http://www.etnolog.org.ua

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У п’яти томах

ІМФЕ

Головна редколегія:

Ганна Скрипник – головний редактор
Андрій Бокотей, Валерій Геєць, Іван Дзюба, Микола Жулинський,
Борис Олійник, Сергій Пирожков, Мирослав Попович, Віталій Скляренко,
Валерій Смолій, Галина Стельмащук, Андрій Чебикін

Київ : видавництво ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Мистецтво XX – початку XXI століття

Том п’ятий

ІМФЕ

Редколегія п’ятого тому:

Ганна Скрипник – головний редактор
Тетяна Кара-Васильєва – науковий редактор
Зоя Чегусова – відповідальний секретар
Адріана Вялець, Петро Гончар, Людмила Дяченко, Надія Капустіна,
Ігор Кожан, Сергій Чайковський, Роман Чмелик,
Ольга Курчакова, Сергій Лаєвський

Київ : видавництво ІМФЕ, 2016

http://www.etnolog.org.ua

УДК 730/749(477)"19/20"
ББК 85.123(4УКР)6
І-90

Затверджено вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

ІМФЕ

Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. Т. 5 / [голов. ред.
І-90 Г. Скрипник] НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2016. – 546 с. + 266 іл.
ISBN 978-966-02-8053-3

У п’ятому томі «Історії декоративного мистецтва України» вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено наскрізний мистецтвознавчий аналіз широкого історико-культурного матеріалу, що охоплює такі види декоративного мистецтва, як вишивка, ткацтво, вибійка, розпис по тканині, авторський текстиль, кераміка, скло, металопластика, ковальство, ювелірство, дерево, лозоплетіння, витинанка, мозаїка соломою тощо, у виконанні знаних українських митців, що дало можливість панорамного відтворення всього багатоманітного розвою професійного декоративного мистецтва XX – початку XXI ст.

Видання розраховане на мистецтвознавців, істориків, музейників, а також широке коло шанувальників українського мистецтва та культури.

ББК 85.123(4УКР)6

ISBN 978-966-02-8053-3

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України, 2016

http://www.etnolog.org.ua

Передмова

У п'ятому томі «Історії декоративного мистецтва України» всебічно проаналізовано художньо-стилістичні зміни, що їх зазнало професійне декоративне мистецтво внаслідок кардинальних суспільних порухів упродовж драматичної історії України XX – початку XXI ст. Крім того, уперше розглянуто еволюцію українського професійного декоративного мистецтва в усій складності та багатошаровості цього величезного пласта національної культури.

Головним завданням авторів п'ятого тому «Історії» був наскрізний мистецтвознавчий аналіз історико-культурного матеріалу, що охоплює такі види декоративного мистецтва, як вишивка, ткацтво, вибійка, розпис по тканині, нетрадиційний текстиль, кераміка, скло, металопластика, ковальство, ювелірство, дерево, лозоплетіння, витинанка, мозаїка соломою тощо у виконанні професійних митців. Це у свою чергу дало можливість панорамного відтворення всього багатоманітного розвою професійного декоративного мистецтва означеного періоду.

Науковці авторського колективу намагалися розглянути всі етапи поступу XX – початку XXI ст., що відображають відмітні образно-пластичні особливості та історичні віхи професійного декоративного мистецтва свого часу. Це зародження 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 в 1930–1950-х роках; еволюція творчого зростання 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 багатогранного декоративного мистецтва України в руслі загальноєвропейського художнього процесу на тлі шанобливого ставлення до історичних традицій національного образотворення у 2000–2010-х роках.

Безумовно, п'ятому тому «Історії» передували ґрунтовні наукові розвідки, присвячені проблемам професійного декоративного мистецтва XX 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, В. Рожанківський, О. Сом-Сердюкова, Б. Тимків, З. Тканко, О. Федорук, З. Чегусова, Р. Шмагало, З. Шульга, О. Ямборко, Р. Яців та ін.

Як уже зазначалося в передмові до першого тому «Історії» (автор – Т. Кара-Васильєва) [1], важливу роль для сучасної мистецтвознавчої науки у XX ст. відіграли такі фундаментальні видання, як «Історія українського мистецтва» [2] та «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» [3]. У них уперше було оприлюднено й уведено до наукового обігу дослідження з розвитку цього виду мистецтва від найдавніших часів. Проте вони вийшли друком ще наприкінці 1960-х років, завершившись аналізом декоративного мистецтва України першої половини XX ст. переважно з позицій методу соціалістичного реалізму.

Сучасним прогресивним науковим підходом, який став можливим тільки за доби незалежності України, вирізняється колективна праця науковців ЛНАМ за загальною редакцією академіка, професора Я. Запаска – словник «Декоративно-ужиткове мистецтво» (у 2 т.) [4].

---

1 *Кара-Васильєва Т.* Передмова до п'ятитомника // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 1 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – С. 6.

2 Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР. – К., 1970. – Т. 4: Мистецтво кінця XVIII – XX ст. – Кн. 2. – 436 с.: іл.; Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР. – К., 1967. – Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 рр. – 476 с.: іл.; Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР. – К., 1968. – Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 рр. – 452 с.: іл.

3 Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – 192 с.: іл.

4 Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 1 / Запаско Я. П. (кер. авт. кол.), Голод І. В., Білик В. І., Кравченко Я. О., Лупій С. П., Любченко В. Ф., Мельник І. А., Чарновський О. О., Шмагало Р. Т. – Л., 2000. – 364 с. – 316 іл.; Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 2 / Запаско Я. П. (кер. авт. кол.), Голод І. В., Білик В. І., Кравченко Я. О., Лупій С. П., Любченко В. Ф., Мельник І. А., Чарновський О. О., Шмагало Р. Т. – Л., 2000. – 400 с. – 279 іл.

http://www.etnolog.org.ua

Справжньому заповненню «білих плям» в історії українського професійного декоративного мистецтва XX ст. значною мірою сприяв п'ятий том «Історії українського мистецтва», підготовлений колективом Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України [5]. У ньому вперше здійснено спробу синтетичного концептуального осмислення художньо-мистецьких явищ радянської доби в Україні, а також усебічно проаналізовано здобутки і втрати як українського образотворчого, так і професійного декоративного та народного мистецтв періоду XX ст.

Своєрідною «предтечею» наукових досліджень, викладених у п'ятому томі розглядуваної нами «Історії декоративного мистецтва України», слід уважати книгу «Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках "великого стилю"» [6], яка, власне, стала першою спробою відтворення цілісної картини розвою професійного і народного мистецтва в Україні.

З часу проголошення Україною незалежності одним з перших капітальних державних видань, присвячених українському мистецтву в розмаїтті його видів, жанрів, напрямів та індивідуальних творчих спрямувань, зокрема в царині професійного декоративного мистецтва, виявився альбом «Мистецтво України. 1991–2003» [7], де широко висвітлено художній процес новітньої доби.

Українському декоративному мистецтву в контексті особливостей його еволюційного розвитку присвячено низку монографій провідних вітчизняних мистецтвознавців. Так, об'єктивним поглядом на розвій українського мистецтва XX ст. вирізняються наукові розвідки О. Голубця, зокрема його монографія «Мистецтво XX століття: український шлях» [8], перевагою якої є виявлення автором основоположних тенденцій, рухів і напрямів в українському професійному мистецтві минулого століття. Попередня праця цього автора – «Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття» [9] – містить аналіз західноукраїнського декоративного й образотворчого мистецтва в усій повноті та багатоманітності явищ з ретельним висвітленням векторів розвитку професійної кераміки, скла, текстилю, дерева, ювелірства тощо зазначеного періоду.

Цілісніше уявлення про певні мистецькі феномени минулого століття дозволяє отримати фундаментальна антологія «Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX століття» [10], упорядником якої є Р. Яців.

Багатоаспектною історико-художньою характеристикою львівського мистецтва доби модерну (кінець XIX – початок XX ст.) вирізняються книги «Мистецтво львівської сецесії» [11] Ю. Бірюльова та «Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат» [12] О. Ноги, у яких проаналізовано особливості образно-пластичної системи мистецтва сецесії, розкрито значущість цього унікального мистецького явища, що полягала в тісній взаємодії архітектури з декоративним та образотворчим мистецтвом.

Вагомим внеском у дослідження декоративного мистецтва етапних періодів XX – початку XXI ст. можна вважати книги Л. Жоголь, що розкривають найхарактерніші прийоми застосування творів художнього текстилю, архітектурно-художньої кераміки, художнього скла в інтер'єрах громадських споруд України 1960–1980-х років [13]; книгу-альбом Н. Велігоцької та Л. Жоголь, що містить загальний аналіз розвитку декоративно-ужиткового мистецтва України 1970–1980-х років [14]; навчальний посібник, присвячений проблемам синтезу мистецтв, де його авторами розкрито роль декоративного мистецтва XX – початку XXI ст. в художньому синтезі [15].

---

5 Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – 1048 с.: іл.

6 *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – 280 с.: іл.

7 Мистецтво України. 1991–2003: Альбом / Упоряд. Т. Придатко, З. Чегусова. – К., 2003. – 416 с.

8 *Голубець О.* Мистецтво XX століття: український шлях. – Л., 2012. – 199 с.

9 *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття / ЛАМ. – Л., 2001. – 152 с.: іл.

10 Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX століття: Антологія. Частина друга / Упоряд. Р. М. Яців. – Л., 2012. – 829 с.

11 *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – 184 с.: іл.

12 *Нога О.* Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат. – Л., 2009. – 192 с.

13 *Жоголь Л.* Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. – К., 1978. – 104 с.; *Жоголь Л.* Декоративное искусство в современном интерьере. – К., 1986. – 200 с.

14 Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР: 1970-е – начало 1980-х годов: [Альбом] / Авт. вступ. ст., сост. Н. И. Велигоцкая, Л. Е. Жоголь. – М., 1986. – 192 с.: ил.

15 *Чернявський В. Г., Кузнецова І. О., Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А.* Синтез мистецтв. – К., 2012. – 318 с.

http://www.etnolog.org.ua

Важливими для дослідження історії українського мистецтва розглядуваного періоду виявилася низка наукових праць сучасних дослідників, що стосуються вивчення й аналізу окремих мистецьких видів: художньої кераміки, скла, текстилю, вишивки, дерева.

Так, основні тенденції розвитку художньої кераміки як складової української культури окреслено в книзі «Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків» [16] О. Ноги та Р. Шмагала; у монографії «Львівська кераміка» [17] О. Голубця, де ґрунтовно висвітлено бурхливий розвиток львівської професійної школи декоративної кераміки в період 1940–1980-х років; в альбомах-каталогах національних виставок-конкурсів художньої кераміки в Опішному автора-упорядника О. Пошивайла, у яких розглянуто головні напрями та перспективи розвитку художньої кераміки на тлі різноманітного доробку українських художників-керамістів кінця XX – початку XXI ст. [18]

Широким діапазоном дослідження художнього скла, зокрема гутництва, вирізняються такі відомі наукові розвідки, як «Українське художнє скло» [19] В. Рожанківського, «Українське гутне скло» [20] Ф. Петрякової, «Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950–1990-х років» [21] О. Сом-Сердюкової, «Львівське гутне скло другої половини XX століття» [22] Ф. Черняка, «Маестро художнього скла Андрій Бокотей» [23] О. Федорука.

На великому історико-мистецькому та ілюстративному матеріалі розглядається мистецтво українського художнього текстилю й моделювання костюма в таких мистецьких виданнях, як «Художній текстиль. Львівська школа» [24], «Мода в Україні XX століття» [25], «Людмила Жоголь. Чарівниця художнього текстилю» [26], а також в альбомах-каталогах всеукраїнських трієнале художнього текстилю [27].

Найповнішою розвідкою в ділянці художньої обробки дерева є книга Б. Тимківа «Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова» [28].

Найдокладнішим дослідженням вітчизняного мистецтва вишивки за останні десятиліття є «Історія української вишивки» [29] Т. Кара-Васильєвої, яке заповнило істотну прогалину в історії вишивки XX ст., завдячуючи такими її цікавим підрозділам, як «Пошуки художників-авангардистів на початку століття», «Парадигма соціалізму і вишивка 30–50-х років», «Оновлення стилістики і пошук нових шляхів 60–80-х років», «Традиції та сучасність».

Вагомим внеском у мистецтвознавчу науку стали видання, що вийшли друком унаслідок здійснення їхніми авторами великомасштабних арт-проектів, які відіграли неабияку роль у розкритті феномену українського декоративного мистецтва XX ст. Серед них – книга-альбом автора ідеї і куратора однойменного арт-проекту «Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен» [30] З. Чегусової, що висвітлює найскладніший з історичного, мистецького та мис-

---

16 *Нога О., Шмагало Р.* Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. – Л., 1994. – 120 с.

17 *Голубець О. М.* Львівська кераміка / АН УРСР, Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К., 1991. – 120 с.: іл.

18 Перша національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. О. Пошивайло. – Опішне, 2010. – 208 с.; Друга національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. О. Пошивайло. – Опішне, 2011. – 312 с.; Третя національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. О. Пошивайло. – Опішне, 2012. – 408 с.

19 *Рожанківський В.* Українське художнє скло / АН УРСР. – К., 1959. – 160 с.: іл.

20 *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – К., 1975. – 157 с.: іл.

21 *Сом-Сердюкова О.* Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950–1990-х років: Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. – Л., 2000. – 22 с.

22 *Черняк Ф.* Львівське гутне скло другої половини XX століття: Нарис історії. Навчальний посібник для студентів вищих мистецьких навчальних закладів. – Л., 2006. – 164 с.

23 *Федорук О.* Маестро художнього скла Андрій Бокотей. – К., 2008. – 320 с.

24 Художній текстиль. Львівська школа: Альбом / Авт.-упоряд. Т. Печенюк. – Л., 1998. – 159 с.

25 *Тканко З.* Мода в Україні XX століття. – Л., 2015.

26 *Чегусова З. А., Кара-Васильєва Т. В., Придатко Т. О.* Людмила Жоголь. Чарівниця художнього текстилю. – К., 2008. – 264 с.: іл.

27 Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007. – 56 с.; Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008. – 64 с.; Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013. – 72 с.; Четверта всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова; авт. ст. З. Чегусова, Т. Печенюк. – К., 2015. – 81 с.

28 *Тимків Б.* Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова. – Івано-Франківськ, 2010. – 311 с.

29 *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008. – 474 с.: іл.

30 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002. – 511 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

тецтвознавчого погляду період в українському мистецтві 1990-х років, відображаючи кардинальні зміни як з боку наукового осмислення стереотипів щодо означення специфіки образотворення в декоративному мистецтві, так і щодо багатогранної трансформації його у творчості сучасних мистців [31].

Також це книга-альбом «Відроджені шедеври» [32] Т. Кара-Васильєвої та Г. Коваленко. Завдяки пошуковій і науковій роботі цих учених, які виступили ініціаторами й кураторами однойменного арт-проекту, вдалося відтворити загиблі шедеври авангардного «живопису голкою» початку XX ст.

Вагомі мистецтвознавчі дослідження вищезгаданих науковців були важливими «підступами» до створення всеохоплюючої багатотомної «Історії декоративного мистецтва України», ідею якої виплекано у відділі декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (керівник – доктор мистецтвознавства Т. Кара-Васильєва). Реалізація видання стала можливою завдяки плідній співпраці авторського колективу з редакційним відділом Інституту при активній підтримці директора академіка Г. Скрипник.

Упродовж 2000–2010-х років до підготовки останнього – п'ятого – тому «Історії декоративного мистецтва України» (головний редактор – академік Г. Скрипник, науковий редактор – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ Т. Кара-Васильєва, відповідальний секретар – заслужений діяч мистецтв України З. Чегусова) було залучено мистецтвознавців Києва та Львова: спеціалістів музейної справи НМУНДМ, педагогів КДІДПМД, викладачів-дослідників ЛНАМ, науковців ІН НАНУ.

Структурно том поділено на дві частини: спочатку висвітлено розвиток професійного декоративного мистецтва в першій половині XX ст. (1900–1950-ті рр.), а потім – історію цієї царини українського мистецтва періоду другої половини XX – початку XXI ст. (1960–2010-ті рр.).

Така побудова зумовлена тим, що діаметрально протилежні стилістичні тенденції першої половини XX ст. й образно-пластичні пошуки в мистецтві другої половини XX ст. вимагають різних підходів до теоретичного обґрунтування художніх процесів, що відбувалися в українському мистецтві в досліджуваний період.

Художні формотворчі процеси, які спостерігалися в усіх видах професійного декоративного мистецтва в першій половині XX ст., були пов'язані з розвитком усталених історичних стилів, таких як модерн, авангард, ар деко, конструктивізм, соцреалізм. Тобто твори 10–50-х років XX ст. здебільшого позначені стилістикою, підпорядкованою тому чи іншому, але єдиному художньому стилю.

Друга половина XX 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-ті – кінець 1980-х рр.), у бік мистецтва творчих особистостей з новими орієнтирами і розумінням художньої образності (1990-ті рр.) та широким за формально-художніми пошуками діапазоном полістилізму (початок XXI ст.).

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

Процес розвитку різновидів професійного декоративного мистецтва пов'язаний зі стилем модерн, з якого в Україні у XX ст. почалося переможне сходження декоративного мистецтва.

З висоти XXI 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 [33].

Для модерну став основоположним і знайшов своє втілення принцип «єдності всіх мистецтв», коли наприкінці XIX ст. у Франції було офіційно засуджено сталий поділ на «головні» (живопис, скульптура, графіка) і «другорядні» (декоративно-ужиткове мистецтво) види мистецтва [34].

---

[31] *Кара-Васильєва Т.* Сучасне декоративне мистецтво України – нова парадигма XX століття // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – К., 2003. – Вип. 1. – С. 69–70.

[32] *Кара-Васильєва Т., Коваленко Г.* Відроджені шедеври. – К., 2009. – 88 с.: іл.

[33] *Кара-Васильєва Т. В.* Модерн в народному мистецтві // Круглий стіл «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва (на матеріалах виставки з колекції МУНДМ)» 5 жовтня 2007. – К., 2008. – С. 11.

[34] *Чегусова З. А.* Трансформація образу в професійному декоративному мистецтві України 80–90-х рр. XX століття // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – К., 2003. – Вип. 1. – С. 229.

http://www.etnolog.org.ua

Відомо, що на початку XX ст. існували різні інтерпретації стилю модерн. Проте перевагу надають визначенню модерну як «прориву» до культури новітнього часу, як першого й останнього після доби бароко цілісного стилю [35], який упродовж 28 років (1886–1914) [36] обстоював свої заслуги, перш ніж дивовижні якості, котрі він вніс у розвиток європейської, у тому числі української, культури XX ст., стали визнаними критеріями естетичної довершеності. Уже в 1880–1890-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 [37].

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 створення особливого предметно-просторового середовища. Піонерів європейської архітектури початку XX 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 підвищуючи значення останньої [38]. 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 сецесійного мислення і творчого універсалізму [39]. Факт зрівнювання у правах декоративно-ужиткового мистецтва та інших видів художньої творчості був дуже важливим для стилю модерн.

Проблема творення «нового мистецтва» початку XX ст. – стилю модерн – не обійшла митців як Західної, так і Східної України [40]. Масове 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 [41].

Початок XX ст. ознаменований розквітом української архітектурно-декоративної кераміки, зокрема керамічних виробів облицювального й декоративно-конструктивного призначення. Цікавої модифікації і локального забарвлення набула сецесія в центрі Галичини – у Львові. Тут у 1890–1910-х роках активно працювала фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського, де над проектуванням і створенням продукції працювали професійні митці. Зокрема, керамічну пластику для цього підприємства та фабрики О. Левицького в с. Пациків (нині – с. Підлісся Івано-Франківської обл.) проектували талановиті львівські художники і скульптори – Т. Блотницький, Л. Декслер, К. Клакович, С. Дембіцький та ін.

Сецесійна кераміка Галичини, а також гончарні вироби Опішні – провідного гончарного осередку Полтавщини, здобули визнання на Всесвітній виставці в Парижі 1900 року (діяльність Коломийської гончарної школи відзначили найвищою нагородою – золотою медаллю і Почесним дипломом) і на Виставці моди у Відні 1904 року, після чого українська кераміка набула популярності й у Західній Європі [42].

Можна сміливо стверджувати, що художньо-промислова кераміка Галичини і Східної України (ужитковий посуд, скульптура, мальовничі панно, кахельні печі, архітектура оздоблення) на початку XX ст. відіграли вагому роль у становленні українського варіанта стилю модерн в архітектурі. Цей напрям деякі дослідники визначають як народно-стильове відгалуження львівської сецесії – «гуцульська сецесія», «українська сецесія» [43].

Стиль модерн черпав натхнення з традиційних ремесел, у тому числі з емальєрства, ковальства, мосяжництва. На професійному рівні відбувалася переоцінка цих видів народної творчості. Представники народного традиційного мистецтва долучалися до творчої співпраці з архітек-

35 *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – М., 1989. – С. 15.
36 *Власов В. Г.* Стили в искусстве // Словарь имен. – С.Пб., 1995. – Т. 1. – С. 332–334.
37 *Фар-Беккер Г.* Искусство модерна. – Köln, 2004. – С. 7.
38 *Горюнов В. С., Тубли М. П.* Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. – С.Пб., 1992. – С. 77.
39 *Бірюльов Ю.* Зазнач. праця. – С. 64.
40 *Чегусова З.* Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини XX ст. – початку XXI ст. в аспекті впливу стилю модерн // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 42–44.
41 *Нога О., Шмагало Р.* Зазнач. праця. – С. 43–44, 77.
42 *Бірюльов Ю.* Зазнач. праця. – С. 44–45, 80.
43 *Нога О.* Зазнач. праця. – С. 53–54.

http://www.etnolog.org.ua

торами та професійними митцями на базі майстерень, архітектурних фірм та художньо-промислових шкіл. Нараховувалося понад тридцять фірм і майстерень, де на початку XX ст. виготовляли архітектурний декоративний метал, що свідчить про необмежений попит на нього і значну конкуренцію між львівськими фірмами й імпортерами художнього металу з Відня, Кракова та інших міст Австро-Угорщини. Зокрема, у Києві, Житомирі, Харкові, Василькові, Бердичеві в цей час активно розвивалося золотарство. У Київській та Одеській філіях петербурзької фірми Карла Фаберже працювали сорок чотири майстри золотарської та каменерізної справи, які були вихідцями з України [44].

У Києві промисловий напрям ювелірного мистецтва був представлений майстернею, а згодом – фабрикою Йосипа Маршака, яка діяла до 1918 року і яку в конкурентній боротьбі на ювелірному ринку наздоганяло лише київське відділення та магазин петербурзької фірми Карла Фаберже [45].

На добу модерну, представники якої звертали особливу увагу на проблему повернення старих технік і зображальних засобів, припадає відродження традиційного для України мистецтва художньої емалі, найвищий розвиток якого сягає часів Київської Русі. Відновлення й піднесення емальєрства в Україні відбулося насамперед завдяки таким видатним мисткиням, як Олена Кульчицька, М. Дольницька та Я. Музика.

Паралельно спостерігаються новітні стильові пошуки і в царині художньої обробки дерева. Різноманітною й багатоплановою щодо створення 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, Олена Кульчицька, які розробляли ескізи та проекти меблів, іконостасів, різьблених рам тощо. Окрім фірми І. Левинського, серед найбільших осередків вирізнялися Гуцульська спілка в Коломиї, Столярно-токарська верства в Івано-Франківську, Промислова школа у Львові. До проектування меблів та ужиткових речей у національному стилі, розробок орнаментів зверталися такі українські митці, як В. Кричевський, Г. Нарбут, В. Черненко, М. Жук, М. Самокиш, С. Васильківський, О. Сластіон та ін. Однією з цікавих сторінок проектування інтер'єрів, зокрема меблів, у національному стилі була творчість А. Ждахи [46].

В Україні опанування стилістики 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 XVII–XVIII ст., зокрема через освоєння флорально-орнаментальних мотивів тієї доби, що є характерним для вишивальних 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 митців, об'єднаних навколо І. Левинського, для творчості сестер Кульчицьких [47].

В українській моді, як і в мистецтві початку XX ст., панував модерн із прагненням до оздоблення, використання ліній та вишуканого пастельного колориту, що вирізняли стиль костюма. Моду сецесії пропагували відомі культурні та громадські діячі: С. Крушельницька, Г. Запольська, І. Сольська, Олена та Ольга Кульчицькі, родина Шухевичів та багато інших [48].

Незважаючи на масове захоплення української прогресивно налаштованої творчої інтелігенції етнографією та народною творчістю, які були важливими джерелами професійного мистецтва, формування національного стилю на початку XX ст. у різних частинах України мало

---

[44] *Петренко М.* Українське золотарство. XVII–XVIII ст. – К., 1970. – 207 с.: іл.

[45] *Скурлов В.*, *Фаберже Т.*, *Илюхин В.* Фаберже и его продолжатели. Камнерезные фигурки. «Русские типы». – С.Пб., 2009. – С. 15.

[46] *Кара-Васильєва Т.*, *Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 27–28.

[47] *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво // ІУМ: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – С. 223–225; *Кара-Васильєва Т.* Модерн і українська вишивка // Мистецтвознавчий автограф: Зб. наук. пр. кафедри ІТМ ЛНАМ. – Л., 2010. – Вип. 4/5. – С. 110–130; *Кара-Васильєва Т.* Стиль модерн у мистецтві української вишивки // Українська академія мистецтв: спеціальний випуск: до 50-річчя факультету теорії та історії мистецтв. – К., 2010. – С. 106–126; *Кара-Васильєва Т.* Інспірації стилю модерн в українському декоративному мистецтві // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 4–10.

[48] *Кара-Васильєва Т.*, *Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 39–40.

http://www.etnolog.org.ua

локальні відмінності. Так, у Західній Україні митці, працюючи на «національну ідею» і формуючи варіант сецесії, цілеспрямовано зверталися до мистецтва Гуцульщини, убачаючи в ньому основи національного мистецтва. Натомість художники Центральної України, конструюючи варіант модерну, апелювали до стародавніх пам'яток героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко [49].

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

Завдячуючи тісній творчій 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» [50], сприяли підвищенню мистецького рівня народних виробів [51].

Створені Є. Прибильською спільно з художницями Н. Ламановою і В. Мухіною моделі за мотивами народного одягу, що експонувалися на Всесвітній виставці в Парижі 1925 року, було нагороджено «Diplôme d'honneur», а одяг за малюнками В. Болсунової і вишиті роботи майстринь Полтавщини отримали золоту медаль [52].

У дорадянський період відбулося відродження українського килима, яке розпочалося завдяки заходам губернських земств, котрі зайнялися організацією ткацьких майстерень і кустарних музеїв [53]. Від початку їх заснування досвід кращих майстрів цих осередків поєднувався з роботою професійних художників. У Решетилівці інструкторами були художниці В. Болсунова та Є. Прибильська [54], 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 [55], продукцію якої експортували в Чехію та Америку [56]. Килими тут ткали за ескізами М. Левицького, Д. Бутовича, В. Дядинюка, П. Холодного (Старшого), Т. Гриневича, В. Бандиля [57].

Поняття «мода», яке було нерозривно пов'язане зі стилем модерн на зламі XIX–XX ст., уже на початку 1920-х років трактували як пережиток буржуазних часів. Зручність, простота й практичність – головні 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 простого з додаванням фрагментів декору, зазвичай вишивок. Тенденції європейського мистецтва 1920-х років знайшли втілення в моделях С. Делоне, відомої художниці, уродженки України, яка проживала здебільшого у Франції. Джерельною основою її творчості були українська народна вишивка та писанка, виражені через сполучення чистих кольорів у стилі «симультанізму» [58].

---

49 *Кара-Васильєва Т., Коваленко Г.* Зазнач. праця. – С. 14.
50 *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 46.
51 *Горбачов Д., Мельник В.* Український авангард // Пам'ятки України: Історія та культура. – К., 1991. – № 4. – С. 25.
52 *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво... – С. 231.
53 Очерки производства ковров в России: Кустарная промышленность России. Женские промыслы. В очерках С. А. Давыдовой, Е. Н. Половцевой, К. И. Беренс и Е. О. Свидерской. – С.Пб., 1913. – С. 335.
54 *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 37.
55 *Шульга З.* Барви і школи ткацьких осередків Західної України кінця XIX – XX ст. // ОМ. – 2002. – № 2. – С. 71.
56 *Добрянська І. О., Запаско Я. П.* Килимарство артілі «Перемога» в с. Глиняни, Львівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – 1956. – Вип. 2. – С. 24.
57 *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – С. 187.
58 *Тканко З., Коровицький О.* Зазнач. праця. – С. 20.

http://www.etnolog.org.ua

У нових соціально-економічних умовах XX ст. зазнали змін форми виготовлення вибійчаних тканин, якими почали займатися художники з професійною освітою. У 1920-х – на початку 1930-х років були спроби організувати деякі майстерні ручної вибійки. Ініціаторами їх створення виступали, як правило, митці, патріотично налаштовані на відродження національної культури. Серед них можна згадати В. Болсунову [59] та М. Головніна.

Вагомий внесок у розвиток вибійки першої половини XX ст. здійснили: неперевершений майстер орнаменталістики і декорування текстильних виробів В. Кричевський; відомий фахівець зі створення вибійчаних тканин, виготовлених у ручний спосіб, Є. Повстяний; яскрава й самобутня постать у царині українського декоративно-ужиткового мистецтва XX ст., зокрема текстилю, народний художник України О. Саєнко, який відіграв важливу роль у формуванні цієї галузі культури. Упродовж 1930–1950-х років в Україні поряд з наближенням народного мистецтва до професійного розвивався й зворотний процес: освічені митці, намагаючись звільнитися від пресингу тоталітарного режиму, зверталися до народної спадщини та розпочинали працювати у сфері декоративно-ужиткового мистецтва [60].

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

Період 1920–1930-х років можна розглядати як час масового виробництва розписних тканин, що базувалося на діяльності різноманітних художніх товариств, функціонуванні навчальних закладів, завданням яких була підготовка майстрів текстилю, а також творчості окремих професійних художників [61].

Питання взаємозв'язку традиції і новації, пошуків нового стилю через призму джерел національної культури, починаючи від 1920-х років, широко вводилися в мистецтво представниками школи М. Бойчука. Серед послідовників концепції нового українського мистецтва активну позицію займали й художники текстилю, зокрема С. Колос, Т. Флору, А. Іванова.

У першій третині XX ст. спостерігалося активне зацікавлення етнографів, музейників, колекціонерів, професійних художників малярством на склі. Важлива роль у популяризації цього виду мистецтва належить відомій художниці Я. Музиці.

Малювання на склі захопило й багатогранну творчу особистість Олену Кульчицьку – як дослідницю і як художницю. 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 в першій третині XX ст., що сприймається яскравим явищем у загальноєвропейському контексті [62].

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

Від середини 1920-х років процес розвитку українського сюжетно-тематичного килима, який у перші десятиліття XX ст. мав фрагментарний характер, набув системності, зокрема завдяки діяльності представників Київської академії мистецтв (згодом – 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 вплину-

59 *Ханко В.* Словник мистців Полтавщини. – Полтава, 2002. – С. 26–27.

60 *Кара-Васильєва Т.*, *Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 64.

61 *Арманд Т.* Орнаментация ткани. Руководство по росписи ткани / Под ред. Н. Соболева. – М.; Ленинград, 1931. – С. 5.

62 *Шмагало Р.* Львівська школа архітектурного металу кінця XIX – початку XX століття (динаміка історичного та стилістичного розвитку) // Перший Міжнародний фестиваль ковалів «Галицька імпреза»: Матеріали конференції «Ковальське мистецтво Львова: минуле й сьогодення», Львів, 8–11 жовтня 1998 року. – Л., 1999. – С. 7–16.

http://www.etnolog.org.ua

ла співпраця з творчими майстернями Ф. Кричевського та М. Бойчука, у яких свого часу навчався й сам С. Колос.

На жаль, закономірний процес еволюції художніх форм був перерваний у радянський період, який у галузі килимарства, як і в мистецтві загалом, характеризувався стандартизацією творчості. Нова ідеологія заперечувала здобутки попередників, які прийнято було трактувати як прояв формалізму, що привело килимарство до «стану глибокого занепаду» [63].

На противагу 1910–1920-м рокам 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 і такі авангардні мистецькі напрями, як супрематизм, кубізм, абстракціонізм тощо [64], період 1930–1950-х років в історії української культури мав кардинально протилежний характер розвитку. Запроваджений у всіх сферах культури метод соцреалізму, який нещадно нищив усі інші мистецькі напрями разом з новітніми пошуками пластичної мови, сформував відмінне 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 єдиний догмат пануючої в державі політичної диктатури, особливо виразно в 1930–1950-х роках засвідчує характер вишитих, розписних і тканих панно, де міцно вкоренилися принципи натурстанковізму. Ці «канони» діяли навіть у художньому оформленні виробів з кераміки, скла, фарфору, фаянсу: еклектичні пишні оздоби ваз, кубків, бокалів, предметів сервізів, що ніяк не були пов'язані з їхньою функцією, формою та матеріалом [65], 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» [66], 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 [67].

Процес створення тематичних килимів у західних областях України фактично почався із середини 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 та декоративного мистецтва [68].

У першій половині XX ст. набули розвитку і 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.

У зазначений період систематично діяли Рокитнівський і Костопільський (Рівненщина), Романівський і Мар'янівський (Житомирщина), Стрийський (Львівщина) та Костянтинівський (Донеччина) склозаводи. Одним з найдавніших склопідприємств України є КЗХС, 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.) [69]. У Львові 1934 року було засновано скляну гуту «Леополіс», на місці якої після 1944 року почав працювати Львівський скляний завод № 1.

В українському радянському склоробстві 1920–1930-х років гостро постало питання стандартизації виробництва, яка враховувала лише технічні й економічні вимоги, а не мистецькі якості скла, тому на підприємства й не запрошували працювати професійних художників скла. Крім того, «курс» Комуністичної партії заперечував художнє оформлення побутових

63 *Добрянська І., Запаско Я.* Зазнач. праця. – С. 25.
64 Історія українського мистецтва: У 5 т. ... – Т. 5: Мистецтво XX століття. – С. 7.
65 *Тищенко О.* Давньоруська, російська і українська майоліка // Майоліка. Бесіди про монументальне та декоративно-прикладне мистецтво / Л. Логвинська, О. Тищенко. – К., 1966. – С. 115.
66 *Хан-Магомедов С.* Пионеры советского дизайна. – М., 1995. – С. 42.
67 *Новицька М.* Тематичний килим Радянської України // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1948. – № 4. – С. 24.
68 *Ямборко О. Я.* Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960–1990-х рр.: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2007. – С. 50.
69 *Сом-Сердюкова О.* Зазнач. праця. – С. 4.

http://www.etnolog.org.ua

речей як невластиву для пролетарського побуту розкіш. Проте в Постанові Ради народних комісарів «Про скляну промисловість Наркомлегпрому» 1934 року нарешті було зазначено, що необхідно не лише розширювати асортимент, але й звернути увагу на художнє оформлення продукції [70].

Водночас у склі були створені типові зразки радянського декоративно-ужиткового мистецтва з характерною орієнтацією на станковий живопис та графіку. «Репродукційний» декор передбачав відтворення портретів видатних діячів партії, героїв, стахановців, письменників, а також державних емблем на поверхні ужиткового виробу. Унаслідок цього скло стало майже непрозорим, заглушеним, йому бракувало внутрішнього випромінювання.

Перша половина XX ст. ознаменована становленням і розвитком українського фарфору й фаянсу як промислової галузі та явища національного мистецтва з розвиненою системою художньо-виражальних засобів і образів. Виробництво на Баранівському, Городницькому, Довбиському, Полонському фарфорових та Кам'яно-Брідському фаянсовому заводах (Новоград-Волинський пов. Волинської губ.), Будянському фаянсовому (Харківська губ.) і Коростенському фарфоровому заводах (Овруцький пов. Волинської губ.) зростало до початку Першої світової війни, перервавшись революціями і громадянською війною.

У передвоєнний час фарфор і фаянс неминуче розвивалися в загальному річищі поступу радянського декоративно-ужиткового мистецтва середини XX ст., на яке поширилися догматичні уявлення, ідентичні з дидактичними завданнями живопису та скульптури.

У повоєнні 1940–1950-ті роки, коли головним завданням промисловості було відновлення від руйнувань, важливу роль в організації творчого й виробничого процесів у вітчизняній фарфоро-фаянсовій промисловості відігравала АА УРСР (від 1944 р. – філія АА 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 КиївЗНДІЕП).

У Львові 1949 року на місці фабрики І. Левинського виникла ЛКСФ, яка поступово перетворилася на потужну експериментальну художньо-виробничу базу для роботи численних талановитих майстрів української професійної кераміки і скла другої половини XX ст.

Від 1953 року на підприємстві почали працювати перші випускники ЛДІПДМ (з 1994 р. – ЛАМ, з 2004 р. – ЛНАМ), який було відкрито 1946 року у Львові [71]: перший у радянській Україні вищий навчальний заклад з кафедрами художньої кераміки, скла, текстилю, пізніше – металу. Львівська школа декоративного мистецтва, що була тісно пов'язана не тільки з народним мистецтвом, але й з європейською художньою традицією, чинила важливий вплив на декоративне мистецтво України в загальнонаціональному вимірі.

Так, у доволі складних умовах тогочасної дійсності, коли декоративне мистецтво України піддавалося деструктивному політичному 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 почала визрівати тенденція, спрямована на перегляд художньо-стилістичних засад попередньої епохи, на оновлення системи формотворення, що призвело не тільки до зміни тематики, а що найважливіше – до образно-пластичних трансформацій, особливо в художній кераміці, склі, текстилі тощо.

Рубіж 1950–1960-х років, що став початком політичної хрущовської «відлиги» в СРСР, позначений важливими культурними зрушеннями. Це був новий етап розвитку українського декоративного мистецтва, зумовлений послабленням тоталітаризму та настанням після смерті Сталіна помітних стильових змін в архітектурі й образотворчому мистецтві.

У загальному руслі перетворень 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

[70] *Рожанковский В.* Стекло и художник. – М., 1971. – С. 28.
[71] *Голубець О. М.* Львівська кераміка... – С. 15.

http://www.etnolog.org.ua

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

Нові орієнтири мистецької практики на теоретичному рівні були задекларовані в науковій доповіді мистецтвознавця О. Салтикова «Про декоративне мистецтво» на першому Всесоюзному з'їзді художників 1957 року, у якій було окреслено фундаментальні засади декоративного мистецтва: розуміння художнього образу, ставлення до народних традицій, роль професійної освіти для цієї галузі, особливості виробничого процесу для художника-прикладника тощо [72]. Після засилля натурстанковізму зміна виражальних засобів виявилась у широкому застосуванні прийомів узагальнення і стилізації форм у творах декоративного мистецтва, у які повернулися площинність зображення та локальність кольорової палітри. Художники звернулися до пошуків нової художньої мови, співзвучної загальносвітовому мистецькому поступу, використовуючи водночас 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 СХ УРСР (1956) та СХ СРСР (1957). Художньо-стилістичні програми, закладені на цих зібраннях митців, дали відчутні результати, які почали реалізовуватись у художній промисловості на зламі 50–60-х років XX ст.

У післявоєнні роки в країні гостро постало питання підготовки національних кадрів для підприємств художньої промисловості. У 1946 році такі кадри почав готувати ЛДІПДМ. У 1948 році було засновано факультет декоративного мистецтва (текстиль, кераміка, дерево) у КДХІ, який 1951 року переведено до ЛДІПДМ. Перший випуск художників для промисловості у Львові відбувся 1952 року, зокрема для текстильної – 1953 року. Їх було направлено працювати на КШК.

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. Бєлявська, Л. Волкова, П. Черняков та ін.

Після запуску 1946 року КШК уже 1949 року запрацювали цехи ДШК, який уславився на всю країну набивними тканинами зі штучного волокна. Художниками цього Комбінату стали випускники КУПМ, ЛДІПДМ, а також московських і ленінградських вишів, яким належить неабияка роль у творенні національного стильового напряму української художньої тканини індустріального виробництва другої половини XX ст. Серед них – Н. Бондаренко, Н. Грибань, А. Ламах, П. Зайцев, Е. Титаренко, Р. Пашкевич, М. Жиліна, Т. Мисковець, В. Корнєва, Т. Іванова, А. Скутін [73].

В окреслений період художня промисловість набула широкого розвою. Тут працювали талановиті митці, які створювали як речі масового вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності. Молоде покоління професійних митців, яке прийшло після закінчення вишів на заводи художнього скла, фарфору і фаянсу в 1950–1960-х роках, вирізнялося більшою розкутістю пластичного мислення, мало глибокі знання з технології виробництва, розуміло специфіку матеріалу та засобів декорування завдяки 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, новітнього образотворення, відпрацювання чистоти форм. Однак з другого, – було прагнення будь-що зберегти традиції народного мистецтва, що передавалися від покоління до покоління в Україні протягом віків, як основу формотворення й образних вирішень. Проте «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: від митців-прикладників постійно вимагали включення в композиції радянської емблематики, ідейно-тематичних сюжетів, які не були властиві декоративно-

[72] *Салтыков А. Б.* Неотложные задачи высшей школы декоративного искусства // *Салтыков А. Б.* Избранные труды. – М., 1962. – С.117–126.

[73] *Жоголь Л.* Ткани Дарницы // ДИ. – 1959. – № 11. – С. 36–40.

http://www.etnolog.org.ua

му мистецтву, а також порушували закони творення художнього образу, руйнували форму. Саме звернення до народного мистецтва з його знаково-символічною мовою орнаменту і пластики давало митцям змогу деякою мірою розривати ланцюги ідеологічного тиску, виявляти свою творчу особистість.

Період 1960-х років позначений становленням львівської школи художнього скла. У цьому контексті слід згадати таких непересічних віртуозів склопластики, як П. Семененко, М. та І. Осецькі, М. Павловський, Й. Гулянський, Є. Мері, Р. Шах та ін. Талановиті творці в цей період входили до колективу художників КЗХС: А. Зельдич, І. Зарицький, П. Аверков, Л. Митяєва, В. Геншке, А. Черняхович та багато інших.

У творчості цих художників простежується захоплення українським гутним склом XVIII ст.: митці, звертаючись до національної спадщини «старої гути», осмислювали традиційні народні принципи формотворення та особливості художньої побудови 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 інтерпретували 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, де вона пройшла складний шлях від ілюстративності до широких художніх узагальнень, що втілювалися в образно-формальних вирішеннях виробів другої половини XX ст.

До скарбниці народного мистецтва – фольклорних і літературних джерел, декоративно-ужиткової творчості, пластичних надбань українського авангарду – зверталися й професійні художники текстилю, які впевнено ввійшли в художній простір України 1960-х років. Це передусім такі випускники ЛДІПДМ, як І. та М. Литовченки, Є. Фащенко, Н. Паук, С. Шабатура, О. Крип'якевич [74] – «першопрохідці» в мистецтві гобелена, одному з найпопулярніших видів українського авторського текстилю в другій половині XX ст., який до 1960-х років у мистецтвознавчій науці позначали термінами «сюжетно-тематичний килим» чи «тематичний килим» [75].

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 батику», яка передбачала не лише вироблення художньо-естетичних і стилістичних особливостей розписних текстильних творів, але й систему мистецьких поглядів, ідейних принципів і методику роботи [76].

Починаючи з 1970-х років, у моді утверджувався «народний», або «фольклорний», стиль, коли в пошуках нових образів художники-модельєри звернулися до народного костюма. «Фольклорний» стиль сприяв і масовому заняттю рукоділлям: вишивкою, макраме, в'язанням гачком і на спицях, печворком, аплікацією.

У 1970–1980-х роках у декоративному мистецтві України відбувалися багатовекторні процеси – «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» [77]. У цей період знов посилився 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.

Насиченим видається період 1970–1980-х років з погляду бурхливого розвитку мистецтва гобелена й найактивнішого його застосування в інтер'єрах громадських споруд України паралельно зі збільшенням чисельності митців, зайнятих у цій царині монументально-декоративної творчості. Потужні сили майстрів гобелена були сконцентровані в Києві. Це випускники ЛДІПДМ, які й на початку XXI ст. вважаються корифеями національної школи художнього текстилю, – Л. Жоголь, І. та М. Литовченки, В. Федько, Л. Довженко, М. Білас, Л. і

---

[74] *Кусько Г.* Кафедра художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв: становлення, розвиток, потенціал // Вісник ЛНАМ. – 2006. – Вип. 17. – С. 25–40.
[75] *Запаско Я.* Українське народне килимарство. – К., 1973. – 111 с.: іл.
[76] *Печенюк Т.* «Шестидесятники» українського батіку. Традиції і сучасність // ОМ. – 1992. – № 1. – С. 13.
[77] *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво… – С. 664.

http://www.etnolog.org.ua

Т. Дмитренки, В. Андріяшко, а також талановиті митці середньої генерації – Н. Борисенко, Н. Пікуш, М. Базак, Н. Лапчик, Г. Дигас, Л. Коваль, Н. Яценко (Жарова) та ін. Гобелен захопив своїми широкими образно-пластичними можливостями таких київських художників-монументалістів, як В. Задорожний, Е. Котков, В. Григоров, В. Прядка, А. Гайдамака, Олександр Мельник, В. Романщак, О. Хівренко, О. Мединський, О. Гнєдаш, Т. Ларюшина, А. та В. Буйгашеви та ін. Своєю національно забарвленою творчістю відрізняється серед інших київський майстер гобелена та килима О. Машкевич.

Особливо плідними творчими пошуками і 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-Муращик, В. Роєнко (Роєнко-Сімпсон), М. Шеремети, М. Жиліної та ін.

Важливою ділянкою в українському художньому ткацтві постає в 1970–1980-х роках декоративна орнаментальна тканина. У цей час спостерігається тенденція до комплексного вирішення оздоблення житлових і громадських інтер'єрів засобами декоративно-ужиткового мистецтва, що було пов'язано з масовим будівництвом житла, дитячих установ, готелів, кафе, ресторанів тощо [78]. Вагомим фактором при цьому був процес взаємовпливу професійних і народних авторів, які у спільній діяльності взаємозбагачувалися новими концепціями та формальними прийомами, що відчуваємо у творчості І. Дудара, Г. Верес, М. Даценко, С. Нечипоренка, Є. Фащенко, М. Біласа, І. Винницької, М. Токар (Балла), О. Бондаревої, Я. Бориса, Л. Закурської, М. Іваницької, Л. Іськів, О. Охримик та ін. [79] Багато з них застосовували технологічні способи ремізного ткацтва, відроджували та вдосконалювали забуті ткацькі техніки, сягаючи сутності народного мистецтва і зберігаючи його національний колорит.

Набуває популярності гобелен «малих» форм, так звана гобеленова мініатюра, міні-гобелен [80]. Серед перших експериментаторів українського міні-текстилю були львівські митці, зокрема І. Винницька, О. Куца, О. Риботицька, О. Крип'якевич, О. Парута-Вітрук, І. Мінько-Муращик. У цьому жанрі уславилися й такі київські майстри текстилю, як Н. Борисенко, М. Базак, Н. Пікуш, О. Маріно.

У 1980-х роках відбулося інтенсивне збагачення новими мотивами вишивки, особливо в орнаментації святкових та обрядових рушників, що поступово перетворилися на тематичні панно, якими уславилися художники Є. Талащенко, О. Гасюк, Л. Лебіга.

Образно-декоративна змістовність української вишивки в синтезі з доцільністю і простотою крою народного костюма в контексті сучасного осмислення народних традицій приваблюють провідних художників РБМО в Києві – Г. Мепена та Л. Авдєєву [81]. Звертаючись до народних джерел, творчо і по-новаторськи в цей період інтерпретували українську вишивку Г. Вінтоняк з Коломиї [82] та М. Білас із Трускавця Львівської області, які прагнули до гармонійного поєднання високої моди з традиціями українського народного вбрання.

Як вид декоративно-ужиткового мистецтва розглядався костюм: до цієї категорії зараховували виставковий і сценічний одяг, що презентував творчі колективи або художника на виставках, декадах української культури за кордоном. Над розробкою вбрання працювали художники БМО України, серед яких – Г. Воротньова, 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 працювали члени творчих спілок – професійні митці. Монументальністю, багатством пластичних засобів, оригінальністю образно-асоціативної мови вирізнялися авторські строї Л. Семикіної. Лірико-поетичною виразністю декоративного звучання позначені вишукані камерні ансамблі вбрання 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. Шереметою, З. Тканко, Т. Кечеджі [83] – ви-

[78] *Жоголь Л.* Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий…
[79] *Нечипоренко С. Г.* Декоративні тканини та килими України. Альбом-посібник. – К., 2005. – 432 с.: іл.
[80] *Кусько Г. Д.* І-а республіканська виставка текстилю малих форм / Міністерство культури УРСР; Львівська організація Спілки художників УРСР; Львівська картинна галерея. – Л., 1991. – 115 с.
[81] *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки… – С. 408–411.
[82] Ганна Вінтоняк. Альбом / Авт. вступ. ст., упоряд. О. Никорак. – Л., 2011. – С. 16–18.
[83] *Кара-Васильєва Т.* Українська вишивка. Альбом. – К., 1993. – С. 95.

http://www.etnolog.org.ua

конано низку унікальних мистецьких ансамблів за традиціями народних костюмів регіонів України, які було високо оцінено в мистецькому середовищі.

Інтенсивного розвитку в ці десятиліття набув художній розпис по тканині: від декоративно-ужиткових до декоративно-монументальних форм мистецтва на тлі певного тяжіння до засад національного образотворення, прагнення до ускладненого філософського образно-асоціативного мислення, до використання різноманітних авторських технік гарячого та холодного батика, вільного розпису. Зародження «образотворчого батика», реалізація власних авторських концепцій з оригінальними проявами батикового малярства на зламі 1980–1990-х років прочитуються 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 (Ядчук-Богомазової), Н. Бастун, О. Андрущенко, В. Сипняк, Л. Мороз та ін.

Плеяда прекрасних мистців-текстильників Києва працювала 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. Щербакова, О. Владимирова, Р. Пашкевич, Н. Борисенко, Н. Яценко, О. Мороз, А. Яценюк, Н. Лапчик, Н. Кияниця та ін. Крім того, у цій галузі працювали такі художники-монументалісти, як Є. та Ж. Бикові, А. Безпалий (Харків), О. Єрофєєва 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 [84].

Під впливом архітектури, яка в 1970–1980-х роках проголосила пошук синтетичних мистецьких форм, опинилися майже всі види декоративного мистецтва. Проблеми віднайдення дієвіших і сучасніших прийомів естетичного оздоблення типових громадських споруд, розширення форм участі художника в організації архітектурно-просторового середовища міст України набули актуальності й вимагали невідкладного практичного вирішення. У зв'язку із цим набув розвитку один із традиційних для України і водночас новаторський для періоду 1970–1980-х років вид мистецтва – монументально-декоративна кераміка, матеріалом якої є художньо виразна, доступна й дешева сировина. Акумулюючи досвід декоративного мистецтва, скульптурної пластики, монументального живопису, дизайну, вона стає багатоликою за своїми формами, технологією та можливостями застосування в архітектурі [85].

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 відчутні у творчих роботах 1970–1990-х років таких художників, як О. Міловзоров, О. Рапай, Л. Богинський, Г. Севрук, Н. і В. Ісупови, Л. Мєшкова, В. Федько, В. Прядка, І. Перова, Ю. Легенький, Л. Красюк, А. Іллінський (Київ), Т. Драган, Т. Левків, А. Бокотей, З. Флінта, Р. Петрук, І. Туманова, Н. Федчун, В. Кондратюк, В. Боднарчук, А. Максименко, І. Янович (Львів), В. Боков, В. Мануїлов (Донецьк), А. Бородкін, І. Животовська (Сімферополь). Проте з кінця 1980-х років система Художнього фонду СХ занепадає, кількість державних замовлень на доволі коштовну декоративну кераміку, скло, гобелени, батики для архітектурних об'єктів спочатку скорочується, а згодом і зовсім зникає.

Водночас помітним мистецьким явищем стає професійна станково-декоративна кераміка, зокрема львівська, яка згуртувала зусилля багатьох художників і не тільки мала особливе значення для розвитку українського декоративного мистецтва, але й певною мірою визначала тогочасний художній процес: у другій половині XX ст. вона поступово формувалася як своєрідний вияв протесту проти ідеологічного контролю, який продовжував панувати в радянському мистецтві. Саме «львівська школа», яка слугувала основою 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» [86].

---

[84] *Чегусова З.* Батік в громадському інтер'єрі. Традиції і сучасність // ОМ. – 1992. – № 6. – С. 17.

[85] *Чегусова З.* Пошуки нових форм у сучасній монументально-декоративній кераміці України // ОМ. – 1986. – № 5. – С. 24.

[86] *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом… – С. 87, 151.

http://www.etnolog.org.ua

Декоративна кераміка 1970–1980-х років об'єднала величезну кількість 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. Міловзоров, О. Рапай, П. Печорний (Київ), П. Мось, Ж. Соловйова (Харків), О. Єрмоленко (Суми), Н. Федорова (Одеса).

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

Художники КЗХС, які, власне, і стали фундаторами київської школи скла, – П. Аверков, І. Аполлонов, І. Зарицький, В. Геншке, Л. Митяєва, С. Голембовська (Болзан), О. Гущин, 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 гути, київські художники в 1970-х роках розвивали її «у двох напрямках, що тісно поєднувалися між собою, – "фольклорно-пластичному" та "декоративно-бароковому"» [87].

У Львові в цей період теж 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 виявили себе художники Б. Галицький і В. Хохряков [88].

Цех гутного художнього скла вищезгаданої фабрики став експериментально-творчою базою СХ СРСР, де провідні митці країни, які працювали в галузі художнього скла, разом зі склодувами мали можливість багато експериментувати, створювати оригінальні речі, які й 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. Гущин, Б. Галицький, В. Гінзбург, С. Мартинюк, В. Рижанков, П. Думич, О. Гера, які упроваджували 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 зародився в середині XX ст. одночасно в Європі та США. Його визначальними рисами було виявлення нових проявів кольоро-пластичної виразності скла, віднайдення технологічних прийомів його обробки, що привело до розвитку станкової склопластики, яка отримала назву «авторське скло» [89].

У 1970–1980-х роках фарфор і фаянс України набув 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. З цією метою формувалися творчі колективи на чолі з художниками, які визначали стилістичну своєрідність продукції, завдяки чому мистецькі доробки цих заводів у 70–80-х роках стали складовою загального надбання декоративного мистецтва України [90].

Спрямування стильових пошуків українського фарфору великою мірою визначав колектив художників КЕКХЗ, принаймні в розвитку жанру 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 представники молодого покоління художників,

[87] *Сом-Сердюкова О.* Зазнач. праця. – С. 3.
[88] *Петрякова Ф. С.* Зазнач. праця.
[89] *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 219.
[90] *Придатко Т.* Новаторство і традиції // ОМ. – 1986. – № 3. – С. 23.

http://www.etnolog.org.ua

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 значною мірою впливала 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 здебільшого і визначав художню своєрідність його продукції.

Виробництво фаянсу в Україні в другій половині XX ст. було зосереджено переважно в Будах на Харківщині. У 1980-х роках Будянський фаянсовий завод випускав третину фаянсу СРСР, експортував сповнені яскравого національного колориту вироби за кордон, створені такими неперевершеними професійними художниками, як С. Панасюк, Д. Клювгант, Р. Вакула (Тимін), Г. Кломбицька, Ю. Піманкін, Г. та О. Чернові, І. та В. Сені, Б. П'янида, Ю. Лобанов та багато інших.

Звернення до джерел народного мистецтва сприяло процесу відкриття кафедр та 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 XX ст.

Відкриття на Львівській кераміко-скульптурній фабриці ливарного цеху (1971) дозволило митцям розвинути технології лиття та карбування по листовому металу і застосовувати їх поряд з ковальством для комплексного оформлення громадських інтер'єрів творами декоративно-ужиткового мистецтва, що уможливлювала 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, а також П. Дулинець, П. Ганджа, В. Карась.

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 України. Це насамперед Віталій Хоменко, В. Друзенко, О. Гущин, С. Сєров, Ю. Барановський, С. Маро, Г. Гридасов, О. Роготченко (Київ); ювеліри О. і Т. Письменні, О. Міхальянц, Ю. Федоров, С. Федорова-Солодовникова, С. Капітонов (Сімферополь), А. Погорецька, Е. і Є. Смирнови, Є. Жданов (Одеса) та ін. [91] Ювелірство середини 1970–1980-х років на республіканських і всесоюзних виставках СХ у Києві, Львові, Москві, Ленінграді презентували Г. Сторчак, В. Фединський, І. Турчин, Н. Федчун, С. Вольський (Львів), О. Жарков, М. Руснак, К. Кравчук (Чернівці), С. Ковалюк, М. Катеринок (Вижниця).

На зламі XX–XXI ст. професійне декоративне мистецтво України переживає складні трансформації, які можна порівняти хіба що з мистецькими новаціями авангарду початку XX ст.

З настанням 1990-х років у декоративному мистецтві України відкрилася розмаїта мистецька панорама, зокрема в царині професійної художньої кераміки, скла, текстилю, металу, ювелірства, дерева, лозоплетіння, витинанки, мозаїки соломою тощо.

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

Між тим, прикрим явищем нової доби були численні приклади недбалого ставлення 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 вищезгаданих славетних підприємств-гігантів текстильної, скляної, керамічної, фарфорової, фаянсової промисловості, зокрема КШК, ДШК, КЗХС, ЛЕКСФ, склярсько-виробничого об'єднання «Райдуга» у Львові, КЕКХС, Баранівського, Коростенського, Полтавського, Полонського, Сумського, Будянського фарфорових заводів тощо, які впродовж

[91] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен… – С. 30.

http://www.etnolog.org.ua

1990–2000-х років було «роздержавлено», приватизовано, а згодом – умисно «збанкрутовано». Приватний бізнес, нездатний організувати виробництво у складних економічних умовах, і відсутність державної підтримки призвели до глибокої кризи, а згодом і варварської руйнації величезної художньо-промислової галузі України в її розквіті.

Водночас фінансова скрута, різка зміна соціально-економічних умов і втрата художньої промисловості в Україні в 1990-х роках усупереч усьому не сповільнили пошуків художників-прикладників у їхній індивідуальній авторській творчості.

Досить яскравою в розмаїтості новаторських пошуків у стилях класичного модернізму та постмодернізму видається авторська художня кераміка 1990–2010-х років. Кераміка довела, що вона 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. Наприкінці XX ст. кераміка вийшла далеко за межі утилітарності й перетворилася на своєрідний синтетичний різновид творчості, що об'єднав у собі засоби художньої виразності разом з технічними прийомами скульптури, живопису, графіки, переважаючи у формотворчому експериментуванні серед інших видів декоративного мистецтва.

У 1990–2010-х роках 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. Міловзоров; уславлені 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. Іллінський, 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 (Ганзенко), Ужгорода – М. Росул, В. Віньковський, Я. Борецький, Н. Грабар-Борецька, Одеси – Н. Федорова, О. Дмитрієв, Вінниці – В. Оврах, Луцька – В. Хижинський, Донецька – Г. та І. Васильєви, Г. і В. Беро.

Наприкінці 1980-х – у 1990-х роках склярі колективу КЗХС працювали в напрямі формування нової естетики «студійного скла» і певної модернізації його образно-пластичної мови. Суттєво розширили гутні можливості кришталевого скла І. Зарицький та С. Голембовська. Цікаві прояви постмодернізму простежуються в концептуальних творах С. Кадочникова та В. Дудіна, який очолював колектив художників КЗХС протягом останніх років існування до самого закриття 1997 року.

Проте, віддаючи належне творчим досягненням київських склярів, слід визнати беззаперечне лідерство в гутному склі львівської когорти митців, які в 1990–2000-х роках вражають експериментальним творчим мисленням, креативністю новітніх ідей, неординарними образними та кольоро-пластичними знахідками в сучасному річищі гутної склопластики.

Невичерпними фантазіями в гутному склі вирізняються твори високої професійної культури провідних львівських митців старшого покоління: А. Бокотея, Ф. Черняка, Р. Петрука, В. Гінзбурга, які незмінно йдуть шляхом узагальнених і глибоких образно-формальних пошуків.

Новаторською є пошуково-експериментальна творчість випускників кафедри художнього скла ЛНАМ, талановитих учнів професора А. Бокотея, послідовників, як і він сам, авангардних течій класичного модернізму й постмодернізму – Олександра Звіра, А. Петровського, А. Курила, О. Принади, Р. Дмитрика, О. Шевченка, В. Тринцолина, Ігоря Мацієвського, А. Гоголя, на творчості яких немов би позначився новий виток тріади, проголошеної ще на початку XX ст. стилем модерн, – «емансипація, реформа, інновація».

Наприкінці XX 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 XX ст. і водночас пропонують різноманітні форми існування вітражного мистецтва в сучасній архітектурі.

Неоціненною заслугою народного художника України, дійсного члена НАМУ, ректора ЛНАМ А. Бокотея є організація та проведення від 1989 року і дотепер міжнародних симпозіумів скла у Львові на базі ЛЕКСФ і ЛНАМ, а згодом – окремих приватних підприємств, до участі у яких було залучено найвидатніших художників зі світовим ім'ям.

http://www.etnolog.org.ua

Значним поглибленням новаційних та інноваційних тенденцій вирізняється в 1990-х роках художній авторський текстиль, де спостерігається активний пошук нових виражальних можливостей тканини, виходячи з її іманентних якостей: структури, фактури, фізичних властивостей волокна. Текстиль акумулює незвичні для цієї галузі матеріали й техніки, завдяки чому зазнає певних змін образна система творів. У міжнародній практиці ці процеси отримали назви «рух мистецтва тканини», «новий текстиль», «текстильний мейнстрим» та ін. [92] Серед усіх видів декоративної творчості «емансипований», «новий текстиль», якому притаманні великий креативний заряд та висока естетична цінність, виявився в 1990-х роках у мистецькому авангарді [93].

Ще стрімкіше розвивається мистецтво художнього текстилю в Україні у 2000–2010-х роках: 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. Тіменик, 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), В. Роєнко-Сімпсон (США) та багато інших.

Український «рух мистецтва тканини», незважаючи на нетривалий час побутування на наших теренах (кінець XX – початок XXI ст.), накопичив власний досвід, продукуючи сміливі та неупереджені ідеї. Водночас новітній текстиль не заперечує традиційного і аж ніяк не розвивається відокремленно від нього [94].

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, а також у відносно нових для українців, таких як черпаний папір, печворк, квілт, засвідчило подальший розвиток цього виду декоративного мистецтва, що здобуває дедалі ширше визнання на міжнародних виставках, конкурсах, симпозіумах [95].

До проектів останніх десятиліть XX – початку XXI ст., що відображають 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, арт-проект «Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен» у Києві. Могутньою експериментальною платформою для активного поступу в розвої новаційного мистецтва текстилю стали Перша (2004), Друга (2007), Третя (2010) та Четверта (2013) всеукраїнські трієнале художнього текстилю під егідою НСХУ в Києві, які залучили до цих виставок багатьох митців з усієї України [96].

Усі чотири всеукраїнські трієнале засвідчили, що новаційний текстиль України, який на початку XXI ст. перетворився на самобутній національний феномен, розвивається в руслі художніх ідей сучасності, і на рівні з іншими видами мистецтва «дрейфує в широтах» постмодернізму та поставангарду [97].

У 1990-х роках увагу провідних майстрів художнього текстилю, орієнтованих на розвиток тогочасних надбань професійного декоративного мистецтва, привернула вишивка у форматі ав-

---

92 *Кусько Г.* Рух мистецтва тканини в Україні // Художній текстиль. Львівська школа: Альбом / Авт.-упоряд. Т. Печенюк. – Л., 1998. – С. 78.

93 *Кусько Г.* Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 113–117.

94 *Печенюк Т.* Художній текстиль – реальність українського мистецького простору // Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008. – С. 11.

95 *Печенюк Т.* Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? (До питання новацій у сучасному художньому текстилі) // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 101.

96 Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю…; Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю…; Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю…; Четверта всеукраїнська трієнале художнього текстилю…

97 *Чегусова З.*, *Печенюк Т.* Художній текстиль як складова національно-культурного простору (про Першу та Другу всеукраїнські трієнале художнього текстилю) // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 99.

http://www.etnolog.org.ua

торської голкової техніки. Серед них – Н. та Л. Борисенко [98], Т. Кисельова [99]. Їхні рукотворні вишиті панно, що призначені для житлового і громадського інтер'єрів, виставкового і музейного простору, яскраво ілюструють усі новітні перетворення в цій царині декоративного мистецтва.

У Криму завдяки ентузіазму й активній творчій позиції художника М. Чурлу (Сімферополь) упродовж 2002–2006 років було реалізовано широкомасштабний мистецький проект «Кримський стиль», мета якого – дослідження традицій кримськотатарського мистецтва, зокрема вишивки з виявленням можливостей її використання в сучасній художній практиці, що і було здійснено художниками Криму – М. Чурлу, Г. Негляденко, Ю. Тулуповою та ін. Цікавий доробок у галузі вишивки демонструє у 2000-х роках різнопланова творчість таких авторів, як І. Семесюк, А. Рудницька (Київ), Олександра та Олеся Теліженко (Черкаси).

На початку XXI ст. в Україні доволі динамічно розвивається мода. Зі зміною певних ідеологічних орієнтирів активізувалася творчість художника-модельєра. Костюм як мистецький жанр вітчизняних художників зазнає впливів інших видів мистецтва, виявляючи постмодерністське полістилістичне розмаїття. Етнонаціональна парадигма у творчих пошуках модельєрів України презентована насамперед діяльністю випускників ЛНАМ, де започатковано підготовку дизайнерів костюма.

У 1990–2000-х роках обличчя львівської школи металопластики поряд з іменитими майстрами старшого покоління – В. Шоломієм [100], О. Боньковським (завідувач кафедри художнього металу ЛНАМ у 2001–2002 рр.) [101], 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 кованій пластиці у 2000-х роках яскраво зарекомендували себе О. Івасюта, Р. Шишак та І. Лупул.

Різнопланові 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 багатоманітністю технологічних пошуків на шляху до оригінальної образності, на зламі XX–XXI ст. переживає період бурхливого піднесення [102]

Наприкінці XX ст. заявили про себе такі митці-ювеліри, як Віталій Хоменко, С. Сєров, Є. Заварзін, В. Балибердін (Київ), С. Вольський, Г. Хоменко, І. Андрусів, О. Івасюта, В. Крохмалюк, Е. Іванюшенко (Львів), О. Міхальянц (Сімферополь), О. Мірошников (м. Миколаєв Львівської обл.) та ін. Неможливо не відзначити і творчість класика української емалі, видатного майстра сучасності О. Бородая [103], слідом за яким на початку XXI 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.

Наприкінці XX – на початку XXI ст. плідними та гідними уваги видаються 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 універсальним засобом мистецького вислову. Відроджується і сакральне мистецтво дереворізьблення [104]. Цілком своєрідного розвитку в дереві набувають декоративна скульптура, просторова пластика, а також рельєфне різьблення, де відчувається органічне поєднання новаторського підходу до обробки дерева з глибинним розумінням народних традицій та використанням усіх естетичних можливостей цього матеріалу.

---

98 *Чегусова З.* Нитка життя // Наталка Борисенко. Микола Білик. Каталог. – К., 2011. – С. 1; *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен… – С. 224–225, 420.

99 Там само. – С. 310–311, 438.

100 *Шоломій В.* Становлення студій художнього металу // Вісник ЛАМ. – 1996. – Вип. 7. – С. 52–55.

101 *Шмагало Р.* Металеві мости Альп і орнаментальна музика Карпат // Українське мистецтво. – 2003. – № 2. – С. 99–100.

102 Вісник ЛНАМ. Спецвип. 5: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художній метал в Україні: минуле, сучасне, майбутнє». 11 жовтня 2007. Львів. – Л., 2008. – 168 с.: іл.

103 *Чегусова З.* Олександр Бородай – новатор старовинних таємниць емалі // Президент. – 2002. – № 11–12. – С. 108–113.

104 *Тимків Б.* Зазнач. праця.

http://www.etnolog.org.ua

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. Вертуозов (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 та новітнього.

Потужними джерелами інспірацій і найрізноманітніших художньо-формальних пошуків на зламі XX–XXI ст. стали такі види декоративного мистецтва, як малярство на склі, витинанка, мозаїка соломою. Неабияке зацікавлення професійних митців художніми вартостями цих народних видів творчості на тлі значного розширення ними діапазону звичної тематики в цих ділянках, а також 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 XX – на початку XXI ст. дає підстави стверджувати, що за ним – велике майбутнє, бо саме воно формує макро- і мікросередовище, вбирає в себе трансформацію об'єктивного світу, є яскравим виявом філософсько-естетичних уявлень творців, а також об'єднавчою ланкою між минулим та майбутнім.

***

Авторський колектив висловлює щиру подяку директорам і науковим співробітникам музеїв, які надали велику допомогу у вивченні колекцій і всіляко сприяли в роботі над п'ятим томом «Історії декоративного мистецтва України»: Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, Вінницького обласного краєзнавчого музею, Дніпропетровського національного історичного музею імені Д. І. Яворницького, Львівського історичного музею, Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького, Музею народної архітектури та побуту у Львові, Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького, Національного художнього музею України, Полтавського художнього музею, Хмельницького обласного художнього музею, Чернігівського обласного історичного музею ім. В. В. Тарновського.

З. ЧЕГУСОВА

IMFE

http://www.etnolog.org.ua

Розділ 1
ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Вишивка

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Г. Собачко-Шостак. Наволочка. Виконана в 1951 р. П. Величкевич.
Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ

http://www.etnolog.org.ua

ВИШИВКА

Художня вишивка як галузь декоративного мистецтва є найчутливішою і найдинамічнішою стосовно нових тенденцій часу. Вона найтісніше пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками, уподобаннями та світоглядними настроями.

У XX ст. професійні художники звернули увагу на вишивку як на найвиразніший вид декоративного мистецтва. Їхні пошуки в цій галузі стимулювали її розвиток, зміну художньо-виражальних засобів, розширили сферу застосування, а головне – звільнили вишивку від утилітарності, ужитковості. Завдяки увазі професійних митців на початку XX ст. вишивка перетворилася на абсолютно іншу галузь самодостатнього мистецтва. У цей час виникає самостійний жанр – вишите декоративне панно. Художники намагалися не імітувати живопис, механічно переносячи ескізи у вишивку, а навпаки, – розкривати специфічний художній потенціал самої вишивки – виявляти складну фактуру матеріалу, насамперед блиск і світлоносність шовкових ниток, їхню здатність залежно від нахилу стібків по-різному поглинати і випромінювати світло, утворювати різноманітну складну рельєфність поверхні. У їхніх творах фізична якість матеріалів вишивки естетизується, набуває матеріальної достовірності. Професійні художники підійшли до вишивки як до виду мистецтва, що вирішує суто живописні проблеми – співвідношення кольору, фактури, певних об'ємів, підкреслення чіткого контуру і кольорової площини, вони радикально оновили форму. Саме тому неабиякої популярності набула художня вишивка гладдю, яка є, власне, «живописом голкою».

Початок століття ознаменований яскравими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних регіонах України мав локальні відмінності і джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею»: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, убачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, апелювали до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко.

Початок XX століття в Україні характерний значним зростанням національної свідомості, увагою до стародавніх пам'яток, захопленням етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професійного мистецтва.

В означений період в Україні відбувалися процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві, активної співпраці провідних художників-авангардистів з народними майстрами та звернення їх до символічної мови народної творчості. Ці взаємовпливи сприяли глибоким структурним видозмінам, пов'язаним із зародженням нового напряму мистецтва – українського модерну, авангарду.

В Україні зусиллями творчої інтелігенції та меценатів було створено розгалужену мережу майстерень, у яких генерувалися і реально втілювалися новітні ідеї.

Неабиякий інтерес до народного мистецтва, зацікавлення його самобутністю, намагання врятувати промисли вишивки від загибелі й поглинання промисловістю зумовлювали дедалі активнішу співпрацю професійних художників і народних майстрів.

Митці, які прийшли у вишивальні промисли і сприяли їх відродженню, не тільки поступово усвідомлювали свою творчу особистість, але й переосмислювали саме мистецтво вишивки, її художню спрямованість.

Спроби відродити народні промисли і спрямувати їх у нове стильове русло дали позитивні результати. Особливо слід відзначити вироби, виконані за ескізами В. Кричевського, який у 1912–1915 роках очолював оленівський осередок, де виготовляли килими, декоративні тканини, вибійку, різноманітні види узорного полотна. Вони мали широкий попит і реалізовувалися через спеціалізований магазин у Лондоні. За його ескізами було створено килими, декоративні тканини та вишивки, що мали неабиякий успіх за кордоном і отримали золоту медаль на Всеросійській кустарній виставці в Петрограді (1913). Збереглося три вишиті роботи В. Кричевського, які дають певне уявлення про стилістичне спрямування його творчого методу на шляху формування стилю модерн. Особливо цікава з цього погляду декоративна доріжка, яку свого часу художник подарував композитору Миколі Лисенку. Це вільна, живописна композиція із зображенням птаха на квітковій гілці яскравих відкритих кольорів, виконана художньою гладдю[1].

Наталія Яшвіль відкрила майстерню в с. Сунки Смілянського повіту Київської губер-

[1] *Кара-Васильєва Т.* Декоративне мистецтво // ІУМ: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – С. 232.

http://www.etnolog.org.ua

нії, яка спеціалізувалася на створенні виробів художньої вишивки та килимарства. Майстерня брала активну участь у виставках: у Парижі (1900 р., мала золота медаль), Києві (1906, 1909 рр., велика срібна медаль), Чернігові (1912 р., бронзова медаль) та Петрограді (1913). У маєтку працювали такі художники, як М. Нестеров, О. Мурашко, Я. Станіславський. Керувати художньою справою розвитку промислів було запрошено Миколу Прахова.

Олена Прахова була митцем широкого творчого діапазону. Крім величних, грандіозних творів на релігійні теми, вона охоче вишивала картини за проектом художника В. Котарбінського, у якого брала уроки малювання. Твір «Замріяна» (1900) – це яскравий вияв стилю модерн у вишивці[2]. Жіночі образи, які були характерними елементами орнаментальних композицій доби модерну, існували в контексті стилістики образотворчого мистецтва, літератури. Живим уособленням стилю стала відома тогочасна французька актриса Сара Бернар. Узагальнений образ жінки в мистецтві – це відтворення певного ідеалу, те спільне, що складається в типове, стилізоване, те, що за естетичними нормами часу робить їх такими привабливими. Каноном зображення жінки є твори О. Бердслея, Г. Клімта, А. Мухи. Останній тривалий час працював у Парижі, його відомі плакати й афіші до вистав за участю Сари Бернар, графічні цикли пір року, квітів утвердили цей архетип жіночої краси, безпомилково упізнаваний у сецесії. В. Котарбінський у своїй діяльності відтворював саме цей пластичний канон жіночого образу. Це втілення грації жіночої постави, вишуканих жестів, переданих тонкими вигинами пластичної лінії, найтоншими благородними відтінками вохристо-золотавих тонів шовкових ниток, відтворено завдяки досконалому володінню О. Праховою мистецтвом гладі.

Майстриня вишивала також за малюнками свого брата Миколи Прахова, відтворювала і власні композиції. На виставці В. Котарбінського, організованій у залах КМРМ 2010 року, уперше було представлено малюнки художника, які мають прямі паралелі з вишивками О. Прахової. Три панно для ширми дають можливість сформувати певне уявлення про характер цих вишивок[3]. Це ліричні пейзажі, для яких характерна гармонія ритмічних і тональних співвідношень. Інтерес художниці до образів живої природи був цілком закономірним і відповідав естетичним настановам нового стилю. У творах О. Прахової яскраво виявилася його характерна прикмета, особливістю якої є посилений інтерес до окремого об'єкта живої природи – любовне, реалістично достовірне відтворення метелика, ластівки у гнізді, залюбування окремою квіткою, листям, травинкою, очеретом. Відчувається знання О. Праховою будови кожної рослини, куща, дерева, які передано з ботанічною точністю, правдоподібністю і переконливістю. Основне в її творах – бажання передати загальне через конкретне. Це єдність людини і природи, уміння відтворити її красу й насолодитися спогляданням, виявити живий інтерес до кожного конкретного орнаментального мотиву – квітів, листочків, трав. Таке точне відтворення переливається в мистецтво зображення, у точність передачі малюнку з натури. Це посилюється глибокою любов'ю до змальованого пейзажу, у якому безпомилково впізнаються краєвиди України з білими вишитими хатками, мальвами перед будинками. Кожна з трьох частин панно для ширми має певний закінчений пейзажний сюжет. Незважаючи на те що передано глибину простору першого плану, О. Прахова досягає двовимірних формул для передачі тривимірного простору краєвиду, що було характерною особливістю японського мистецтва, яке значно вплинуло на мистецтво модерну. Свою композицію вона вибудовує на зіставленні кольорових плям, поєднанні зображень різного масштабу. Інтерес до рослинних форм був закономірним явищем, тому не випадково стиль модерн дослідники називають декоративним, де декоративність слугує основною естетичною категорією. Естетизація навколишнього середовища, увага до мотивів флори і фауни – органічне й закономірне тогочасне явище, відбиття настанов модерну. Це було результатом підвищеного інтересу до рослинного світу в теоретичних працях художньої освіти.

Важливе значення для розвитку мистецтва вишивки, особливо в контексті пошуків російських художників, які створювали «вишиті картини» (Віра Вульф, Павло Кузнецов, Микола Кульбін, Ганна Сомова, Марія Якунчикова), мав харківський мистецький осередок. Саме тут народилися твори, які стали органічним продовженням художньо-образних засад і вподобань живопису, що були закладені місцевою рисувальною школою М. Раєвської-Іванової (1840–1912), при якій діяли спеціальні курси. Митці, які розпочинали професійну освіту або викладали в цій школі, надалі відзначилися своїми високими досягненнями в пейзажному жанрі (С. Васильківський, М. Ткаченко, П. Левченко). Характерно, що ці уподобання

[2] *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008. – С. 144.
[3] Там само. – С. 146–151.

http://www.etnolog.org.ua

відбилися й у «живописі голкою», поширеному в харківському культурному осередку, де особливе місце посіло вишивання краєвидів. Яскравою постаттю в цій царині був Стефан Яроцький (1887–1976). Він народився в містечку Макове Подільської губернії, куди його предки були переселені з-під Кракова під час Третього поділу Польщі. Українська вишиванка стала предметом щирого захоплення в родині. У 1913 році він переїхав до Харкова і присвятив себе вишивці. Краєвиди С. Яроцького, позначені глибокою ліричністю, тонким відчуттям кольору, відбивають творчі досягнення живописної харківської школи.

Засвоєння у вишивці стилістики модерну в Україні відбувалося в трьох напрямах. Перший – у руслі загальної тенденції ар нуво, яскравими представниками якої є О. Прахова та В. Котарбінський; другий – опанування флорально-орнаментальною лінією зі зверненням до мистецтва українського бароко XVII–XVIII ст., що є характерним для вишитих робіт Г. Собачко, Є. Прибильської і в цілому для всього напряму майстерні в с. Скопці; третій – тенденція до лінійно-геометричного орнаменту як результат звернення до народного мистецтва Гуцульщини, у контексті творчих пошуків художників віденської сецесії, англійської школи, скандинавських країн. Останній напрям характерний для львівської сецесії, передовсім для митців, об'єднаних навколо І. Левинського, а також для творчості сестер Кульчицьких.

Вільне оперування традиціями українського мистецтва скеровувало діяльність художників на відродження стилю українського бароко, у якому вони вбачали яскраве втілення національної самобутності.

Показовими з цього погляду є експонати Другої всеросійської кустарної виставки в Петрограді (1913). У передмові до альбому чітко сформульовано основні напрями розвитку кустарних промислів, серед яких названо «малоросійський», котрий використовує узори й художні мотиви XVIII ст., що збереглися у вишивці та килимах[4]. Зразки вишивки були представлені Київським кустарним складом, Решетилівським показовим пунктом Полтавського губернського земства, майстернею А. Семиградової в с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії, майстернею Н. Давидової в с. Вербівка Кам'янського повіту Київської губернії та майстернею княгині Яшвіль у с. Сунки Смілянського повіту Київської губернії. Вагомий внесок у розвиток художньої вишивки здійснила художниця В. Болсунова. Вона досконало виконувала вишивки кольоровими шовками, золотом і сріблом по атласу, у яких творчо переосмислювала традиції українського шитва XVIII ст. За успішне керівництво вишивальною справою її було нагороджено малою срібною медаллю на згаданій виставці (мала відзнаки й інших виставок).

Вишиті твори кустарного пункту Семиградової і Прибильської на виставці було відзначено великою срібною медаллю.

Представлені на виставці вишиті вироби – різноманітні подушки, доріжки, серветки, панно, тогочасний одяг – дають уявлення про те, як художники переосмислюють і пристосовують до нових вимог художню систему шитва XVIII ст. Вони штучно вилучають із цілісної системи окремі мотиви (різноманітні зображення квіткових букетів у кошиках, вази, галузки, квіти) і механічно переносять їх у вишивку подушок, панно. У результаті таких дій ці мотиви набувають застиглих форм з відтінком манірності і статичності.

Вироби кустарних майстерень початку століття відходять від своїх прототипів, і хоча чітко простежується їхня першооснова, вони позбавлені підвищеної емоційності й чутливості до тонкої градації кольору, притаманних шитву XVIII ст. З плином часу вишивки шовком втратили звучання первісних яскравих кольорів. Саме цю «бляклість» художники кустарних промислів сприймали як естетичний еталон, імітуючи її в нових виробах. Широко застосовують кольорове тло, яке до того не було характерним для народної вишивки, оскільки її виконували тільки на білому крупнозернистому полотні. Звернення до шитва XVIII ст. відроджує також декоративно-живописну техніку гладі кольоровим шовком. Це сприяє підвищеному інтересу до яскравих барвистих сполучень, їх поєднань з різноманітним кольоровим тлом, виявляє силу звучання загальної гами вишивок. Особлива увага до підкреслення кольору, його символічної ролі, виявлення у вишивці живописного начала були тим імпульсом, що згодом сприяв формуванню творчої спрямованості таких яскравих індивідуальностей, як Ганна Собачко, Параска Власенко, Євмен Пшеченко, Василь Довгошия, Гликерія Цибульова, які своїми роботами уславили українське мистецтво вишивки на багатьох міжнародних виставках першої половини XX ст.

Майстерні в селах Скопці та Вербівка були тими центрами, де співпрацювали професійні художники та народні майстри, викристалізо-

[4] Русское народное искусство на Второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. – Пг., 1914. – С. 49.

http://www.etnolog.org.ua

вувалися ідеї синтетичного мистецтва, мистецтва модерну, а згодом – супрематизму. Як уже згадувалося, найчутливішою до нових тенденцій тогочасної моди була вишивка. Вона швидко реагувала на появу нових малюнків, технік шитва. Рукотворність вишивки, використання її в костюмі або інтер'єрі стали складовою творення художніх виробів у майстерні в Скопцях. Орієнтація одягу на європейську моду з оздобленням декоративною вишивкою – основний принцип міського костюма, що мав широку популярність на початку століття в середовищі інтелігенції, яка сповідувала ідеї національного відродження.

Митці зверталися до мистецтва бароко. Саме цей яскраво виражений національний стиль став об'єктом стилізації та естетичних рефлексій. Водночас формування стилю з ретроспективною орієнтацією на героїчне минуле не лише надало йому змістової паралелі, ставши своєрідним історіософським двійником, парафразом, але й посилило ідеологічну спрямованість, працювало на формування «української ідеї», збігалося із соціально-політичними й культурними процесами за відродження і становлення національної культури.

Яскравою постаттю в розвитку цього стилю є художниця Євгенія Прибильська. Росіянка за походженням, вона все життя присвятила українській вишивці. Її життя – це приклад невтомного служіння справі організації кустарних промислів та виставок. Художні вироби кустарного пункту Семиградової та Прибильської мали неабияку популярність. Вони експонувалися на багатьох виставках сучасного мистецтва.

Доробок Є. Прибильської 1913–1916 років досить чітко демонструє тенденції до створення нового стилю у вишивці, і його слід аналізувати на широкому тлі розвитку мистецтва початку XX ст. Сама майстриня згадувала, що протягом 1908–1910 років вона посилено досліджувала старовинне українське мистецтво, робила замальовки з тканин і вишивок XVIII ст. з ризниць Софійського собору та Успенського собору в Києво-Печерській лаврі, а також вивчала сучасні рушники, писанки «дзвінкого веселого забарвлення»[5]. У 1910 році Є. Прибильська на запрошення власниці маєтку А. Семиградової очолила художнє керівництво навчально-показовою килимарською майстернею і вишивальним пунктом у с. Скопці (нині – с. Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.), де вона працювала до 1916 року.

Художниця на той час була вже добре обізнана з українським мистецтвом XVIII ст. і сучасною народною творчістю. Ці два напрями й були покладені в основу діяльності майстерні. Тут виготовляли шарфи, декоративні подушки, панно, покривала з «характерним для всіх панських майстерень наслідуванням зблякклого, старого шиття, і на відміну від нього введено було багато свіжого, рухливого орнаменту в веселій та яскравій розкольоровці за малюнками місцевих кустарок»[6].

Аналіз діяльності майстерні було висвітлено в передмові до Каталогу Виставки сучасного декоративного мистецтва, що відбулася 1915 року в московській Галереї Лемерсьє: «Первісним завданням цієї справи було відродження в тканинах і вишивках місцевого орнаменту на підставі замальовок по церквах, ризницях та музеях старовинних килимів, вишивок, начиння й писанок. Роботи першого періоду ґрунтуються на примітивній композиції, але вже простежується прагнення відійти від первісної застиглої форми орнаменту до кольорової побудови композиції, зберігаючи, однак, деякі примітивні форми народної творчості»[7].

Для роботи в майстерні було запрошено народних майстринь Г. Собачко та П. Власенко. У своїх виробах вони запозичили від Є. Прибильської «декоративні задуми, гостроту і вишуканість мотивів, сміливість кольорових сполучень, у яких вражають, поруч із наївними відгуками сільського малювання на скринях та писанках, якась виняткова смілива екзотичність та буйність»[8]. Майстрині виконували малюнки, за якими виготовляли килими, вишиті декоративні панно, подушки. Вироби П. Власенко, яка в майбутньому уславилась як видатна килимарниця, у період роботи в Скопцях наповнюються яскравими кольорами, певним рухом. За її ескізами майстрині у вишивальних артілях ще тривалий час, аж до 40-х років XX ст., повторювали ці зразки.

Для робіт Г. Цибульової цього періоду також характерні вільні, невимушені орнаментальні композиції, яскраві кольорові поєднання, які творчо інтерпретують барокове шитво XVIII ст.

З багатої спадщини художниці Є. Прибильської, на жаль, залишилася незначна кількість робіт, що лише частково можуть дати уявлення про її творчі пошуки і художні знахідки[9].

[5] *Прибильська Є.* Закохавшись у народне мистецтво. Життєпис // *Шудря Є.* Оранта нашої світлиці. – К., 2011. – С. 429.

[6] АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 48-3, од. зб. 69, арк. 11.

[7] Каталог Выставки современного декоративного искусства. Вышивки и ковры по эскизам художников. – М., 1915. – С. 3.

[8] АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 48-5, од. зб. 49, арк. 6.

[9] Чотири твори зберігаються в НМУНДМ (В-4323–

http://www.etnolog.org.ua

На згаданій Виставці сучасного декоративного мистецтва вона представила вироби окремо за роками створення: 1910-го (килими та зразки українського орнаменту), 1913-го (килим-панно, халат) та численну групу робіт 1914–1915 років. Це вишивки на різноманітних предметах: скатертях, панно, подушках, шарфах, комірцях, халатах. Окремо було експоновано ескізи вишивок для майбутніх панно, подушок, скатертей, а також для вибійки. Збереглося дві фотографії з виставки, що дають чітке уявлення про характер творчості майстрині, яку слід розглядати на широкому тлі історико-культурного процесу розвитку мистецтва початку XX ст., тих животворних витоків народного мистецтва, що завжди перебували в колі її інтересів[10].

Перше десятиліття XX століття позначене зародженням і енергійним поширенням в усіх видах мистецтва стилю модерн, який відповідав вимогам і естетичним запитам суспільства. Одним з художньо-виражальних засобів модерну є орнамент. Саме орнаментальне начало об'єднує всі види мистецтв, домінує як в архітектурному вирішенні будівель, так і в декоративному оздобленні інтер'єрів і предметів побуту. Орнамент відігравав стилеутворюючу роль у тогочасному декоративному мистецтві, зближував різні види мистецтва на шляху формування стилю «Art Grande» – «великого синтетичного стилю», став об'єднуючим художнім засобом, що здатен привести світ предметів до єдиного візуального модуля[11].

Характерною особливістю стилю модерн є втрата творами живопису, скульптури, прикладного мистецтва своєї самодостатності і включення їх у єдиний ансамбль як цілісну художню систему, де твори набувають підвищеної декоративності й підкресленої експресивності. У зв'язку з цим у художній організації інтер'єру особливого розповсюдження набувають вишиті панно, подушки, оздоби для меблів, вишиті ширми. У синтезі просторових мистецтв особливу роль відіграє декоративне панно, його цілковита підпорядкованість площині стіни, її «диктатурі». «Чим більше живопис уподібнюється килиму, гобелену, вишивці, аплікації, перетворюючись на узір, чим він більш площинний і орнаментальний, тим він найбільше задовольняє вимоги стилю»[12]. Саме цим пояснюється така мода на вишиті панно, що посідають вагоме місце у творчості як Є. Прибильської, так і Г. Собачко.

В епоху модерну орнамент виконував формотворче і змістовне навантаження, став основним компонентом у створенні предметного світу, навколишнього середовища. У добу модерну він мав глибокий внутрішній зміст. За висловлюванням Вільяма Морріса, декоративний мотив, його орнаментальне зображення мали сказати глядачеві «не лише про частину природи, яку вони являють, але і про те ціле, що стоїть за цією часткою»[13]. Саме тому відбувається інтерпретація мотивів флори і фауни і як окремого конкретного елементу, і як насичення внутрішнім символічним змістом усього орнаменту в цілому. Яскравим прикладом цієї двоєдиної ролі слугують шпалери В. Морріса, Берн-Джонса, скло Л. Тіфані, ювелірні вироби фірми Фаберже.

В основу орнаменту модерну були покладені мотиви стилізованих квітів і рослин, з підкресленням і виявленням вибагливості ліній, живописності переплетінь, плинності, динаміки форм і силуетів. Орнамент насичується експресивним ритмом, внутрішнім рухом, глибоким духовно-символічним змістом. Для митців модерну (В. Морріса, Л. Тіфані, О. Вагнера, Е. Галле) джерелом інспірацій було східне мистецтво, насамперед японська графіка. Вони намагалися підкреслити єдність людини і природи, передати красу кожного конкретного мотиву рослинного світу, досягти точності й достовірності кожного конкретного жука, метелика, риби, пави, зображення екзотичних квітів і рослин – орхідей, ірисів, анемонів, лілій, вплітаючи їх у структуру орнаменту, формуючи «натурстиль».

Є. Прибильська, засвоївши художню систему модерну, водночас пішла іншим шляхом. Вона скерувала свою діяльність і творчість Г. Собачко та Г. Цибульової на переосмислення орнаментів бароко, не виявляючи при цьому реалістичну чутливість і правдоподібність конкретних мотивів, їх об'ємно-просторову передачу, а підкреслюючи їхню площинність, декоративні особливості. Саме тому в роботах як Є. Прибильської, так і Г. Собачко на перший план висувається не реалістичність мотивів,

4326). Їх було передано в дар Музею 1964 року Є. Семиградовою через Г. Мєстечкіна.

[10] *Кара-Васильєва Т., Коваленко Г.* Відроджені шедеври. – К., 2009. – С. 19.

[11] *Казакова Л.* Орнамент в декоративном искусстве модерна как визуальная модель стиля // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. – М., 2003. – С. 343.

[12] *Мурина Е.* Проблемы синтеза пространственных искусств. – М., 1982. – С. 30.

[13] Эстетика Морриса и современность. – М., 1987. – С. 117.

http://www.etnolog.org.ua

а їх фантастичність, небуденність, посилення міфологізації образів.

У 1914 році Є. Прибильська здійснила подорож до Парижа з виставкою робіт народних майстринь. Саме тут в ательє на бульварі Кліші, заснованому відомим модельєром Полем Пуаре, зародилася мода на тканини з квітковим орнаментом. Його пошуки розвивалися в контексті надбань В. Морріса з характерним для нього особливим інтересом до мотивів флори і фауни. Починаючи з 1911 року, в ательє працював живописець і графік Рауль Дюфі, у якому П. Пуаре відчув «природженого декоратора»[14]. Митець повністю поринув у стихію кольору й орнаменту. Він багато експериментував, працював над декоративними панно, створював малюнки для тканин, домагаючись особливої краси і чистоти кольору, чіткості й ритмічності орнаментальної побудови. Він прагнув підвищеної декоративності та експресії форм і образів, живописного вільного вирішення орнаменту. Оригінальність Р. Дюфі як декоратора полягала у відмові від мюнхенських принципів орнаментації, тобто від безперервного повтору певного мотиву. Повстаючи проти цієї, як він уважав, штучної концепції, художник доводив, що в декорацію треба вводити дух живопису[15]. Р. Дюфі звернувся до досвіду XVIII ст. – епохи бароко, періоду найвищого розвитку виробництва тканин у Франції, водночас він вивчав примітивістів, лубок, створював малюнки, які відповідали естетичним уявленням напруженого за ритмом XX ст.

Цілком природно, що ця атмосфера активних новаторських пошуків кольору, нових принципів орнаментації, які панували в Парижі, полонили Є. Прибильську. Після знайомства і бесід з Р. Дюфі вона писала, що той був у захваті від її колекції «сільських малюнків» і сказав, що вона «на правильному шляху, що цей свіжий матеріал ще заявить про себе у майбутньому»[16]. Після повернення з Парижа художниця відходить від наслідування шитва XVIII ст. «Новітній селянський малюнок і писанка спонукали до вираження яскравості і рухливості»[17]. Саме ці дві складові – «яскравість і рухливість» – будуть визначальними в художньому методі її вишивок.

Роботи, створені Є. Прибильською після Парижа, свідчать про творчі пошуки й неординарність підходів. Її композиції побудовані за принципом контрастного протиставлення об'ємів, сповнені енергійного ритму, симетрія замінюється динамічною рівновагою, що підсилюється кольоровим тлом. Оскільки орнамент модерну став самодостатнім, то природним було виникнення таких видів вишивки, як декоративне панно, диванні подушки, у яких орнаментальне декоративне начало виступало на перший план. Так, композиція панно Є. Прибильської (НМУНДМ, В-4323, В-4325) ґрунтується на асиметричному розташуванні примхливих гнучких ліній, дивовижних, фантастичних квітів і рослин дуже складної конфігурації. Кожний із внутрішніх орнаментальних мотивів побудований на поєднанні кольорових площин, тонко нюансованої монохромії. Колірну гаму утворюють контрастні яскраві зелені, бузкові, фіолетові, сині та жовті барви, що підсилюються кольоровим тлом. Малюнок цих панно проймає надзвичайна динаміка руху. Химерно надломлені лінії листя, гострі завершення бутонів, експресивна гра кольору – усе свідчить про свіжий енергійний пошук і яскравий талант. Цікава також подушка, вишита сестрами А. і Є. Семиградовими за ескізами Є. Прибильської. Основою художнього образу є звивиста гілка з фантастичними квітами, органічно вписаними в овал (НМУНДМ, В-4326). У колірній гамі цього твору відчувається неабиякий інтерес до складної шкали рожево-бузкових тонів.

Уважне вивчення шитва XVIII ст. дало художниці можливість збагнути красу вишивки гладдю і запровадити її застосування в усіх виробах майстерні у Скопцях, насамперед у своїх роботах і творчості Г. Собачко. За допомогою цієї техніки сповна проявляються декоративні властивості шовку. Його блиск, мінливість кольору залежно від напрямку покладених стібків створюють надзвичайно емоційну гру кольору. Водночас застосування гладі і шовку підкреслює різну фактуру матеріалу: глибину й матовість шовкового тла, блискучість вишитих шовковими нитками суцільних локальних плям відкритого кольору, покладених, як у живопису, широкими мазками. Експресивна насиченість кольору досягається протиставленням холодних і гарячих барв, які на чорному або темно-зеленому тлі створюють відчуття підвищеної емоційності, а на рожево-бузковому – ніби «розчиняють» зображення і створюють «світіння» перламутрових барв. Загалом вишивка зазнає впливу живопису, точніше – у них схожі формотворення художньо-образної структури.

Якщо порівняти художньо-виражальні засоби шитва XVIII ст., які були джерелом інспірацій, і вишивки Є. Прибильської та Г. Собачко

[14] *Костеневич А.* Рауль Дюфи: Альбом. – Ленинград, 1977. – С. 54.
[15] Там само. – С. 56.
[16] *Прибильська Є.* Зазнач. праця. – С. 431.
[17] Там само.

http://www.etnolog.org.ua

1910–1920 років, то з усією очевидністю постають різні засади творчого методу і новий підхід до пошуку естетичних ідеалів. Так, для підкреслення площинності зображень майстрині вводять умовний колір. Стібки шовку розміщують у межах кожної кольорової плями, підкреслюючи відокремлення однієї від іншої. Один з головних принципів формування художнього образу стилю модерн полягає у значенні кольору, особливому ставленні до нього. У вишивках Є. Прибильської та Г. Собачко це і складність кольорових поєднань, і ритм розміщення кольорових плям, і різна сила емоційного звучання кольору.

Шлях Є. Прибильської – це не стилізаторство, а сміливий творчий пошук, новаторський підхід у розробці орнаментальних форм і побудові кольору. Кольорова основа її вишивок – не просто гарне ошатне тло, на якому подаються пишні рослинні форми, – це ірреальний світ, підкреслення його небуденності й фантастичності. Саме в пропорційності тла і зображень полягає метод художниці, її засіб передачі певного емоційного настрою. У творчому методі модерну в різних видах – живопису, архітектурі, скульптурі – проблема рівноцінних взаємодій форми і середовища, маси і простору, зображення і тла посідає одне з центральних місць.

Енергійні пошуки нових шляхів і форм у мистецтві вишивки в Є. Прибильської нерозривно пов'язані з уважним ставленням і підвищеним інтересом до народного мистецтва. Саме ці джерела були тим підґрунтям, що живило й наповнювало енергією та особливим відчуттям кольору творчу наснагу художниці. Постійно вивчаючи народне мистецтво, глибоко розуміючи специфіку його образотворчості, Є. Прибильська не просто його споглядала, але й трансформувала.

Вона довела, що в художника-професіонала і народного майстра різні шляхи в мистецтві. Саме завдяки її інтелігентній мудрості була виплекана творчість П. Власенко і Г. Собачко, пишнобарв'ям розквітнув їхній небуденний талант. У Г. Собачко життєва і творча доля нерозривно пов'язані з Є. Прибильською. За її малюнками в майстерні виготовляли вишиті панно, декоративні подушки, що експонувалися на численних виставках, привертаючи увагу своєю самобутністю.

Однією з особливостей художнього напряму майстерні в Скопцях була «міфологізація», переосмислення сюжетів, вторгнення світу фантазії, що виходили за межі буденності. Це простежується у вишитих творах Г. Собачко. Її вироби створені в контексті розвитку орнаментальних засад стилю модерн, у якому головною ознакою є лінія, її абриси. Саме вона слугує провідним формотворчим елементом стилю – лінія (або форма серпантину), що імітує змію.

Початок цьому було покладено створенням 1895 року вишитого панно Г. Обриста «Альпійські фіалки», яке, за влучним висловлюванням бельгійського архітектора і художнього критика Віктора Орта, було назване «Удар батога» і стало класичною формулою орнаменту модерну – «лінія Орта».

В усіх видах мистецтва лінія завдяки орієнтації на органічні форми природи набуває небаченої динаміки, і саме цей рух привертає особливу увагу митців.

Г. Собачко – сміливий новатор, творець нового змісту і форми виробів. Її композиції «Тривога» (1916), «Червоний травень» (1917), «У червоному полі» (1918), «Український вінок» (1918) позначені стрімкою ритмікою, насиченістю кольором завдяки контрастам синього, брунатного, червоного. Збереглися її малюнки, виконані на папері, та кілька фотографій вишитих робіт (окрайок скатертини і панно (1917), які експонувалися на виставці «Сучасна творчість українського села» (1919)), фото з виставки 1920-х років у Києві[18], а також малюнки, призначені безпосередньо для їх подальшого виконання у вишивці[19], незначна кількість вишитих подушок, виконаних за її ескізами, які ще тривалий час продовжували вишивати в артілях Полтавщини. Вони доводять, що у творчості Г. Собачко на зміну традиційним схемам народного розпису з їх статикою, симетрією, рівновагою приходять композиції, сповнені експресії та динаміки форм, напруженого кольору. Порівняння робіт 1914–1918 років з попередніми, а також з розписами останнього періоду життя Г. Собачко свідчить про те, що взаємоспілкування з такою яскравою творчою натурою, як Є. Прибильська справило на майстриню значний вплив. Це свого часу відзначали й сучасники, аналізуючи творче спрямування майстерні у Скопцях[20]. Про навчання в майстерні, співпрацю з Є. Прибильською красномовно говорить у спогадах і сама Г. Собачко[21]. Майстриня полюбляє вишивати диванні подушки різноманітної форми (найчастіше – круглої). У композиціях завжди є ніби центр, від якого починається вихор кольору та орнаментальних фігур. Рух створю-

[18] АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 45-5, од. зб. 53, арк. 3.
[19] Ганна Собачко-Шостак. Мистецький альбом. – К., 2008. – Іл. 61–66.
[20] *П(астух)ов П.* У недр искусства // Куранты. – 1918. – № 4. – С. 11.
[21] Лист Собачко до Новицької. – АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 48-2, оп. 12.

http://www.etnolog.org.ua

ється по колу, чим підкреслюється безперервність, особлива сила пружини, що несе заряд космічної енергії. Фантазія майстрині вигадує різноманітних казкових створінь, серед яких трапляються зображення небачених квітів, птахів, химерних риб. Художниця має «свою» флору і фауну. Ця фантазійність підкреслюється застосуванням умовного кольору, насичених барв шовку, уведенням золотої та срібної ниток. Усе сплетено в єдиний згусток почуттів – часом тривожних, стрімких і впевнених, іноді спокійних і врівноважених. Навіть коли форма виробу квадратна, майстриня все одно вибудовує композицію по діагоналі: у вигляді звивистої гілки з вигнутими казковими квітами або зігнутої по колу, у центрі якого розміщує зображення великого птаха. Орнаментальні мотиви у вишивках Г. Собачко – паростки гілок, пелюстки, фантастичні квіти – набувають особливого абрису, формується враження, що їхній рух, примхливі вигини найбільше цікавлять майстриню. Орнаменти її подушок розвиваються стихійно, листя і квіти набувають небачених форм, одна деталь ніби чіпляється за іншу, органічно виростаючи з неї. Квіти в її виробах непомітно й органічно трансформуються в зображення птахів, риб, якихось фантастичних істот, незвичайних комах. Орнамент набуває підвищеної самодостатності й розвивається, виходячи з власних особливостей.

Однією з характерних рис стилю модерн є процес міфологізації, перевтілення як у виборі сюжетів, так і в їх вирішенні. Згадаймо казкових персонажів таких представників українського модерну, як П. Холодний, Ю. Михайлів, К. Стефанович, М. Максимович, М. Жук, а також фантастичні флоральні форми ваз Е. Галле, скульптурно-пластичні пошуки Гауді, фантастичні образи Врубеля та ін. Саме цим пояснюється неабиякий сплеск у вишивці початку століття фантазії, що виходить далеко за межі буденності. У творах Г. Собачко та Є. Прибильської реальне і фантастичне зміщені, життєво конкретне перетворюється на вигадку. Навіть такі мотиви, як зображення риб, птахів, які майстриня органічно вплітає в коло орнаменту, набувають фантастичних казкових форм. Серед цього різноманіття орнаментальних мотивів Г. Собачко розміщує малюнки павиного пір'я, адже зображення пав було характерним для стилістики модерну.

Майстриня виконує ескізи темпераментно, «від руки». Вона мислить насамперед кольором, його сполученнями, у які вкладає певний емоційний зміст. Декоративні панно «Квітка-редька» (1912), «Коники» (1919), «Птиці-чарівниці» (1921) – це небачені фантастичні квіти, композиція яких побудована на своєрідній пластичній рівновазі інтенсивних кольорових мас. Усі твори художниці виконані в техніці художньої гладі. Інтенсивні барви шовкових ниток, стібки, покладені в різних напрямках, якнайкраще відтворили у вишивці малюнок майстрині й передали свободу та експресію загального задуму.

Г. Собачко – це майстер широкого діапазону. Крім орнаментальних композицій для різноманітних панно, вона плідно працювала над оздобленням предметів побуту, активно взаємодіяла з модельєрами у створенні моделей жіночого одягу. Збереглося два фото її жіночих суконь[22]. Одна з моделей 1928 року має відповідний тогочасний крій і декорування з трьох вертикальних рядів рослинного орнаменту. Він складається з гілки дивовижних персоніфікованих рослин, із чітко означеним вертикальним рухом, починається з великого фантастичного листя, яке немов оживає завдяки розміщенню в центрі великого ока.

Її твори з надзвичайним успіхом експонувалися в Україні та за кордоном: у Києві (1918, 1919), Москві (1927, 1936), Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925), Парижі (1937), Нью-Йорку (1939). Ще тривалий час у вишивальних артілях Київщини й Полтавщини майстрині вишивали за ескізами, розробленими Г. Собачко, зберігаючи те «відлуння модерну», що так яскраво виявилося в її творах у період роботи в Скопцях.

Після Є. Прибильської художнє керівництво очолила художниця Ніна Генке-Меллер (1913–1915). За її абстрактними композиціями майстрині в Скопцях, а пізніше у Вербівці, вишивали декоративні панно. Збереглося два вишитих панно Н. Генке 1915 року, що є зразками творення нового напряму у вишивці – безпредметних композицій.

У 1915 році в Москві організовано художнє товариство «Супремус», до якого увійшли прогресивно налаштовані митці, відомі на той час авангардні художники – Ольга Розанова, Любов Попова, Казимир Малевич, Надія Удальцова, Олександра Екстер, Ніна Генке та інші.

Під керівництвом Н. Давидової було створено майстерню в маєтку в с. Вербівка Кам'янського повіту Полтавської губернії (нині Кам'янського р-ну Черкаської обл.), яка стала центром співпраці художників авангарду й народних майстрів, де реалізували свої ідеї супрематисти. Вербівка була не просто одним з українських кустарних центрів, а унікальною

[22] *Кара-Васильєва Т. В.* Полтавська народна вишивка. – К., 1983. – С. 98, 101.

http://www.etnolog.org.ua

лабораторією авангардного мистецтва[23]. Сюди 1914 року Н. Давидова запросила для художнього керівництва О. Екстер, а пізніше – К. Малевича.

Ведучи мову про роль і значення діяльності Н. Давидової у справі розвитку вишивки, слід наголосити, що все життя вона присвятила відродженню кустарних промислів. Її мати – Юлія Гудим-Левкович – була засновницею кустарного пункту в с. Зозів, а сама Н. Давидова у своєму маєтку в 1910 році, як уже зазначалося, організувала майстерню, де працювало 30 вишивальниць. Вона була невтомним організатором і першим головою Київського кустарного товариства, яке сприяло організації в Київській, Полтавській, Подільській, Чернігівській та Волинській губерніях спеціальних шкіл, майстерень, музеїв, кустарних складів, виставок народних майстрів. На I (Київ, 1906 р.), та II (Київ, 1909 р.) Південноруській виставці кустарних виробів Н. Давидова отримала срібну медаль за організацію та експонування виробів вербівських майстрів.

У 1913 році в Петербурзі на Другій всеросійській кустарній виставці експонувалися твори вишивальниць, виконані за ескізами художників.

У 1915 році Н. Давидова спільно з Є. Прибильською та О. Екстер організувала Виставку сучасного декоративного мистецтва «Вишивки та килими за ескізами художників» у московській Галереї Лемерсьє. Каталог до виставки уклала О. Екстер, у якому вона дуже чітко окреслила завдання, поставлені перед майстернею Н. Давидової у Вербівці: «Знайти новий тип художніх вишивок. З цією метою вона (Вербівка) звернулася, з одного боку, до сприяння групи художників різних напрямів, які могли у своїх ескізах до вишивок відбити різноманітні живописні пошуки; з другого боку, організація Вербівки зробила спробу залучити до справи і сучасну народну творчість»[24].

На виставці було представлено малюнки народних майстрів, розроблені спеціально для вишивки, а також продемонстровано роботи художників-супрематистів: Н. Генке, К. Богуславської, Н. Давидової, К. Малевича (ескізи для шарфа, подушка), Л. Попової (скатертина, сукня, подушка), І. Пуні (стрічка, подушка, ескізи для вишивок), Г. Якулова (шарф, панно, скатертина, подушка). Також експонувалося чимало яскравих декоративних творів для оздоблення інтер'єру та одягу. Загалом було продемонстровано 280 робіт. Серед них вирізнялися «золотисто-зелені шарфи Н. Давидової, благородні скатерті В. Попової та роботи О. Екстер – два чорно-білих шарфа і третій чорно-срібний з полум'яним тлом, і подушка, вишукано зібрана до зеленого центру»[25]. Найрізноманітніші за призначенням вироби представили О. Екстер та Є. Прибильська. Цікавий перелік вишитих творів О. Екстер, який свідчить про органічне поєднання вишивки із сучасною модою, інтер'єром (подушка, шарф, скатертина, пояс, сумка, ширма, парасолька, халат). Журнал «Женское дело» за 1915 рік подає фото вишитої парасольки за ескізом О. Екстер. Цей виріб, а також невелика театральна сумочка, що збереглася до нашого часу, ще раз розкривають художницю як невтомного експериментатора в пошуках нових форм, кольору і ритму, митця, який прокладав нові шляхи в декоративному мистецтві.

О. Екстер виросла в Києві, постійно відвідувала Москву, Петербург, Одесу, часто бувала в Парижі, де після еміграції, 1924 року, остаточно поселилася. Вона була активним учасником художніх виставок, добре знайома з Пікасо, Браком, Леже, ідеологом абстракціонізму і поетом Аполлінером, підтримувала творчі контакти з італійськими футуристами Соффічі та Марінетті. Важлива роль і значення О. Екстер для розвитку тогочасного мистецтва, вибору його новітніх авангардних напрямів полягали в тому, що художниця, будучи глибоко освіченою та ерудованою людиною, підтримувала тісний зв'язок між вітчизняними футуристами, кубістами і митцями Заходу. Завдяки їй, власне, відбувалося засвоєння вітчизняними митцями прогресивних напрямів авангарду.

Звернення художниці до вишивки було не випадковим. Цьому передували глибоке й ретельне вивчення української вишивки в експедиціях селами, колекціонування як старовинного барокового шитва, так і сільських вишивок, аналіз їхніх орнаментів, подальше творче використання й поєднання з новітніми формами мистецтва у створенні безпредметних композицій. Глибоке проникнення в образність народного мистецтва формувало «талант театрального декоратора». Г. Коваленко, глибокий знавець творчості О. Екстер, у своїх дослідженнях відзначає особливу роль української вишивки в становленні творчої манери майстрині. Він наводить низку виставок, у яких художниця поряд з живописними творами презентувала й вишивки, доводячи цим, що

[23] *Кара-Васильєва Т., Ковалено Г.* Зазнач. праця. – С. 34.

[24] Каталог Выставки современного декоративного искусства... – С. 2.

[25] *Кара-Васильєва Т., Коваленко Г.* Зазнач. праця.

http://www.etnolog.org.ua

живопис – не єдина сфера застосування її сил. Це, зокрема, виставка 1908 року «Звено» в Києві, де свої вишиті твори експонували Михайло Денисов, Ерна Детерс, Агнеса Ліндерман, Віра Попова, Євгенія Прибильська. На своїх персональних виставках у Петербурзі та Москві 1907 року М. Нестеров включив в експозицію живописних творів вишивки с. Вербівка. На виставці «Художня індустрія» (Москва, 1915 р.) О. Екстер утверджує «принцип безпредметних композицій в кольоровому рішенні суконь»[26]. Дослідник також звертає увагу на активну участь художниці у проектуванні експозиції на Виставці прикладного мистецтва і кустарних промислів, яка відкрилася 1906 року в Києві в новоствореному Художньо-промисловому музеї, а також підкреслює особливість ескізів експозиції, які були підготовлені художницею. Г. Коваленко аналізує принцип експонування килимів та вишивок, акцентуючи увагу на тому, що всі вони були неоднакової довжини, а їхні нижні краї утворювали прямокутну ступінчасту лінію. Вишивки на сорочках складалися так, що експонувалися лише вишиті зони, які поєднувалися одна з другою. Характер зіставлень був різним: виникали то зигзагоподібні стрічки, то стрімкі нахилені ряди вишитих прямокутників, то різноманітні геометричні фігури. О. Екстер розігрувала множинність кольорових композицій, завжди дуже енергійних, точно побудованих у кольорі. Це, власне, були «її перші досвіди у побудові абстрактних композицій». У серії «Кольорові динаміки» (кінець 1910 р.) відчувається переважання її пластичних вирішень, інтуїтивно випробуваних в експозиції. Це були або дослівно процитовані художні композиції, або їхні варіанти[27].

У Москві 6–9 грудня 1917 року відбулася Друга виставка сучасного декоративного мистецтва «Вишивки за ескізами художників, виконані селянами Вербівки», організована в Салоні Михайлової в Москві. На ній було представлено понад 400 зразків вишивок, створених майстринями за ескізами майже всіх художників-супрематистів. У заході взяли участь І. Пуні, Г. Якулов, В. Пестель, Л. Попова, К. Богуславська. Було презентовано вишивки білим по білому Н. Давидової та О. Екстер.

Свої роботи представили Н. Удальцова та О. Розанова. Це були декоративні композиції для панно, ескізи жіночої сукні та театральних сумочок. Унаслідок трагічних революційних подій громадянської війни і розрухи ці роботи не збереглися. До того ж 1919 року маєток і майстерню у Вербівці було зруйновано, загинула колекція малюнків і вишивок. О. Екстер та Н. Давидова змушені були емігрувати. Перебуваючи в Парижі, О. Екстер продовжувала займатися проектуванням одягу, розписом кераміки, ілюструванням книг. Н. Давидова відкрила в Парижі власну майстерню, де намагалася продовжувати створювати аксесуари для одягу, переважно вишиті шалики[28], що було ніби відлунням грандіозного експерименту, здійсненого у Вербівці.

Завдяки довготривалому арт-проекту (2006–2010), що передбачав наукову й пошукову роботу з віднайдення ескізів для вишивок у приватних колекціях Москви, Санкт-Петербурга, Нью-Йорка, Києва та численних музеях, а також тогочасних фото, стало можливим у всій повноті побачити й реально відчути той грандіозний експеримент і внесок художників авангарду в розвиток вишивки[29].

Це ескізи різноманітних виробів – від сумочок, шаликів, декоративних стрічок, наволочок на диванні подушки та панно до обкладинок для книг, альбомів, які були розроблені В. Поповою, К. Малевичем, Н. Удальцовою, О. Розановою для їх подальшого виконання у вишивці. Вони свідчать про експериментальні пошуки у творенні композицій, у яких предметна форма конструювалася з різноманітних циліндричних, конусоподібних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Створюючи імпульсивно стихійні або раціонально змодельовані композиції, митці вдавалися до експерименту. Художники виконували ескізи переважно гуашшю, олівцем. Іноді це колажі на папері, у яких методом аплікації з картону яскравих кольорів створено безпредметні композиції. Кожна площина різної геометричної форми ніби «залита» одним певним відкритим кольором, і між собою вони поєднані за принципом контрасного протиставлення[30]. Художники втілювали свої ескізи у вишивці, де взаємодіяли фактура тканини, блиск шовкових ниток, напрямок покладених стібків гладі, рельєфність поверхні, різна її фактура. За допомогою шитва художники передавали в абстрактних формах колір, об'єм, лінію. Роботи митців, які групувалися навколо О. Екстер, свідчили про створення нового напряму в мистецтві, зокрема у вишивці, напряму, який кате-

[26] *Кара-Васильєва Т., Коваленко Г.* Зазнач. праця. – С. 36.
[27] Там само. – С. 33.
[28] Там само. – С. 43.
[29] Там само.
[30] Там само. – С. 32–44.

http://www.etnolog.org.ua

горично поривав із традиціями й усталеними принципами цього виду мистецтва. Тут розвивалася мова супрематизму, його «лексика». Особливо слід відзначити творчий внесок у розвиток ідей супрематизму Варвари Степанової, Любові Попової, Ольги Розанової, яких за активність і утвердження нових ідей у мистецтві було названо «амазонками», «скіфськими вершницями». Саме вони формували новітні течії мистецтва початку XX ст. Завдяки їхній активній творчій позиції в Росії утверджувався кубізм та футуризм, засвоювалася нова мова і лексика основних напрямів авангарду 1910-х років. Важливим моментом у творчій біографії Л. Попової та Н. Удальцової було перебування в Парижі, їхнє навчання в студії «La Palette» в теоретика кубізму Метценже, що сприяло глибокому проникненню і творчому переосмисленню ідей кубізму в їхній подальшій діяльності. Вони шукали власний індивідуальний шлях вироблення «лексики» авангарду. Захопившись ідеями супрематизму К. Малевича, Л. Попова в 1916–1918 роках створила серію «Живописні архітектоніки». Під час перебування в Парижі Н. Удальцова намагалася оволодіти сучасною художньою лексикою, проникнути в глибинні пласти кубізму. У своїх подальших роботах, насамперед у галузі декоративного мистецтва, в ескізах для вишивки, вона віддає данину лаконічності та монументалізму.

Ескізи, що їх було віднайдено й відтворено 2010 року, дали змогу наочно пересвідчитися, що митці с. Вербівка не лише творили нові форми безпредметного мистецтва, але й реалізовували у вишивках основні засади супрематизму: проблеми кольору, його інтенсивності, щільності, взаємозв'язок форм у просторі. Експериментальні творчі настанови живопису митці перевіряли й утілювали спочатку у вишивці, використовуючи рельєфність, фактурність поверхні вишитих площин. Саме тому в ескізах вишивок так відчутні пластичні знахідки їхніх подальших творчих експериментів. У контексті цих творчих пошуків слід розглядати «Кольорові ритми» (1916–1917) О. Екстер. В ескізах В. Попової іноді простежуються окремі цитати пластичних сюжетів її «Живописних архітектонік». Ескізи для панно Н. Удальцової та О. Розанової дуже схожі з їхніми подальшими пошуками нових форм супрематичного живопису. Особливо яскраво це засвідчують ескізи К. Малевича і фото вишитої подушки з виставки 1917 року[31], які є конкретним цитуванням його супрематичного живопису 1915–1916 років. Відомо, що К. Малевич звернувся до супрематизму в 1915 році, про що свідчить виставка «0.10», яка відбулася в Петрограді. Виникає думка, що художники-авангардисти використали матеріальність вишивки для реалізації своїх подальших ідей. Однак постає таке питання: «Чи не була дебютом супрематизму не виставка "0.10", а виставка декоративного мистецтва, і навіть не було захоплення прикладним мистецтвом, одним зі стимулів розвитку спрощенної абстракції супрематизму?»[32].

Упродовж 1910–1920-х років відбувається активний процес взаємовпливу вишивки та народного розпису, що кардинально змінило художньо-стилістичні риси шитва, спричинило появу виробів суто декоративного напряму. Вплив розпису виявився в характері живописно-декоративного трактування квітково-рослинних елементів, розширенні палітри кольору, а також у зміні технічних засобів шитва, які у вишивці є одними з основних компонентів художньої виразності.

Серед митців, які були випещені Н. Давидовою і О. Екстер, – народні майстри розпису Василь Довгошия та Євмен Пшеченко.

Є. Пшеченко вперше взяв участь у Виставці сучасного декоративного мистецтва в Галереї Лемерсьє (1915). Він привернув увагу як «художник-примітивіст, з прекрасним ніжним поетичним світосприйняттям», як було відзначено О. Екстер у передмові до каталогу виставки. Головне досягнення цієї виставки – «залучення до справи сучасної народної творчості». Є. Пшеченко брав участь і в наступній виставці 1917 року в Салоні Михайлової. Він активно працював і після революції, був одним з учасників виставки «Мистецтво народів СРСР» у Москві 1927 року, де його роботи, насамперед ескізи рушників, були особливо відзначені.

З 1914 року Є. Пшеченко працював у майстерні Н. Давидової, створюючи малюнки для вишивок, переважно рушників. Поступово він перейшов до самостійної діяльності, і створював декоративні композиції. Це були ескізи для вишивок, малюнки на папері, що їх потім вишивальниці втілювали в матеріалі. Роботи Є. Пшеченко щирі, наївні і безпосередні, у них органічно поєднується реальність зображених деталей з наївним символізмом і умовністю. На виставці в Галереї Лемерсьє 1915 року експонувалися три його вишиті подушки і 32 ескізи для

[31] Там само. – С. 30.

[32] *Кара-Васильєва Т., Коваленко Г.* Зазнач. праця. – С. 35–36; *Дуглас Ш.* Беспредметность и декоративность // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 2–3. – С. 103.

http://www.etnolog.org.ua

вишивок. На наступній виставці 1917 року кількість робіт майстра значно зросла.

Активно працював у майстерні Н. Давидової В. Довгошия, який уперше представив свої роботи на виставці в Салоні Михайлової 1917 року. Декоративні панно Є. Пшеченка та В. Довгошиї детально проаналізовано як перші станкові твори декоративного розпису в «Історії декоративного мистецтва України»[33]. У творчій майстерні відбувався складний процес взаємозбагачення народного і професійного мистецтва. В. Довгошия тривалий час з успіхом презентував українську народну творчість на виставках після революції: Міжнародні виставки «Селянське мистецтво СРСР» у Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925) та ін.

Залучення народних майстрів до формування засад нового мистецтва, творча співпраця з художниками авангарду були програмними в діяльності Є. Прибильської, О. Екстер та Н. Давидової. Фольклорний архетип народного мислення вони підняли на космічний рівень планетарного значення.

Співпраця народних майстрів і художників авангарду, що так плідно виявилася в майстернях у селах Скопці та Вербівка, була яскравим, хоча й дуже коротким, епізодом в історії вишивки. Під час революції і громадянської війни загинула колекція малюнків і вишивок, було знищено майстерні, основні натхненники й організатори цієї справи – О. Екстер та Н. Давидова – змушені були емігрувати. Творення авангардних вишивок повністю припинилося, їх було викреслено з історії мистецтва, з контексту світового мистецтва. Співпраця народних майстрів і художників авангарду залишилася втраченою парадигмою XX ст.

Лише за ескізами Г. Собачко та Є. Пшеченка продовжували виконувати поодинокі твори, які представляли Україну на всесоюзних та міжнародних виставках.

Так, твори Г. Собачко тріумфально пройшли по виставкам Києва (1918, 1919), Москви (1927, 1936), Берліна, Дрездена, Мюнхена (1922, 1924, 1925), Парижа (1937) та Нью-Йорка (1939).

Особливий успіх мали роботи митців на Всесоюзній сільськогосподарській виставці у Москві 1923 року та на виставці «Мистецтво народів СРСР» у Москві 1927 року, де вишиті твори Г. Собачко та В. Довгошиї було відзначено як «вираження сучасної селянської творчості»[34].

Упродовж 30–50-х років XX ст. відбувся чіткий поділ на офіційне декоративне мистецтво, скероване в русло настанов соцреалізму, і народне мистецтво, що продовжувало розвиватися на ґрунті традиційної вишивки.

У 1910–1920-х роках на повну силу заявили про себе творчі об'єднання й угрупування, митці різних напрямів активно працювали над створенням нового стилю українського декоративного мистецтва, відбувалися процеси, що синхронно об'єднували його зі світовими тенденціями. Художники широко використовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували над розвитком художньо-пластичних вирішень, розвивали український варіант модерну у вишивці, творили новий авангардний напрям. Українське мистецтво відчувало себе частиною європейського художнього процесу.

Період 1930–1950-х років в історії української культури характеризується кардинально протилежний напрям розвитку, порівняно з попереднім. Запроваджений у всіх сферах культури метод соцреалізму, сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та ідеологічних настанов. Цей метод знищив усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови, натомість було впроваджено одновекторність художнього процесу. Художнє втілення «образу епохи» відводилося живопису, скульптурі, декоративному мистецтву. Було вироблено низку пропагандистських кліше: зображення колгоспників, ударників праці, святково вдягнених жінок з букетами квітів, переможців соцзмагання; розроблено іконографію вождя, свята, щасливого дитинства. Перед митцями ставилося завдання створювати радісну картину життя. Ці настанови соцреалізму реалізувалися в живопису, механічно переносилися у твори декоративного мистецтва. Провідними, а тому престижними стали тематична вишита картина, портрет вождя, зображення Кремля, салютів Перемоги. Тепер за картонами художників створювали вишиті картини, які потрапляли на виставки, отримували нагороди, премії тощо. Основною фігурою став художник, роль вишивальниці зводилася лише до виконавства.

[33] Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 4 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – С. 281–282.

[34] *Прибыльская Е.* Десятилетие художественно-кустарных мастерских на Украине. // Вестник промысловой кооперации. – 1928. – № 3. – С. 121.

http://www.etnolog.org.ua

1

http://www.etnolog.org.ua

2

http://www.etnolog.org.ua

Знаковою подією в художньому житті була Виставка українського мистецтва 1936 року в Києві (пізніше – у Ленінграді та Москві). Саме вона продемонструвала появу нового явища – вишитого тематичного панно, виконаного за ескізом професійного художника. Серед експонатів – численні вишиті портрети, панно (твори О. Тихонової «Жнива», «Вишивальниці», панно «Парашути», «Збір яблук»). Це вже, власне, жанрові картини, у яких вишивка є лише технічним засобом художнього втілення. Нові вимоги, що постали перед майстрами вишивки щодо відтворення фігуративних зображень та цілих жанрових сцен і сюжетів, сприяли відродженню технік «художня гладь» та «старокиївський шов», якими користувалися в образотворчому шитві. Саме вони дають можливість світлотіньової розробки моделювання форм, тонкої градації кольорів.

Наступні роки (виставки 1949 року в Києві та декади української літератури і мистецтва 1951 року в Москві) продемонстрували, що вишивка як галузь декоративного мистецтва розвивається на тих засадах, які були закладені на виставці 1936 року, з активним упровадженням засад станковізму, творенням тематичних панно з багатофігурними сценами, портретами вождів, що виконані вишивальницями за ескізами художників-монументалістів. Ці тенденції були провідними в 30–50-х роках XX ст. і долати їхні наслідки випало на долю наступних поколінь.

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА

Список ілюстрацій

1. *О. Прахова*. Замріяна. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. 1903 р. Полотно, шовкові нитки; гладь. Приватна збірка.
2. *Г. Собачко-Шостак*. Наволочка. Ескіз, 1935 р. Вишивка Л. Бойко, 1951 р. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.
3. *О. Прахова*. Панно. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. 1900 р. Полотно, шовкові нитки; гладь. Приватна збірка.
4. *О. Прахова*. Панно. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. 1900 р. Полотно, шовкові нитки; гладь. Приватна збірка.
5. *О. Прахова*. Панно. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. 1900 р. Полотно, шовкові нитки; гладь. Приватна збірка.
6. *С. Яроцький*. Краєвид. 1914 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.
7. *В. Кричевський*. Вишивка. 1910 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.
8. *В. Кричевський*. Доріжка. 1910 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.
9, 10. *А. Семиградова, Є. Прибильська*. Наволочки. 1912 р. Шовк, муліне; художня гладь. Опубліковано у виданні: Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. – Пг., 1914.
11. *Г. Собачко-Шостак*. Наволочка. Ескіз. Вишивка О. Балашової, 1948 р. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.
12. *Є. Прибильська*. Наволочка. 1913–1915 рр. Шовк, муліне, шовкові та металеві нитки; гладь. НМУНДМ.
13. *Є. Прибильська*. Декоративне панно. Фрагмент. 1913–1915 рр. Шовк, муліне, шовкові та металеві нитки; гладь. НМУНДМ.
14. *Г. Цибульова*. Вишивки. 1914 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.
15. *Л. Попова*. Панно. Ескіз, 1917 р. Вишивка В. Костюкової, 2009 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.
16. *Н. Удальцова*. Супрематична композиція. 1916 р. Вишивка В. Костюкової, 2009 р. Полотно, гарус; гладь. Приватна збірка.
17. *К. Малевич*. Супрематична композиція. 1915 р. Вишивка В. Костюкової, 2010 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.
18. *Л. Попова*. Панно. Ескіз, 1917 р. Вишивка В. Костюкової, 2009 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.
19. *К. Малевич*. Супрематична композиція. 1915 р. Вишивка В. Костюкової, 2010 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.

http://www.etnolog.org.ua

20. *К. Малевич*. Супрематична композиція. 1915 р. Вишивка В. Костюкової, 2010 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.

21. *О. Екстер*. Панно (із серії «Кольорові ритми»). Ескіз, 1916–1917 рр. Вишивка В. Костюкової, 2007 р. Полотно, гарус; гладь. Приватна збірка.

22. *К. Малевич*. Супрематична композиція. 1915 р. Вишивка В. Костюкової, 2010 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.

23. *О. Екстер*. Сумочка. 1915 р. Полотно, гарус; гладь. Приватна збірка.

24–25. *Н. Генке-Меллер*. Панно. 1915 р. Полотно; муліне. Приватна збірка.

26. *О. Екстер*. Панно (із серії «Кольорові ритми»). Ескіз, 1916–1917 рр. Вишивка В. Костюкової, 2007 р. Полотно, гарус; гладь. Приватна збірка.

27. *О. Екстер*. Панно (із серії «Кольорові ритми»). Ескіз, 1916–1917 рр. Вишивка І. Жураківської, 2007 р. Приватна збірка.

28. *Г. Собачко-Шостак*. Панно «Рожевий орнамент». Ескіз, 1915 р. Вишивка В. Костюкової, 2009 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.

29. *Г. Собачко-Шостак*. Панно «Квітка-редька». Ескіз, 1913 р. Вишивка В. Костюкової, 2005 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.

30. *Г. Собачко-Шостак*. Панно. Ескіз, 1913 р. Вишивка В. Костюкової, 2005 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.

31. *Г. Собачко-Шостак*. Наволочка «Риби». Ескіз. Вишивка О. Бражнікової, 1948 р. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.

32. *П. Власенко*. Панно. Ескіз. Вишивка В. Костюкової, 2008 р. Полотно, гарус; гладь. Приватна збірка.

33. *В. Довгошия*. Панно «Птах». Ескіз, 1920 р. Вишивка В. Костюкової, 2008 р. Полотно, гарус; гладь. Приватна збірка.

34. *В. Довгошия*. Панно «Кінь». Ескіз, 1920 р. Вишивка В. Костюкової, 2008 р. Полотно, гарус; гладь. Приватна збірка.

35. *Є. Пшеченко*. Рушник. Ескіз, 1920 р. Вишивка В. Костюкової, 2008 р. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка.

ІМФЕ

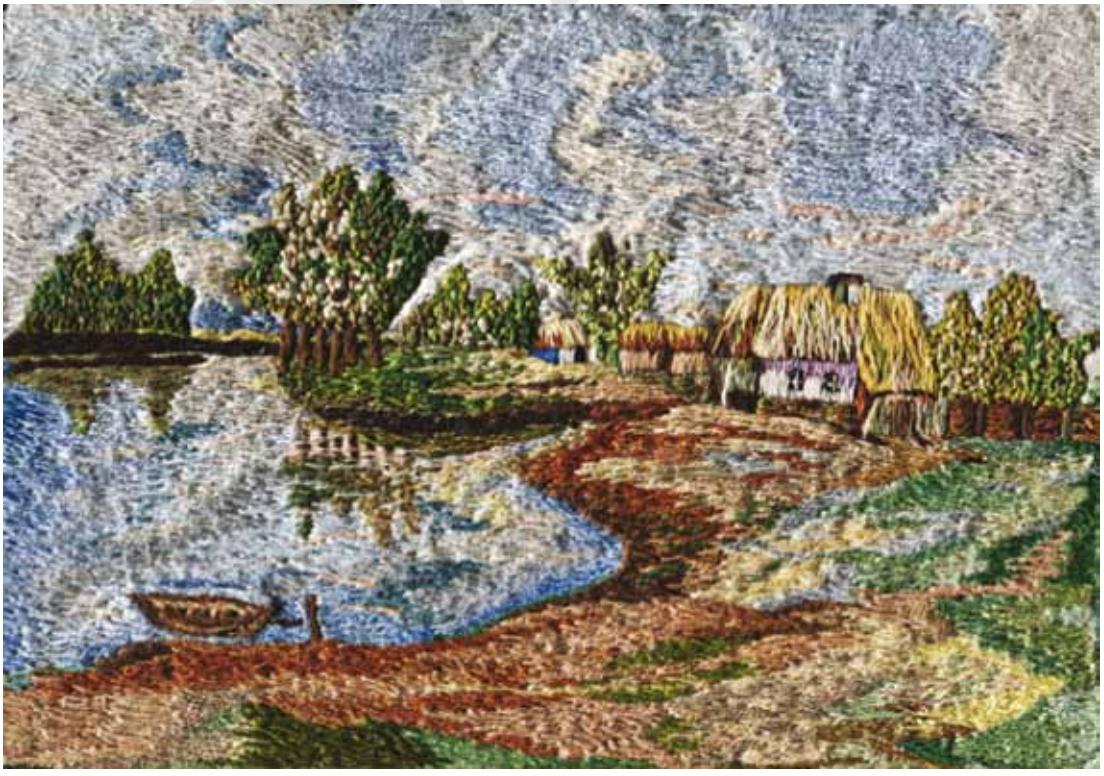
http://www.etnolog.org.ua

3

4

5

6



http://www.etnolog.org.ua

7

8

9

10

http://www.etnolog.org.ua

11

12

13

http://www.etnolog.org.ua

14

http://www.etnolog.org.ua

15

16

17

18

19

20

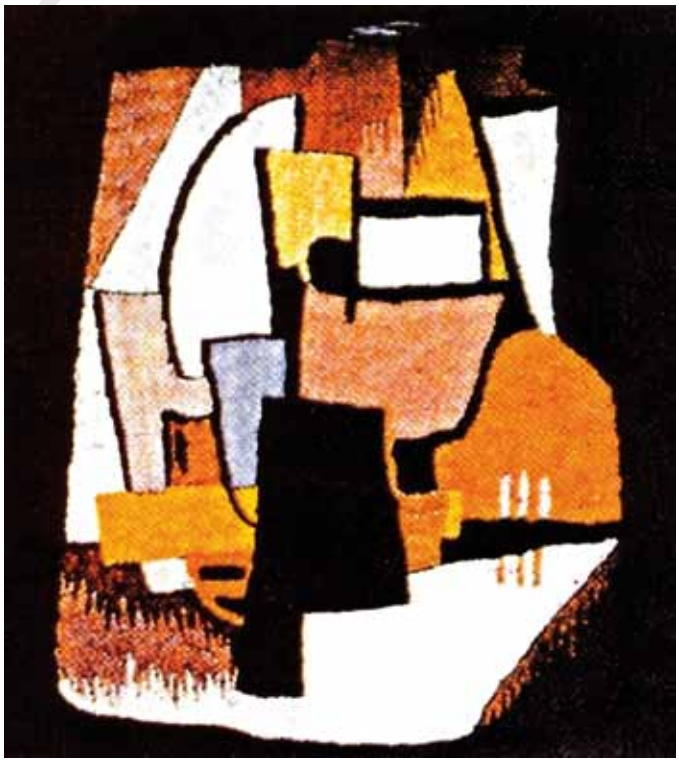
ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

21

22

23



http://www.etnolog.org.ua

24

25

26

27

http://www.etnolog.org.ua

28

29

30

http://www.etnolog.org.ua

31

32

http://www.etnolog.org.ua

33

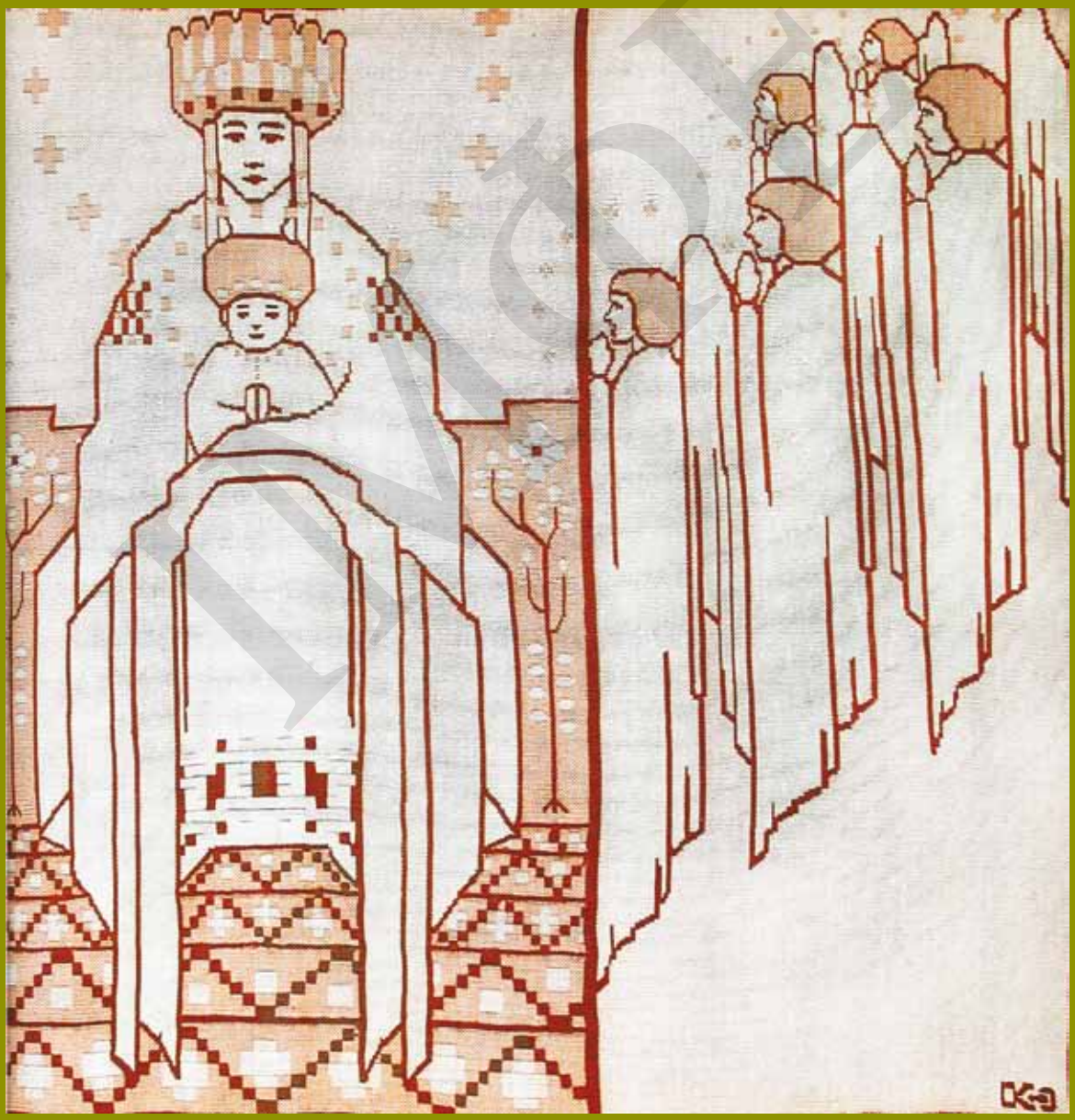
35

34

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Килимарство



http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Олена та Ольга Кульчицькі. «Богородиця з ангелами». Вовна, льон, ткання. 1910-ті рр. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМЛ

http://www.etnolog.org.ua

ОРНАМЕНТАЛЬНИЙ КИЛИМ

Килимарство, що традиційно є важливою галуззю української народної художньо-матеріальної культури, у XX ст. пережило активний період свого розвитку. Упродовж першої половини століття килим перейшов з народного у промислове виробництво і став предметом творчості професійних художників. Цьому сприяв значний інтерес з боку самих митців, а також мистецтвознавців і колекціонерів, які почали виявляти особливе зацікавлення народною творчістю на порубіжжі XIX і XX ст. Їхніми зусиллями були створені основні музейні колекції, водночас своєю діяльністю вони сприяли розвою килимарського виробництва, піднімаючи рівень естетичного усвідомлення художньої цінності витворів народної традиції серед меценатів та комерсантів, яким належали килимарські майстерні і фабрики. Таким чином, ця фактично занепала до кінця XIX ст. галузь[1] почала відроджуватися вже в перших роках XX ст., а протягом 1920–1940-х років килимарство було однією з вагомих статей вітчизняного експорту. Свідченням цього може слугувати участь українських представників у Всесоюзній нараді промкооперації з килимарства, що проходила 1928 року в Тбілісі та була присвячена питанням експорту килимів і поліпшенню їхньої якості відповідно до закордонного ринку[2]. Водночас зазначені тенденції не можна вважати винятковим явищем у тогочасній культурно-мистецькій ситуації та промислово-виробничому процесі. Рух «мистецтва і ремесла» («Arts&Crafts movement»), що охопив Європу й Америку, спонукав промисловців, як і художників, до активної співпраці, зокрема у контексті килимоткацтва. На цьому ґрунті формувалася виробнича практика таких провідних спеціалізованих підприємств, як ірландсько-шотландська фірма «Килими Донегала» та «Morris&Co». Зразки їхньої продукції були розроблені згідно з актуальними тенденціям, що визначали стиль модерної епохи кінця XIX – початку XX ст. Слід зауважити, що такий повсюдний інтерес до килимарства не був обмежений певним одностильовим спрямуванням і розвинувся в багатоманітне художнє явище з різноаспектним баченням його традиційних начал та подальших перспектив. Так, американські художники, які примкнули до руху «мистецтва і ремесел» на початку XX ст., часто творили свої композиції на основі місцевих традицій, подекуди майже не інтерпретуючи їх. Приміром, взоруючись на традицію килимарства індіанців племені навахо, вирішив серію килимів 1910 року Густав Стіклі – художник і власник престижних виставкових залів прикладного мистецтва в Бостоні та Нью-Йорку. Крім орнаментально-композиційного наповнення, у його виробах намагання відповідати автентичним першозразкам відображене у виборі основною технікою гладкого ткання та пряжі природних (вохристо-коричневих) тонів.

У Європі промислове килимарство стрімко розвивалося одразу в кількох напрямах. На початку XX ст. воно опинилося під сильним впливом сецесійної художньої тематики, що формувала тогочасний інтер'єрний стиль. На цю тенденцію, як зазначалося, були зорієнтовані компанії «Килими Донегала» і «Morris&Co», з якими співпрацювали Волтер Крейн, Джесі Ньюберрі та Чарльз Войсі. Створені за їхніми ескізами килими – це самостійні композиційно-орнаментальні розробки з домінуванням форматних, лінеарно опрацьованих рослинних мотивів. Здебільшого ці килими виконували ворсовою технікою. Як альтернатива до початку 20-х років XX ст. визріла тенденція виготовлення килимів у дусі авангардних мистецьких практик. Цією продукцією прославилися скандинавські підприємства, зокрема датська фірма «Metz&Co», на замовлення якої художник Барт ван дер Лек розробив серію абстрактних композицій. Суголосно з конструктивістськими концептами у Франції створював проекти килимів художник Іван да Сільва Брунс. Саме в «авангардистських» зразках 1920-х років килим позбувся узвичаєної системи композиційного вирішення – і форма, і її організація зазнали кардинальних перетворень. Передусім килим уже не мислився як замкнута побудова, а отже, узвичаєна схема «кайма – центр» втратила свою доцільність, так само, як і традиційні способи розміщення орнаментальних мотивів, що формувалися за принципом симетричної повторюваності. Натомість художники-авангардисти «прищепили» килиму засоби модерного образотворчого мистецтва, насамперед живопису. Відтепер зображення творилося завдяки ритмічним співвідношенням лінійної динаміки та кольорових плям, що урівноважували або підкреслювали, як правило, асиметричну абстрактну композицію.

---

1 *Риженко Я.* Килимарство й килими Полтавщини: До виставки килимів Полтавського державного музею 1-го лютого – 15 березня 1928 року. – Полтава, 1928. – С. 7.

2 *Жук А. К.* Український радянський килим. – К., 1973. – С. 18.

http://www.etnolog.org.ua

Таким чином, килимарство на початку XX ст. було представлене доволі широким спектром практик, одні з яких тяжіли до наслідування народної традиції, а інші намагалися відповідати дизайнерській моді чи апробували художні трансформації, притаманні образотворчому мистецтву.

На цьому тлі українське килимарство першої половини XX ст. змогло запропонувати власний варіант орнаментального килима промислового та авторського зразка. Такому результатові сприяли передусім міцні традиції, які вітчизняний килим успадкував від народного художнього ткацтва, а також досвід попередників – спеціалізованих мануфактур, що активно функціонували на території України від XVII ст. У XVIII – на початку XIX ст. килими тут виконували за картонами кріпосних художників-професіоналів у вигляді популярних тоді плафонних композицій або на манер «західноєвропейських шпалер, що наближались до картин»[3], заповнених великими букетами квітів у вазонах чи кошиках. На противагу тій добі килимарський промисел, що постав у першій половині XX ст., ґрунтувався на традиціях українського народного орнаментального килима – рослинного та геометричного. Презентуючи дві провідні тенденції у вітчизняному народному килимарстві, рослинний і геометричний типи килимів відрізняються за своєю художньо-стильовою культурою, починаючи від типу ткацького верстата і технік виконання до архітектоніки зображувальних форм та композицій. Особливо чітко ці дві традиції виражені в рослинних килимах Центральної України та геометричних килимах Західної України, які й стали підґрунтям для розвитку промислового килимарства у XX ст. в цілому.

Рослинні килими Київщини, Полтавщини та Чернігівщини, як правило, тчуть на вертикальних ткацьких станках – кроснах, які завдяки своїй конструкції дозволяють вільно оперувати рисунком і створювати полотно різної ширини. Головним чинником, що впливає на характер стилізації мотивів і визначає художню манеру цієї групи килимів, є гребінкова техніка, особливість якої полягає у вільному укладанні нитки згідно з рисунком зі своєрідним хвилеподібним «нарощуванням» форм, яке дало ще одну назву техніці – «кругляння». На цій основі творяться зображення квітів, гірлянд різного рівня умовності – від стилізованих до натуралістичних, що можуть бути рівномірно розкидані по тлу килима або, перетворюючись на своєрідне арабескове плетиво, застилають усе його поле.

Килими геометричного типу, навпаки, вирізняються регламентованою манерою формотворення. Їх тчуть на горизонтальних верстатах, які мають малий запас ширини, однак не обмежують довжини виробу. Зображувальна структура геометричних килимів абстрактніша, природні мотиви тут узагальнюються до рівня знака, фактично перетворюючись на самостійну (подекуди тільки асоціативно наближену до першоджерела) орнаментальну систему, характер стилізації якої пов'язаний з так званими рахунковими техніками ткання – «на косу нитку», «на межову нитку», «у вічка», що утворюють скісний або ступінчастий рисунок. Порядок прокладання нитки піткання, яка формує зображення, відбувається тут «в одну прокидку», тобто одразу по всій заправочній ширині виробу, на відміну від вертикального станка, де зображення тчеться довільніше – окремими ділянками. Прибивання уже витканого узору батанним механізмом горизонтального верстата гарантує однаково рівну геометрію рисунка. Композиції геометричних килимів розвиваються від кількох основних схем, серед яких найпоширенішою є поперечносмугаста, що стала базовою для килимів промислового виробництва Галичини і Буковини.

Своєрідною проміжною моделлю між геометричними західноукраїнськими килимами і рослинними центральноукраїнськими є східноподільські геометризовані килими, де на всю висоту поля у дзеркальному відображенні ритмічно повторюються вазонні мотиви, як правило, вони облямовані широкою каймою, що заповнена характерною зигзагоподібною гірляндою. Ці килими виявляють близьку спорідненість із декоративним розписом.

Зазначена класифікація є доволі умовною щодо народного килимарства, однак саме в такій чіткій формі вона викристалізувалася у практиці промислового килимарства України XX ст.

Окремою проблемою, що якісно позначилася на художніх характеристиках килимарських виробів початку XX ст., стало широке впровадження в народне домашнє та промислове ткацтво анілінових барвників, які помітно видозмінили традиційний колорит килимів у бік подальшого насичення. На цю проблему неодноразово звертали увагу дослідники та митці, які обстоювали художню якість виробів і критично ставилися до таких нововведень.

Історію вітчизняного килимарського промислу в першій половині XX ст. можна поділити на два основних періоди: дорадянський та радянський. У дорадянський виробництво зосереджувалося в кустарному промислі. Відродження українського килима у XX ст. на територіях, що перебували під юрисдикцією Росії, розпочалося завдяки заходам губернських земств, котрі за-

[3] *Жук А.* Українське дожовтневе килимарство // НТЕ. – 1963. – № 2. – С. 63.

http://www.etnolog.org.ua

йнялися організацією ткацьких майстерень і кустарних музеїв[4], а також виступили посередниками між ринком і кустарями, забезпечуючи їх сировиною та збуваючи вироби. З ініціативи земств було створено майстерні на Полтавщині, Чернігівщині, Київщині та Поділлі, на основі яких згодом, у радянський час, постали профільні артілі та фабрики. Найвідоміші серед них – Решетилівська (1905)[5] й Дігтярівська (1898)[6] ткацькі майстерні-школи Полтавського земства. Від початку їх заснування досвід кращих майстрів цих осередків поєднувався з роботою професійних художників. У Решетилівці інструкторами були художниці Віра Болсунова та Євгенія Прибильська[7]. Остання 1910 року очолила навчально-показову майстерню А. Семиградової в с. Скопці (нині – с. Веселинівка Київської обл.) на Переяславщині, з якою співпрацювала й Ганна Собачко-Шостак. Залучення художників – професійних і народних – до створення продукції в таких майстернях стало ознакою часу. Як автор картонів для килимів та ескізів декоративних тканин у навчально-виробничому осередку Варвари Ханенко в с. Оленівка в 1912–1915 роках працював Василь Кричевський[8]. Його килими експонувалися на Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі 1913 року та мали попит за кордоном. Про характер їх вирішення свідчить килим «Коло» (1912), створений ще в традиціях мануфактурних виробів середини XIX ст., з композицією плафонного типу, заповненою натуралістичними квітковими мотивами по основному полю та зображенням кошика з букетом у центрі. Колорит килима сформований на тональних поєднаннях срібно-голубого тла основного поля, що чергується з ділянками світло-вохристого кольору кайми і центрального кола, у якому розміщено кошик. Подібний художній устрій килима свідчить, що автор взорувався винятково на зразки західноєвропейських текстильних виробів стилю рокайль, які відповідали уподобанням поміщицького середовища. Характерно, що ці тенденції з модними узорами на межі XIX–XX ст. почали проникати в народну вишивку та килимарство, де особливо виразно розвинулися у формі об'ємно трактованих зображень квітів, найчастіше – троянд. Нові тенденції відбилися в назвах композицій килимів – «у вінок», «вінок на чорному дні», «в колоски» тощо.

До налагодження роботи в килимарських осередках активно долучалася місцева інтелігенція. Її підтримка мала особливе, а подекуди й вирішальне значення в Західній Україні, територія якої належала до Австро-Угорської імперії і де не виникло інфраструктури, подібної губернським земствам. Так, стараннями Ю. Федьковича, Г. Воробкевича, Г. Онишкевич, Є. Ярошинської та К. Костецької і завдяки об'єднанню «Жіноча громада» в Чернівцях 1873 року[9] було засновано ткацьку школу. Часто ініціаторами відкриття таких шкіл виступали ткацькі товариства, як це було 1882 року в Косові на Станіславщині (нині – Івано-Франківська обл.) та 1894 року в Глинянах[10] на Львівщині – , а згодом і в самому Львові. На Тернопільщині своїми виробами далеко за межами України прославилася заснована 1886 року[11] галицьким меценатом Володиславом Федоровичем промислова ткацька школа-майстерня в с. Вікно. Її килими мали визнання в Західній Європі, з неабияким успіхом експонувалися на Виставці домашнього промислу у Відні 1890 року[12]. Школа об'єднала таких провідних майстрів килимарської справи, як Михайло Кирик із с. Мединь, Іван Шлищ із с. Кошляки, Іван Івахів із с. Кобиле та ін.[13] Основою виробництва тут були народні орнаментальні килими Збаражчини, що вирізняються композиційним та художньо-стильовим різноманіттям. Це і геометричні, і умовно трактовані геометризовані рослинні килими. Першій групі властиві два типи композицій – рапортні та комбіновані, у яких між орнаментованими поперечними смугами почергово розміщено ромбоподібні медальйони. В обох випадках центральне поле оточено широкою каймою, що оздоблена окремим повторюваним мо-

4 Очерки производства ковров в России: Кустарная промышленность России. Женские промыслы. В очерках С. А. Давыдовой, Е. Н. Половцевой, К. И. Беренс и Е. О. Свидерской. – С.Пб., 1913. – С. 335.

5 *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 36.

6 *Сидоренко Г.* Килимарство Полтавщини // НТЕ. – 1959. – № 1. – С. 105.

7 *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 37.

8 Там само.

9 *Дутка В.* Килим Північної Буковини XX ст.: Традиції та новаторство: Дис. … канд. мистецтвознавства. – Л., 2007. – С. 81.

10 *Добрянська І., Запаско Я.* Килимарство артілі «Перемога» в с. Глиняни Львівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – 1956. – Вип. 2. – С. 22.

11 *Hankiewicz Cl.* Die Kilimwebwrai und die Kilimweberschule des WI.R.v.Fedorowicz in Okno. – Wien, 1894. – S. 12.

12 *Шмагало Р.* Володислав Федорович і культурний розвиток Галичини в кінці XIX – на початку XX століття // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. – Л., 1994. – С. 50.

13 *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 29.

http://www.etnolog.org.ua

тивом або суцільним стрічковим узором. Часто ці килими не мають спільного домінантного тла й побудовані за принципом ритмічного чергування кольорових плям – здебільшого малинової, синьої, вохристої, жовтої та білої барв.

Друга група – це килими з геометризованими рослинними мотивами яблучка, деревця, гвоздики, волошки, вазона, укладеними на центральному полі переважно у вигляді рапорту з горизонтальних або вертикальних рядів і доповненими широкою каймою, заповненою рослинною гірляндою. Майстри ткацької школи-майстерні у Вікні виконали чимало килимів такого типу, оскільки вони мали широкий попит і своїм лапідарним декоративним устроєм якнайкраще відповідали сучасним стильовим тенденціям, які окреслилися в європейському промисловому текстилі початку XX ст.

Діяльність В. Федоровича на ниві килимарства виявилася в усіх аспектах прогресивною, маючи на меті передовсім інтеграцію та популяризацію українського килима як самобутнього художнього явища в контексті європейського руху «мистецтва та ремесел». У пошуках першотворів В. Федорович організовував експедиційні виїзди Поділлям, Буковиною, Бессарабією, під час яких зібрав багату колекцію давніх килимів[14], що неодноразово була показана на виставках разом з виробами майстерні с. Вікно. Уперше така презентація відбулася 1887 року в Тернополі до приїзду в Галичину ерцгерцога Рудольфа[15]. На початку 1890-х років для спеціального дослідження народного килимарства В. Федорович запросив одного з провідних тогочасних мистецтвознавців Європи, фахівця в галузі художнього ткацтва – завідувача відділу текстилю Австрійського музею мистецтва та промислу Алоїза Ріґля[16]. Результати цих досліджень було опубліковано впродовж 1892 року у двох спеціалізованих австрійських виданнях[17]. Своїми дослідженнями А. Ріґль увів український народний килим до наукового обігу європейського мистецтвознавства та водночас представив нову – автохтонну – концепцію його генези, що виявилась альтернативною щодо панівної орієнтальної теорії походження.

Перша світова війна перервала роботу ткацьких майстерень по всій Україні, деякі з них, зокрема килимарська школа В. Федоровича, що була знищена 1915 року, у наступні роки так і не змогли відродитися. Однак у цей період вдавалося продовжувати свою діяльність Всеросійській земській спілці, яка через Київський комітет Відділу допомоги населенню, що постраждало від війни, сягнула теренів Галичини й Буковини. Спочатку Спілка займалася швейною справою, поступово долучаючи до своєї роботи вишивальниць. У 1916 році було відновлено ткацьку школу в Чернівцях, яка об'єднала п'ять майстерень. Її керівник художниця Є. Прибильська разом з О. Спаською, А. Середою і Є. Поліновою зібрали чимало зразків народної килимової та вишивальної орнаментики, за якими учні школи робили копії або розробляли власні композиції[18]. Усе це дозволило вже 1917 року сформувати виставку «Народне мистецтво Галичини й Буковини», що експонувалася в Київському міському музеї[19] та Галереї Лемерсьє в Москві[20].

Оскільки Чернівецька школа мала за основну мету збереження та популяризацію ткацтва і вишивки, то витвори, що були представлені на виставці, як правило, повторювали народні зразки. Визнаючи за необхідне відродження місцевих традицій та їхньої художньої цінності, керівники майстерні намагалися не нав'язувати зовнішніх впливів учням. У своїх композиціях вихованці школи загалом мало відступали від народних взірців, здебільшого варіюючи розміщенням мотивів. Першоджерелом їм слугували великі, заповнені масштабними ромбоподібними медальйонами з тонкою графічною розробкою орнаменту сучавські килими Південної Буковини, яскраві у своєму декоративному різнобарв'ї коверці, скорці та лаічери Північної Буковини, а також квіткові килими-залавники вазонного типу.

У повоєнний період килимарство доволі швидко реанімувалося. У тій частині України,

[14] *Когут Г.* Алоїз Ріґль та дослідження українського килимарства // Вісник Львівського університету. – 2007. – Вип. 7. – С. 126. – (Серія «Мистецтвознавство»).

[15] *Когут Г.* Рецензія Івана Франка на статтю віденського мистецтвознавця Алоїза Ріґля про українське килимарство // Вісник Львівського університету. – 2006. – Вип. 6. – С. 201. – (Серія «Мистецтвознавство»).

[16] *Когут Г.* Алоїз Ріґль... – С. 125–131.

[17] Див.: *Riegl A.* Die Kilim-Teppichweberei in Galizien und die Webereischule in Okno // Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich. – 1892. – B. 11. – S. 1–7; *Riegl A.* Rutheniche Teppiche // Mitteilungen des K. K. Österreichishen Museums für Kunst und Industrie. – Wien, 1892. – S. 85–94, 110–113.

[18] Народне мистецтво Галичини й Буковини. Народное искусство Галиции и Буковины и Земский Союз в 1916–1917 гг. войны / Издание Комитета Юго-Западного фронта Всероссийского Земского Союза. Отдел помощи населению, постсрадавшему от войны. – К., 1919. – С. 51.

[19] Там само. – С. 52.

[20] Там само. – С. 55.

http://www.etnolog.org.ua

що була опанована більшовицьким режимом, налагодження роботи підприємств художніх промислів розпочалося в 1918–1919 роках з утворення спеціалізованого підвідділу при Наркомосі, який займався організацією праці народних майстрів і профільних виробництв, та Укрголовкусту – Республіканського відділу кустарної промисловості[21]. Програмні кроки, які передбачалося здійснити в цих напрямах, було задекларовано в Декреті Всеросійського Центрального Виконкому «Про заходи сприяння кустарній промисловості» від 27 квітня 1919 року[22]. Таким чином, уже на початку 1920-х років вдалося розвинути мережу кооперативно-промислових артілей, які активно збували свою продукцію за кордон через спеціальні експортні організації. У зв'язку з цим для підготовки кваліфікованих кадрів, переважно на основі довоєнних центрів, відкривалися кустарно-ремісничі школи та учбово-показові майстерні, зокрема в Решетилівці, Дігтярях, Полтаві та Кролевці на Сумщині тощо. Широкий інтерес до килимарства виявляли збирачі та дослідники мистецтва, саме в зазначений час сформувалися основні музейні колекції з цього виду декоративного мистецтва, що в 1920-х роках були представлені низкою виставок: 1924 року в Харкові (Харківський музей українського мистецва) та Києві (Київський історичний музей ім. Т. Г. Шевченка), 1925 року в Ленінграді («Русский музей») та 1928 року в Полтаві (Полтавський державний музей), де фонди місцевого музею складали близько 700 зразків народних і «панських» килимів. Проведення виставок сприяло виданню популярних, оглядових та наукових праць, присвячених українському килимарству[23].

Килимів 1920-х років, витканих кооперативними артілями, фактично не збереглося, тому тут переважно доводиться покладатися на згадки в літературних джерелах. Відомо, що чимало тогочасних орнаментальних килимів, серед яких були вироби як рослинного, так і геометричного типу, виготовляли за старовинними зразками – це були копії музейних килимів. Майстри артілей послуговувалися також ескізами художників. Над створенням проектів килимів у системі української промкооперації продовжувала працювати Є. Прибильська, ескізи якої «відзначались національним характером і новою трактовкою»[24]. Оригінальним декоративним вирішенням композицій були позначені килими, створені за картонами народних художників Г. Собачко-Шостак та Є. Пшеченка, що експонувалися на Виставці мистецтв народів СРСР 1928 року в Москві[25].

Практика копіювання музейних зразків збереглася в 1930-х роках, для таких килимів використовували фарбовану пряжу вищої якості, оскільки їх виробництво переважно було зорієнтоване на експорт. На виготовленні цієї продукції спеціалізувалася баришівська артіль «Текстильекспорт» на Київщині, де ткали килими рослинного типу традиційною для регіону гребінковою технікою.

З погляду художньо-стильового вирішення продукція промислових артілей 1930-х років поділяється на три основні типи – центральноукраїнські народні й так звані барочні рослинні килими та подільські геометризовані вазонні килими. Основну частку складали вироби першої групи, що відзначаються довільним трактуванням форм, варіативністю стилізації мотивів і композиційного устрою. Найтиповішими є килими з контрастно вирішеною відносно центрального поля широкою каймою, що заповнена квітковою гірляндою. Композиція основного поля, де переважають рапорти з вертикальних або горизонтальних рядів, тут значно ускладнюється за рахунок орнаментальних мотивів – рослинних галузок, букетів, які часто вільно переплітаються майже суцільним узором. Чітка світлотіньова розробка підкреслює динаміку їхніх натуралістичних форм. Окремий різновид килимів зазначеної групи презентують рапортні композиції без вираженої кайми, функцію якої виконує лише тонка смужка-облямівка. Ще один варіант – килими із центричними композиціями, що формуються у вигляді медальйона або на манер мотивів народного розпису – як одна велика галузка. Художній діапазон цієї групи килимів також доповнюють вироби з більш регламентованим стильовим устроєм. До цієї категорії належить килим з філії диканської артілі у с. Великі Будища Полтавської області, виконаний у графічно-лапідарній зображувальній манері, що тяжіє до площинного, контурно-лінеарного вирішення і за способом стилізації нагадує орієнтальні мотиви.

21 *Запаско Я.* Українське народне килимарство. – К., 1973. – С. 63.

22 Декрет Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета «О мерах содействия кустарной промышленности» // Правда. – 1919. – 27 апреля.

23 *Щепотьєва М.* Література про українські килими за часів революції // Записки Всеукраїнського археологічного комітету. – К., 1930. – Т. 1. – С. 307–312.

24 *Жук А. К.* Український радянський килим… – С. 22.

25 *Прибыльская Е.* Десятилетие художественно-кустарных мастерских на Украине // Вестник промысловой кооперации. – 1928. – № 3–4. – С. 121.

http://www.etnolog.org.ua

Рослинні килими барочного типу характеризує порівняно однорідне художньо-стильове вирішення, у якому масивна кайма тяжіє до домінування над центральною частиною. Килими цієї групи відрізняються широкою, контрастною каймою з фігурним внутрішнім контуром, завдяки якому силует центрального медальйона перетворюється на декоративну віньєтку. Узор медальйона тут утворюється навколо масштабного квіткового бутона, зображеного у фронтальному розрізі, від якого відходять вертикальні розгалуження.

Килими зазначених двох груп, крім баришівської артілі, ткали у Решетилівці, Диканьці та Нових Санжарах на Полтавщині, у Дігтярях Чернігівської області та Добровеличківці Одеської області.

Геометризованим вазонним килимам подільського типу, на виготовленні яких спеціалізувалися артілі Клембівки та Мястківки на Вінниччині, притаманні горизонтально орієнтовані, замкнені широкими берегами композиції, що складалися з ритмічного чергування трьох – п'яти мотивів у вигляді стилізованих вазонів і дерев. Кайму, як правило, вирішували контрастно стосовно до основної частини й оздоблювали характерною графічною ламаною гірляндою з невеликими відгалуженнями листочків і квіткових пуп'янків. Вазонні зображення в цих килимах відзначаються різним рівнем умовності – від лаконічних, дуже стилізованих мотивів до розвиненіших, наближених до натуральних форм.

Загалом, ідучи шляхом повторення народних зразків, майстри килимарських артілей не надто модифікували традиційний устрій композицій, здебільшого варіюючи розміщення мотивів та їх художню розробку.

Після Першої світової війни килимарство зберегло свою актуальність у сфері промислової діяльності та мистецтва Західної України. Тоді як на Буковині румунська влада ліквідувала ткацьку школу в Чернівцях, на Галичині в 1920-х роках виникали приватні фабрики, деякі з них орієнтувалися на прогресивні тенденції, намагаючись залучати до співпраці професійних художників, вплив яких на художньо-стильове формування орнаментального килима в цей час був визначальним. Відповідно це вимагало фахівців зі знанням виробничої практики та мистецькою освітою. На території Галичини спеціалістів такого профілю готувала передусім Львівська художньо-промислова школа (заснована 1876 року[26]).

У цей період однією з перших на теренах Галичини була килимарська фабрика І. Хамули в Глинянах, створена 1921 року[27], продукція якої експортувалася в Чехію та Америку[28]. Килими тут ткали за ескізами Мирона Левицького, Дмитра Бутовича, Василя Дядинюка, Петра Холодного, Теодора Гриневича та Василя Бандиля[29]. Поряд з орнаментальними виробами на фабриці розробляли також сюжетні композиції, при цьому часто використовували пряжу, фарбовану аніліновими барвниками. Основою для орнаментальних килимів слугували геометричні взірці з народного західноукраїнського ткацтва. У контексті глинянського осередку вони набули власних характерних рис. До популярних належить килим з композицією «Місяць», розроблений у 1920-х роках, що презентує поширений пізніше у практиці радянської глинянської фабрики «Перемога» тип килима зі спільним полем та м'яким, базованим на тональних переходах, моделюванням тла. Основний орнамент складається з низки повторюваних, не з'єднаних між собою зубчатих мотивів, які є осердям фонових ромбоподібних медальйонів. Цю композицію оточує комбінована кайма з двох частин: часто одного кольору та рисунку на довгих краях та відмінного – на коротких. Водночас фабрика І. Хамули виготовляла килими в інших стильових манерах. Діаметрально протилежним художнім трактуванням щодо композицій, створених у народному стилі, позначений рослинний килим «Маки» з реалістичними, ескізно-живописними зображеннями квіткових букетів без суттєвої видозміни первинного мотиву. Довільність художньої мови споріднює цей килим з гобеленом.

Найвідомішою на західних теренах України майстернею стала художньо-промислова спілка «Гуцульське мистецтво», заснована Михайлом Куриленком у Косові 1922 року, що займалася виготовленням переважно орнаментальних килимів за проектами провідних тогочасних митців. З нею співпрацювали художники Петро Холодний (Молодший), Роберт Лісовський, В. Крижанівський, Микола Бутович, Святослав Гординський, Г. Герасимович, сестри Олена та Ольга Кульчицькі. Через філії у Львові, Лодзі та Варшаві вироби спілки реалізовувалися у Швейцарію, Норвегію, Швецію та Америку[30].

[26] *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – С. 165.

[27] *Шульга З.* Барви і школи осередків Західної України кінця XIX – XX ст. // ОМ. – 2002. – № 2. – С. 71.

[28] *Добрянська І., Запаско Я.* Зазнач. праця. – С. 24.

[29] *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні… – С. 187.

[30] Там само. – С. 191.

http://www.etnolog.org.ua

Серед подібних підприємств «Гуцульське мистецтво» вирізнялося тим, що поряд із притаманними Косівщині рахунковими техніками килимового ткання тут застосовували гребінкову техніку і в такий спосіб популяризували в Західній Україні зразки полтавських і київських килимів XVIII–XIX ст.[31] Проте основним надбанням цієї спілки стали сучасні за художньо-стильовим вирішенням килими, виконані на основі творчого переосмислення засад народного ткацтва, а також орнаментики різьбярства, вишивки, писанкарства, керамічного розпису тощо.

Нечисленні згадки, що містять художню оцінку килимарської продукції кооперативних артілей на сході та в центральних областях України, а також збережені ескізи й окремі зразки косівського і глинянського виробництва дозволяють стверджувати, що вітчизняний орнаментальний килим 1920–1930-х років формувався як самобутнє явище в контексті світових практик. Запорукою цього стало те, що українські художники визнавали важливість народної мистецької традиції, яка була для них основним джерелом творчого пошуку, водночас вони відчували актуальні тенденції свого часу і прагнули гармонійно узгодити два начала – традицію і новаторство. Такими рисами позначені килими Олени та Ольги Кульчицьких, у яких особливо виразно виявляється інспірування народним килимом, вишивкою, перебірним ткацтвом («Павині очі», «Гвоздики», «Синій»), вибійкою («Сорок клинців»), керамікою («За мотивами кераміки») та писанкарством («Мальовані квіти», «Чорний»). Як правило, це гладкоткані, виконані лічильними техніками композиції класичного прямокутного формату, рослинного та геометричного типу, які часом дуже різняться за художньою манерою. У традиційному, близькому до автентичних зразків, стилі створені килими «Подільський» та «Гвоздики», що ґрунтуються на різному ритмічному чергуванні вазонних мотивів, чим нагадують килими Східного Поділля. Своєрідну інтерпретацію вазонного мотиву з пташками Олена Кульчицька здійснила в «Писанці», де зображення з писанкарського розпису вона переклала на мову килимарського мистецтва, завдяки чому досягла нестандартного та свіжого у сенсі декоративної виразності результату. Особливої оригінальності цьому килиму надає розробка тла композиції – перемежоване динамічною грою червоних і чорних кольорових плям, воно поглиблює візуальну структуру всієї композиції. Така живописна експресивність у поєднанні з лінеарною довільністю рисунка, що безпосередньо не притаманна народному килиму, водночас якнайкраще відповідає його творчій природі, котра не витримує одноманітності. Аналогічний прийом – «активного тла» – Олена Кульчицька застосувала в килимі «Геометричний синій», на яскравий смугастий двоколірний фон якого вона нанесла світло-сірим графічним «трафаретом» рапортний узір з ромбів. Вирішений у такий спосіб художній устрій килима водночас нагадує вироби перебірного та багатошарового жакардового ткацтва.

Провісниками майбутніх пошуків, якими буде позначений розвиток українського промислового килимарства у 60–70-х роках XX ст., є килими «Тюльпани» та «Смугастий», створені Оленою та Ольгою Кульчицькими за мотивами вишивок Буковини і східних районів Львівщини в 1920–1930-х роках. Властива їм лапідарність і чіткість художніх засобів узгоджена зі строгістю ритмічної побудови. Так, у килимі «Тюльпани» автори використали рапортну композицію з одного мотиву, симетрично розміщеного кількома рядами в різних розворотах. Колорит має тональний характер, ефект якого висновується з поєднання меланжевої пряжі тла і локальних площин узору. Декоративний устрій килима «Смугастий» формується на кольоровому контрасті чорного тла центрального поля і червоних та жовтих смуг, що нестандартно розміщені на ньому. Ця абстрактна композиція набуває народного колориту завдяки зірчастим орнаментальним мотивам на широких берегах килима та стилізованим зображенням троянд у центрі.

Значно випередив своїми розробками майбутнє українського килима і С. Гординський. Серед його проектів, що дійшли до нашого часу, найчастіше трапляються варіанти композицій шахового типу, що так і називаються – «Шахівниці». Серед них вирізняються килими з вільним (необмеженим) полем, ущерть заповнені характерним рапортом, та вироби з каймою, де цьому важливому елементу композиції надано особливого значення. На відміну від килимів інших авторів, у яких кайма здебільшого відіграє роль декоративної рами, у проектах С. Гординського вона є невід'ємною складовою художнього задуму. Так, в одному зі згаданих килимів художник застосував складну кайму, що повторюється за принципом паралелі: на вужчих краях розміщено один малюнок, на широких – інший. При цьому вся композиція у своєму колористичному вирішенні та орнаментальному наповненні є авторською інтерпрета-

[31] *Сидорович С.* До історії розвитку народного ткацтва в Косівському районі Станіславівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – 1957. – Вип. 3. – С. 45.

http://www.etnolog.org.ua

цією «зубчастих» геометризованих форм гуцульських та глинянських килимів. Філігранна графічна манера С. Гординського знайшла відображення і в його проектах для килимів, де переважають витончені узорні й тональні поєднання, у яких автор уникає різких контрастних переходів. Для цього художник часто використовував меланжеві ділянки кольорового тла, які чергував з однорідними ахроматичними. Подібні до орнаментальних килимів С. Гординського ткані панно з'являться в українському художньому текстилі тільки у другій половині 60-х – у 70-х роках XX ст., зокрема у творчості Михайла Біласа.

Витонченою простотою характеризуються ескізи килимів, що належать П. Холодному (Молодшому), спокійна (навіть строга) гармонія яких виявляється завдяки властивостям натурально фарбованої вовни. Цей лад підтримує лапідарне орнаментальне вирішення. На одному з килимів, що були виткані майстрами спілки «Гуцульське мистецтво», для центрального поля художник використав графічний мотив дерева, який повторив у рапорті по всьому тлу центрального поля. При цьому частка тла значно домінує над орнаментальним наповненням.

Складніші конфігурації мотивів застосував у своїх проектах М. Бутович. Це були як геометричні килими, так і сюжетні, «які радше можна класифікувати як гобелен чи тематичний килим»[32], де окрему групу утворюють композиції з колами, заповненими такими сюжетами: дівчина з коромислом, хлопець, що танцює, восьминіг тощо[33].

На інших принципах ґрунтувалися килимові вироби вихованців Львівської художньо-промислової школи у 1920-х роках[34]. Зокрема, сюди належать проекти килимових подушок студентів 2-го курсу, які демонструють кардинальне оновлення й переосмислення формального складника. Фактично ці зразки суголосні авангардній тенденції, що розвивалася в європейському художньому текстилі в означений період. Примітно, що студенти львівської школи здійснювали їх початкову апробацію у виробах малих форм. Свої розробки вони вибудовували на основі одного-двох килимових мотивів, які увиразнювали завдяки форматному збільшенню та власній художній інтерпретації, творячи в такий спосіб монолітну абстрактну композицію. Згодом ці засоби переносились у повноцінний формат килима. Роботи студентів Львівської художньо-промислової школи стали провісниками навчальних методик і мистецьких практик, що утвердилися в українському художньому текстилі протягом 1980–1990-х років. Досвід, набутий у 20-х роках XX ст., визначив загальний характер формування абстрактної тенденції у вітчизняному авторському килимі, а згодом і гобелені. На відміну від європейських художників, які часто перекладали образно-пластичну мову живопису, графіки, а подекуди й скульптури (проекти Фернана Леже) на килимові композиції, українські митці йшли шляхом детального вивчення традиційного мотиву та його творчої трансформації. Таким чином, окремий мотив у них набував значення художньої моделі, перетворюючись з елементу орнаментальної структури на самостійну абстрактну побудову.

Напрацювання художників 1920–1930-х років продемонстрували, що українське авторське та промислове килимарство розвинулося в самобутнє явище з власною формотворчою концепцією, яка вирізняла його серед різноманіття світових практик художнього текстилю та водночас була актуальною у контексті стильових пошуків своєї доби. Цей закономірний процес еволюції художніх форм був перерваний у радянський період, що в килимарстві, як і в мистецтві загалом, характеризувався стандартизацією творчості. Нова ідеологія заперечувала здобутки 1920–1930-х років, які прийнято було трактувати як прояв формалізму, що призвів до «стану глибокого занепаду»[35] килимарства. Період 1930-х років продемонстрував кардинально інший зріз радянської політики в галузі культури. Відбувалася централізація всього мистецького життя. Найперше цей процес охопив Центральну та Східну Україну, де 1936 року було створено Укрхудожспілку, яка регламентувала і регулювала всю творчу й виробничу діяльність у художніх артілях[36].

Після возз'єднання з Радянською Україною (1939) у західних областях також почали виникати спеціалізовані артілі, які залишалися характерною формою організації художнього промислу в СРСР до середини 1950-х років. У 1960 році артілі почали реорганізовувати у фабрики. В Україні провідні килимарські підприємства постали в Решетилівці на Полтавщині, Дігтярях на Чернігівщині, Глинянах на Львівщині, Косові та Коломиї на Івано-Франківщині, у Хотині на Чернівеччині, Ганичах на Закарпатті. Українські артілі й

32 *Шульга З.* Зазнач. праця. – С. 71.

33 *Федорук О.* Бутович на ниві гуцульського килимарства // НМ. – 1999. – № 3–4. – С. 53.

34 *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні… – С. 192.

35 *Добрянська І., Запаско Я.* Зазнач. праця. – С. 25.

36 *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Зазнач праця. – С. 62.

http://www.etnolog.org.ua

фабрики значною мірою орієнтувалися на виробництво гладкотканих орнаментальних килимів рослинного й геометричного типів. Спроби ввести в 1950-х роках новий вид продукції, яким були ворсові килими, не мали успіху. Здійснені в цьому напрямі напрацювання значно поступалися взірцям – середньоазіатським і кавказьким коврам. Як правило, основний асортимент промислового виробництва в Україні становили килими та килимові доріжки. Характер їх вирішення визначала система уніфікації, прийнята в Укрхудожпромспілці, що була надто узагальненою, особливо в післявоєнний період. Приміром, усі західноукраїнські спеціалізовані артілі взорувалися на косівські та глинянські килими «гуцул». За цими зразками працювала й артіль Хотині на Буковині, яка отримувала рисунки з Укрхудожпромспілки через Станіславський міжобласний союз[37]. Така централізована і складна схема постачання художніх взірців для артілей, а згодом і фабрик, стала загальноприйнятою нормою для промислового килимарства. З цією метою при Укрхудожпромспілці в Києві 1948 року[38] було організовано Центральну художньо-експериментальну лабораторію, розробки малюнків якої після затвердження Художньою радою надходили до підприємств для масового виробництва. Приблизно з другої половини 1950-х років цю функцію частково перебрали на себе художники фабрик на місцях, що, з одного боку, дозволило урізноманітнити діапазон проектів, а з другого, – надало їм характеру, який краще відповідав регіональним традиціям народного ткацтва, що їх репрезентувало те чи інше підприємство.

Протягом першої половини XX ст. український орнаментальний килим промислового та авторського зразка пройшов напрочуд активний і складний період свого становлення. Незважаючи на швидкозмінний організаційний устрій, ця галузь стала однією з провідних не тільки в розвої декоративного мистецтва, але й щодо економічної політики. Гармонійно розвиваючись у контексті європейського художнього текстилю та запозичуючи його магістральні ідеї, український професійний орнаментальний килим зміг витворити самобутню художню модель, яка позиціонувала спорідненість нових розробок з народною килимарською традицією. З цього погляду базовими для такої практики стали західноукраїнські геометричні килими та рослинні килими центральних і східних областей. На цій основі практикувалося як наслідування давніх зразків, так і повна творча інтерпретація першоджерела до його переродження у якісно іншу художню систему. З початком радянської тоталітарної доби здобутки українського професійного килимарства на останніх (власне, творчих) етапах були на тривалий час відкинуті як хибний шлях розвитку галузі. На зміну творчій ініціативі якість орнаментального килима почали визначати критерії уніфікації та стандартизації як основні чинники промислового виробництва.

О. ЯМБОРКО

[37] *Бушина Т.* Художественные ткани Советской Буковины: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – К., 1972. – С. 16.

[38] *Жук А.* Український радянський килим… – С. 84.

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *В. Кричевський*. Килим «Коло». 1912 р. Вовна, ткацтво. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.*, *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

2. *Олена та Ольга Кульчицькі*. Килим «Писанка». Початок ХХ ст. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: Олена Кульчицька. – Л., 2007.

3. *Г. Стіклі*. Килим. 1910-ті рр. Вовна; ткацтво. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://thetextileblog.blogspot.com/2008_11_01_archive.html.

4. *Б. ван дер Лек*. Килим. 1919 р. Вовна; ткацтво. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://thetextileblog.blogspot.com/2009/01/joseph-de-leeuw-and-metz-co.html.

5. *І. да Сільва Брунс*. Килим. 1925 р. Вовна; ткацтво. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://1bp.blogspot.com.

6. *Олена та Ольга Кульчицькі*. Килим «Тюльпани». Початок ХХ ст. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: Олена Кульчицька. – Л., 2007.

7. *Олена та Ольга Кульчицькі*. Килим «Смугастий». Початок ХХ ст. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: Олена Кульчицька. – Л., 2007.

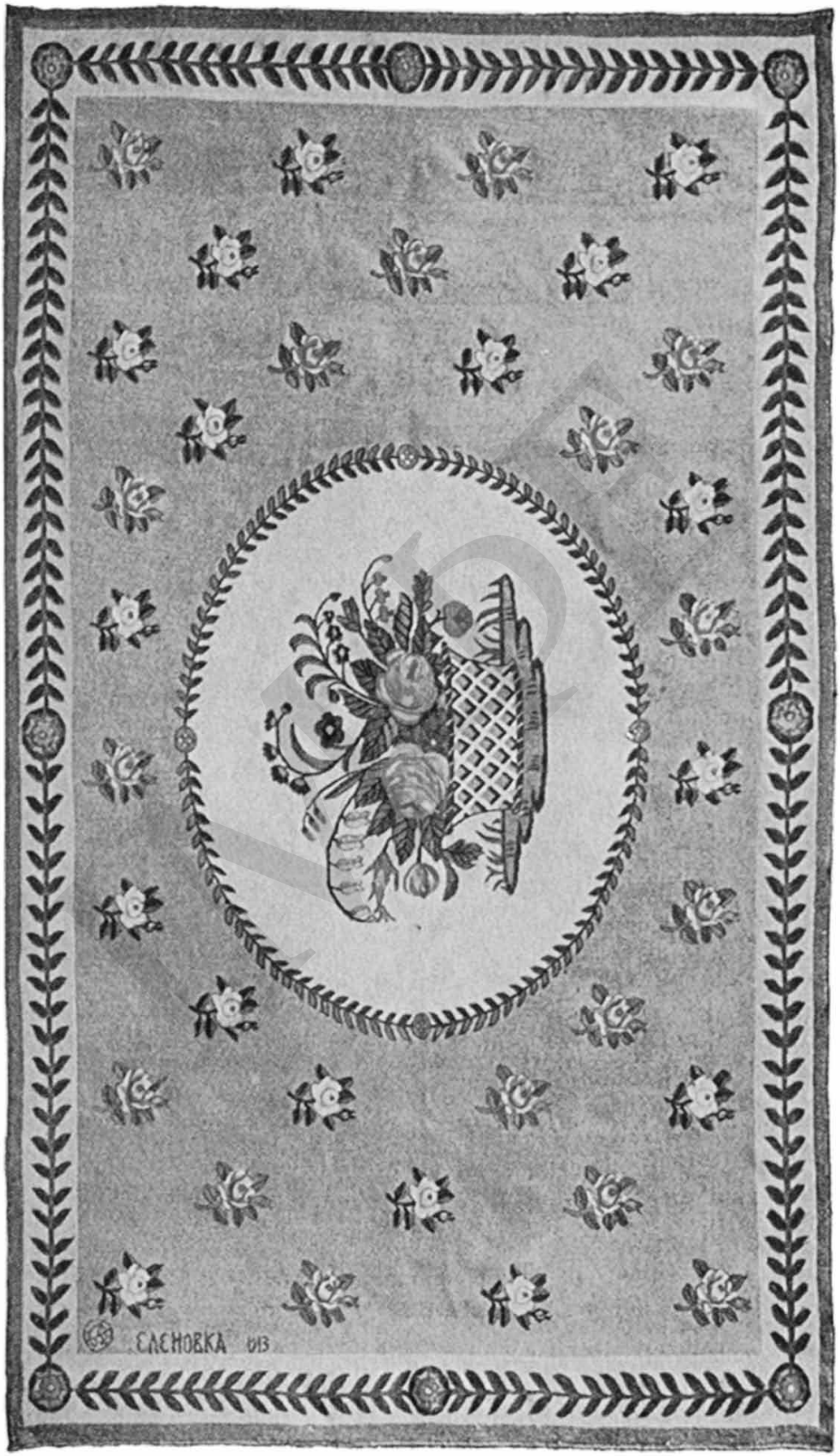
8. *С. Гординський*. Килим «Шахівниця» (з комбінованою каймою). 1930-ті рр. Фабрика І. Хамули, с. Глиняни Львівської обл. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.*, *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

9. *С. Гординський*. Килим «Шахівниця». 1930-ті рр. Фабрика І. Хамули, с. Глиняни Львівської обл. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.*, *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

1

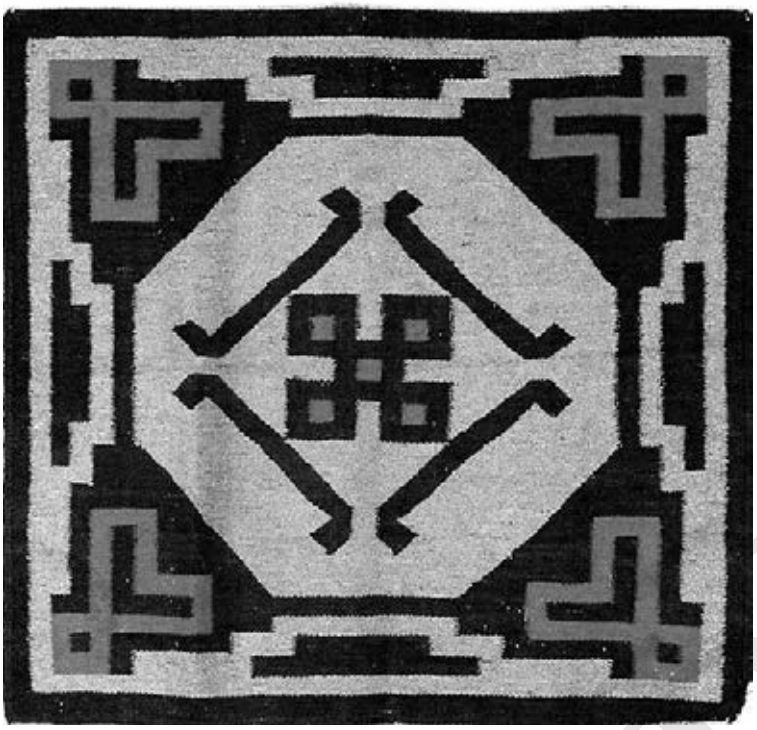


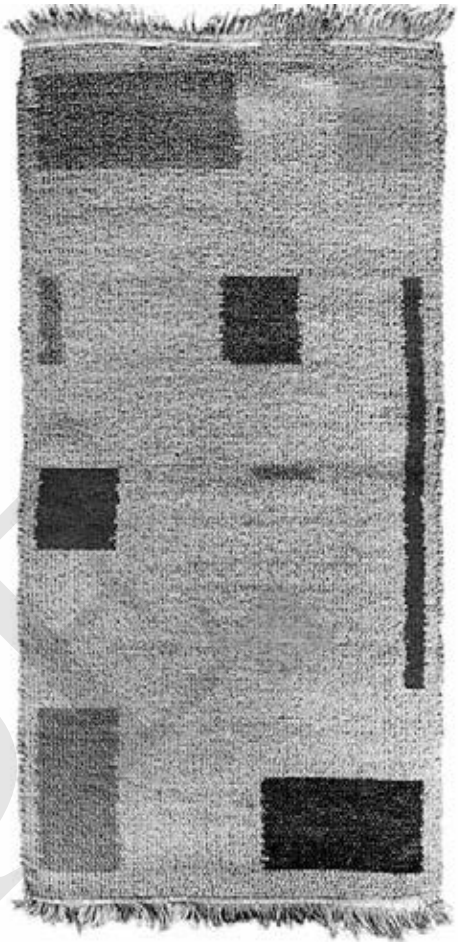
http://www.etnolog.org.ua

2

http://www.etnolog.org.ua

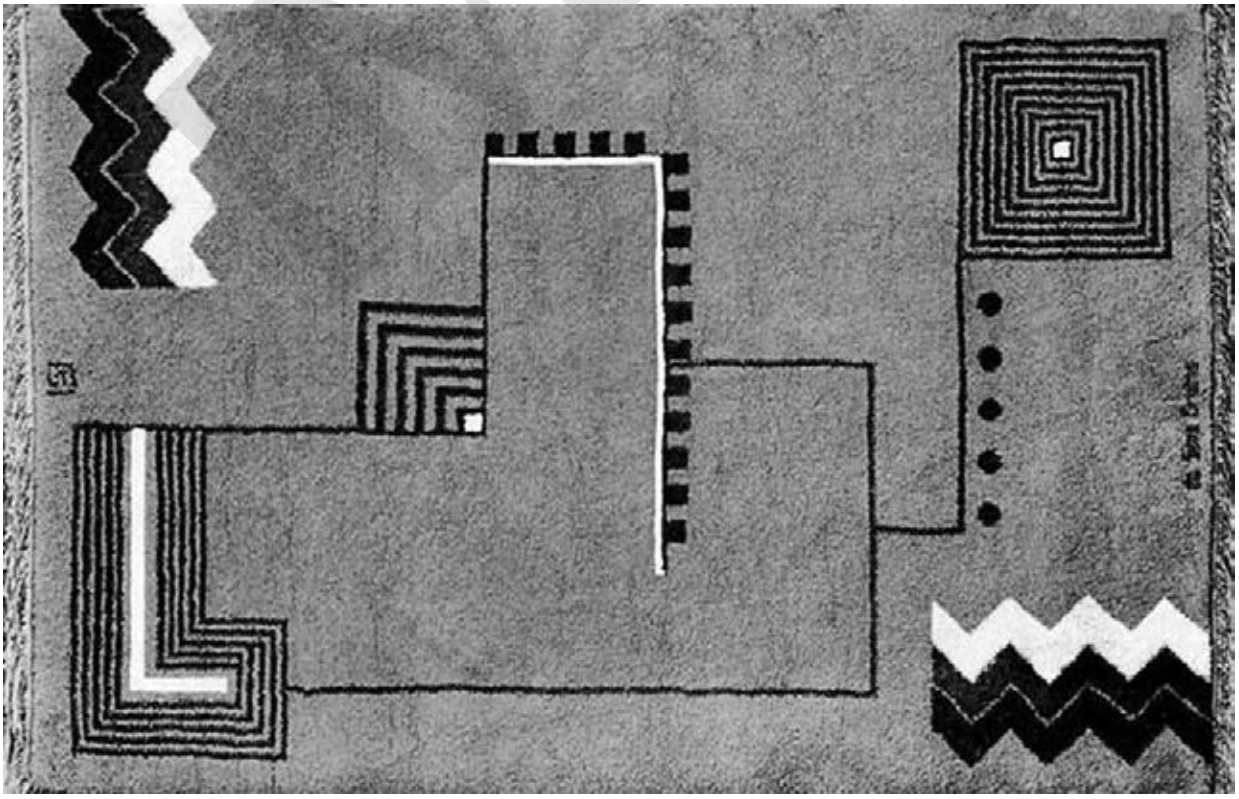
3





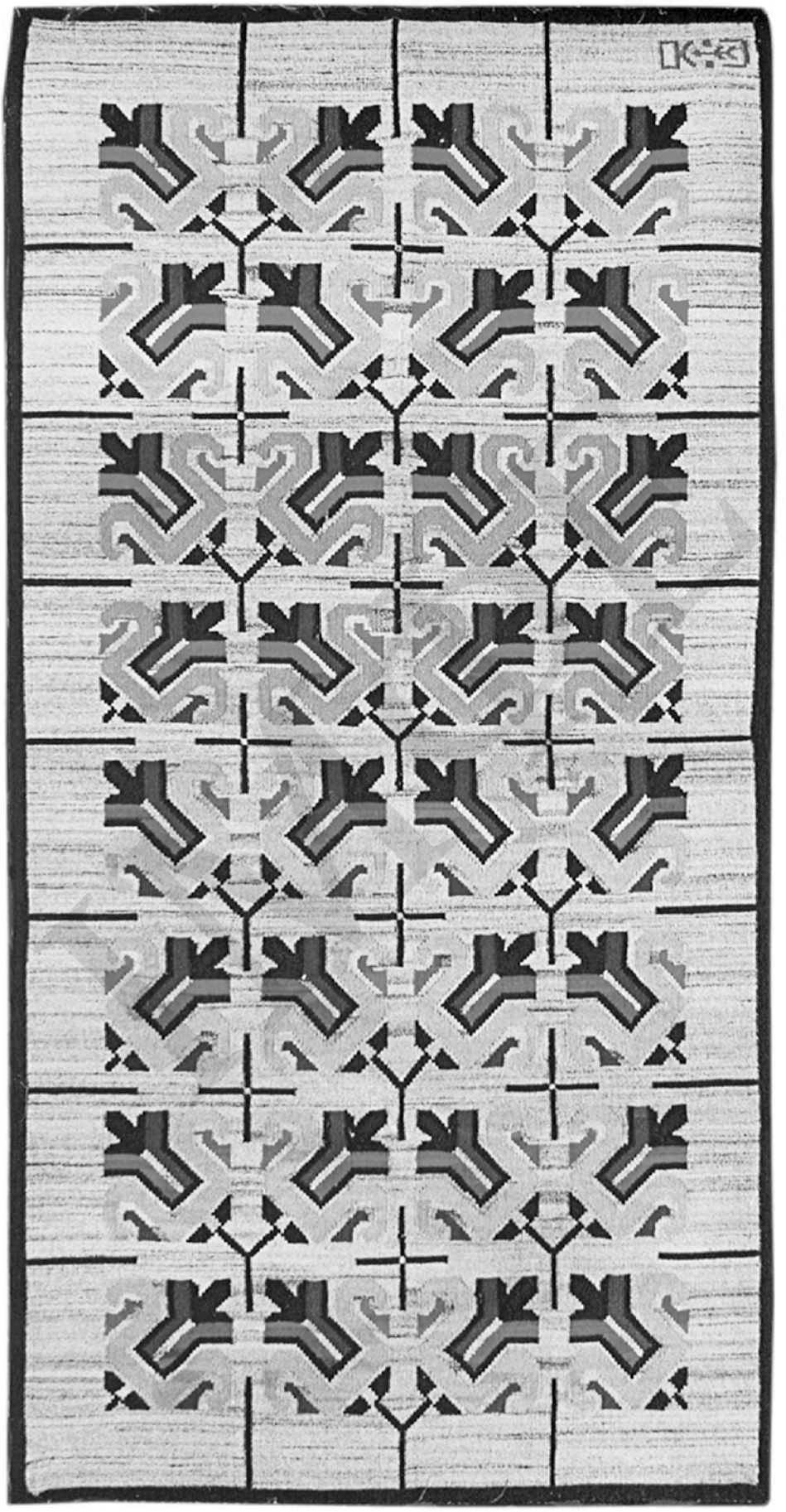
4

5



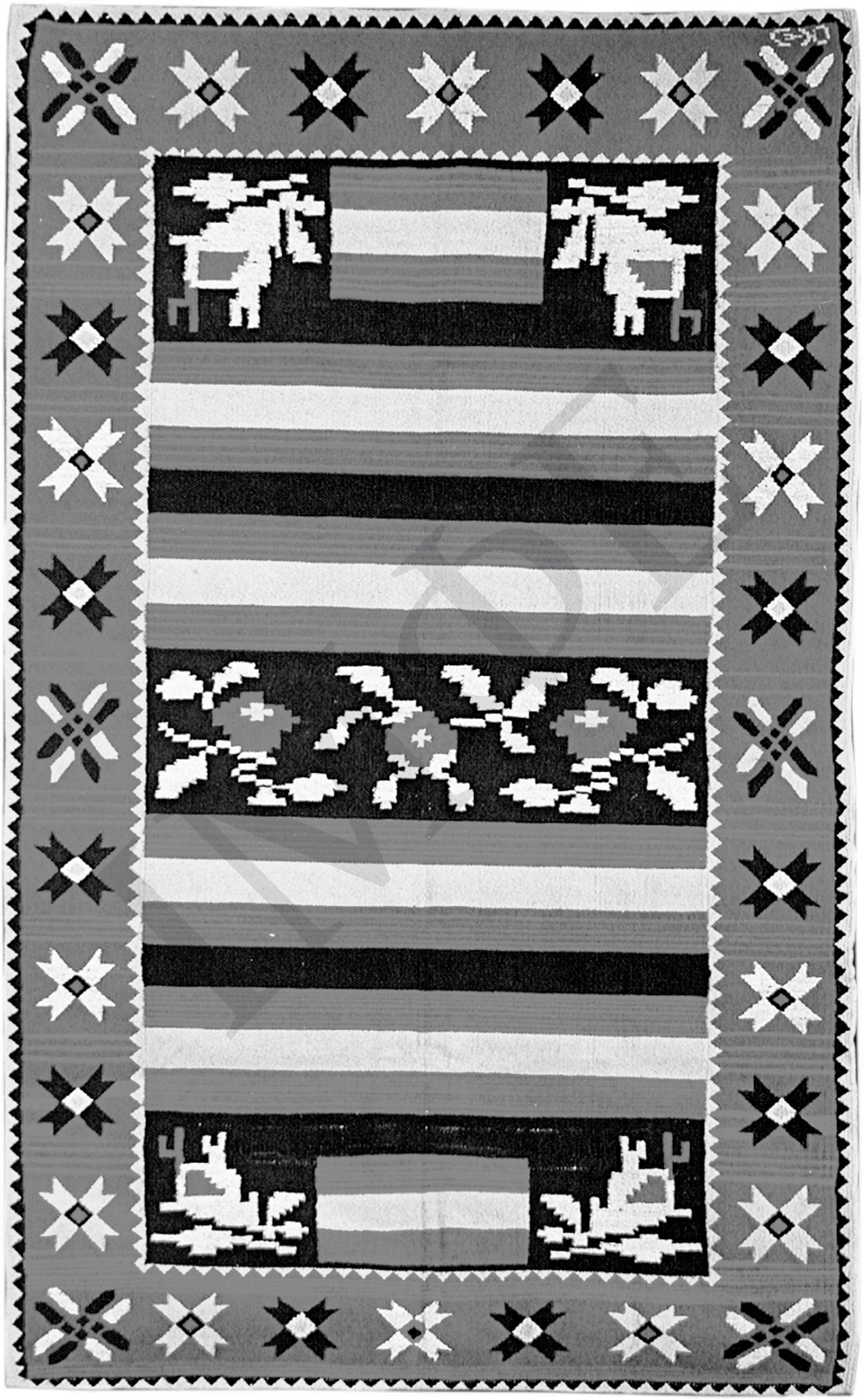
http://www.etnolog.org.ua

6

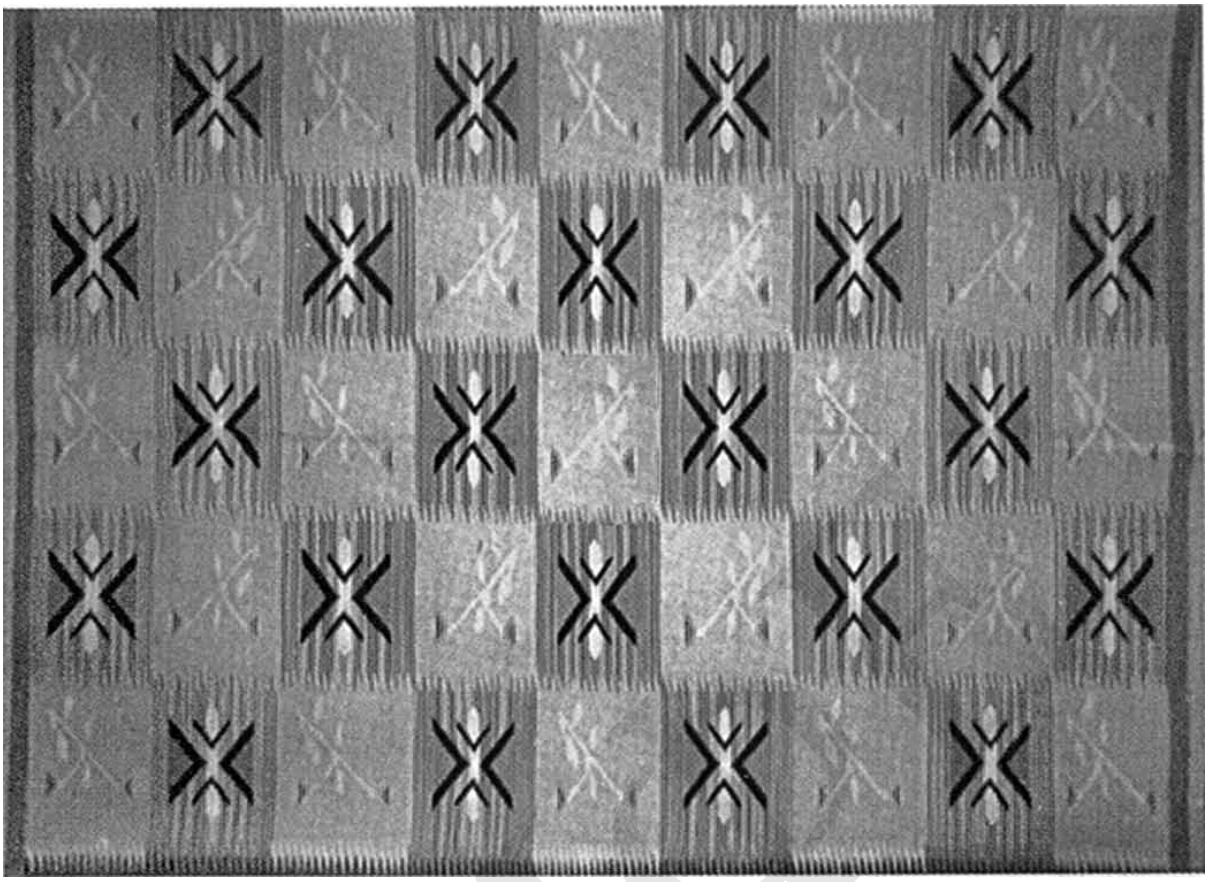


http://www.etnolog.org.ua

7

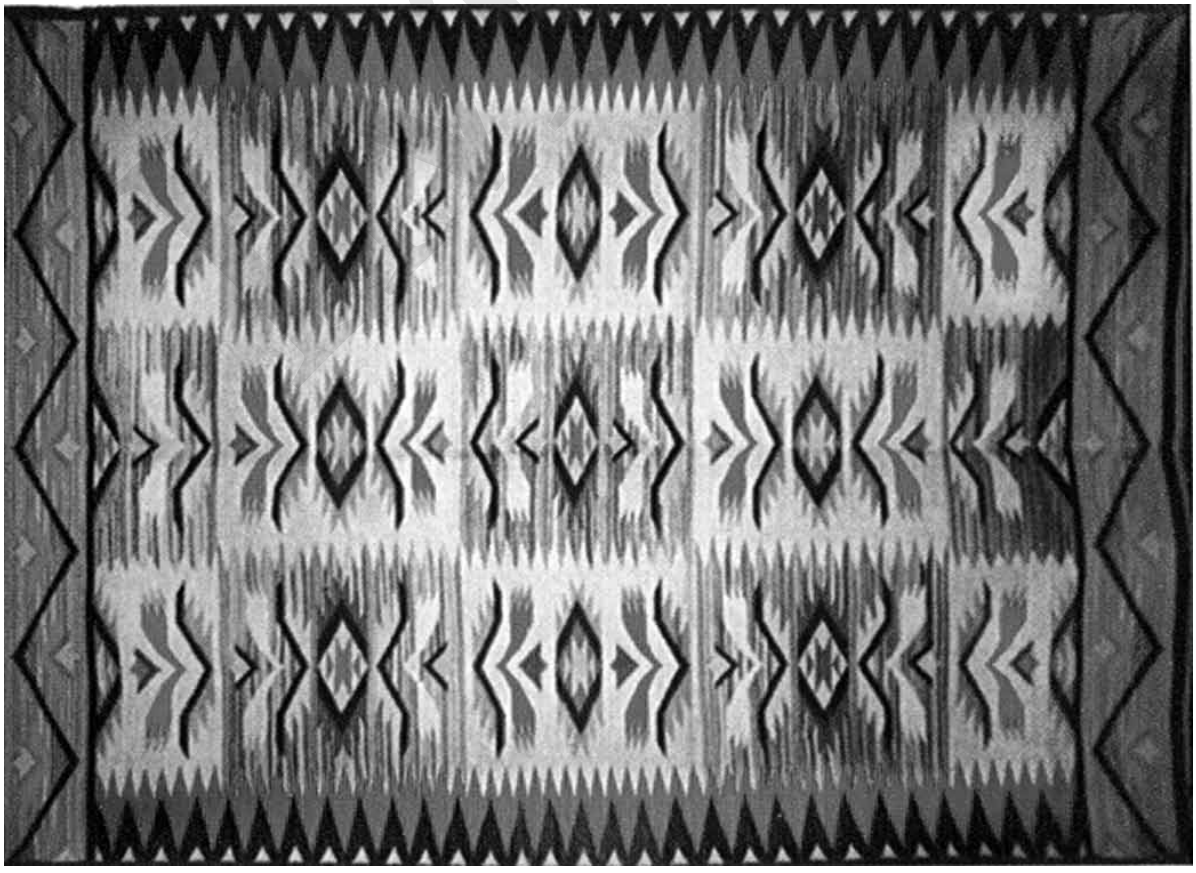


http://www.etnolog.org.ua



9

8



http://www.etnolog.org.ua

ТЕМАТИЧНИЙ КИЛИМ

Широкий інтерес професійних художників до декоративного мистецтва на початку XX ст. привів до розширення його стильового діапазону та зумовив появу нових практик. В українському художньому текстилі одним з таких явищ став сюжетно-тематичний килим. Створення тканих панно цього типу виявило загальну тенденцію, яка опанувала європейське декоративне мистецтво, однак у кожному іншому культурному контексті це явище набуло своїх неповторних рис, викликаних національною традицією. Основними джерелами становлення і розвитку тканого панно на цьому етапі стали класична шпалера та народний килим. Водночас у країнах, де художнє ткацтво у своєму історичному розвитку не витворило таких передумов, митці намагалися трансформувати в тематичних композиціях досвід створення декоративних візерункових тканин. Загалом період, що охоплює першу половину XX ст., став перехідною ланкою в еволюційному процесі професійного художнього текстилю, який спричинив появу якісно нового мистецького явища – сучасного гобелена.

Європейська практика у сфері тканого панно на початку XX ст. розвивалася, головним чином, як продовження традицій шпалерного мистецтва, що позначилося на характері творчого процесу. Відмітною рисою тут була зорієнтованість на тенденції образотворчого мистецтва, унаслідок чого ткане панно нерідко втрачало свою видову специфіку, оскільки трактувалося як відповідник малярського полотна. Завдяки довготривалому домінуванню живописної картинності, що стала вирішальним принципом створення гобелена від середини XVIII ст., на початку XX ст. він ще переживав період декадансу. У цей час ткане панно заполонили композиції, виконані в дусі епохи модерну. На порубіжжі XIX–XX ст. популярними були витвори, позначені рисами стилю ар нуво, символізму, де значний вплив мав доробок англійського художника Вільяма Морріса з його ідеалом середньовіччя. Митців приваблювала історична тематика, що, як правило, розглядалася в міфологічному аспекті. Звернення до легендарних персонажів минулого відповідало не тільки романтизованому естетичному еталонові, але й часто було виявом національної самоідентифікації, як у випадку з фінським, норвезьким чи угорським текстилем.

У 1920-х роках у Європі на хвилі образотворчого конструктивізму та кубізму як провісник художньо-пластичної текстильної метаморфози другої половини XX ст. виникла тенденція до створення абстрактних композицій. Її провідником стала спеціалізована студія німецького «Баухаузу» під керівництвом Гюнти Шольц.

Поступ у сенсі розуміння пластично-виражальної специфіки тканого панно, його декоративних начал окреслився в середовищі європейських національних шкіл художнього текстилю на початку 30-х років XX ст. та сформувався у своїй цілісності в доробку французьких художників Жан-Жака Люрси та Марка Сен-Санса, які відродили принципи зображальної культури середньовічної шпалери на новій стильовій основі – як і давні майстри, митці досягли більшої декоративності завдяки використанню чистих кольорів, зменшенню діапазону кольорової гами, уникаючи напівтонів. Таким чином, Жан-Жак Люрса та Марк Сен-Санс повернули гобелену його природну живописність, що ґрунтується на можливостях тканого переплетення ниток, а не на малярському ефекті, що веде до збільшення кольорових градацій.

Позаяк мистецька традиція в Україні не виробила стійкої моделі шпалерного – гобеленового – ткацтва, як, приміром, у Франції, Іспанії чи Голландії, формування тематичного тканого панно відбувалося тут під впливом народного килимарства. Відповідно іншими були й засади, на яких постала ця практика художнього текстилю. Однак слід зазначити, що цей вплив був опосередкованим, оскільки в українському народному килимарстві, на противагу, наприклад, румунському, абстрактно-орнаментальна традиція значно переважала над тематичною. Таким чином, відсутність у килимарстві виробленої сюжетно-тематичної парадигми спонукала вітчизняних авторів до самостійного її творення.

В Україні над виготовленням сюжетно-тематичних тканих композицій на межі XIX–XX ст. почали працювати спеціалізовані майстерні, що функціонували при поміщицьких маєтках та монастирях. Їхня продукція, як свідчать джерела, не вирізнялася високим мистецьким хистом, що цілком імовірно, оскільки характер зображень, про які йдеться, вимагав інших навиків володіння матеріалом, ніж ті, якими оперували місцеві килимарі. Один з таких виробів згадує В. Щербаківський у своєму нарисі «Українське мистецтво» – килим, що його 1913 року Варвара Ханенко замовила художнику Ф. Кричевському і який вона побажала вималювати «на зразок гобеленів, тобто з сюжетом історичним чи фантастичним і вибрала для того собі сюжет “Ілля-

http://www.etnolog.org.ua

Муромець і Соловей-розбійник"»[1]. Сюжетно-тематичний килим, виготовлений 1912 року в Хотинській губернії ремісничою майстернею С. Казіцина, описано С. Давидовою[2]. На вимогу замовника це було масштабне панно, створене за мотивами п'єси О. Грибоєдова «Горе з розуму» з детально зображеною фігуративною композицією в інтер'єрі.

Розвиток тематичного килима в прогресивне русло спрямували професійні художники. Чимало з них працювало для художньо-промислових спілок, таких, як, наприклад, «Гуцульське мистецтво», що була організована М. Куриленком 1922 року на Косівщині. До авторів, які співпрацювали з нею, належала й Олена Кульчицька. Саме вона разом із сестрою Ольгою розпочала цілеспрямовано практикувати створення орнаментальних і тематичних килимів. У своєму доробку художниця намагалася поєднати актуальні стильові тенденції («Захід сонця» (1913)) з народною килимарською традицією, запозичуючи у першому випадку формально-зображальні принципи, а в другому – побудову композиційних схем, техніку ткання. Завдяки такому підходу роботи сестер Кульчицьких виглядають поступальним кроком у процесі становлення вітчизняного килима як предмета професійного мистецтва. До перших сюжетно-тематичних панно Олени та Ольги Кульчицьких належить килим «Богородиця з ангелами» (1910-ті рр.), що якнайкраще відображає названі вище засадничі положення та у форматі триптиха презентує стилізовану багатофігурну композицію, де спосіб трактування зображення має сецесійний характер і вирізняється лінеарною чіткістю, стрункими гнутими контурами рисунка, який водночас органічно поєднується з рахунковими техніками ткання, притаманними геометризованим килимам західних регіонів України. Водночас робота Олени Кульчицької – випускниці Віденської художньо-промислової школи – виявляє суголосність з європейськими практиками, що в декоратизованих формах ар нуво часто поєднували елемент національної традиції. У «Богородиці з ангелами» він проступає в стилізованих мотивах української вишивки та одязі персонажів.

За взірець для своїх тканих панно сестри Кульчицькі обрали вазонні композиції подільських килимів та глинянські вироби з характерними для них поєднаннями вохристої колірної гами. Крім того, джерелом інспірації їм слугувало народне декоративне мистецтво – від вибійки і вишивки до писанок та кераміки. З покутських керамічних розписів у килими Олени й Ольги Кульчицьких перейшов сюжет з оленями («Олені» (1911)). Пошук нових форм, спрямований на розширення стильового діапазону виробів професійних художників, зумовив повсюдне запозичення мотивів з інших видів традиційного ужиткового мистецтва та їх подальшу авторську трансформацію. Інколи митці зверталися й до екзотичних сюжетів, як, наприклад, П. Ковжун у проекті килима «Жар-птиця» (1920–1930-ті рр.), витканого майстрами глинянської промислово-ткацької школи. Примітно, що подібний модерний мотив проник з міщанського побуту в народне килимарство на межі XIX–XX ст. і значно розвинувся, свідченням чого можуть бути численні буковинські килими з папугами.

Якщо в перших десятиліттях XX ст. розвиток українського сюжетно-тематичного килима мав ситуативний характер, то від середини 20-х років цей процес набув системності, зокрема завдяки діяльності представників Київської академії мистецтв. Ініціатором уведення тканого панно в навчальний процес виступив її вихованець Сергій Колос, який у 1925–1931 роках був керівником новоутвореного текстильного відділу на живописному факультеті Київського художнього інституту. Як художник-практик і дослідник народного текстилю, обізнаний з його технологіями, С. Колос орієнтував майбутніх спеціалістів на освоєння культури ткацького ремесла. Згідно з цією програмою, уведення сюжету в килимову композицію відбувалося з урахуванням можливостей матеріалу. Синтез зображення і виражальних властивостей техніки виконання став прогресивним методом у контексті формування образно-стильового вирішення сюжетно-тематичного килима. Ці засади С. Колос задекларував власними творами – «Пес і птаха» (1923), «Карл Маркс» (1926), «Кізонька» (1926). У них майстер орієнтувався на традиції полтавського та київського килимів, художньо-пластична структура яких сформувалася на основі техніки «кругляння», що дозволяє відтворити малюнок будь-якої складності та експериментувати з живописною манерою. Отже, на відміну від більшості тогочасних аналогів з їхнім акцентом на графічному вирішенні фігуративних компонентів, тематичні килими С. Колоса помітно вирізнялися художньою розробкою тла композиції,

[1] *Щербаківський В.* Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці / Упоряд., вступ. ст. В. Ульяновського; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. – К., 1995. – С. 123.

[2] Очерки производства ковров в России: Кустарная промышленность России. Женские промыслы. В очерках С. А. Давыдовой, Е. Н. Половцевой, К. И. Беренс и Е. О. Свидерской. – С.Пб., 1913. – С. 332–340.

http://www.etnolog.org.ua

унаслідок чого розмикалася силуетна замкнутість мотивів зображення і вони органічно вплітались в канву твору.

На характер діяльності текстильного відділу вплинула співпраця з творчими майстернями Федора Кричевського та Михайла Бойчука, у яких свого часу навчався С. Колос[3]. Це позначилося на тематиці студентських килимів, що, крім образотворчого фольклору, відображали сюжети народно-побутового жанру – «Відпочинок» (Т. Фролова), «Жниця» (Т. Дембовська), «Збір яблук» (Ф. Серебряник).

Вивчення народного мистецтва входило до програмних завдань у майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів Академії мистецтв України, якою керував Василь Кричевський[4]. З-поміж розроблених тут проектів ткане панно розглядалося як одна з домінант житлового та громадського інтер'єру. Чимало ескізів сюжетно-тематичних килимів належать Олександру Саєнку. Презентуючи «національний стиль», пошук якого належав до основних проблем українських митців 1920-х років, ці килими за своїми художніми характеристиками адаптували нові картинно-розповідні сюжети та стилістичні прийоми, розвинуті до цього здебільшого в графіці, живопису, монументальному розпису. У своїх панно О. Саєнко багатогранно представив фольклорну тему в народно-побутовому («Відбілюють полотно» (1920), «Збір врожаю» (1926), «Відпочинок» (1922)) та історичному ключі, а особливе місце тут посіла тема козаччини («Козак і дівчина» (1921), «Українська старовина» (1922), «Зустріч козака» (1924), «Козак-Мамай» (1920)). Наскрізним лейтмотивом у творах майстра проступає зображення дерева – програмний мотив художників-бойчукістів.

На відміну від тематичних килимів С. Колоса, витвори О. Саєнка не виказують безпосередньої пов'язаності з народним килимом і, будучи виконані в манері так званого орнаментального конструктивізму[5], яку культивували у своїй творчості представники мистецьких студій Ф. та В. Кричевських, вони більше наближені до графіки та монументального малярства. Їм притаманна зображальна лапідарність та виразна декоративність. О. Саєнко досягає цього завдяки площинному рисунку, локальному кольору та підкреслено ритмічній узгодженості елементів, що подекуди нагадує арабеску.

На противагу С. Колосу, який у килимовому зображенні демонстрував живописні можливості ткання, О. Саєнко схиляється до відтворення картону, подекуди узгоджує його з технікою, але не проявляє її художніх якостей. Опосередкований зв'язок з килимарською традицією прочитується у фризових композиціях («Диво-сад» (1923), «Зустріч козака» (1924), «Збір врожаю» (1926)), що нагадують вазонні килими східноподільського типу. О. Саєнко довільно інтерпретував принцип їх побудови у своїх творах, використавши замість вазонів ритмічно повторювані мотиви дерев, серед яких розгортається сюжет. Художник також не вивів характерного атрибута килима – орнаментальної кайми, чим ще більше узагальнив першоджерело. Слід зазначити, що в тематичних тканих панно 1910–1920-х років декоративна кайма взагалі не розвинулася як важливий структурний елемент і переважно зводилася до найпростіших форм облямування композиції, що назагал свідчить про критичний підхід митців до традиційних засад килимарства та їхнє небажання в пошуках власної творчої манери поверхнево цитувати народний оригінал. Водночас вироби того періоду мали виразний національний характер. Так, спорідненість тканих панно О. Саєнка з українським килимом виявляється на глибинному рівні. За своїм образно-пластичним вирішенням ці твори презентують своєрідні ткані фрески, у яких розкривається монументальна природа килима – ткане панно тут представлене як декоративний акцент інтер'єру, несуча стіна з відповідною масштабною проекцією форм. Тематичні килими О. Саєнка водночас стали провісниками майбутнього українського гобелена, який протягом другої половини 60-х – у 80-х роках XX ст. розвивався саме як вид монументально-декоративного мистецтва.

Наступний період становлення українського тканого панно, що охоплює 30–50-ті роки XX ст., засвідчив радикальну зміну художньо-стильової концепції, ідеологія якої формувалася не з ініціативи творчих особистостей, а як єдиноправильний догмат пануючої в державі політичної диктатури. Остаточно увійшовши в період тоталітарної доби, мистецтво почало активно використовуватися як засіб «наглядної агітації» для пропагування радянського способу життя, що передбачало написання своєї історії та мало за основну мету культивування нової – радянської – людини. Отже, мистецтво заполонили нові теми та сюжети, художнє вирішення яких зводилося до однієї стильової моделі – так званого натурстанковізму, що визрів унаслідок

[3] *Шудря Є.* Колос Сергій Григорович // *Шудря Є.* Дослідники народного мистецтва: бібліографічні нариси. – К., 2008. – Зош. 3. – Вип. XVII. – С. 65.

[4] *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 48.

[5] *Саєнко Н.* Олександр Саєнко: Книга-альбом – К., 2003. – С. 118–119.

http://www.etnolog.org.ua

штучного насадження примату соціалістичного реалізму всім галузям художньої творчості. Принципи натурстанковізму міцно вкоренилися й у декоративному мистецтві – найближчому до людини, її побуту, загалом життєвого середовища. Досягнення попереднього періоду зазнали нищівної критики та цілковитого неприйняття. Згідно з офіційною політикою, художників-прикладників 1920-х років, зокрема авторів тематичних килимів, було звинувачено у формалізмі та непов'язаності з народною творчістю[6]. Їхні розробки заступили ткані композиції, максимально наближені до станкових малярських творів, від яких килимарство перейняло низку композиційних схем портретного, історичного, батального та побутового жанрів. Більшість тогочасних тематичних килимів було створено за картонами художників-станковістів – Д. Шавикіна, М. Рокицького, М. Дерегуса, В. Касіяна, В. Овчинникова та ін.

Ткане панно 30–50-х років XX ст. класифікується як «килим-картина», що на художньому рівні відображає інспірування гобеленовими творами, однак не в найвищих середньовічних зразках. Іманентними рисами «килима-картини» є розгорнута сюжетна дія, детальність зображення та використання засобів станкового живопису (дотримання лінійної перспективи, світлотіньове моделювання форм, застосування широкої палітри кольорових нюансів). Водночас тут неодмінно в основу була покладена традиційна килимова схема «кайма – центр». Спосіб компонування декоративної кайми свідчить про те, що засвоєння народних традицій у той час мало суто формально-декларативний, зовнішній характер. Як досить суперечливий і компілятивний елемент у поєднанні з натурстанковістичним зображенням кайма підкреслювала ефект картинності й була покликана виражати килимову атрибутику тематичних композицій, а також національний колорит певного регіонального осередку чи республіки, оскільки виробництво тематичних килимів паралельно поставало і в інших частинах СРСР. Це стосувалося насамперед республік з добре розвиненими та збереженими килимарськими традиціями – України, Молдови, Туркменістану, а також Казахстану, Вірменії та Грузії. У Росії, де, на відміну від вишивки чи візерункового ткацтва, килимарство не набуло масового поширення, перші спроби створення сюжетно-тематичних тканих панно припадають на кінець 40-х років XX ст.[7]

Українські майстри одними з перших у колишньому СРСР почали ткати тематичні килими в новому стилі. Їх системне виробництво спочатку виникло на базі осередків центральних областей – Решетилівки Полтавської області, Дігтярів Чернігівської області, Скопців Київської області, Добровеличківки Одеської області та ін. Одним зі стимулів, що послужив налагодженню процесу, стало проведення 1936 року Республіканської виставки народного декоративного мистецтва [8]. З цієї нагоди впродовж 1934–1935 років у Києві було організовано експериментальні майстерні Музею українського мистецтва, що й об'єднали майстрів з названих осередків для виготовлення сюжетно-тематичних килимів за картонами професійних художників. Така форма співпраці розглядалася як приклад «зближення народного і так званого професіонального мистецтва на їх шляху до єдиного мистецтва комуністичного суспільства» [9].

Республіканська виставка 1936 року ініціювала практику, згідно з якою тематичні килими створювали переважно для виставок. Перші спроби вирішення тканого панно в інтер'єрі – килими за ескізами художників Д. Шавикіна та В. Вовченка, розроблені в 1940–1941 роках для вестибюля музею В. Леніна в Києві[10], – на тому етапі не набули подальшого розвитку. Таким чином, тематику творів, як правило, диктували експозиції, для яких вони і призначалися. Чимало тематичних килимів 1936 року присвячено колгоспній тематиці, значного поширення набули також сюжети із зображеннями радянських вождів.

Засвоєння нових підходів у тематичному килимі відбувалося поступово. Якісне відтворення картону залежало від того, наскільки автор проекту враховував специфіку ткання. Загалом, як зазначає С. Колос, характеризуючи вироби 1935–1941 років, «траплялися килими і гарні, і невдалі, особливо, якщо їх проектували художники-станковісти» [11]. Чимало таких зразків було показано в експозиції 1936 року – «Ворошилов з колгоспниками» М. Рокицького, «Повернення з поля» М. Дерегуса, «Весняна пісня» Г. Пустовойта тощо. Фігуративне перенасичення композицій та об'ємно-просторове трактування мотивів ускладнили завдання май-

6 *Новицька М.* Тематичний килим Радянської України // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1948. – № 4. – С. 24.

7 *Темерин С.* Русское прикладное искусство: Советские годы. Очерки. – М., 1960. – С. 80.

8 *Жук А. К.* Український радянський килим. – К., 1973. – С. 24.

9 *Новицька М.* Зазнач. праця. – С. 27.

10 *Жук А. К.* Зазнач. праця. – С. 59.

11 *Колос С.* Предмет вартий глибинного аналізу [рецензія на кн.: Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. – 1966] // НТЕ. – 1968. – № 1. – С. 98.

http://www.etnolog.org.ua

стриням-килимарницям, досвід яких базувався на зовсім інших засадах і передбачав виготовлення декоративних орнаментально-площинних панно. Серед названих творів привертає увагу світлотіньова подрібненість зображення, що стало результатом неадекватного використання методів станкового живопису – тональна нюансовість палітри веде живописний твір до образного поглиблення, але розбиває візуальну структуру в килимі. Безпосередньо взяті за основу ескізні кольори виглядають тьмяними на тканому полотні, оскільки нитка не відбиває, а вбирає світло, тому для килима необхідно добирати інтенсивніші барви. Коли при цьому замість тканих переходів, застосувати широку, як у живопису, гаму кольорів, таке панно здебільшого втрачає свою цілісність, у чому можна пересвідчитися на прикладі «Весняної пісні» графіка-станковіста Г. Пустовойта (ткалі – К. Лісова, К. Чеверденко, Н. Кисіль[12]). Техніка ткання також потребувала узгодження з ілюзорно-реалістичним зображенням. «Кругляння», або гребінцева техніка, якою виконували згадані тематичні килими, хоч і дозволяє відтворити складне фігуративне зображення, однак залежно від напряму ткання дає різний контур – плавний, заокруглений по пітканню і ламаний, негнучкий – по основі, що особливо слід було враховувати в рисунку облич та інших тонких деталей. Ця особливість добре помітна у «Поверненні з поля» М. Дерегуса (ткалі – К. Лісова, Н. Кисіль, К. Чеверденко[13]), зокрема в неоднорідних за характером лініях квітучих трав на передньому плані та в легкому русі листя дерев позаду центральних постатей.

У тематичному килимі окреме значення має плановість композиції, що повинна забезпечувати його художню цілісність. Уведення лінійної перспективи суперечить цьому принципу. Так, у килимі «Обжинки» (1936), створеному за ескізом М. Бойчука (ткалі М. Харченко, М. Щебиченко, В. Блоха[14]) сцена з колгоспного життя вкладається в детальну багатопланову картину, розбиту на кілька однорідних сегментів. Її композиція схематично урівноважена, але позбавлена тієї домінанти, яка б могла об'єднати зображення в єдине ціле. Навпаки, цього вдалося досягти Василю Седляру в проекті килима «Сталін» (1936), де постать вождя виображена на тлі Дніпрогесу. Художник використав можливий мінімум елементів, які декоративно узгодив між собою – дещо стилізував флористичні мотиви навколо монолітної головної фігури та лаконічно й ритмічно узагальнив пейзаж позаду неї.

Килим В. Седляра презентує один з найпопулярніших сюжетів – як варіант портретного жанру, тематичні панно з партійними вождями невдовзі доповнили численні портрети історичних постатей, письменників тощо. Ця тенденція з часом значно розвинулася й залишалася актуальною впродовж 80-х років XX ст. У 1930–1950-х роках художники виробили два основні типи портретних композицій: фігуративні – на тлі колгоспних чи індустріальних пейзажів, що символізують діяльність представлених осіб, та погрудні, центральне зображення яких часто оздоблене широким декоративним бордюром – він був одночасно інформативним доповненням та надавав килиму так званого місцевого колориту.

Як видно, темі праці приділяли особливу увагу. З виховною метою її використовували в радянському мистецтві впродовж усього періоду його існування. У 1930-х роках провідне місце посідала колгоспна тематика. До неї зверталися художники-бойчукісти, змушені долучатися до соціалістичного реалізму, – Іван Падалка («Яблуня» (1936), Микола Азовський («Жнива» (1936), Микола Рокицький («Ворошилов з колгоспниками» (1936) і сам Михайло Бойчук, зокрема в килимі «Обжинки» (1936).

До популярних належали твори батального жанру, що вирізнялися високою складністю фігуративних композицій і стали найбільшою інновацією 1930-х років у килимарстві. Попри певні успіхи вироби, створені в цьому жанрі, залишилися характерною ознакою тканого панно 1930–1940-х років, не набувши розвитку в його подальшій практиці. Одні з найвідоміших батальних панно належать графіку і живописцю Дмитру Шавикіну – «Парад червоного козацтва» (1936), «Червоні партизани» (1937), «Звільнення Києва» (1946). Перше з них, виткане Н. Вовк, М. Щур, П. Іванець, Т. Іваницькою, М. Пономаренко, Г. Малиш та М. Кульгою[15], досконало повторює класичний живопис і містить зображення військової кінноти, на чолі якої акцентовано чотирьох вершників у динамічному русі. Військова атрибутика, за традицією 30-х років XX ст., також переплітається з декоративною каймою. Незважаючи на всю складність побудови, цей тематичний килим залишається серед кращих тогочасних зразків завдяки майстерності виконання. Ткалям вдалося гранично правдоподібно відтворити картон – пластику кінних зображень, фігури та портрети вершників.

[12] *Жук А. К.* Зазнач. праця. – С. 53.
[13] Там само. – С. 43.
[14] Там само. – С. 48.
[15] Там само. – С. 50.

http://www.etnolog.org.ua

Наприкінці 1940-х років відбулося розмежування на тематичний і сюжетно-тематичний килим. Група тематичних композицій утворилася завдяки поєднанню з орнаментальним килимом, який, як правило, був основою, а в його центрі розміщувалося силуетне зображення голови вождя або герб республіки. З-поміж перших таких килимів – «В. І. Ленін», виготовлений за ескізом Е. Бережної 1941 року. У ньому художниця філігранно проявила лінеарний характер графіки, переплітаючи з в'юнкими рослинними мотивами нюансове зображення п'ятикутної зірки з портретним силуетом Леніна в центрі. До 1950-х років тематичне ткане панно помітно розвинулося в художньо-стильовому плані, що демонструє килим «Дружба народів» (1954) з гербовим медальйоном косівського виробництва, створений за картоном П. Коротича. Як першоджерело цей автор використав гуцульське різьблення, а отже, його композиція щільно заповнена тонким, подекуди «об'ємно» виділеним орнаментом. Точність виконання задуму художника в матеріалі засвідчує рівень, якого досягли косівські килимарі в тематичних панно.

Слід зазначити, що становлення натурстанковістичної моделі сюжетно-тематичного килима у провідних ткацьких осередках Західної України відбувалося не так стрімко, як у центральних областях. З одного боку, ця частина України возз'єдналася з Республікою в 1939 році, а з другого, – тут далися взнаки інші традиції килимового ткацтва, в основі яких лежать лічильні – геометричні – техніки. Хоча перші спроби створення тематичних килимів тут припадають на 10–20-ті роки XX ст., однак налагодження процесу в західних областях відбувалося із середини 40-х років та передусім пов'язане зі спеціалізованими відділеннями 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 та декоративного мистецтва (нині – ЛНАМ). Фабричні майстерні долучилися до цього процесу дещо пізніше: Глинянська артіль «Перемога» освоїла виробництво тематичних килимів 1953 року[16], Хотинська артіль ім. Н. Крупської та Чернівецький текстильний комбінат – наприкінці 1950-х років.

На килимоткацькому відділенні, що функціонувало у Вижницькому художньо-промисловому училищі[17] в повоєнний період, виготовлення сюжетно-тематичних килимів стало програмним завданням у 1948–1949 роках. Діапазон сюжетів був досить широким, про що свідчать такі роботи, як «Переправа через Дніпро» М. Середник (1949), «Три богатирі» Г. Плегуци (1953), «Чапаєв у бою» П. Додяк (1955)[18], «Гуцули-колгоспники на дозвіллі» Є. Ключан (1950)[19]. Хоча художня кваліфікація студентів обмежувалася підбором кайми до готового малюнку, однак вибір подібних тем потребував відповідних навиків під час реалізації в матеріалі. Про рівень майстерності студентських виробів свідчить килим «Богдан Хмельницький» (1951 р., автор. Д. Лазорко за картиною М. Хмелька[20]). Зображення гетьмана вирізняється ідентичністю портретного рисунка, віртуозністю кольорової палітри, тональними градаціями. Вдале використання характерних для буковинського килима технічних прийомів, їхніх зображувальних властивостей (ткання «на межову нитку») дозволило автору досягти живописного ефекту, рівнозначного техніці широкого пензля в малярстві. Таким чином, традиції народного килимарства виявлені тут не тільки позірно, у вигляді кайми, але й пластично. Водночас це панно відповідає всім еталонам тематичних килимів, де основним критерієм оцінки вважалася міра наближеності до станкової картини, а також різноманіття відтінків кольорової гами, що могла нараховувати до ста нюансів кольорів[21]. На відділенні килимарства у Вижницькому училищі викладали такі педагоги, як Є. Ключан, П. Матвєєнков та В. Куров[22].

У Косові перші зразки тематичних килимів – портрет Т. Шевченка і панно «Козак-

[16] *Добрянська І., Запаско Я.* Килимарство артілі «Перемога» в с. Глиняни Львівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1956. – Вип. 2. – С. 30.

[17] У 1944–1956 роках – Вижницьке державне художньо-промислове училище, від 1956 року – Вижницьке училище прикладного мистецтва.

[18] *Дутка В.* Килим Північної Буковини XX ст.: Традиції та новаторство: Дис. … канд. мистецтвознавства. – Л., 2007. – С. 144.

[19] Коломийський державний музей народного мистецтва Гуцульщини: Каталог. – Станіслав, 1957. – С. 44.

[20] *Сидорович С.* До історії розвитку народного ткацтва в Косівському районі Станіславівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – 1957. – Вип. 3. – С. 31–55.

[21] *Саурова Г.* Современный туркменский ковер и его традиции. – Ашхабад, 1968. – С. 139.

[22] *Ямборко О.* Художній текстиль: Фахова школа Вижницького коледжу декоративно-прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка // Вісник ЛНАМ. – 2004. – Вип. 15. – С. 26.

http://www.etnolog.org.ua

Мамай»[23] – створено впродовж 20-х років XX ст., однак на той час це були експериментальні спроби, що не відображали загальної тенденції. Після війни, з приходом радянської влади, нові засади формотворення в килимарстві й технічні засоби їх реалізації освоювали у Промисловій школі гуцульського мистецтва (нині – КІПДМ). Один з напрямів, у якому тут здійснювалися розробки тематичних панно, ілюструє килим з портретним зображенням О. Суворова початку 1950-х років (Н. Кива). Ця ткана композиція виглядає абсолютним «новаторством» стосовно до гуцульської мистецької традиції, що жодним чином не виявляє її рис. Автор використав непритаманну місцевому регіональному ткацтву ворсову техніку килимового ткання. Запозичення цієї техніки з кавказьких коврів[24] на порубіжжі 40–50-х років XX ст. стало «новим етапом у розвитку українського килимарства»[25] загалом, її використовували спеціалізовані артілі в Глинянах, Дігтярях, Решетилівці. Місцевим, «гуцульським колоритом» вирізнялися косівські килими з композиціями, у яких оспівувалася тема праці. Сюди належить тематичний килим «Карпатські лісовози» із зображенням сплаву лісу Черемошем, витканий косівською артіллю, уздовж бордюра оздоблений ланцюгом залізничних вагонів, навантажених будівельними матеріалами[26].

Виготовлення тематичних килимів успішно розвивалося у Львівському училищі прикладного мистецтва. У килимарській майстерні під керівництвом Василя Цьоня (вихованець Глинянської і Львівської промислових шкіл), починаючи від 1949 року, було створено чимало дипломних проектів тематичних тканих панно. Перші з них, наприклад, «Збір яблук» І. Тіпакової (1949), «Богдан Хмельницький під Львовом» А. Жука (1949), наслідували станковий живопис, однак основою тут були не копії з відомих картин, а власні композиції студентів[27]. Становлення нової практики в училищі відбувалося швидко і вже незабаром з'явилися вироби, виконані в новій художній манері. Ці тенденції відобразилися й у доробку випускників – ЛДІПДМ, де перший дипломний проект тематичного килима 1954 року представив І. Литовченко – «Навіки разом», що його виткали майстри Глинянської артілі А. Прохера, М. Заблоцька, М. Городинська та С. Недільська[28]. Килим, присвячений 300-річчю возз'єднання України з Росією, із зображеннями жіночих постатей у національних строях в оточенні характерної атрибутики (Герба Радянського Союзу, прапорів та архітектурних силуетів – пам'ятника Б. Хмельницькому і кремлівської вежі) виконано ворсовою технікою[29].

До спеціалізованих навчальних закладів, де ткали сюжетно-тематичні килими, належав і Кролевецький технікум художніх промислів. На декадній Виставці українського мистецтва та літератури в Москві 1951 року демонструвалися килими його вихованців – «Біля моря» та «Майбутні моряки»[30].

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. Тут працювали такі відомі килимарниці, як Наталія Вовк, Фросина Іванець, Ганна Бойко та Марія Щур із с. Веселинівка Київської області[31], Ганна Денисенко із с. Липняжка (нині – Кіровоградська область)[32], Анастасія Ландар із с. Решетилівка Полтавської області, Марія Головатенко із с. Добровеличківка Одеської області[33] та інші майстри. Досвід ткання тематичних килимів, отриманий у процесі підготовки основних художніх виставок республіканського та всесоюзного значення, вони передавали своїм студентам, тому більшість проектів позначені високим рівнем виконання, у них майже відсутні похибки композиційного змісту. У 1950 році в Київському училищі однаково успішно розробляли як сюжетно-тематичні, так і тематичні килими. Першу категорію творів становили переважно портрети, а також композиції на тему праці, меншу увагу, порівняно з іншими фаховими школами, приділяли історичним сюжетам. У портретному жанрі вирішена дипломна робо-

23 *Сидорович С.* Художня тканина західних областей УРСР / АН УРСР, Музей етнографії та художнього промислу. – К., 1979. – С. 147.

24 На відміну від дволицевої гладкотканої структури килимів, коври мають один лицевий бік і виконуються ворсовими техніками.

25 Выставка народного искусства Украинской ССР: Обзор экспозиции выставки народного творчества на декаде украинского искусства и литературы в Москве 1951 года. – К., 1951. – С. 14.

26 *Сидорович С.* Художня тканина... – С. 147.

27 *Жук А. К.* Зазнач. праця. – С. 145.

28 *Добрянська І., Запаско Я.* Зазнач праця. – С. 30, 40, 60.

29 Там само. – С. 30.

30 *Жук А. К.* Зазнач. праця. – С. 145.

31 *Долінська М.* Майстри народного мистецтва Української РСР: Довідник. – К., 1966. – С. 46.

32 Митці України: енциклопедичний довідник / Ред. А. Кудрицький. – К., 1992. – С. 207.

33 *Манучарова Н.* Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР / За ред. Є. Катоніна. – К., 1952. – С. 166.

http://www.etnolog.org.ua

та О. Козленко «М. Щорс» (1950), де органічно щодо стилю 30–50-х років XX ст. поєднано станкове зображення полководця й оздоблені квітковим орнаментом широкі береги килима. Автор увиразнив характерний текстильний штрих і використав його як додатковий декоративний ефект для заповнення великих площин тла навколо центрального медальйона. Картина побутового жанру представлена в килимі з фондів музею КДІДПМД (кінець 1940-х – початок 1950-х рр.). Відтворена в ньому сценка з народної казки про ріпку потрактована живописно з використанням широкої гами відтінків та напівтонів, що впевнено моделюють об'ємність форм. О. Козленко зумів підкреслити пластику ткання, використавши гребінцеву техніку як живописний засіб.

Так само фаховими у вихованців Київського училища є розробки тематичних килимів. У панно невідомого автора класичну орнаментальну композицію в традиціях київських рослинних килимів доповнює центральний мотив Герба УРСР. Аналогічний за темою твір Н. Бабак 1950 року вже менше вторує орнаментальним килимам і позначений рисами ілюзорності, що проступають у зображеннях герба і бордюру – переплетеної стрічкою гірлянди.

Загалом у сюжетно-тематичних килимах Київського художньо-промислового училища на початку 1950-х років відбувається поступовий відхід від суворо натурстанковістичної моделі, що сформувалася в середині 1930-х, у них дедалі активніше проступає декоративний елемент. Ця тенденція посилилася у другій половині 50-х років XX ст., коли в декоративному мистецтві почав визрівати напрям, спрямований на перегляд художньо-стильових засад попередньої епохи. Нові орієнтири мистецької практики на теоретичному рівні були задекларовано в науковій співдоповіді О. Салтикова «Про декоративне мистецтво» на Першому всесоюзному з'їзді художників 1957 року. У своєму обґрунтуванні засад декоративного мистецтва О. Салтиков торкнувся фундаментальних аспектів – розуміння художнього образу, використання народних традицій, професійної освіти для цієї галузі, особливостей виробничого процесу для художника-прикладника тощо[34]. Після засилля натурстанковізму зміна виражальних засобів виявилася в узагальненні форм творів декоративного мистецтва – повертаються площинність зображення та локальність кольорової палітри. Метаморфоза, що відбувалася в контексті художньо-стильового змісту сюжетно-тематичного килима, не в останню чергу була пов'язана зі зміною поглядів на проблему авторства – відтепер розробниками картонів стали художники-прикладники, які, розуміючи специфіку матеріалу, могли узгодити її з поставленими творчими завданнями.

Перші зразки сюжетно-тематичних килимів нового типу з'явилися серед курсових і дипломних проектів студентів фахових шкіл. Так, випускниця Львівського училища прикладного мистецтва та абітурієнтка ЛДІПДМ Наталя Паук 1957 року створила килим «Гуцульщина»[35], у якому, цілком відійшовши від станкових принципів, використала композиційну схему традиційних орнаментальних килимів типу «гуцул» і розмістила в притаманних їй поперечних смугах постаті, що танцюють. Цей фігуративний фриз художниця подала в одній площині, доповнивши його орнаментальними мотивами.

Характер змін, які відбувалися із сюжетно-тематичним килимом наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років, виразно демонструють ткані панно Івана та Марії Литовченків, що увійшли до експозиції декадної Виставки українського мистецтва в Москві 1961 року, – «Радянська Україна» (1960) і «Тарас Шевченко» (1961). Ці складні фігуративні композиції можна назвати монументальними не за кількістю зображувальних елементів та розмірами полотна, а за характером композиційної побудови. Їхні монументальні образи автори взорували мовою орнаментального ритму, властивою народному ткацтву. Центральні постаті в них доповнюють сюжетні вставки, що переплітаються з мотивами традиційних квіткових («Тарас Шевченко») та геометричних («Радянська Україна») узорів. До того ж згадані килими якнайкраще фіксують перехід від уже віджилих форм до нових. З одного боку, це виявляється в перенасиченні композиції інформативними елементами та об'ємному трактуванні облич, а з другого, – у підкресленні силуетів контуром, плямою, у їх ритмічному узгодженні. Художники розробили оригінальні композиції: у килимі «Радянська Україна» вони розмістили фігури у своєрідних рушникових смугах, а у творі «Тарас Шевченко» на основі традиційного київського квіткового килима створили цілісне й органічне (у сенсі поєднання різних типів художніх компонентів) декоративне панно.

Таким чином, килими Н. Паук та подружжя Литовченків ознаменували початок нового пе-

[34] *Салтыков А. Б.* Неотложные задачи высшей школы декоративного искусства // *Салтыков А.* Избранные труды. – М., 1962. – 727 с.

[35] *Жук А. К.* Зазнач. праця. – С. 150.

http://www.etnolog.org.ua

ріоду в розвитку українського тканого панно. Оновлення системи формотворення, що відбувалось упродовж другої половини 1950-х – початку 1960-х років, призвело не тільки до стильової зміни сюжетно-тематичного килима, але й до його переродження в інші споріднені йому форми, зокрема в гобелен. Це явище українського художнього текстилю, що визріло на основі тематичного килима, відрізнялося від нього низкою ознак, які не дозволяють їх ототожнювати. Якщо килимовий схематизм є морфологічною основою для тематичного й сюжетно-тематичного килима, то гобелен загалом не має усталених меж композиційного, стильового, художньо-образного вирішення. Крім того, у другій половині XX ст. відносно умовним для гобелена стало визначення техніки й матеріалу. Таким чином, гобелен – ширше явище, що акумулює в собі різні традиції та широкий спектр новаторських форм.

Аналізуючи період становлення тематичного килима в українському художньому текстилі упродовж 10–50-х років XX ст., можна виокремити три основні етапи його розвитку. Перший – 1910–1920-ті роки – ознаменував уведення тематичного килима у практику професійних митців, які в контексті європейських тенденцій декоративного мистецтва трансформували в ньому традиції народного килимарства. На наступному етапі – друга половина 1930-х – початок 1950-х років – створення тематичних килимів стало системним процесом, але було позначене кардинальною зміною художньо-стильової моделі. Насадження художніх засобів станкового мистецтва у тканому панно сформувало своєрідний симбіоз килима й картини, що дозволило підняти рівень технічного виконання, але не сприяло еволюції тематичного килима як самодостатнього мистецького явища. Третій етап, що розпочався в середині 50-х років XX ст., характеризується поверненням художньо-виражальної специфіки декоративних форм у ткане панно.

Українська мистецька практика в контексті тематичного килима загалом виявилася прогресивною. Особливо це помітно під час порівняння з іншими колишніми республіканськими школами художнього текстилю, з якими їй довелося паралельно розвиватися в межах замкненої системи радянського мистецтва. Деяким школам з давніми традиціями килимарства, якими є туркменська, узбецька, азербайджанська, дагестанська, після періоду натурстанковізму не вдалося оновити художньо-стильову мову тематичного килима, що залишився «килимом-картиною» і продовжує поєднувати натуралістичне центральне зображення з розкішним декоративним обрамленням. На цьому тлі вітчизняне ткане панно як предмет професійного мистецтва є результатом поєднання традиційного начала й новаторських пошуків упродовж усього періоду свого розвитку.

О. ЯМБОРКО

ІМСТЕ

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *О. Саєнко.* Килим «Зустріч козака». Ескіз, 1924 р. Ткання Н. Саєнко, 1999 р. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.*, *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

2. Килим «Ріпка». Кінець 1940-х – початок 1950-х рр. Вовна; ткацтво. Музей КДІДПМД.

3. *Олена та Ольга Кульчицькі.* Килим «Олені». 1911 р. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: Олена Кульчицька. – Л., 2007.

4. *П. Ковжун.* Килим «Жар-птиця». 1920–1930-ті рр. Глинянська промислово-ткацька школа. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.*, *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

5. *О. Саєнко.* Килим «Диво-сад». Ескіз, 1923 р. Папір; акварель. Ткання О. Саєнка за участю Н. Саєнко, 1977 р. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Саєнко Н.* Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття: Книга-альбом. – К., 2003.

6. *О. Саєнко.* «Збирання урожаю». Ескіз килима, 1920 р. Папір, олівець; акварель. Опубліковано у виданні: Український килим. Мистецька династія Саєнків: Книга-альбом / Авт.-упоряд. Н. О. Саєнко, О. Л. Майданець-Саєнко. – К., 2012.

7. *М. Бойчук.* Килим «Обжинки». 1936 р. Центральні експериментальні майстерні. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Жук А. К.* Український радянський килим. – К., 1973.

8. *М. Дерегус.* Килим «Повернення з поля». 1936 р. Центральні експериментальні майстерні. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Жук А. К.* Український радянський килим. – К., 1973.

9. *І. Падалка.* Килим-гобелен «Яблуня». Ткання Н. Вовк, Г. Сависької, М. Щур, 1935 р. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Соколюк Л.* Михайло Бойчук та його школа. – Х., 2014.

10. *М. Азовський.* Килим-гобелен «Жнива». Ткання В. Блохи, М. Харченко, М. Шебиченко. 1936 р. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Соколюк Л.* Михайло Бойчук та його школа. – Х., 2014.

11. *М. Цівчинський.* Коць «Танець». Ткання Г. Джура, Н. Федорченко. 1936 р. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Соколюк Л.* Михайло Бойчук та його школа. – Х., 2014.

12. *С. Налепинська-Бойчук.* Панно (із серії «Мистецтво»). Кролевецька артіль ім. П. Постишева та експериментальні майстерні Київського облхудожсоюзу. 1936 р. Вовна; ткацтво. Опубліковано у виданні: *Соколюк Л.* Михайло Бойчук та його школа. – Х., 2014.

13. *Д. Лазорко.* Килим «Богдан Хмельницький». 1951 р. Вовна; ткацтво. Музей Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка.

ІМФЕ

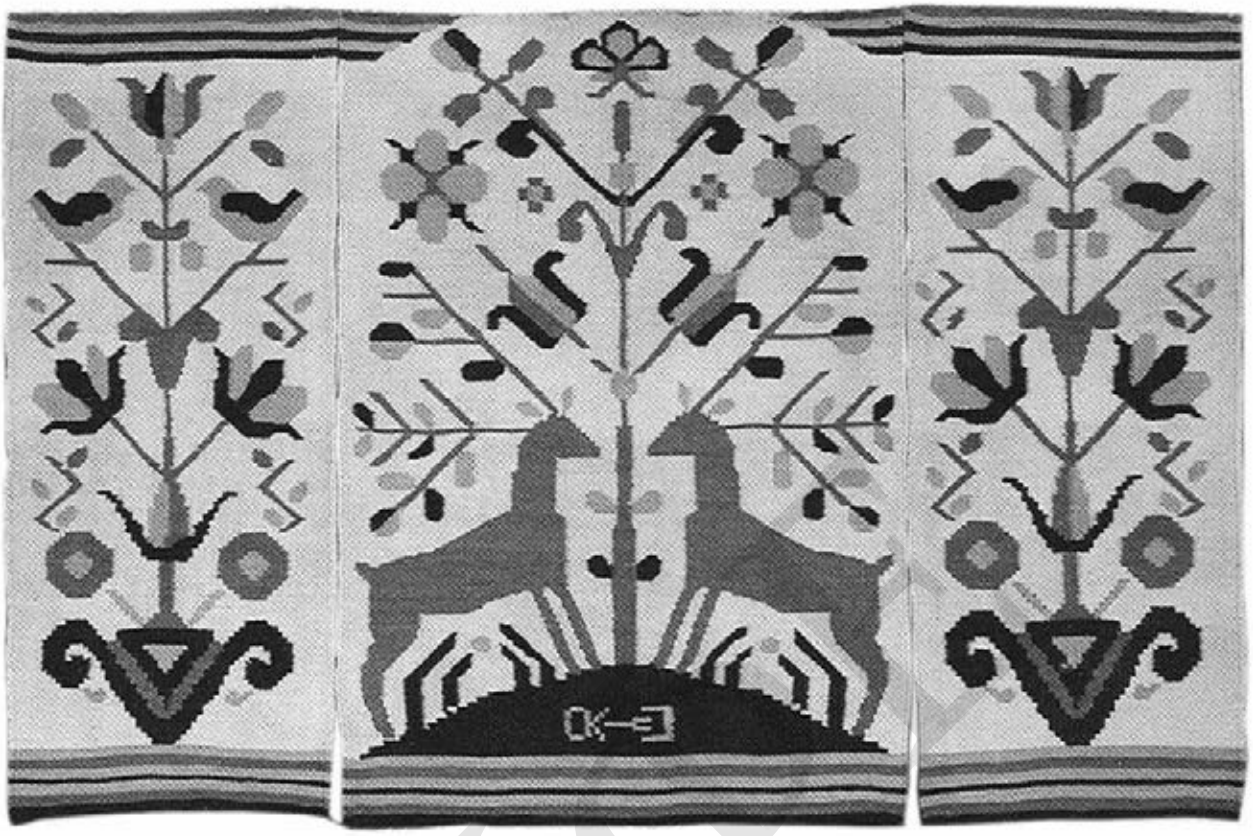
http://www.etnolog.org.ua

1

http://www.etnolog.org.ua

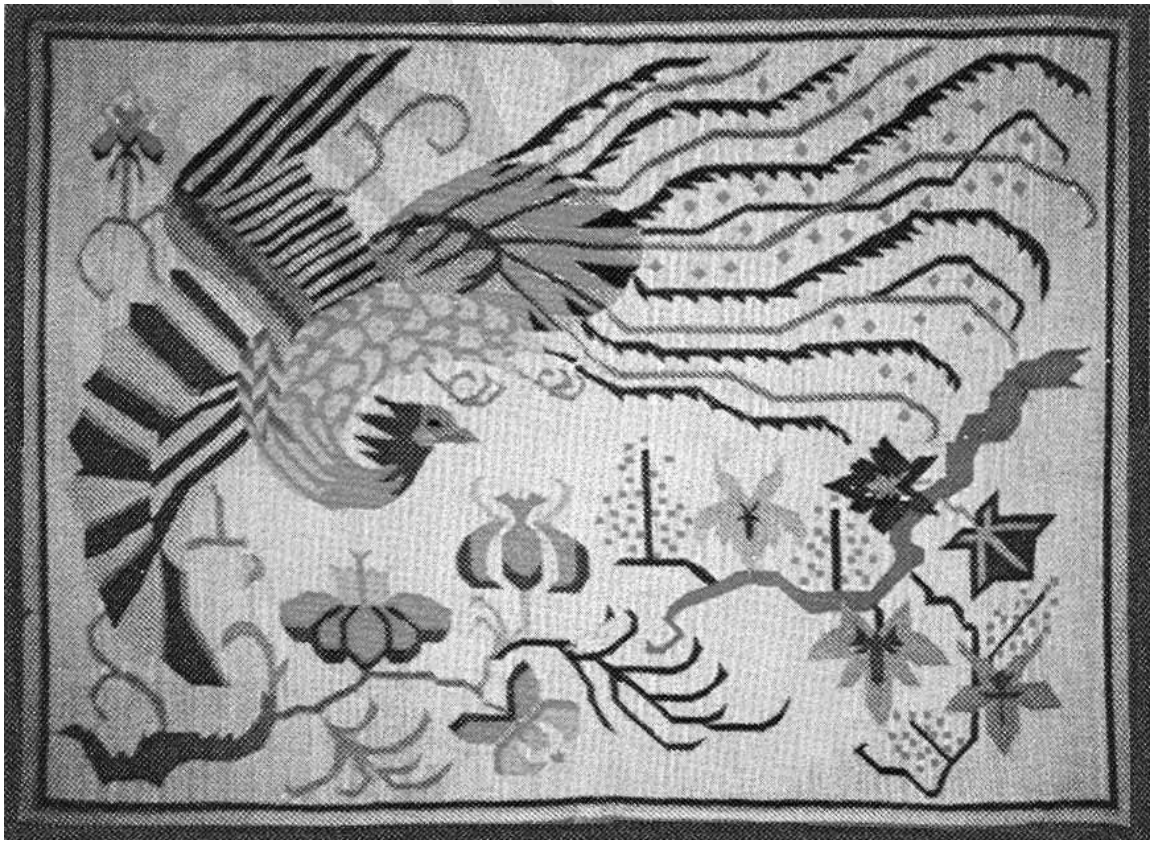
2

http://www.etnolog.org.ua



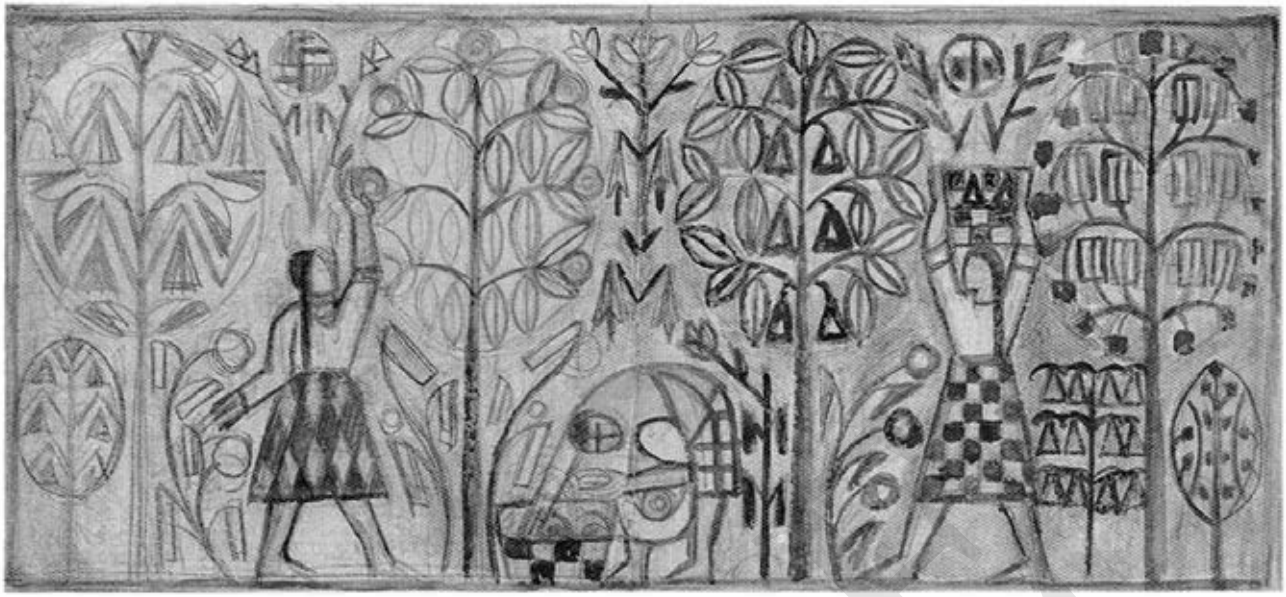
3

4



http://www.etnolog.org.ua

5



6

http://www.etnolog.org.ua

7

8

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

9

10

http://www.etnolog.org.ua

11

12

http://www.etnolog.org.ua

13

http://www.etnolog.org.ua

Вибійка

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Н. Саєнко. Декоративна тканина «Осіння казка». 1985 р. За ескізом О. Саєнка, 1933 р. Лляне полотно, вибійка. НМУНДМ

http://www.etnolog.org.ua

ВИБІЙКА

Наприкінці XIX – на початку XX ст. в Україні домашній промисел вибійчаних тканин поступово згасав, що зумовлено розвитком промислового текстилю. Однак зберігалися окремі осередки, де ще виготовляли вибійки для одягу та предметів ужиткового призначення (переважно для сільського населення). З метражних тканин шили спідниці, ними підбивали керсетки та юпки. Ручним способом вибивали орнаменти на хустках, настільниках, наволочках, завісках та рушниках[1].

На початку XX ст. (до 40-х років) ще працювали народні майстри, які виготовляли такі вироби в домашніх умовах для власних потреб та на продаж[2].

У нових соціально-економічних умовах XX ст. змінилися форми виготовлення вибійчаних тканин, якими почали займатися художники з професійною освітою. У 1920–1930-х роках були спроби організувати майстерні зі створення ручної вибійки. Їх засновниками були, як правило, митці, патріотично налаштовані на відродження національної культури. Серед них можна згадати Віру Болсунову[3], Євмена Повстяного та Михайла Головніна[4]. У 1927–1928 роках під керівництвом останнього при артілі імені Лесі Українки в Полтаві було створено цех, де на замовлення Харкова та для експорту робили трафаретну вибійку, зокрема тканини для меблів, портьєр, подушок[5]. Так, у ПХМ зберігається вибійка М. Головніна із зображенням серпа і молота в оточенні традиційного рослинного узору. Символіка вирішена стилізовано, в одному контексті з орнаментом (ПХМ, ТК-1331).

Відновленню вибійчаного кустарного промислу сприяли земства, які долучали до своєї справи інтелігенцію та фахівців. Саме земства наприкінці XIX – на початку XX ст. об'єднували кустарів в артілі, організовували ткацькі школи та виробничі майстерні, що дало можливість удосконалити засоби виробництва, розширити оборот та збільшити обсяги збуту товарів[6].

Наведемо кілька прикладів про діяльність майстерень Полтавського земства, що займалися вибійкою.

У 1911 році було відкрито вибійчану майстерню при Дегтярівській школі, де головним інструктором працювала О. Тарутіна, яка головну увагу зосереджувала на запарній вибійці на шовковій і вовняній тканині або лляному та бавовняному полотні. Майстром вибійки була Ф. Столокотня (пізніше – Цибульова), дошки для нанесення узору на тканину різьбив місцевий майстер Скрипка[7]. «Крім метражних тканин, тут виготовляли сучасні речі – шарфи, купони на сукні та блузки»[8].

У 1912 році в Решетилівці інструктор Д. Ткаченко разом з учнями Строганівського художньо-промислового училища Юдіним[9] та М. Головніним обладнала майстерню, де за допомогою старих селянських дощок виготовляли олійну, запарну та кубову вибійку. Художнім керівником був Володимир Черченко. У майстерні працював вибійник О. Хорунжий[10]. Основний асортимент вибійки – метражні тканини, що їх використовували для пошиття жіночого одягу і портьєр, оббивки меблів та створення палітурок[11].

Вибійка майстерень Полтавського земства мала неабиякий успіх на Всеросійській кустарній виставці в Петербурзі 1913 року, де одержала «Почетный диплом», що на той час було вищою нагородою[12].

Поряд із земствами здійснювали спроби організувати вибійчане виробництво кооперативні об'єднання та приватні особи. Так, з ініціативи селян, які звернулися до відділу сільської економії Головного управління землеробства та землеустрою, Кооперативним сільськогосподарським товариством було налагоджено виробництво кубової вибійки в с. Ненадиха Таращанського повіту Київської губернії (нині – село Тетіївського р-ну Київської обл.)[13].

---

1 У деяких музейних колекціях (наприклад, у НМУНДМ, ЧОІМ, ПХМ) збереглася незначна кількість рушників початку XX ст. з вибійчаними узорами: вироби з орнаментом, що імітує ткані або вишиті «брокарівські» взірці.

2 «До першої імперіалістичної війни ще частково збереглися домашні промисли. Майстри-вибійщики мандрували по селах і на замовлення "вибивали холсти"» (ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, оп. 1, спр. 191, арк. 76–78).

3 *Ханко В.* Словник мистців Полтавщини. – Полтава, 2002. – С. 26–27.

4 Полтавський художній музей. 1919–1994: Бібліогр. покажч. / Передм., упоряд. В. Ханка. – Полтава, 1994. – С. 122.

5 ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, оп. 1, спр. 189, арк. 24.

6 *Порай-Кошица А. Е.* Отбельно-красильно-набивной промысел // Кустарная промышленность России. Разные промыслы. – С.Пб., 1913. – Т. 1. – С. 481.

7 ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, оп. 1, спр. 198, арк. 18.

8 Там само. – Спр. 191, арк. 76.

9 На жаль, ім'я Юдіна з'ясувати не вдалося.

10 ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, оп. 1, спр. 198, арк. 7.

11 Там само. – Спр. 191, арк. 76.

12 Там само. – Спр. 198, арк. 18.

13 ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, оп. 1, спр. 191, арк. 78.

http://www.etnolog.org.ua

Приватні майстерні з виготовлення вибійки відкрили Юлія Гудим-Левкович у містечку Зозові Липовецького повіту (нині – село Липовецького р-ну Вінницької обл.), де робили вибійку тільки олійними фарбами, та Варвара Ханенко в с. Оленівка Київської губернії (нині – село Фастівського р-ну Київської обл.).

Саме в майстерні В. Ханенко на її запрошення працював художник Василь Кричевський, за ескізами якого виготовляли килими з рослинними взорами, гобелени та взірці вибійки, що були представлені на Всеросійській кустарній виставці 1913 року.

Діяльність згаданих майстерень припинилася на початку Першої світової війни[14].

Талановитий митець Василь Григорович Кричевський (1873–1952) – неперевершений майстер орнаменталістики і, зокрема, декорування текстильних виробів. Він народився в с. Ворожба Лебединського повіту Харківської губернії (нині – Сумської обл.) у родині земського фельдшера. З дитинства відчував потяг до творчості. Василь Григорович не отримав вищої художньої освіти, але як людина надзвичайного обдрування й універсального таланту досягнув мистецьких вершин у всіх видах творчої діяльності. Він був талановитим педагогом і самобутнім живописцем, творцем модерністського напряму в українській архітектурі, фундатором української сценографії, новатором у графіці та декоративно-ужитковому мистецтві, у тому числі й у текстилі. На жаль, до нашого часу не дійшли тканини в оригіналі, але збереглося досить багато взірців замальовок, що були передані до різних музеїв України[15].

У замальовках узорів тканин, у тому числі й вибійок, яскраво виявився талант художника-орнаменталіста. Він усе життя приділяв орнаменту особливу увагу, ставився до нього як до самостійного виду мистецтва та допоміжного методу декорування тканин.

В. Кричевський самовіддано вивчав різні типи орнаменту, починаючи з трипільської культури, в усіх видах народного мистецтва (вишивці, килимах, різьбленні) – як українського, так і інших народів. На основі традиційних візерунків створював нові композиції. Постійне студіювання та варіювання узорів додавало митцю впевненості. У такий спосіб відшліфовувалося відчуття ритму. Багата творча фантазія дозволяла постійно імпровізувати, про що свідчать численні малюнки орнаментальних композицій. Митець у текстильних орнаментах використовував як рослинні, так і геометричні мотиви, однак перевагу надавав останнім. Навіть рослинні елементи, як правило, набували геометричних форм. Художник відчував в орнаментах експресію, що створювало певний настрій, який він передавав у своїх творах. Не випадково В. Кричевський порівнював узори з музикою. Дослідник його творчості В. Павловський згадує: «Своєю строгістю, стриманістю й простотою рисунка, а поряд з тим вибагливістю фантазії, ці абстрактні орнаментальні композиції Василя Кричевського нагадують фуги та інвенції»[16].

Художник виконував візерунки переважно в чорно-білій гамі, іноді доповнював її кольоровими плямами. Імовірно, таке ставлення до кольору зумовлене впливом його уподобань до графіки. Замальовки узорів для тканин він часто робив тушшю, простим або кольоровим олівцями, іноді – аквареллю, що також є графічною технікою.

Завдяки мистецькому обдаруванню В. Кричевський розвивав свою безмежну фантазію в побудові композиції, а також відчуття ритму шляхом повторювання елементів орнаменту, нанесених на площину паперу або тканини. Можливо, тому його орнаментальні замальовки наповнені деякою магічною силою та привабливістю.

Саме такі особливості певною мірою виявилися й у замальовках для вибійки. До нас дійшли ранні відбитки малюнків для вибійки, датовані 1913 роком, що були створені в майстерні В. Ханенко в с. Оленівка. На них бачимо декоративні сакральні мотиви, що вирішені у вигляді розетки із чотирма кінцями й ромбом у центрі та свастики з трьома закрученими кінцями, спрямованими за рухом годинникової стрілки. Ці декоративні мотиви в давні часи мали змістовне навантаження як символи сонця й міцно увійшли в орнаментику. Темна контрастна лінія малюнків на світлому тлі паперу сприймається силуетно та надає мотивам суворості й лаконічності.

До ранніх відбитків малюнків належить і ескіз вибійки під назвою «Ворона» (1923), виконаний тушшю, де стилізоване узагальнене зображення птаха органічно вписане в коло (НХМУ).

У 1920-х роках В. Кричевський займався оформленням театральних вистав. Так, він роз-

[14] Там само. – Спр. 191, арк. 78.

[15] Національний художній музей України, Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Музей книги та друкарства України, Музей культурної спадщини у Києві, Полтавський краєзнавчий музей, Харківський художній музей, Лебединський художній музей, Шевченківський національний заповідник у Каневі.

[16] *Павловський В.* Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. – Нью-Йорк, 1974. – С. 122.

http://www.etnolog.org.ua

робив ескізи костюмів до вистави «Богдан Хмельницький» за п'єсою М. Старицького для театру М. Садовського (МТМКУ). Ескізи було виконано аквареллю, що дозволяє аналізувати кольорову гаму та характер орнаменту. Кольори мають стриману тональність. Узор складається зі стилізованих рослинних мотивів. Загалом художнє вирішення декору вбрання гетьмана, гетьманші та полковника створює ефект коштовних тканин.

Збереглися чорно-білі фотографії із зображеннями декоративної вибійки в інтер'єрі, якою в 1928–1929 роках було оформлено стіни кімнат історичної секції ВУАН у Києві. На одній з них зафіксовано вибійку на стіні кабінету голови історичної секції М. Грушевського. Ця вибійчана тканина має прямокутну форму. Композиція побудована за діагоналлю і складається з гірлянд, що повторюються на площині тканини. На хвилеподібній стеблині гірлянди розміщені стилізовані рослинні мотиви трикутної форми, що також ритмічно повторюються. Одні з них, що заштриховані, спрямовані донизу та мають великі розміри. Над ними розміщені маленькі зафарбовані трикутники. Вдало підібрано масштаб орнаментальних мотивів, геометризація їхніх форм відповідає стилю, у якому вирішено інтер'єр кабінету.

Особливо багато збереглося фрагментів орнаментальних композицій для текстилю, створених у 20–30-х роках XX ст., стилістика узорів яких цілком відповідає модерністським пошукам В. Кричевського. Малюнки двох орнаментальних композицій, що датовані 1922 і 1938 роками, виконані в техніці акварелі й вирізняються надзвичайною легкістю. На першому з них тонкими звивистими лініями зображено стилізовані мотиви: одні елементи нагадують рибок, що утворені пересічними лініями й спрямовані в різні боки на досить вільному полі та створюють ілюзію руху; інші – це листя і квіточки трикутної форми, які доповнюють композицію. Вишуканою є колірна гама: на сіро-блакитному тлі темно-сірими лініями нанесено контури малюнка. Біло-блакитні рибки, вкраплення жовтогарячої та чорної фарб оживлюють загальне вирішення. Кольорові плями урівноважують неспокійну динамічну композицію (НХМУ). За таким самим принципом побудована композиція другої замальовки, але складається вона з квіточок і листя різної конфігурації, що розміщені на тоненьких стеблинах, динамічно закручених у різні боки.

Перевагу геометричним формам митець надає в орнаментальних композиціях 1920-го та 1933 років. Перший узор побудований на ритмічному повторенні ламаних вузьких смуг синього кольору, розміщених по діагоналі, у вигинах яких закомпонована гілочка з ромбоподібними рослинними мотивами темно-синього та блакитного кольорів. Кожна гілочка у вигинах однієї ламаної смуги спрямована через одну в протилежний бік і з'єднана з верхівкою наступної смуги. Орнамент цієї композиції наповнений надзвичайною експресією (Шевченківський національний заповідник у Каневі).

Інший характер має узор другої композиції, що утворена з геометричних форм. Загальне тло щільно заповнене орнаментом і сприймається як елемент узору. На сірому тлі ступінчастих прямокутників повторюються в одному ряду, через інтервали, спарені зубчасті мотиви чорного кольору. Паралельно розташовані інші мотиви, що складаються з кутоподібних елементів, створених чорними смужками, розміщеними під кутом і доповненими жовтою смугою на тлі білих прямокутників. Чергування мотивів відбувається вздовж і впоперек фрагмента замальовки вибійки. Прямі лінії та загострені форми нагадують промислові конструкції (ПКМ). Ця тема була поширеною в мистецтві 20–30-х років XX ст. Водночас малюнок геометричного орнаменту асоціюється з узорами на тканому поясному одязі – плахті. Таке опосередковане тлумачення українського народного мистецтва характерне для творчості художника.

Крім винятково орнаментальних композицій, В. Кричевський створював малюнки для вибійок, у яких відображав певну тематику. Таким зразком є фрагмент для текстильного виробу, що має назву «Парусники» (1930 р. Музей культурної садщини у Києві). На світлому досить вільному тлі зображено легкі вітрильники, спрямовані ліворуч. Їх урівноважують ламані смуги, розміщені в протилежний бік, по діагоналі малюнка. Напрямок ліній гострокінцевих зигзагів смуги, що відтворює рух хвилі, повторюється у верхніх частинах вітрил. У такий спосіб художнику вдалося передати експресію, знайти прийоми, властиві декоративним тканинам: умовне зображення теми в одній площині.

Покинувши Батьківщину, В. Кричевський постійно продовжував студіювання орнаментальних композицій. Зупинимося на деяких з них, що були виконані олівцем 1945 року. Вони побудовані за улюбленою схемою художника – діагональне розміщення стилізованих мотивів. У першому випадку один і той самий мотив, що дуже віддалено нагадує фантастичного птаха, ритмічно повторюється (ПКМ), у другому – відрізки ліній повернуті в різні боки по діагоналі фрагмента, від яких відходять гілочки з квітами, спрямованими доверху, та з ягідкою – донизу (Харківський художній му-

http://www.etnolog.org.ua

зей). У цих малюнках наявна деяка одноманітність, порівняно з орнаментальними композиціями раннього періоду.

У зразках для текстилю, виконаних за межами України 1951 року (Харківський художній музей, Шевченківський національний заповідник у Каневі), простежується варіювання вже бачених композицій, і водночас – їх нове звучання. Намальовані вони кольоровими олівцями. Барви – жовті, сині, червоні – стриманої тональності. Лінії малюнка рослинних стилізованих мотивів заокруглені та закручені, що надає їм бароковості – улюбленого стилю в українському мистецтві. Орнамент, який щільно заповнює тло, на перший погляд, нагадує килимові узори з вільною композицією, але водночас рапорт, що ритмічно повторюється, можна продовжувати до нескінченності. Це є типовим прийомом для тканин з вибійчаним узором.

Захоплення художника стилем бароко особливо яскраво виявилося в орнаментальних композиціях 1951 року (Харківський художній музей).

В. Кричевський як людина високоосвічена був добре обізнаний з усіма західноєвропейськими напрямами мистецтва початку XX ст. Різні стилі – модерн, експресіонізм, конструктивізм та інші – мали вплив на творчість митця і, зокрема, на його орнаментальні розробки у графіці й текстилі. Однак основою його пошуків завжди були національні традиції, які він відчував усією душею і які перевтілювалися в новаційні вирішення.

Значний внесок у розвиток промислового текстилю здійснив відомий фахівець у створенні вибійчаних тканин, виготовлених у ручний спосіб, Євмен Петрович Повстяний (1895–1970).

Народився він у м. Сумах. Спеціальну освіту здобув у Строганівському художньо-промисловому училищі в Москві. Саме там почав вивчати орнаменти та принципи побудови композиційних схем у тканинах різних народів. Проте найбільше Є. Повстяний захоплювався українською народною вибійкою.

У період громадянської війни він жив в Україні. У цей час намагався організувати в Опішному й Решетилівці майстерні з виготовлення вибійки[17]. Пізніше, починаючи з 1922 року, працюючи в Москві, митець постійно звертався до невичерпного джерела українського народного мистецтва.

Є. Повстяний поступово відмовився від традиційних дерев'яних вибійчаних дощок і почав застосовувати трафарети, що надавало можливість створювати найрізноманітніші композиції орнаменту на тканинах. До того ж такий спосіб був рентабельнішим: не треба було різьбити дошку-кліше. Таким чином, процес виготовлення вибійки спрощувався та прискорювався.

Техніка трафарету полягала в тому, що на аркуш цупкого паперу за допомогою кальки переводили контур малюнка. Місця, що повинні бути забарвлені, вирізували, потім трафарет накладали на тканину та пензлем або щіткою наносили фарбу. Якщо узор поліхромний, то для кожного кольору готували окремий трафарет[18].

Є. Повстяний був не тільки автором малюнка, але і його виконавцем у матеріалі. Поєднання творчого й виробничого процесів відкривало нові можливості для митця, який досяг гармонії у створенні орнаментальної композиції. Вибійчана тканина перетворювалася на справжній витвір мистецтва. У його творах наявне тонке відчуття колориту та співвідношення малюнка і фактури тканини, виготовленої з різної сировини. Він експериментував з нанесенням узору на бавовняну, лляну та шовкову тканини.

Майстерність художника виявилась у виборі масштабу узору на тканині, що залежало від її призначення. Вироби Є. Повстяного вирізняються надзвичайною декоративністю малюнка та колірного вирішення, що загалом властиво українській традиційній вибійці. Водночас в орнаментах його тканин народні мотиви звучать по-новому.

Колекція вибійки Є. Повстяного з фондів НМУНДМ дає досить повне уявлення про різноманітність його творчого доробку. У збірці представлено взірці, виготовлені протягом 1920–1960-х років. Деякі із цих пам'яток збереглися у фрагментах, що обмежує можливість здійснити повніший аналіз побудови композицій.

В арсеналі творчого надбання митця є дрібноузорні вибійки 1920-го та 1923 років, рапорт яких складається з одного-двох рослинних мотивів, розміщених вільно або щільно на світлому чи темному тлі. Це квіточка або гілочка, закомпоновані в шаховому порядку (НМУНДМ, НТ-40, НТ-653, НТ-671). Саме такі тканини дуже близькі до традиційної народної вибійки, яку використовували в жіночому одязі.

Трапляється й смугаста композиція орнаменту з геометричних елементів: різноманітні за

[17] У 1918 році Є. Повстяний заснував майстерню з виробництва вибійки в Опішному. У 1919 році він копіював збірку вибійки ПКМ. Від 1936 року до початку Великої Вітчизняної війни за його малюнками для вибійки працювала майстерня в Решетилівці.

[18] *Работнова И. П.* Набойка по трафарету методом художника Е. П. Повстяного. – М., 1946. – С. 14–15.

http://www.etnolog.org.ua

формою розетки, розміщені рядами, що ритмічно чергуються між собою. За характером узору та колірною гамою вибійка 1925 року нагадує орнаменти українських килимів, що їх ткали на горизонтальному верстаті (НМУНДМ, НТ-673).

Проте в малюнках виробів Є. Повстяного переважають великі рослинні мотиви, укладені вільно на площині тканини. Такими зразками можуть слугувати вибійки зі збірки НМУНДМ. На одній з них орнамент складається з лілій, паничів, квітів, що нагадують жоржину, ромашку на тоненьких звивистих стеблинах, та грон ягід і листя червоного, вохристого, синього кольорів на світло-сірому тлі (НМУНДМ, НТ-520). Такий візерунок сприймається легким та вишуканим.

Пишні квіткові форми гвоздик, жоржин з листям на в'юнких стеблах заповнюють площину іншої тканини (1923). Поміж квітами закомпоновані пташки, які були улюбленими в народній орнаментації (НМУНДМ, НТ-41). Такий узор дуже схожий на орнаменти в барокових композиціях полтавських килимів.

Згадаємо ще декілька варіантів узорів вибійок 1925, 1934 та 1967 років.

Ошатними рослинними мотивами різноманітної форми синього кольору заповнено золотаве тло бавовняного полотна, що створює враження коштовної тканини (НМУНДМ, НТ-42).

Великі квіткові форми та листя органічно сплетені в килимові композиції, що виконані у вишуканій гамі: співвідношення червоно-брунатного, вохристого, м'якої тональності зеленого, білого кольорів на чорному тлі (НМУНДМ, НТ-670).

Ще один варіант вибійки: на червоному тлі розміщено візерунок природного кольору конопляного полотна (НМУНДМ, НТ-141). Складається він з мотиву «вазон» і грон винограду, що закомпоновані в шаховому порядку.

Аналогічне двокольорове вирішення має вибійка з темно-зеленим тлом (НМУНДМ, НТ-134). Однак відрізняються узор і побудова композиції: поміж квітів, що нагадують розетку-«сонечко»[19], закомпоновані зображення пташок, які спрямовані в різні боки та щільно заповнюють тло тканини.

Варіювання двох кольорів наявне й у інших вибійках 1960-х років, на яких поміж хвилястих або прямих вертикальних смуг (уздовж тканини) розміщені вазони з квітами й пташками, що вирізняються розмаїттям орнаментальних форм. У цьому випадку тканини мають і різну фактуру за рахунок ущільненого або розрідженого переплетення ниток основи та піткання (НМУНДМ, НТ-146, НТ-849). Особливо ефектною серед них є синьо-біла вибійка 1967 року, на якій чергуються широка смуга з типовим для народного мистецтва пишноквітучим вазоном і вузька – зі стилізованим зображенням жіночої постаті, птаха та вазона, трактованого лаконічніше. Тло широкої смуги – синє, вузької – біле. Тонкі лінії малюнка відповідних кольорів створюють ажурний узор, що нагадує мереживо (НМУНДМ, НТ-136). Традиційні для української вибійки мотиви та колірна гама звучать у творах Є. Повстяного цілком по-новому.

У творчому доробку митця цікавими також є вибійки 1934 року з орнаментом із зооморфних мотивів. На одній з них зображені воли та лелеки вохристого кольору з вкрапленням червоного на сірому тлі. Ці мотиви чергуються між собою й розміщені в протилежних напрямках, що урівноважує композицію (НМУНДМ, НТ-658). На другій вибійці зображення левів, птахів, рослинних мотивів та мисливця у вохристо-брунатній гамі заповнюють площину тканини, на перший погляд, хаотично, але рапорт візерунка повторюється в певному ритмі (НМУНДМ, НТ-679).

У збірці Музею є декілька «каймових» композицій (1934, 1966) з рослинним орнаментом. Одна з них зроблена під враженням вишитих рушників у червоно-чорній гамі (НМУНДМ, НТ-668), узори другої навіяні гаптованими підризниками (НМУНДМ, НТ-145).

Особливу увагу привертає невеликий фрагмент вибійки, дату виготовлення якої не відомо. Можливо, її було створено у 20-х роках XX ст. під впливом стилю модерн. Художнику як людині талановитій були підвладні всі художні напрями. Узор з рослинних мотивів вражає варіативністю форм листя, що заповнюють тканину суцільно. Елементи орнаменту, що нагадують листя клена, а також загостреної або заокругленої форм, спрямовані в різні боки, створюють ілюзію руху. Приваблює гармонія колірної гами, побудованої на співвідношенні зелених барв різних відтінків із синьою та брунатно-червоною на світлому тлі (НМУНДМ, НТ-499).

Є. Повстяний, працюючи все свідоме життя з текстилем, досконало вивчаючи орнаменти різних народів і часів, досягнув асоціативно-образного вирішення в декоративних тканинах. Яскравим прикладом є вибійчані тканини 1966–1967 років, коли художник працював над виставковими творами, у яких виявилося бездоганне володіння технічними прийомами нанесення узору на тканину, відчуття кольору та матеріалу. Більшість із цих вибійок поліхром-

[19] Мотив поширений в орнаментах українських писанок, керамічних виробів та різьбленні.

http://www.etnolog.org.ua

ні, вирізняються неабиякою фантазією художника. У них віддзеркалюються народні національні традиції, а також пошуки нових напрямів, що відповідають і новим можливостям технічних прийомів.

На одній тканині – килимова композиція з химерних птахів і стилізованих квітів. Поліфонія яскравих барв на червоному тлі, орнаментація великих форм дрібними створюють півтони, що надають мотивам певної об'ємності та декоративності, властивої українському народному мистецтву (НМУНДМ, НТ-143).

На другій («Квітуча земля», 1967 р. НМУНДМ, НТ-815) – на чорному тлі зображені гнучкі гірлянди з поліхромних квітів, плодів і листя різних розмірів і конфігурацій, що справді відповідає назві твору.

Оригінальністю вирізняються ще дві тканини, виконані в одній колірній гамі: на синьому та блакитному тлі міститься золотаво-вохристий узор. Перша складається із запозичених з української народної вибійки центричних мотивів розет, що утворюються концентричними колами та овалами з хвилеподібними абрисами. Розміщені вони в шаховому порядку, між ними білими лініями зображені сітка та рибки, що плавають. У такий спосіб художнику вдалося відтворити образ моря (НМУНДМ, НТ-676).

Тканина, яку автор назвав «Мати» (1966 р. НМУНДМ, НТ-144), також має традиційну композиційну схему, характерну для народної вибійки. Великі кола із зображенням птаха-пелікана, який розриває груди, щоб нагодувати своєю кров'ю дітей, закомпоновані на блакитному насиченому тлі. Цей образ символізує милосердя та любов Ісуса Христа до людства. Так само мати готова до пожертви заради своїх діточок. Художник не випадково звертається до євхаристичного образу, найулюбленішого в українській іконографії. Птаха з його потомством розміщено в колі в оточенні гірлянди з квітів, а поміж великих мотивів простір заповнено меншими за масштабом пташками. Контурний малюнок орнаменту золотаво-вохристого кольору додає узору легкості та ажурності.

Трапляється у вибійці митця узор, навіяний східними мотивами, яким він надає нового звучання. Етнічне джерело прочитується у тканині із зображенням давнього мотиву – «граната», розміщеного в шаховому порядку на червоному тлі, заштрихованому чорними лініями, що зменшує контрастний перехід від основного мотиву до дрібних елементів і тла. Проте художнику вдалося надати твору сучасного вигляду (НМУНДМ, НТ-149).

Головним надбанням митця стало захоплення декоруванням тканин. Саме текстилю він присвятив усе своє творче життя.

Яскравою та самобутньою постаттю в царині українського декоративно-ужиткового мистецтва XX ст., зокрема текстилю, є народний художник України Олександр Ферапонтович Саєнко (1899–1985), який відіграв важливу роль у формуванні цієї галузі культури.

Народився він у м. Борзні на Чернігівщині – відомому осередку козацтва, у шляхетній родині. Висока національна свідомість його батьків, спілкування з письменницею Ганною Барвінок, дружиною Пантелеймона Куліша, та нащадками відомої в українській культурі родини Ге, зокрема Петром Ге, сином славнозвісного митця Миколи Ге[20], вплинули на становлення поглядів майбутнього художника. Ще з дитинства він відчував потяг до українського народного мистецтва. Повсякденно бачив і вбирав кращі досягнення, які потім утілював у своїх творах, тобто національна культура стала орієнтиром у його діяльності на все життя.

Мистецьку освіту здобув у Київському художньому училищі та приватній студії Андроника Лазарчука, потім – у Миргородському художньо-промисловому інституті, де ректором був відомий художник В. Кричевський. Саме він звернув увагу на композиції, які О. Саєнко підготував при вступі до інституту. Абітурієнт виконав проекти для керамічного посуду, килима та вибійки. Захоплення хлопця українським народним мистецтвом збігалося зі смаками вчителя. Тому не випадково В. Кричевський запросив О. Саєнка до Української академії мистецтва в Києві (1920).

У той час поширюються різні новаторські стилі авангардного мистецтва – модерн, кубізм, футуризм, конструктивізм, супрематизм, експресіонізм та ін. Одні художники у своїй творчості надавали перевагу досвіду світової та європейської культури, інші – національній спадщині. Саме такі митці, як Василь Кричевський, Михайло Бойчук, Георгій Нарбут поєднували обидва напрями і створювали нове мистецтво XX ст. Світогляд як В. Кричевського, так і М. Бойчука відбився на мистецьких переконаннях О. Саєнка. Їхні ідеї були втілені в його творчих пошуках 1920-х років[21]. Під час на-

[20] *Саєнко Н.* Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва XX століття: Книга-альбом. – К., 2003. – С. 18.

[21] *Майданець-Баргилевич О.* Художній текстиль Олександра Саєнка 1920-х років // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2008. – Вип. 15. – С. 247.

http://www.etnolog.org.ua

вчання в Академії він захоплювався живописом і графікою, де особливо відчувається вплив М. Бойчука, але зосереджувався здебільшого на декоративно-ужитковому мистецтві та дизайні, де вчителем і порадником був В. Кричевський, з яким О. Саєнко багато працював над оформленням інтер'єрів[22]. Водночас Олександр Ферапонтович шукав і знаходив самостійні вирішення творчих задумів.

Так, О. Саєнко захоплювався технікою аплікації соломкою, що була поширена на Поліссі. Вірогідно, ця техніка й підказала образотворчу мову, яку художник застосовував у декоративних панно, гобеленах та вибійці. Підтвердженням впливу різних видів мистецтва на стилістику творів О. Саєнка є декорування одягу на портреті Семена Палія (1966–1967), виконаного соломкою та гуашшю на дереві, що перегукується з орнаментом вибійки[23] (НМНАПУ).

У вибійках О. Саєнка, як і В. Кричевського, відчувається тяжіння до монументально-декоративного стилю. Тому не випадково їхні твори так співзвучні між собою. Однак, на відміну від замальовок В. Кричевського, значну частину вибійок О. Саєнка було виконано в матеріалі. Такі пам'ятки збереглися до сьогодні в невеликій кількості. Дочка художника Ніна Саєнко втілила деякі задуми батька, залишені ним в ескізах.

О. Саєнко для декорування тканин власноруч різьбив дерев'яні форми. Деякі вибійчані дошки збереглися донині. Саме вони дають змогу стверджувати, що автор робив вибійку у традиційний спосіб, олійними фарбами, що було поширено в Україні з давніх часів. Деревина як матеріал була підвладна майстрові. Столярній справі він навчився ще в Петербурзькому училищі-інтернаті. Пізніше, коли О. Саєнко працював над проблемою вирішення синтезу в інтер'єрі, він самостійно виготовляв меблі, деякі з них доповнював вибійкою.

Крім нанесення узору на полотно за допомогою дошки, майстер використовував і трафарет. У такий спосіб виконано декор на тканинах, що за його ескізами виготовила дочка Н. Саєнко.

Про характер декору тканин можемо дійти певних висновків завдяки портретним зображенням, виконаним художником. «Портрет Мотрони Саєнко» (1922) написано олійними фарбами на полотні. На ньому зображено жінку в національному вбранні. Керсетку декоровано гірляндами з листям. Трактування узору нагадує орнамент вибійки[24]. Подібне вирішення стилізованого орнаменту бачимо в сюжетній композиції «Козак на коні» (1922), що виконана темперною фарбою на дереві. Декор одягу козака та жінки, яку зображено поруч з ним, також має багато спільного з вибійчаними узорами[25].

Збереглися ескізи вибійки, що не були реалізовані автором на тканині, але дають уявлення про стилістичні вирішення орнаментальних композицій. Прикладом можуть слугувати ескізи «Птахи», «Орнаментальний геометричний мотив» (обидва 1925 р.) та ескіз вибійки 1923 року із зеленими та червоно-брунатними геометризованими мотивами – колосками з довгим загостреним листям трикутної форми, що схилені донизу, та колами, які чергуються між собою у шаховому порядку[26].

І все ж таки вибійки, що виконані в матеріалі, передають фактуру тканини, демонструють композиційне та колірне вирішення узорів, а також свідчать про яскраві здібності художника, який гостро відчував місце твору в декоративному оформленні інтер'єрів.

Цікавою є вибійка 1933 року з узором з геометричних форм. На лляному полотні природного кольору теплого відтінку орнамент щільно заповнює тло та складається з темно-синіх ромбів, з'єднаних з жовтогарячими стрілчастими мотивами, що повернуті в одному ряду в один бік, у другому – у протилежний. Мотиви розміщені в шаховому порядку у вигинах ламаних ліній. Узор візуально створює враження сітки. Орнамент вибійки приваблює гармонійною колірною гамою та чітким ритмічним композиційним ладом і нагадує узори народної вишивки або килимів західних регіонів України. Глибоке знання народної орнаментики дозволяє творчо переосмислити традиційні форми. Рапорт малюнка може нескінченно продовжуватися, що характерно для метражних вибійчаних тканин[27].

На перший погляд, композиційні прийоми та орнаментальні елементи, що їх використовував художник, дуже схожі. Це, як правило, діагональна або шахова побудова узорів, що

[22] «Після захисту диплому 1928 року В. Г. Кричевський запросив [О. Саєнка] взяти участь у [...] оформленні історичної секції ВУАН» (*Саєнко Н.* Зазнач. праця. – С. 113). Див. також: *Майданець-Баргилевич О.* Орнаменти українських вибійчаних тканин першої половини XX століття // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2009. – Вип. 16. – С. 198.

[23] *Саєнко Н.* Зазнач. праця. – С. 121.

[24] Там само. – С. 42.

[25] Там само. – С. 44.

[26] Там само. – С. 119, 189, 196.

[27] Там само. – С. 186.

http://www.etnolog.org.ua

складаються з ламаних, хвилястих чи прямих ліній, які надають малюнку експресії та динамізму. Улюблені рослинні мотиви й зображення пташок ритмічно чергуються між собою. Їхні форми стилізовані, пластичні або геометризовані, що відповідає площинному характеру тканини та її призначенню. Умовне й лаконічне трактування елементів орнаменту, без зайвої деталізації, надає йому монументальності. Колорит стриманий, вирішений двома-трьома фарбами. Узори вирізняються чіткістю та простотою. Ці особливості загалом поширені в мистецтві початку XX ст. «Митці зверталися до динамічних форм,<...> до контрастних зіставлень кольорів, створюючи внутрішній драматизм, співзвучний часу»[28].

Розглянемо декілька зразків вибійки, що підтверджують наведені вище думки.

Фрагмент вибійки 1936 року (НМУНДМ, НТ-151) має узор, що побудований на ритмічному, майже музичному, повторі гірлянди з хвилястими лініями, розміщеними по діагоналі прямокутного фрагмента, з одного боку від яких відгалужуються пагони з трьома листочками, що чергуються зі стилізованими зображеннями пташок. Динамічний рух хвилястих ліній урівноважується прямими абрисами верхньої частини пташок і листя. Певне напруження і водночас декоративність, створює колірна гама: узор виконано на брунатно-червоному тлі чорною фарбою, що пожвавлюється вкрапленням зеленої.

Цілком інша мелодія звучить в орнаментальних композиціях, виконаних Н. Саєнко за ескізами батька 1925–1933 років: «Лісова пісня» (1978)[29], «Осіння казка» (1985 р. НМУНДМ, НТ-853) та «Птахи» (1989 р. Харківський художній музей)[30]. Музичний ритм орнаментальних мотивів побудований на нескінченному повторюванні хвилястих ліній гілок з листям і пташками. Пластичне зображення пташок, повернутих у різні боки, створює поетичний настрій. Доповнюють образи стримані та локальні кольори на світлому тлі. В одному випадку – це зелений із брунатно-червоним, у другому – червоний, жовтий та синій, у третьому – тепло-сірий, що пожвавлюється червоним. За всієї подібності узорів вибійок вражає різноманітність варіантів трактування мотивів, грамотність у побудові композицій та безмежна фантазія художника.

Аналіз творчості В. Кричевського, Є. Повстяного та О. Саєнка, їхнього внеску в текстильну галузь дає підстави дійти певних висновків. Джерелом для них слугувало відчуття свого первинного коріння, глибокі знання національної культури. Водночас кожний переосмислював ці надбання й утілював їх у різних видах і жанрах декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема у текстильних виробах. Якщо В. Кричевський та його учень і послідовник О. Саєнко у стилістиці своїх творів були новаторами й віртуозами орнаменталістики (особливо перший, який, на жаль, сповна не реалізував модерністські пошуки в матеріалі), то Є. Повстяний вирізнявся тим, що, працюючи все життя з текстилем, гостріше відчував специфіку тканини.

Завдяки своєму таланту корифеї українського художнього текстилю першої половини XX ст. заклали фундамент для подальшого розвитку цього виду мистецтва.

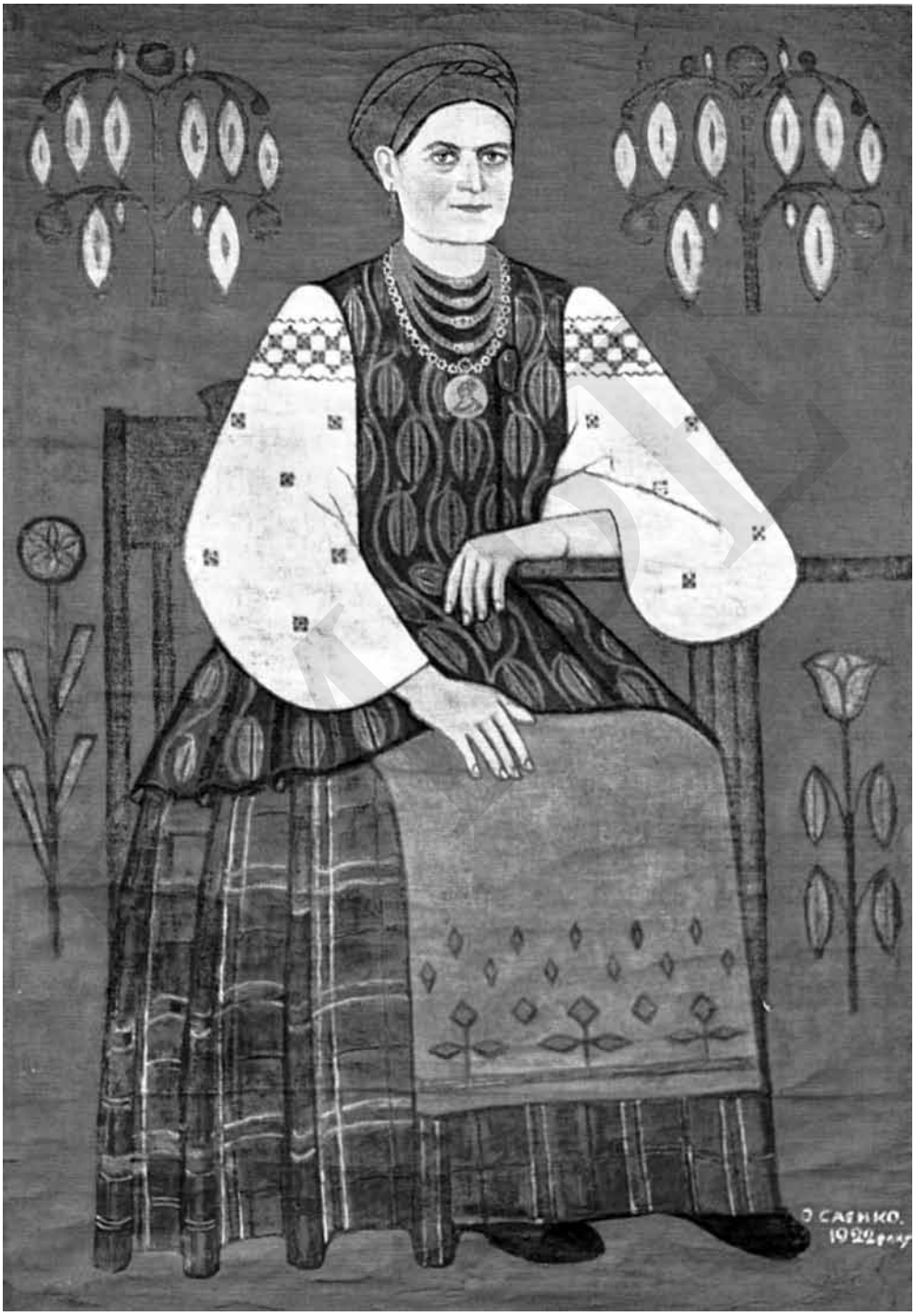
Т. РОМАНОВА

[28] *Саєнко Н.* Зазнач. праця. – С. 113.
[29] *Саєнко Н.* Зазнач. праця. – С. 199.
[30] Там само. – С. 187.

http://www.etnolog.org.ua

1

http://www.etnolog.org.ua



2

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1934 р. Лляне полотно; вибійка. НМУНДМ.
2. *О. Саєнко*. «Портрет Мотрони Саєнко». 1922 р. Полотно; олія. Власність родини Саєнків.
3. *М. Головнін.* Вибійчана тканина (фрагмент). 1920–1930 рр. Лляне полотно; вибійка. ПХМ.
4. *В. Кричевський*. Малюнки для вибійки. 1913 р. Майстерня Варвари Ханенко, с. Оленівка Київської губ. Опубліковано у виданні: *Павловський В.* Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. – Нью-Йорк, 1974.
5. *В. Кричевський*. Ескіз декоративної вибійки. 1923 р. Папір; туш. НХМУ.
6. *В. Кричевський*. Костюми гетьмана та гетьманші до вистави «Богдан Хмельницький». Ескізи. 1920 р. Папір; акварель. МТМКУ.
7. *В. Кричевський*. Костюм полковника до вистави «Богдан Хмельницький». Ескізи. 1920 р. Папір; акварель. МТМКУ.
8. *В. Кричевський*. Орнаментальна композиція для текстилю. Ескіз. 1922 р. Папір; акварель. НХМУ.
9. *В. Кричевський*. Орнаментальна композиція. Ескіз. 1951 р. Папір; кольоровий олівець. Шевченківський національний заповідник у м. Каневі.
10. *В. Кричевський*. Орнаментальна композиція для текстилю. Ескіз. 1920 р. Папір; туш, акварель. Шевченківський національний заповідник у м. Каневі.
11. *В. Кричевський*. Декоративна вибійка в інтер'єрі Кабінету голови історичної секції ВУАН Михайла Грушевського. 1929 р. Фотовідбиток. Опубліковано у виданні: *Рубан-Кравченко В.* Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський. – К., 2004.
12. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1923 р. Лляне полотно; вибійка. НМУНДМ.
13. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1925 р. Лляне полотно; вибійка. НМУНДМ.
14. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1923 р. Лляне полотно; вибійка. НМУНДМ.
15. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1923 р. Лляне полотно; вибійка. НМУНДМ.
16. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1925 р. Бавовняне полотно; вибійка. НМУНДМ.
17. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1920–1930-ті рр. Конопляне полотно; вибійка. НМУНДМ.
18. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1960-ті рр. Конопляне полотно; вибійка. НМУНДМ.
19. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1967 р. Конопляне полотно; вибійка. НМУНДМ.
20. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1967 р. Бавовняне полотно; вибійка. НМУНДМ.
21. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). Бавовняне полотно; вибійка. НМУНДМ.
22. *Є. Повстяний*. Декоративна тканина «Квітуча земля». 1967 р. Бавовняне полотно; вибійка. НМУНДМ.
23. *Є. Повстяний*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1934 р. Лляне полотно; вибійка. НМУНДМ.
24. *Є. Повстяний*. Декоративна тканина. 1960-ті рр. Бавовняне полотно; вибійка. НМУНДМ.
25. *Є. Повстяний*. Декоративна тканина «Мати». 1960-ті рр. Бавовняне полотно; вибійка. НМУНДМ.
26. *Є. Повстяний*. Декоративна тканина «Соломка». 1960-ті рр. Бавовняне полотно; вибійка. НМУНДМ.
27. *Є. Повстяний*. Декоративна тканина. 1966 р. Лляне полотно; вибійка. НМУНДМ.
28. *О. Саєнко*. «Козак на коні». 1922 р. Дерево; левкас, темпера. Власність родини Саєнків.
29. *О. Саєнко*. Дошка для вибійки. Дерево; різьблення. Власність родини Саєнків.
30. *О. Саєнко*. Орнаментальний мотив. 1933 р. Полотно; вибійка. Власність родини Саєнків.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

31. *О. Саєнко*. Орнаментальний мотив. 1925 р. Картон, поліграфічні фарби Опубліковано у виданні: *Саєнко Н.* Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття: Книга- альбом. – К., 2003.

32. *О. Саєнко*. Декоративна тканина «Лісова пісня». Ескіз. 1933 р. Папір; гуаш. Художник-виконавець А. Паранін. 1978 р. Лабораторія декоративного текстилю КиївЗНДІЕП. Полотно; вибійка. Опубліковано у виданні: *Саєнко Н.* Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття: Книга-альбом. – К., 2003.

33. *О. Саєнко*. Вибійчана тканина (фрагмент). 1936 р. Лляне полотно; вибійка. НМУНДМ.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

3

4

5

6

7

http://www.etnolog.org.ua

8

9

10

11

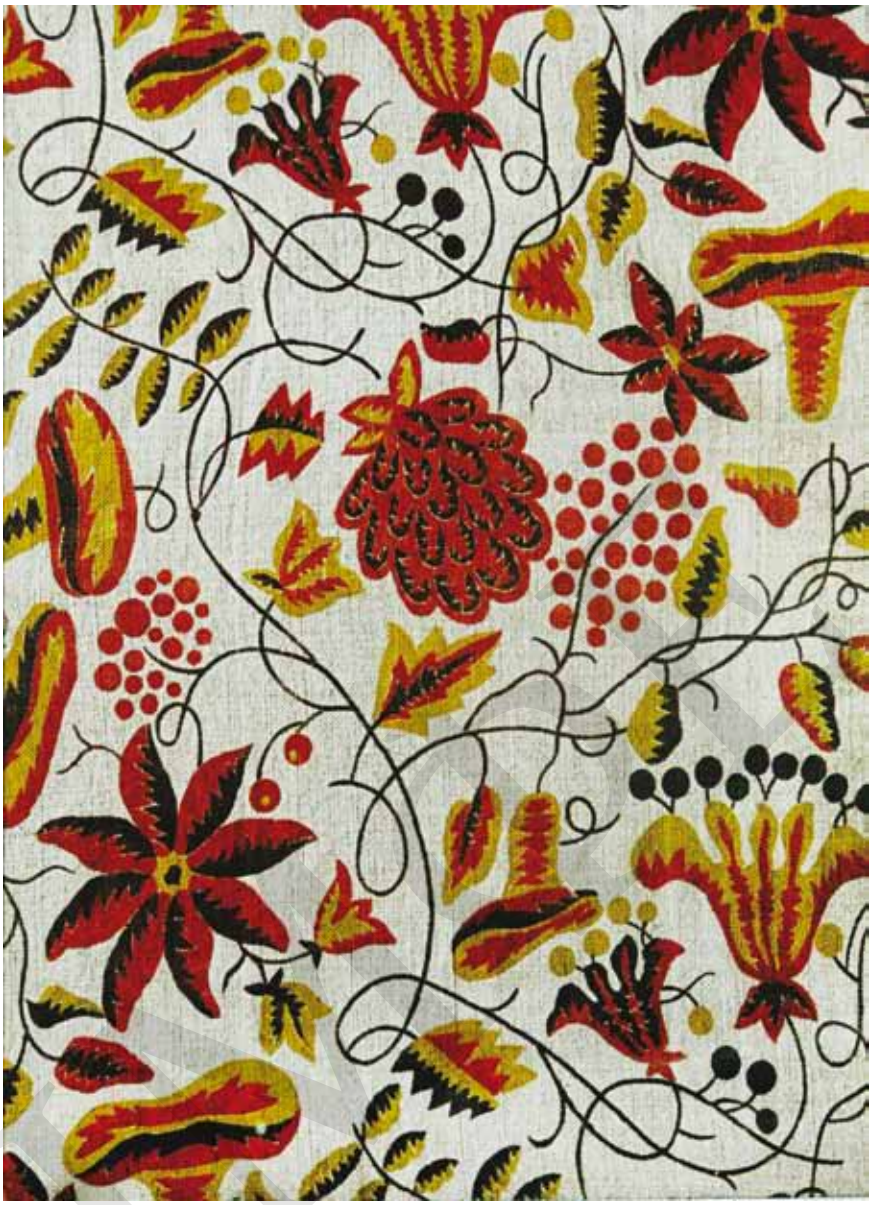
http://www.etnolog.org.ua

12

13

http://www.etnolog.org.ua

14



15

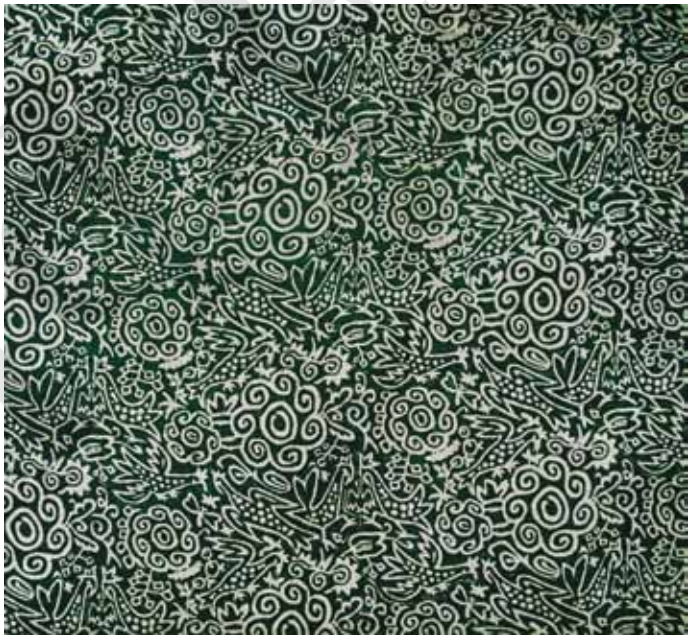
http://www.etnolog.org.ua

16

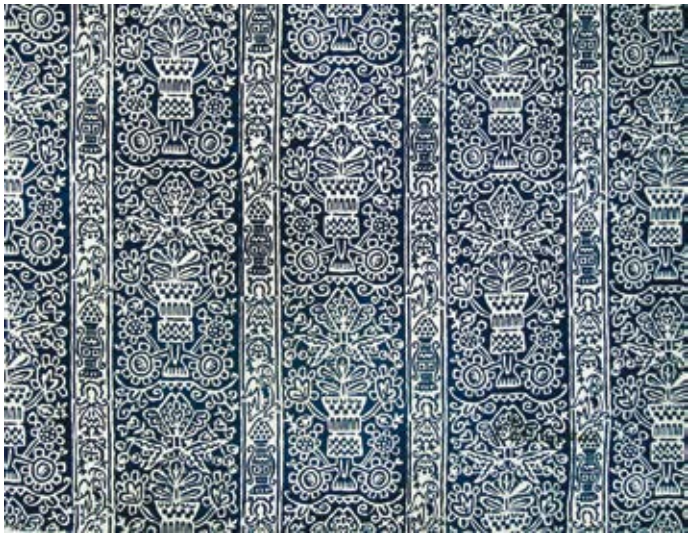
17

18

19



20



http://www.etnolog.org.ua

21

22

http://www.etnolog.org.ua

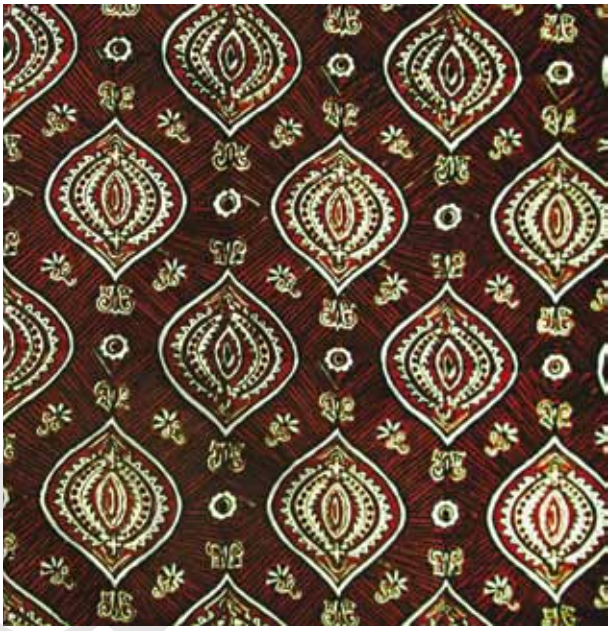
23

24

http://www.etnolog.org.ua

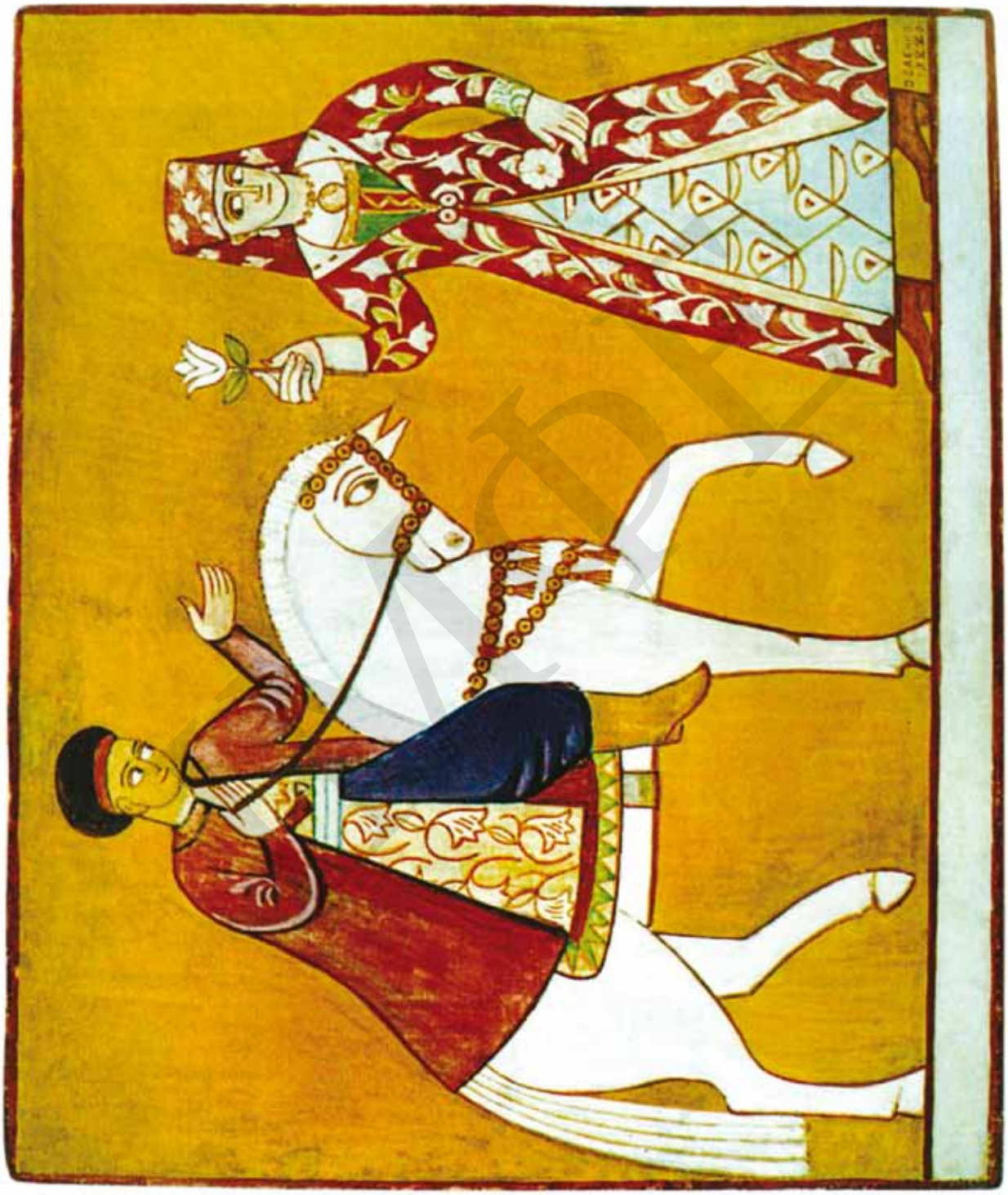
25

26



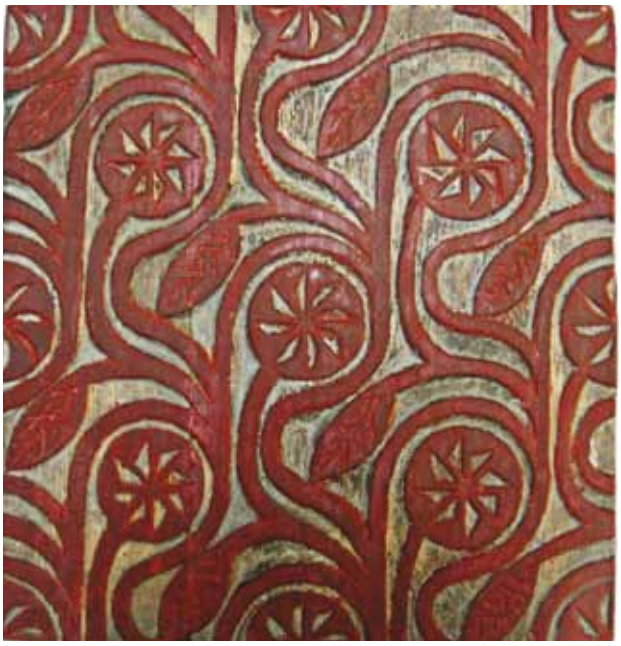
27

http://www.etnolog.org.ua



28

http://www.etnolog.org.ua

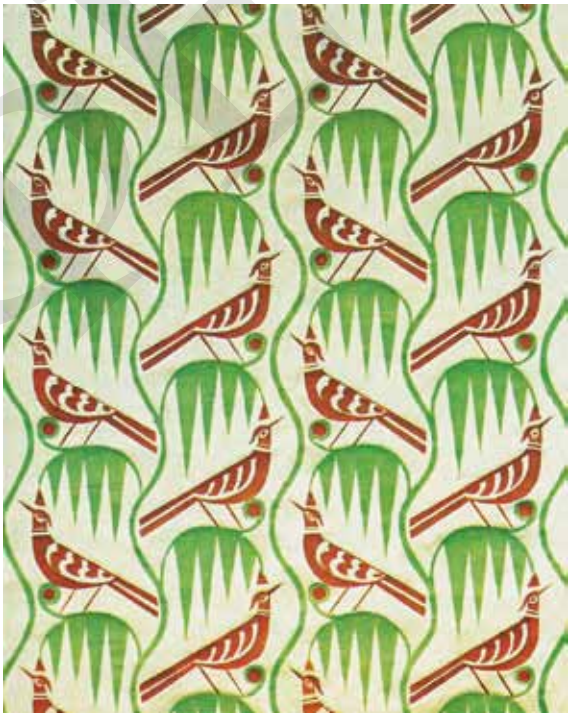


29

31

30

32



33

http://www.etnolog.org.ua

Розпис на тканині

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

В. Лимаренко. Фрагмент декоративного панно. 1951 р. Шовк; холодний батик.
Опубліковано у виданні: Каталог выставки народного искусства УССР. − К., 1951

http://www.etnolog.org.ua

РОЗПИС НА ТКАНИНІ

Розпис тканин як галузь професійного художнього мистецтва нині нараховує низку технік оздоблення: гарячий батик (класичний), холодний батик, вільний розпис, розпис із солями та за допомогою загустки, а також різноманітні комбіновані техніки розпису. Не менш цікавими є й доволі численні способи неоднорідного фарбування полотна («плангі», шиборі, трітік та ін.), які надають тканині особливої естетичності. Якщо до цього додати ще й ручні техніки нанесення на поверхню полотна орнаментальних елементів способом трафаретного друку, фотофільмдруку або за допомогою різноманітних штампів (батик-чап, батик-джеп), то можна стверджувати, що багата палітра технологічних засобів оздоблення тканини забезпечує цю сферу професійної творчості неабиякими можливостями мистецького самовираження. Отож не дивно, що інноваційне мистецтво, яке прийшло в Україну на початку XX ст. на хвилі тодішнього модерну[1], не залишилося поза увагою українських митців уже з перших років його появи.

На початку 1920-х років у Східній Україні було організовано широку мережу мистецьких шкіл і технікумів (їх кількість наприкінці 20-х років сягала двох десятків). Поряд з відомими осередками керамічного виробництва (Межигір'я, Миргород) діяло багато художньо-промислових шкіл, де готували кваліфіковані кадри для художньої промисловості, зокрема текстильної. Серед них – Дігтярівська художньо-промислова школа (середина 1920-х рр.), Кагарлицька учбово-показова майстерня (середина 1920-х рр.)[2], Петриківська школа народного розпису (1936)[3], Київська школа майстрів народної творчості (1938)[4]. Загалом 1920–1930-ті роки можна розглядати як період масового виробництва розписних тканин[5], що базувалося на діяльності різноманітних художніх товариств, функціонуванні навчальних закладів, завданням яких була підготовка майстрів, а також на творчості окремих професійних художників.

Художньо-промислова кооперація другої чверті XX ст. у Східній Україні сприяла розвитку народних промислів, що мали добре розвинену матеріально-технічну базу не тільки для масового виготовлення художніх виробів, але й для індивідуальної творчості. Це у свою чергу зміцнило ґрунт співпраці професійних художників і народних майстрів, на якому розвинулася мережа цехів і майстерень, де виготовляли популярні на той час тканини одягового й галантерейного призначення.

Прикладами застосування нової техніки декорування тканин була робота професійних і народних майстрів у ВУКО «Художник» у м. Харкові та його філії в м. Одесі, у Київських експериментальних майстернях, Харківській текстильній експериментальній майстерні та Коростенській промартілі. Про те, що виробництво розписних тканин входило до переліку «замовлень на різні художні роботи» ВУКО «Художник» (1931–1933), свідчить офіційний бланк товариства, де міститься інформація про наявність різних виробничих майстерень, серед яких майстерня з роспису тканин посідає одне з перших місць. Згідно з прейскурантом «цеху розпису тканин», асортимент виробів поділявся на «вироби на крепдешині» та «вироби на шовковому полотні». Це були «комерці, шальки-комерці, гарнітури, косинки, кроватки, кроватки-комерці, шарфи, кашне» тощо[6].

У 1932 році, враховуючи завдання, що стояли перед ВУКО «Художник» у цій галузі, було вкладено додаткові кошти в розвиток художнього розпису тканин[7]. На цій підставі «цех розпису тканин та вишивання» одеської філії ВУКО «Художник» перетворився на «розширену текстильну майстерню», що виробляла «розписні тканини, абажури, жіночий художній одяг, хустки та іншу художню роботу»[8]. Згідно з відомістю 1933 року щодо випуску продукції харківського цеху, до визначеного асортименту розписних тканин додалися блузки та портьєрні тканини[9]. Про художній рівень галантерейних виробів харківського товариства «Художник» свідчить факт експортування розписних шовкових тканин за кордон (зокрема в Монголію)[10].

Архівні матеріали ВУКО «Художник» не зберегли а ні фотографій, а ні зразків розписних тканин. Отже, про характер розписних виробів цього осередку можна сформувати уявлення,

---

1 Інші назви цього стилю: «ар нуво» – Франція, Бельгія; «югендстиль» – Німеччина; «сецесія» – Австрія; «модерн стійл» – Англія.

2 *Велігоцька Н. І.* Співдружність. (Творчі взаємозв'язки народного та професійного мистецтва Радянської України). – К., 1973. – С. 25.

3 *Соловьев В., Яценко Л.* Жизнь традиции: Петриковская роспись // ДИ. – 1981. – № 5. – С. 35.

4 ЦДАМЛМУ. – Ф. 583.

5 *Арманд Т.* Орнаментация ткани. Руководство по росписи ткани. / Под ред. Н. Соболева. – М.; Ленинград, 1931. – С. 5.

6 ЦДАМЛМУ. – Ф. 583, оп. 1, спр. 1, арк. 172.

7 Там само. – Спр. 9, арк. 15.

8 Там само. – Спр. 16, арк. 19.

9 Там само. – Спр. 25, арк. 181.

10 Там само. – Спр. 1, арк. 163.

http://www.etnolog.org.ua

спираючись на аналогічні вироби наступних десятиліть з урахуванням усталених тенденцій розвитку та стилістичної трансформації українського розписного орнаменту в 1930-х роках[11].

Першочергове звернення до діяльності харківського та одеського художніх товариств пов'язано з тим, що це одне з перших документально зафіксованих свідчень про виготовлення розписних тканин на території Східної України вже від початку 1930-х років. Однак зазвичай естетична програма вироблення продукції ґрунтується на національних традиціях. Натомість проблема становлення розписного текстилю в Східній Україні полягала в тому, що поширення нових методів декорування відбувалося в роки перегляду офіційного розуміння культурно-мистецької традиції, результатом чого було ігнорування місцевих (традиційних) чинників закорінення прийдешніх новацій. Таким чином, це закорінення відбувалося в ситуації застосування лише тих видів розпису, які були популярні в Росії[12], звідси і майже виняткове використання одного з різновидів техніки розпису – холодного батика. Серед поодиноких прикладів експериментальних пошуків оздоблення тканин на ґрунті традиційного мистецтва було звернення до вибійки (з елементами резерважу)[13]. Така технологічна обмеженість розпису тканин у міжвоєнні роки розбудови легкої промисловості компенсувалася наявністю інших технік оздоблення, покликаних заповнити відсутність коштовних матеріалів. Ідеться про імітаторські малярські техніки, що знайшли застосування в багатьох галузях ужиткового виробництва (текстильного, шкіргалантерейного, одягового). Про це свідчить наголос у популярних тогочасних навчальних посібниках на вивченні не лише класичних способів орнаментації тканин, але й на роботі з кольоровими лаками, золотими та срібними «присипками», клейовими фарбами, аквареллю, рельєфними фарбами тощо[14]. «Імітаторство» як напрям, що виник у перших десятиріччях появи розписного текстилю в Східній Україні, можна розглядати як наслідок зміни орієнтації на джерела творчості в контексті соціальних процесів, що з 1930-х років розпочали цілеспрямоване знищення певних традиційних осередків народної творчості (текстилю, гончарства).

На противагу цьому, питання взаємозв'язку традиції і новації, пошуків нового стилю крізь призму джерел національної культури в цій частині України, починаючи від 1920-х років, активно впроваджувалися представниками школи М. Бойчука. Яскравим прикладом такої роботи в традиційній галузі декоративного мистецтва є кераміка. Слід також згадати про створення 1935 року загальновідомих нині Центральних експериментальних художніх майстерень у Києві. Нагадаємо, що для бойчукістів метою їх відкриття був не лише пошук, але й збереження талановитих народних майстрів у контексті офіційної ідеології. Художники М. Рокицький, І. Падалка, П. Іванченко, Т. Флору і С. Колос подорожували Україною, відшукуючи народні таланти[15]. Першим результатом діяльності згаданих майстерень була Виставка українського народного мистецтва, що проходила в Москві 1936 року[16].

Звернення до роботи Експериментальних майстерень дозволяють визначити шляхи становлення текстильних новацій у творчості народних майстрів, які працювали тут. У 1930-х роках петриківські та інші майстри декоративного розпису вже не обмежувалися «мальовками». Приміром, Г. Собачко, з-поміж інших, долучилася до роботи в артілі «Экспортнабивткань», що розташовувалася під Москвою[17]. Продукція цієї артілі була представлена широким асортиментом вибійчаних і розписних (батикових) тканин.

Іншим джерелом інформації про «текстильну» практику петриківчан є довідник петриківських майстрів, де містяться відомості про те, що учениці Київської школи народних майстрів М. Тимченко, П. Глущенко, сестри В. та Г. Павленко, хоча й пов'язали свою творчу працю з КЕКХЗ, водночас працювали і в галузі декоративного розпису на тканині[18].

11 Цікавим є факт наявності серед членів цеху розпису тканин прізвища Р. Евенбах, що дозволяє припустити імовірність продовження традицій декоративного розписного орнаменту, адже саме художниця Евенбах 1911 року на завдання Д. Яворницького робила численні кальки та замальовки орнаментів декоративних розписів на Катеринославщині (ЦДАМЛМУ. – Ф. 583, оп. 1, спр. 25, арк. 193).

12 *Арманд Т.* Зазнач. праця. – С. 153–181.

13 Ідеться про традиційну кубову вибійку, особливістю якої є запобігання зафарбуванню зарезервованих ділянок орнаменту шляхом нанесення на них резервуючої суміші. Народна назва таких вибійчаних тканин – «димки».

14 *Арманд Т.* Зазнач. праця. – С. 158–163; *Соболев Н. Н.* Очерки по истории украшения тканей. – М.; Ленинград, 1934.

15 Із с. Скопці (Київська обл.) приїхала П. Власенко. Т. Флору «відкрила» М. Приймаченко, яка теж працювала в майстернях.

16 Выставка украинского народного искусства: Краткий путеводитель по выставке. – М., 1936. – 42 с.: ил.

17 *Велігоцька Н. І.* Зазнач. праця. – С. 33.

18 *Глухенька Н. О.* Петриківські майстри декоративного розпису. – К., 1959. – С. 61.

http://www.etnolog.org.ua

Перші спроби М. Тимченко в новій техніці припадають на роки навчання в школі народних майстрів. Це було пряме перенесення петриківського орнаменту на нову основу – тканину – засобами батикового розпису (трубочки-лійочки, пензлі, квачики)[19]. У подальшій творчості М. Тимченко, поряд з пошуками авторської орнаментальної стилістики, експериментувала в різних техніках розпису тканин. Зокрема, нею були розписані шовкові наволочки в техніці яєчної темпери[20].

Загалом перші батикові «петриківські» орнаменти – це розлогі поліхромні рослинні мотиви, де кольорову мінливість відтворено різними способами: збереженням прозорої (акварельної) неоднорідності барвника при його розтіканні на тканині або попереднім штрихуванням резервною сумішшю в межах кожної кольорової плями з метою створення певної фактури, що збагачує загальний колорит. У Коростенській промартілі технікою «батик» за ескізами М. Тимченко розписували крепдешинові хустки та косинки[21], орнамент яких відображав стійке наслідування традицій петриківського розпису.

Орнаментальна стилістика текстильних розписів набула розвитку в повоєнні десятиліття, яскравим прикладом чого є мальована завіса М. Тимченко та І. Скицюка[22], орнаментальний лад якої побудовано на основі поєднання зображень птахів, квітів, метеликів – основних складових петриківського орнаменту. Отже, концентрація в 1930-х роках творчих зусиль провідних українських художників, обізнаних з новітніми течіями, на співпраці з непересічними майстрами народного мистецтва, закоріненими в національних традиціях (переважно в галузі декоративного розпису), сприяла появі й розвитку в Східній Україні розписного текстилю, орнаментальна стилістика якого ґрунтувалася на традиції саме цього різновиду народного мистецтва.

Досліджуючи певні явища з історії розвитку вітчизняного мистецтва першої половини XX ст., не можна оминути увагою феномен нашої культури – мистецьку школу М. Бойчука, про яку вже згадувалося вище. Ознайомлення з мистецькою концепцією «бойчукістів» відкриває щораз ширші обрії їхніх художніх потреб і практичних діянь. І якщо вплив представників цієї школи на формування українського гобелена вже відомий в українському мистецтвознавстві, то нам слід зосередити увагу на значимості їхніх ідейних принципів і методики роботи стосовно адаптації майбутнього розпису тканин.

Першим твором, що фактично засвідчує появу батика в Україні, був дебют учениці М. Бойчука львівської художниці Ярослави Музики (у дівоцтві – Стефанович) на виставці у Львові 1922 року[23]. Поява батика саме у Львові не випадкова. Львів як культурний творчий осередок був своєрідним містом, «де вічно сходяться дві культури, де з колиски людина наставлена на захист своїх національних і культурних особливостей, де боротьба за збереження традиції висувається як ніде інде»[24]. Імовірно, ознайомлення Я. Музики із секретами східного батикового розпису відбулося завдяки творчим контактам художниці з Марією Дольницькою – емалювальницею, яка творила дотично до візантійських традицій і сучасних напрямів[25]. Проте існував ще один шлях пізнання мистецтва батика. Зважаючи на входження Західної України в міжвоєнні роки XX ст. до складу Польщі, не слід забувати про місцеву обізнаність з батиком завдяки колекції тканин, зібраній на о. Ява відомим польським ботаніком М. Рациборським, який проводив там наукові дослідження в 1896–1900 роках[26]. Польська дослідниця мистецтва Ірена Хумл зауважує, що особливо захоплювалися східними методами декорування тканин у Кракові, де діяла відома на той час майстерня батика[27]. Твори майстрів із Кракова демонструвалися в різних містах Польщі впродовж 1919–1921 років. Це сприяло ближчому ознайомленню українських митців, багато з яких навчалися в академіях Кракова та Варшави, з новим різновидом текстильного мистецтва. Можна припустити, що певним результатом такого ознайомлення було батикування не лише Я. Музики, але й інших західноукраїнських митців, які брали участь у Виставці декоративної штуки (Париж, 1925 р.), де були представленні їхні «батики: величезні шалі, цілі сукні, прибрані

19 За спогадами М. Тимченко (у записах автора).

20 *Жолтовський П. М., Мусієнко П. Н.* Українське декоративне мистецтво. – К., 1963. – С. 43.

21 Там само.

22 *Глухенька Н. О.* Петриківські декоративні розписи. – К., 1965. – С. 32.

23 Українська мистецька виставка: Каталог. – Л., 1922. – С. 16.

24 *Ковжун П.* Марія Дольницька // Мистецтво. – 1932. – № 2–3. – С. 42.

25 Враховуючи, що М. Дольницька свого часу навчалася у Віденській вищій художньо-промисловій школі – одному з європейських художніх закладів, який на той час формував митців декоративно-ужиткової галузі (на відміну від академій «високого мистецтва»), можна припустити, що Я. Музика була обізнана не лише з методикою цієї школи, але і з новітніми напрямами сецесійного мистецтва та його технологічними новаціями.

26 *Huml I.* Wspolczesna tkanina polska. – Warszawa, 1988. – S. 20.

27 *Huml I.* Polska sztuka stosowana XX wieku. – Warszawa, 1978. – S. 71.

http://www.etnolog.org.ua

ручними роботами, великі тканини, прикрашені арабесками в золоті і сріблі»[28].

Фактологічний матеріал 1920-х років засвідчує, що батиковий розпис у творчості Я. Музики не випадковий. Дебют був продовжений ґрунтовним вивченням способів резервного розпису, усвідомленням їхньої спорідненості з деякими традиційними видами народного мистецтва. Молода художниця віднайшла в традиційному мистецтві як зовнішню (технологічну), так і внутрішню (змістовну) відповідність текстильній новації. Передусім ідеться про писанкарство. Не менш важливою джерелотворчою базою для Я. Музики була народна вибійка. Цілком імовірно, що яворівські вибиванки з колекції художниці та інші подібні до них народні вибійки, слугували взірцем при створенні орнаментального ладу її чорно-білої «Макати» (середина 1920-х років), яка нині зберігається в ЛГМ (фонд Я. Музики). Композиція цього розписного настінного панно базується на складному сплетінні орнаментальних мотивів рослинного та пташиного світів. Фіто- й орнітоморфні мотиви, які не дублюють безпосередньо взірці народного орнаменту, вирують у своїй фантасмагоричності, не порушуючи при цьому упорядкованої структури. Це авторські інтерпретації, що відтворюють внутрішній глибокоемоційний та імпульсивний характер митця. Динаміка композиції панно підтримана особливостями розпису гарячим воском, яким органічно відтворено творчу експресію. «Маката» Я. Музики свідчить про високий професіоналізм володіння батиковим розписом. Він простежується як у легкості пластичних контурних ліній, так і в досконалості й тактовності «воскової ломанки» (кракле). Необхідно зауважити, що згадане панно є частиною інтер'єрного ансамблю. Аналогічним чорнобілим орнаментом Я. Музика власноручно розмалювала невеличку шафу (креденс), поверхню якої вкрито подібним плетивом ахроматичного декору. Цей «комплект» можна розглядати як зразок реалізації творчих завдань художників модерну з естетизації інтер'єрного середовища.

Наступну «Макату»[29] Я. Музика створила для свого малолітнього племінника Левка. Задум визначив і тематику, і принцип композиційної побудови, і стилістику зображення. Композицію вибудовано за килимовою багаточастинною схемою, що має обрамлення й тональний поділ за принципом шахової дошки. У змістовному плані все це нагадує розгортку дитячої книжки з безліччю реальних і напівфантастичних істот пташиного і тваринного світів, у товаристві яких дитяча душа мандрує казковими шляхами. І якщо попередній твір передає внутрішню експресію художниці, то останній відкриває в ній тонкого лірика. За допомогою орнаментальних мотивів вісімнадцяти квадратів композиції (авторські фантазії на теми орнаментів кахель, писанок) художниця тактовно пригортає серце дитини до невичерпної скарбниці народного мистецтва. Розглядаючи технологічні особливості «дитячого» панно, слід відзначити досконале володіння тонкою пластичною контурною лінією, яка притаманна хіба що майстрам писанкового розпису, адже вимагає неабиякої професійної вправності й технічних навичок. Колорит цієї макати споріднений із традиційними синьо-коричневими батиками Сходу. Застосування характерного для індонезійських тканин колориту теж можна розглядати як обізнаність автора зі східним мистецтвом розпису тканин.

Звичайно, батиковий доробок Я. Музики 1920–1930-х років не обмежується переліченими творами, хоча інші й не збереглися. Технічний рівень виконання відомих зразків свідчить про ґрунтовну попередню роботу, що супроводжувала опанування цієї техніки. Водночас розглянуті твори є зразком професійної трансформації мистецької інновації на ґрунті національної традиції і в цьому їхнє важливе значення.

На особливу увагу заслуговує дослідницька і творча діяльність іншої львівської художниці – Софії Вальницької. Вона була серед тих дослідників, які звертали увагу художників на спорідненість східної техніки розпису тканин та українського воскового малярства на яйці. С. Вальницька застосовувала писанкові мотиви у власних батиках, ілюструючи їхню органічну природу до відтворення на полотні. Зокрема, це стосується її композицій на хустках за мотивами українських писанок.

Орієнтація на розпис хусток була пов'язана, як уже згадувалося, з популярністю в перших десятиліттях XX ст. батикування тканин ужиткового призначення. Композиція однієї з батикових хусток[30] ґрунтується на симетричному повторі кожної четвертини хустки, що, на перший погляд, наслідує традиційний хустковий уклад. Однак у таку схему вписано дещо нетрадиційний для площини орнамент, який раніше був пов'язаний зі сферичним об'ємом (яйцем). Стилістика писанкового орнаменту, що виходить з технологічних можливостей воско-

[28] *Мандюкова Я.* Виставка декоративної штуки в Парижі // Нова Хата. – 1925. – Чис. 6. – С. 4.

[29] ЛГМ. – Фонд Ярослави Музики.

[30] Унаслідок відсутності речових матеріалів для розгляду творчості С. Вальницької використано репродуковані твори художниці, уміщені в періодиці 1920-х років, зокрема у львівському часопису «Нова Хата» за 1928 рік.

http://www.etnolog.org.ua

вого розпису, дозволила С. Вальницькій кардинально не змінювати орнаментальні мотиви, враховуючи спосіб відтворення їх на полотні. Таким чином, у композиції хустки добре прочитуються відомі писанкові елементи: свастики, кривульки, трикутники, решітки, а також розповсюджене в галицьких писанках зображення коня. Вдале розміщення свастикового елементу в центрі композиції, що начебто «закручує» всі інші мотиви, зберігає властиву писанкам внутрішню динаміку сферичної форми.

Композиція іншої, також центричної за композиційним укладом, орнаментальної хустки побудована за допомогою поєднання двох навхрест розміщених хрестів. Один з них визначає поділ за четвертинами, другий – діагональне членування. Трикутні площини, що утворилися внаслідок такого поділу, заповнено різноманітними мотивами. Характерною рисою цієї хустки є побудова композиції «з різними кутами». Такий принцип був відмінний від традиційних хусткових композицій (дзеркально-обертальна симетрія), але відповідав духу і смакам часу (асиметрія – головна риса модерного мистецтва).

Звернення до творів Я. Музики та С. Вальницької спонукає до міркувань щодо міри сприйняття філософії тодішнього мистецького стилю українськими художниками. Характерною особливістю стилістичного напряму нового мистецтва було переважання одного з виражальних засобів – лінії. Між тим, перевага формальних лінійних чинників глибоко пов'язана «з окремішньою структурою української психіки»[31], що знайшло відображення в їх домінуванні над іншими засобами пластичної мови національного мистецтва. І якщо на початку століття західноєвропейське образотворче мистецтво (з його ілюзіоністичними тенденціями) сприйняло лише на певний час естетику та способи вираження східної культури, то для України новочасні ідеї, а особливо засоби (графічне лінійне відтворення), були ближчими та зрозумілішими.

Про глибину цього сприйняття певною мірою може свідчити й досить несподіваний, на перший погляд, інший приклад із західноукраїнської мистецької практики першої половини XX ст. Ідеться про суто традиційну галузь – сакральне мистецтво – та появу в ній новаційного способу декорування, тобто оздоблення священичих риз з використанням розпису на тканині. Показовим цей приклад є і з погляду винятковості, оскільки був неможливим для офіційного існування в ті часи в Східній Україні.

У 1997 році на Львівщині було віднайдено комплект розписних священичих риз (фелон, єпитрахиль, пояс), значення яких слід розглядати ширше, ніж як приклад застосування нетрадиційної техніки декорування тканин[32]. Виокремлюючи ці артефакти в переліку творів українського розписного текстилю першої половини XX ст., необхідно наголосити ще й на тому, що донині існує дуже мало відомостей про декорування галицьких фелонів та єпитрахилей початку XX ст. складними сюжетними композиціями на кшталт традиційних українських образотворчих гаптів XVII – початку XIX ст.[33]

На жаль, окрім факту придбання[34], не маємо жодних свідчень а ні щодо авторів, а ні щодо часу створення цих риз, що, як виявилося, є важливим і для вивчення історії розпису тканин в Україні. Залишається сама пам'ятка з її особливою іконографією, композиційною виваженістю зображень та професійнимтехнічним виконанням ансамблю. Детальніше ознайомлення зі згаданим комлектом священичих риз дає підстави не лише вести мову про унікальність та неподібність цієї пам'ятки до традиційних, усталених норм священичого одягу, але й висловити певні гіпотези щодо їх атрибуції.

Матеріалом усіх трьох речей означених риз (фелон, єпитрахиль, пояс) є натуральне шовкове полотно. Враховуючи вимоги до використання фелона в літургійному дійстві як верхнього одягу та структурно-пластичні особливості міцної, але тонкої шовкової тканини, було винайдено спосіб ущільнення (потовщення) основи як фелона, так і інших частин риз. Вірогідно, цим зумовлена тришарова структура «матеріальної» основи ансамблю: верхній шовковий шар – де-

31 *Сліпко-Москальцов О.* Рецензія до «Українського малярства». – Х.: Видавництво «Рух», 1930 // Мистецтво. – 1932. – Чис. 1. – С. 33.

32 Під час пошуків пам'яток українських літургійних тканин автор статті та приват-доцент ЛНАМ Христина Чабан-Звіринська ознайомилися з колекцією священичих риз Богдана Щура – отцямітрата храму Положення пояса Пресвятої Богородиці с. Держів (Миколаївський р-н Львівської обл.), яка поряд з традиційними містила й унікальні розписні ризи першої половини XX ст.

33 Насамперед це пов'язано із занепадом на порубіжжі століть традиційних технік гаптування та вишивки кольоровими шовками, що призвело до їх заміни застосуванням жакардових шовкових і парчевих тканин, що мали готову рапортну орнаментацію. З іншого боку, усім відомі страшні десятиліття нищення вже існуючих унікальних рукотворних пам'яток сакрального мистецтва у XX ст.

34 У 1945 році новопризначений парох с. Держів Богдан Щур, який у родинних справах відвідав с. Корчин (Сколівський р-н Львівської обл., викупив у сестер – служебниць місцевого монастиря мальовані ризи (за два мішки пшениці). Неймовірно, але ця пам'ятка могла бути втраченою, бо в ті самі 1940-ві роки монастир в с. Корчин було ліквідовано.

http://www.etnolog.org.ua

корований; нижній шовковий шар – однотонний фарбований (підкладка); проміжний бавовняний прошарок – нефарбований, слугує для ущільнення виробу. Можливо, спільний для всього ансамблю колорит – «найтрадиційніша» його складова, адже тут наявна усталена для сакрального мистецтва символіка кольору. Верхній шар – вохристо-зеленавий зі вкрапленнями теплого й холодного червоного, що гармонізує в іконографії опліччя фелона (Богоматір Покрова) із синім; нижній шар – холодний, мало насичений зелений. Імовірно, втрата насиченості кольору зумовлена часом, про що свідчить і те, що у своєму колористичному виразі єпитрахиль і пояс зберегли більшу активність кольорового звучання, на відміну від фелона.

Проте найбільшою новацією цих виробів залишається техніка їх виконання. Навіть побіжний огляд підтверджує, що ми маємо справу з малярством на тканині. Детальніше вивчення характеру мазків і способу розтікання барвника по поверхні тканини спонукає до висновку про застосування розпису за допомогою загустки, коли барвник у своїй основі був «зв'язаний» загусткою і позбавлений природної властивості вільно розтікатися по тканині. Це у свою чергу уподібнює такий розпис до класичних різновидів малярства.

Несподіваною є композиційна схема декорування фелона. Саме за цією ознакою згадані ризи не мають збережених донині аналогів серед речей тогочасної мистецької сакральної практики. Традиційно для українських фелонів основний ідеографічний елемент (чи то хрест, чи то сюжетна композиція) розміщували на опліччі, адже під час літургійного дійства постать священика більшою мірою споглядається зі спини. Однак, на відміну від горизонтальних смуг фігуративного опліччя (або орнаментальних зображень у центрі того самого опліччя) та решти вільного тла фелона, принцип декорування одягу із с. Держів цілком інший. Ідеться про суцільну композиційну структуру всієї площини задньої пілки фелона.

Композиційним центром, звичайно, залишається опліччя, яке, однак, передбачає ширше поле для основного зображення. Це окрема багатофігурна композиція в колі (діаметр – 48 см), що поєднує квадрат і ромб, які утворюють восьмикутну зірку. Домінуючою фігурою цієї симетрично урівноваженої фігуративної композиції є постать Богоматері в оточенні п'ятьох ангелів, які своєю присутністю підкреслюють її велич. Імовірно, таку функцію виконують і шестикрилі серафими, зображені в кутах зірки. Таке складне трактування верхньої частини композиції фелона доповнене не менш складним декоративним обрамленням (понад півметрова кайма) нижньої її частини, яка у своєму розвитку переходить у передню площину фелона. За характером обрамлення – це орнаментальне плетиво із зображеннями фантастичних птахів (грифонів) і трьох круглих медальйонів, у яких розміщено жіночі півфігури (згідно з написами: у центрі – Мокрина, у кутах – Параскева і Варвара). Завершує композицію фелона порівняно вузька (7 см) стрічка з текстом тропаря: «ДНЕСЬ БЛАГОВІРНІ ЛЮДІЯ СВІТЛО ПРАГНУЧИ ОСІНЯЄМИ ТВОЇМ, БОГОМАТИ ПРИШЕСТВІЄМ, І КО ТВОЄМУ ВЗИРАЮЩЕ ПРЕЧИСТОМУ ОБРАЗУ, УМІЛЬНО ГЛАГОЛЕМ, ПОКРИЙ НАС ЧЕСТНИМ ТВОЇМ ПОКРОВОМ, І ІЗБАВИ НАС ОТ ВСЯКОГО ЗЛА, МОЛЯЩИ СИНА ТВОЄГО, ХРИСТА БОГА НАШЕГО, СПАСШИ ДУШІ НАША»[35]. Передня частина фелона в центрі має дві вертикальні орнаментальні смуги, решта тла повністю заповнено декоративним плетивом (продовження каймового обрамлення задньої пілки фелона, але без зображень птахів) і текстовою стрічкою знизу.

Своєрідністю позначена і композиція єпитрахилі. Спираючись на значення цього елементу священичого одягу (з грецької мови – нашийник), протягом тривалого часу склалася традиція побутування двох зшитих вертикальних смуг. У нашому випадку йдеться про суцільну (вертикально неподільну) площину з єдиним композиційним вирішенням, що у свою чергу будується за принципом горизонтального поділу на п'ять нерівномірних частин, розмежованих тонкими орнаментальними лініями. У верхній частині єпитрахилі вміщені зображення погруддя Василія Великого та Іоанна Златоустого, нижче – шестираменний хрест із текстовими смугами та символами сонця і місяця, ще нижче – центральний композиційний мотив – зображення фігури Покрови в овалі. Богоматір відтворено в повний зріст (стоїть на хмарах) з піднятими руками (іконографія Оранти). Наступна горизонталь містить зображення шестикрилого ангела (серафима) без обличчя. Завершує композицію єпитрахилі широка орнаментальна смуга. Бічні вертикальні краї обрамлено стрічкою з текстом кондака: «ДІВА ДНЕСЬ ПРЕДСТОЇТ В ЦЕРКВІ І С ЛИКИ СВЯТИХ НЕВИДИМО ЗА НИ МОЛИТСЯ БОГУ АНГЕЛИ СО АРХІЄРЕЇ ПОКЛОНЯЮТСЯ АПОСТОЛИ ЖЕ СО ПРОРОКИ ЛИКОВСТВУЮТ, НАС БО РАДИ МОЛИТЬ БОГОРОДИЦЯ ПРЕДВІЧНОГО БОГА».

На завершення огляду – пояс, площина якого щільно вкрита орнаментом (плетиво зі стрічок, кілець та хрестів), витриманим у єдиному стилізаційному руслі до цілого ансамблю. Можливим відхиленням від норми, на думку

[35] Тексти фелона та єпитрахилі відписані отцем Богданом Щуром.

http://www.etnolog.org.ua

отця Богдана Щура, був дещо вужчий розмір цього пояса (1/3 від ширини епитрахилі), порівняно з поясами інших риз.

Аналіз іконографічних і стилістичних особливостей композицій, техніки виконання, а також тематичне скерування сюжетного зображення священичих риз схиляють до припущення, що час створення цих виробів передує Першій світовій війні або, найвірогідніше, стосується воєнних чи повоєнних років. Імовірно, саме апокаліптичні страхіття світової війни зумовили тематику основних композиційних центрів фелона та єпитрахилі. Автор риз звернувся до образу Богоматері Покрови, адже в часи відчайдушної боротьби проти поневолення чужинцями українці обирали Богородицю своєю небесною заступницею і покровителькою. Так було завжди в періоди величезних загроз і небезпек.

У свою чергу професійна вправність, можливо, навіть сміливість щодо композиційної організації тла фелона, що вражає довершеною узгодженістю двох великих мас, іконографія та рівень стилізації фігур – усе це засвідчує, що автором такого ансамблю мав бути винятково фахівець – митець, який володіє рисунком (трактування голів, постатей) та перебуває під впливом візантійського мистецтва. Професійний художник, який подібно до багатьох західноукраїнських митців одержував ґрунтовні знання з наймодерніших мистецьких стилів в академіях мистецтв Кракова, Мюнхена, Парижа, Відня, ставав одним з найпослідовніших прихильників сецесіону й неовізантизму. На користь такої думки працює й авторська інтерпретація (а не копія) декоративних елементів з візантійської спадщини та орнаментики західноукраїнських стародруків. Слід пам'ятати і про технічні нововведення в тогочасній мистецькій практиці, до яких належить розпис тканин, застосований у розглянутому комплекті священичих риз. Імовірно, саме тут ми зіштовхуємося із ситуацією, коли західноукраїнські митці, які активно експериментували в новітніх мистецьких напрямах і техніках, під враженням діяльності А. Шептицького та І. Свенціцького в царині піднесення престижу української ікони почали працювати на замовлення єпархій і громад Галицької митрополії.

Висловлена 1997 року гіпотеза щодо автора – митця, близького до кола М. Сосенка, В. Дядинюка, О. Кульчицької [36], – через десять років отримала підтримку, яка, на нашу думку, посилює її правомірність. Ідеться про інформацію щодо діяльності в 1920–1930-х роках іконописної майстерні при Лаврі Святого Івана Хрестителя у Львові та художників, задіяних у її роботі [37]. До формування школи іконописання, організованої 1927 року зусиллями Андрея Шептицького, за рекомендацією Ярослави Музики було залучено знавця візантійського малярства Михайла Осінчука, однак 1929 року новим керівником іконописної школи став Василь Дядинюк, «який приїхав з Великої України, колишній старшина Армії УНР, малярство студіював у Парижі» [38]. Творчі контакти із цією школою, яка існувала при монастирі Студитського уставу, мав і М. Бойчук, про що згадувала Я. Музика. Симптоматичним є той факт, що саме до студитів і потрапили розглянуті ризи після смерті отця Щура 2007 року, де вони зберігаються донині разом з іншим священичим облаченням, подібним не лише за матеріалом і технікою виконання, але й за стилістикою іконографічних зображень [39].

Значення індивідуального творчого пережиття текстильної новації на прикладі мистецької практики західноукраїнських художників слід продовжити розглядом особливостей розвитку розписного текстилю в контексті тогочасного професійного мистецтва Східної України.

І знову необхідно звернутися до феномену школи М. Бойчука, ідеї якої поширилися по всій Україні з переїздом її засновника до Києва в 1920-х роках. Серед послідовників концепції нового українського мистецтва активну позицію займали і художники текстилю: С. Колос, Т. Флору, А. Іванова. Слід зауважити, що саме поняття «художник-текстильник» було в ті часи універсальне. Так, за ескізами І. Падалки, В. Седляра, М. Дерегуса, М. Азовського, В. Касіяна, М. Рокицького та й самого М. Бойчука виткано низку тематичних килимів [40]. Непоодиноким фактом була й зміна творчих уподобань. Часто художники переходили від однієї форми творчого самовираження до іншої. Прикладами такої зміни може слугувати творчість А. Іванової та В. Кутинської [41].

Відомий західноукраїнський художник П. Ковжун свого часу так охарактеризував осо-

[36] *Печенюк Т., Чабан Х.* Священичі ризи зі с. Держова на Львівщині // Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич, 1997. – С. 50–55.

[37] *Шимчук Є.* Настінні розписи Михайла Бойчука у Словіті // ОМ. – 2007. – № 2 (62). – С. 98–99.

[38] Там само. – С. 98.

[39] Цей комплект 2008 року віднайшли у фондах студитів магістри кафедри художнього текстилю ЛНАМ М. Шпак і О. Почеква.

[40] *Пеньковська М.* [Ковжун П.] Сучасні українські гобелени // Жінка. – 1937. – Чис. 8–9. – С. 10.

[41] Так, А. Іванова працювала переважно в галузі монументального мистецтва, а з 1930-х років – у техніці розпису тканин.

http://www.etnolog.org.ua

бистість А. Іванової: «Коли б ми у своїх нарисах сильвет українських жінок-мистців придержувались певної ієрархії – стаття про багату, оригінальну й цікаву творчість Антоніни Іванової повинна з'явитись одною з перших <…> А. Іванова заслуговує на це <…> значенням у цілому новочасному українському мистецтві <…> Вона була одною з перших учениць М. Бойчука. Безпосередня праця з Бойчуком дала їй можливість яскраво окреслити себе як незалежного творця, знайти свій власний мистецький шлях, свій стиль»[42]. Думку П. Ковжуна підтримав у повоєнні роки інший учень М. Бойчука – І. Врона, який стверджував про вірність художниці ідеям «бойчукістів» і в 1960-х роках[43]. Художниця протягом 30–60-х років XX ст. майже повністю присвятила себе розписному текстилю. Можливо, тому її творчість може слугувати прикладом трансформації новітніх ідей саме в цій галузі, що дозволить доповнити розгляд стану мистецтва розпису тканин першої половини XX ст. в Україні. Водночас звернення до творчості А. Іванової дозволяє виразніше окреслити особливості мистецьких засад «бойчукізму», які, безперечно, вплинули і на становлення розписного текстилю в Україні.

Формування А. Іванової спочатку як художника-монументаліста передбачало її зацікавленість орнаментальним народним мистецтвом, зокрема текстильним. Про це свідчать численні замальовки орнаментальних мотивів різних часів і народів, які художниця робила з живописних творів, зразків стародавніх тканин, східних мініатюр[44]. Усе це є частиною графічного доробку А. Іванової, що зберігається у фондах ЛГМ.

Періодом зародження тематичного художнього текстилю вважають 1930-ті роки. І якщо тематичний килим і гобелен – факти загальновизнані[45], то тематичний розписний текстиль є галуззю менш відомою. У цьому аспекті творчість А. Іванової надзвичайно цікава. За умови відсутності речових матеріалів важливими стають ескізи художниці[46], за якими свого часу було створено розписні твори. Розглянемо створений 1938 року ескіз композиції тематичної хустки «Хліборобки». За основу взято центричну хусткову композицію. Навколо центрального мотиву (зірки) чергуються зображення жіночих фігур і снопів жита. Жіночі постаті динамічно потрактовані, як того потребувала тема збору врожаю. Характерною є стилізація фігур, що своїми властивостями сягає підвалин, закладених у монументальній школі М. Бойчука. Кутові частини хустки заповнено орнаментальними мотивами виноградної лози, що разом зі снопами хліба творять ідею родючості та життєдайної сили. Завершує композицію кайма з хвилястим рослинним орнаментом. Графічний варіант ескізу не передає колористичного розвитку подальшого розпису, але в цьому випадку визначним є сам факт вирішення теми в орнаментальному розписному виробі, що до цього мав суто ужиткове призначення. Тематичне спрямування композиції хустки наближує її до виробів окремої типологічної групи – декоративних розписних панно.

Композиційні структури, де фігури розміщено по колу, А. Іванова неодноразово використовувала при створені тематичних хусток і панно. Також трапляються фризові композиції і багаточастинні структури. Прикладом останніх може бути панно «Ми за мир»[47], ескізи до якого розроблено 1946 року, коли недопустимі були аналогії зі стилістикою монументального мистецтва 1920-х років. Незважаючи на те що художниця змушена була дотримуватися загальновизнаних на той час способів стилізації, ці паралелі все-таки добре відчутні і в цьому, і в інших її виробах, зокрема в панно 1948 року[48]. Проте ідейне спрямування й символіка перших тематичних розписних полотен підпорядковані тодішнім ідеологічним канонам, і твори А. Іванової не виняток. Цим вони також відображають особливості еволюції розписних тканин у довоєнні та повоєнні роки XX ст.

Започаткована А. Івановою розробка теми в розписному текстилі та створення декоративних панно Я. Музики можна розглядати як початок виходу розпису тканин за межі ужиткового мистецтва, привнесення в нього рис декоративно-монументального способу мислення, що відіграло позитивну роль, адже окреслило нові можливості використання батикової техніки. Водночас звернення до творів А. Іванової ще раз підкреслює міцність традицій мистецької школи М. Бойчука, які майтриня в подальшій своїй творчості розвивала поза межами України, адже з 1927 року проживала в

42 *Пеньковська М.* [Ковжун П.] Антоніна Іванова // Жінка. – 1937. – Чис. 11–12. – С. 5.

43 *Рінко О. О.* Бойчук і «бойчукісти» // Бойчук і «бойчукісти». Бойчукізм. Каталог виставки. – Л., 1991. – С. 32.

44 ЛГМ. – Фонд А. Іванової: зарисовки персидських мініатюр (Г-V-1479), декоративні мотиви (Г-V-1560), ескізи розпису (Г-І-865), рисунки народного жіночого костюма (Г-V-1477, 1926 р.; Г-V-1524, 1927 р.; Г-V-1507, 1928 р.).

45 *Пеньковська М.* [Ковжун П.] Сучасні українські гобелени… – С. 9–10; Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – С. 150–153.

46 ЛГМ. – Фонд А. Іванової.

47 ЛГМ. – Фонд А. Іванової: Г-V-1467.

48 ЛГМ. – Фонд А. Іванової: Г-V-1462.

http://www.etnolog.org.ua

Москві. Попри ідеологічні утиски стилістичні засади цієї школи розвинулися в текстильному розпису й до певної міри були орієнтирами для українських художників у середині XX ст., серед яких, приміром, В. Кутинська.

В. Кутинська тривалий час підтримувала зв'язок з А. Івановою і була доброю приятелькою М. Юнак (молодше покоління «бойчукістів»). У 1937 році вона почала працювати в галузі художнього текстилю (с. Решетилівка Полтавської обл.), а в повоєнні роки займалася здебільшого розписом тканин. За свідченням В. Рубан, саме А. Іванова в листі до М. Юнак визначила фаховість розписів В. Кутинської: «Зробити у народному стилі дуже тяжко, а їй це ставили за мінус»[49]. Зі слів А. Іванової можемо дійти висновку, що несприйняття розписів В. Кутинської пов'язано з наслідуванням стилістики українського народного орнаменту, «простота» трансформації якого залежала від рівня професіоналізму митця. Однак саме це тоді трактували як слабкість творчих можливостей художника.

Не менш активною була участь у становленні нового різновиду художнього текстилю в перший період його розвитку художників-текстильників, які працювали в традиційній текстильній галузі – вибійництві (Є. Повстяний, Є. Пшеченко та ін.).

Враховуючи ситуацію широкого попиту населення на вишукані тканини для одягу й побутового використання, майстри ручної вибійки та професійні митці відшуковували методи вдосконалення та розширення можливостей свого ремесла. Урізноманітнювалися способи ручної поверхневої орнаментації. Як було зазначено вище, на початку 1920-х років поряд із традиційним методом орнаментування – вибійкою – виникли трафаретний друк, вільний розпис та батик. Перший з них, найближчий за технікою до народної вибійки, набув найбільшого поширення серед вибійників. Вільний розпис і батик частіше привертали увагу фахівців-текстильників, які, подібно до Я. Музики та А. Іванової, активніше експериментували у своїй творчості.

Незважаючи на складні драматичні події 1940-х років, життя, а з ним і мистецтво, не зупинялося. Творчі починання професійних художників старшої генерації (Я. Музика, А. Іванова, С. Вальницька) переймала талановита молодь, додаючи до нового різновиду текстильного мистецтва своє творче розуміння його зображальних можливостей. І тут насамперед слід згадати львівську художницю Галину Липу-Захаріясевич. Батик у її мистецькій діяльності склав основну частину доробку.

Віденська художньо-промислова школа, де Г. Липа-Захаріясевич здобула фахову освіту (1933–1938)[50], була тим творчим осередком, що спрямував молоду художницю в напрямку вжиткового мистецтва, яке найбільше відповідало її здібностям. Починаючи з 1951 року, Галина Лук'янівна повністю присвятила свою творчість розписному текстилю, очолила цех з розпису тканин промкомбінату Львівської облспоживспілки.

У перше повоєнне десятиліття знову активізувалася робота промисловості всіх великих міст нашої країни. Почала діяти мережа цехів з розпису тканин. Досвід довоєнної практики аналогічних цехів Східної України збагатився новим рівнем технічних можливостей і поширився по всій території України. Робота цехів з розпису тканин передбачала залучення кваліфікованих кадрів – вихованців художньо-промислових училищ (Київського, Львівського, Харківського, Дніпропетровського та ін.). Однак їх не вистачало, тому поряд з фахівцями працювали люди без спеціальної освіти, що позначалося на художніх якостях тогочасних розписних виробів.

У такій ситуації творча діяльність фахівців рівня Г. Липи-Захаріясевич мала важливе значення. Виховавши особисто понад два десятки учениць[51], художниця сприяла відкриттю у Львові нових цехів з розпису[52]. У подальшому, зокрема в 1960-х роках – у часи становлення української професійної школи батикування, її мистецький досвід допомагав студентам ЛДІПДМ (нині – ЛНАМ).

У середині 1950-х років Г. Липа-Захаріясевич створила для Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника та МЕХП ІН НАНУ два панно – «Богдан Хмельницький під Львовом» та «Переяславська Рада». Звертаючись до цих творів, спробуємо простежити проблему позиції художника в аспекті тогочасного соціального замовлення та вимог до його виконання.

Композиції багатофігурних панно Г. Липи-Захаріясевич, на перший погляд, вирішені в руслі канонізованого офіціозу, а саме: досить великі розміри (130 × 90 см), фігуративний (ідейний) центр, обрамлений активно задекорованою каймою (підкреслення мажорності звучання теми).

[49] *Рубан В. В.* Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX в. / АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. – К., 1990. – С. 278.

[50] *Биконський Л.* Вступна стаття // Каталог першої персональної виставки Г. Захаріясевич. – Варшава, 1942. – С. 3.

[51] *Корогодський Р.* «Може, колись поговоримо…» // ОМ. – 1991. – № 3. – С. 16.

[52] Ідеться про цехи в смт Винники (біля Львова) та Львові (бічна вул. П. Куліша).

http://www.etnolog.org.ua

Однак детальніший розгляд відкриває авторські «вольності», що характеризують їх як своєрідні художні твори. Композиційний центр обох тематичних панно містить, окрім сюжетної частини, ще й орнаментальну смугу, доповнену фризовим зображенням українського козацтва[53].

Певної уваги потребує стилістика багатофігурних композицій Г. Липи-Захаріясевич, що, на нашу думку, ґрунтується на синтезі народної української ікони та народного малярства. Звідси монументалізм і декоративізм, які дедалі активніше вимальовуються в художньо-пластичній і стилістичній мові художниці у творах наступного періоду (1960-ті рр.). Витончений орнамент кайми спирається на традиції декоративного розпису. Відчутна його відмінність від «нового радянського українського орнаменту»[54], який наявний в інших розписних творах тогочасного соціального замовлення. Прикладами останніх є батикові панно київської художниці В. Лимаренко – «В. І. Ленін» та «Й. В. Сталін», які були представлені на Виставці народного мистецтва УРСР, присвяченій проведенню декади українського мистецтва і літератури в Москві (1951). Репрезентоване на цій виставці панно В. Лимаренко «Салют над Москвою» тодішня «критика» розглядала як варіант «творчих пошуків українських художників 50-х років»[55]. До таких «пошуків» належать і інші тогочасні панно художниці.

Ознайомлення з фактичним матеріалом, що презентує поступ нового для українського мистецтва різновиду художнього текстилю протягом 1920–1950-х років, засвідчує, що цей етап для становлення «нетрадиційного» виду професійної творчості був дуже важливим. Особливість зазначеного процесу, на відміну від мистецької практики низки європейських країн, де розпис тканин, хоча й починав активний поступ у контексті естетичних завдань нового стилю, проте не вийшов за межі ужиткової галузі, полягає в генетичному аспекті – закорінення інноваційних методів орнаментації тканин на ґрунті національного мистецтва. Таким чином, у цілому значення першого періоду становлення розпису тканин в Україні слід розглядати як час закорінення іонародної традиції декорування тканини, віднайдення новим мистецтвом місцевих джерел, що мають як матеріальну (вибійка), так і технологічну відповідність (писанкарство), а також мобільність національної орнаментальної спадщини (народний декоративний розпис). Усе це сприяло не тільки активному поширенню методів розпису тканин з перших десятиліть по всій території України, але й виробленню стилістичних особливостей перших українських розписних тканин, корені яких сягають національної орнаментальної спадщини.

Т. ПЕЧЕНЮК

Список ілюстрацій

1. *Г. Липа-Захаріясевич*. Панно «Переяславська Рада». 1954 р. м. Львів. Шовк; холодний батик. МЕХП ІН НАНУ.

2. *Г. Липа-Захаріясевич*. Панно «Богдан Хмельницький під Львовом». 1954 р. м. Львів. Шовк; холодний батик. МЕХП ІН НАНУ.

3. *Я. Музика*. Маката. Середина 1920-х рр. м. Львів. Бавовна; гарячий батик, кракле. ЛНГМ.

4. *Я. Музика*. Маката (фрагмент). Середина 1920-х рр. м. Львів. Бавовна; гарячий батик, кракле. ЛНГМ.

5, 6. Шовкові вироби (фрагменти). 1940–1950-ті рр. Шовк; холодний батик. Опубліковано у виданні: Каталог Выставки народного искусства УССР. – К., 1951.

7, 8. *С. Вальницька*. Хустки. 1928 р. м. Львів. Реконструкції та прориси Т. Печенюк. 1992–1993 рр. Опубліковано у виданні: Нова Хата. – 1928. – Чис. 4.

9. *А. Іванова.* Ескіз панно (фрагмент). 1948 р. м. Київ. Папір, олівець. ЛНГМ.

10. *А. Іванова*. Ескіз панно для Українського клубу в м. Москві. 1925 р. м. Київ. Папір, олівець. ЛНГМ.

11, 12. Фелон (фрагменти). Перша третина XX ст. Галичина. Шовк; розпис. Приватна збірка.

13. Єпитрахиль (фрагмент). XX ст. Галичина. Шовк; розпис. Приватна збірка.

14. Єпитрахиль і пояс з комплекту священичих риз. Перша третина XX ст. Галичина. Шовк; розпис. Приватна збірка.

[53] На думку автора, зображення українського козацтва не випадкове. Імовірно, це особисте ставлення художниці до теми «Воз'єднання», де козацтво є символом вільної держави.

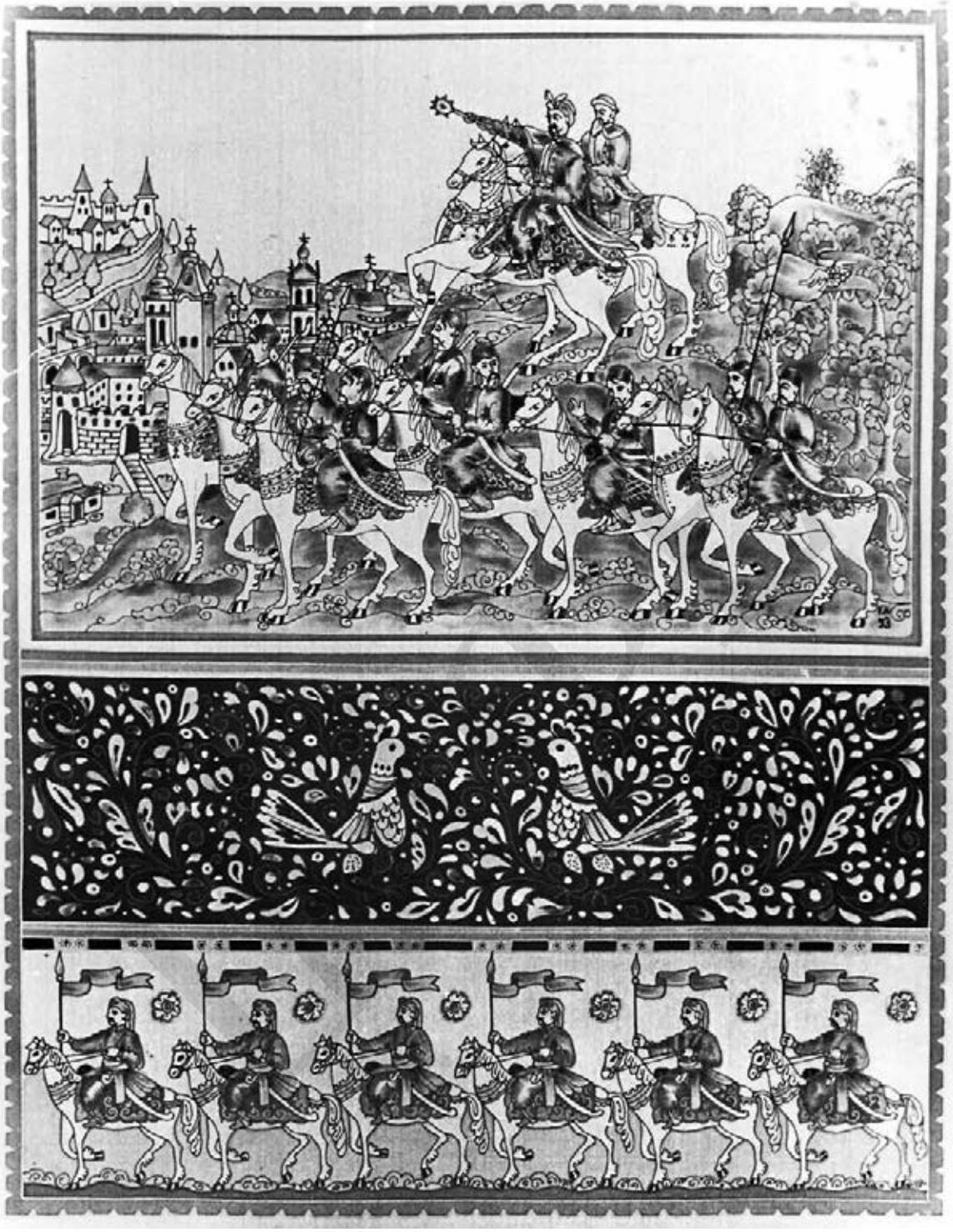
[54] Каталог Выставки народного искусства УССР. – К., 1951. – С. 25.

[55] Там само. – С. 26.

http://www.etnolog.org.ua

1

http://www.etnolog.org.ua



2

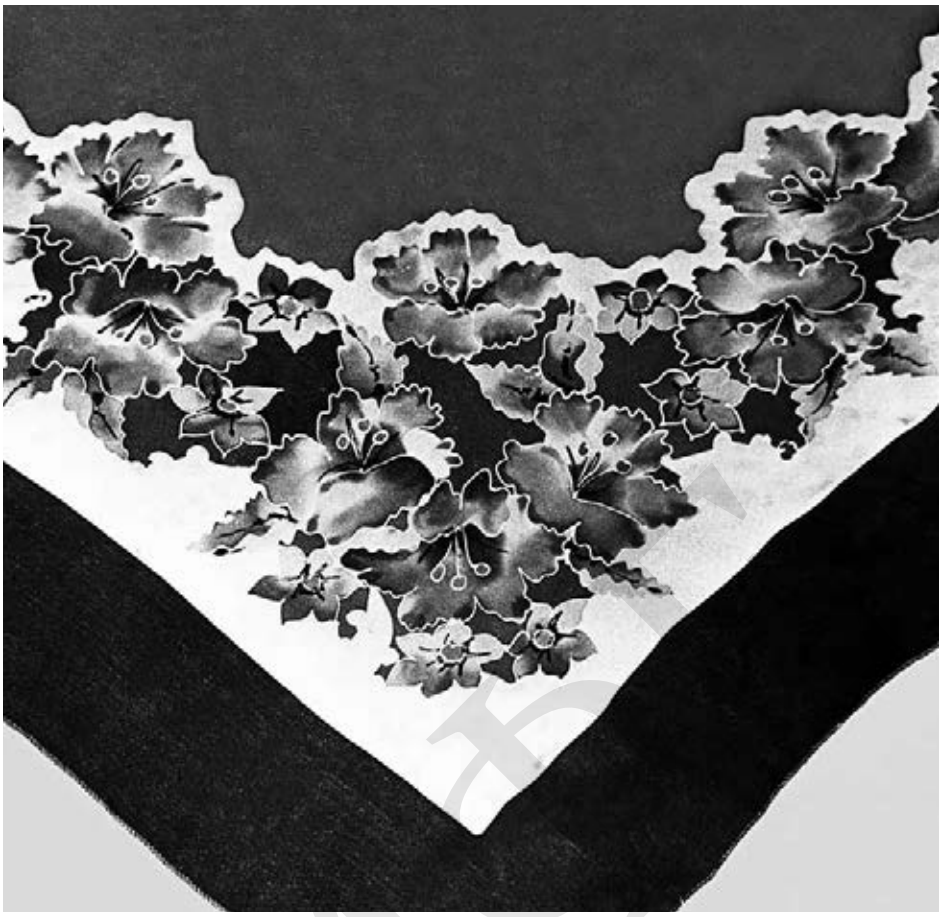
http://www.etnolog.org.ua

3

4

http://www.etnolog.org.ua

5

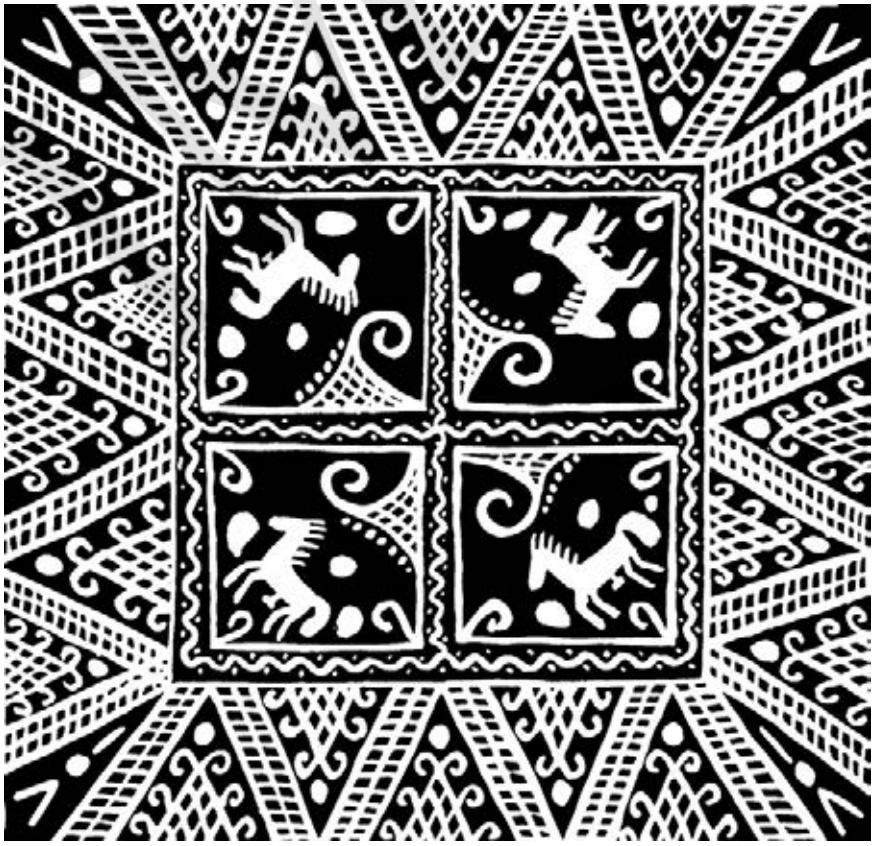


6

http://www.etnolog.org.ua

7

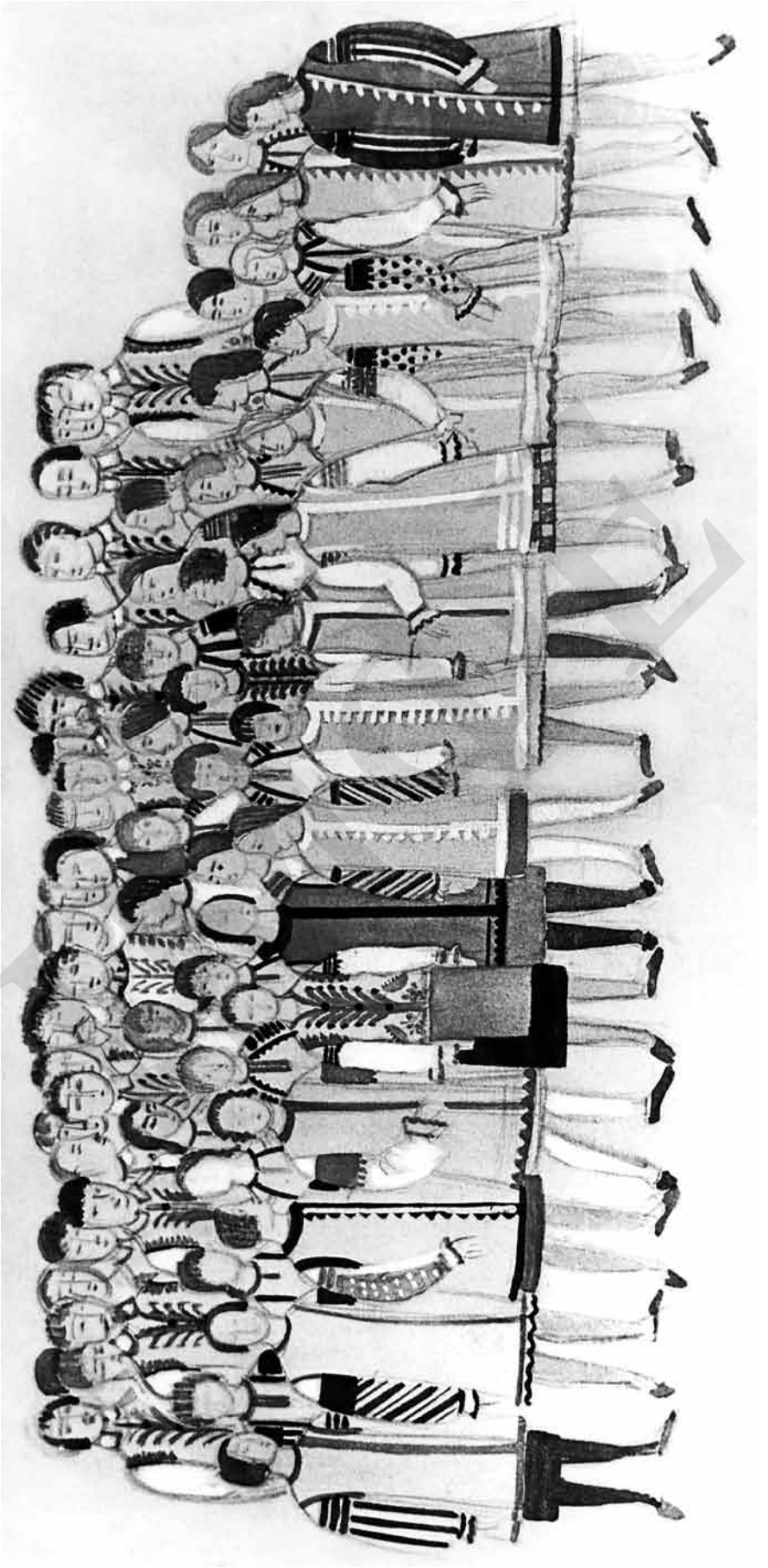
8



http://www.etnolog.org.ua

9

http://www.etnolog.org.ua



10

http://www.etnolog.org.ua

11

12

13

14

http://www.etnolog.org.ua

Моделювання костюма і мода

IMSE

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Сецесійна вечірня сукня. Початок XX ст. м. Москва. Майстерня Н. Ламанової. Оксамит, шифон; інкрустація, аплікація, вишивка. Опубліковано у виданні: *Тканко З.* Мода в Україні XX століття. – Л., 2015

http://www.etnolog.org.ua

МОДЕЛЮВАННЯ КОСТЮМА І МОДА

Становленню моделювання костюма в Україні сприяли традиції національної культури, зарубіжний досвід і, безперечно, тривала праця кравців, модельєрів, великих і малих творчих об'єднань проектантів костюма, художників і дослідників народного мистецтва.

Українські землі, розмежовані й окуповані Російською імперією – Східна Україна (Наддніпрянщина) та Австро-Угорською імперією – Галичина, Буковина, Закарпаття, зазнавали відповідно різних впливів, що культивувалися метрополіями.

Проте вітчизняній культурі це не заважало розвиватися в європейському контексті. «Історико-культурна своєрідність зламу XIX–XX ст. засвідчена всіма сферами суспільного життя. В Україні більшою мірою, ніж в інших історичних землях Східної Європи, окреслений час позначений особливою збудженістю національної свідомості»[1]. «Львівська сецесія, розвиваючись на багатоскладній етнічній основі, на базі власної художньої традиції та загальноєвропейського методу, являла собою самостійний, стилістично цілісний художній феномен»[2]. У моді, як і в мистецтві, панував модерн, переважало прагнення до оздоблення, використання ліній та вишуканого пастельного колориту, що вирізняв стиль костюма. Вигнутий у формі латинської літери «S» силует сукні, затягненої в корсет, верх якого злегка нахилений уперед («голубина грудка»), плаский живіт, дещо відставлена назад нижня частина тіла з плавно розкльошеною донизу спідницею, на завершення – величезні капелюхи на голові – усе це перетворювало жінку на «неземне прекрасне створіння», яке нагадувало екзотичну квітку. Плавно спадаючі складки вишуканої сукні наслідували примхливі лінії сецесії, в естетиці якої було багато жіночого, природно-рослинного. Митці ідеалізували жінку, бачили в ній утілення мрії про досконалість, ідеал краси, що можна спостерігати на багатьох полотнах українських художників: М. Пимоненка, О. Мурашка, Ф. Кричевського, Олени Кульчицької, І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка; польських: К. Сіхульського, С. Дембіцького та інших митців. Сецесійної стилізації зазнав і повсякденний жіночий костюм, який складався з короткого обтислого жакета з великими вилогами, дзвоноподібної розширеної спідниці, блузи з коміром-стійкою, довгими рукавами-«буфами» і оздобленим передом. Засобами вираження стилю в костюмі були багаті й різнофактурні тканини – тонка вовна, крепи, тафта, шифони, мусліни, мереживо, оздоблювальні техніки – вишивка шовком і бісером, аплікація, а також гама пастельних кольорів – бузкових, рожевих, салатових, ніжних-блакитних, сірих, кремових, білих і для контрасту – фіолетових і чорних, особливо на щодень.

Чоловічий костюм сецесійна стилізація лише злегка зачепила – підкреслена вертикальність і стрункість силуету, спадаючі плечі, окреслена талія і вузькі штани. На щодень одягали гарнітур – однобортний піджак з викладеним коміром і вилогами, злегка приталений, до середини стегон, штани, які притримувалися підтяжками, прихованими жилеткою, і сорочка зі стоячим комірцем, а також вузька краватка; для офіціозу вдягали метелик або «мушку». Модно було носити коротку стрижку, невеличкі й доглянуті вуса, коротку борідку. Серед головних уборів побутували капелюхи, циліндри. Чоловічий костюм уніфікувався ще впродовж XIX ст. і оформився в класичний. Модні зміни торкнулися лише незначних модифікацій – ширини лацканів піджака та штанів, їхніх об'ємів і довжини та, звичайно, тканин.

«Коли ми говоримо про модерн у широкому і вузькому значенні, то, без сумніву, виникає дилема нового маньєризму, коли сама манірність, красивість, пристрасть і сум за прекрасним набуває закономірних рис класики»[3]. «Модерн відокремив нову еру в історії моди, ставши одночасно завершальним етапом розвитку історичного вбрання та першим етапом сучасного, тобто такого, в якому доцільність, практичність і доступність стали ознаками художньої виразності та краси»[4].

У першому десятилітті XX ст. розкіш пов'язували зі світом кіно, театру, успіхами Дягілевських сезонів у Парижі; вона відчувалася у своєрідній орнаментиці тканин і деякій демократизації силуету – вільного і прямого. Мода змусила жінок дбати не лише про вбрання, але і про здоров'я, викликала зміни в сус-

[1] *Яців Р.* Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії: Зб. ст. / НАНУ, Ін-т народознав. – Л., 2006. – С. 17.

[2] *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – С. 153.

[3] *Легенький Ю.* Философия моды XX столетия. – К., 2003. – С. 20.

[4] *Мельник М.* Мода в контексті художніх практик XX ст.: Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. – К., 2008. – С. 8.

http://www.etnolog.org.ua

пільній свідомості та реформу жіночої білизни. Ще наприкінці XIX ст. лікарі, художники, передова інтелігенція, насамперед жінки, розпочали боротьбу за емансипацію (навчання, викладання, наукова робота, спорт тощо), рух за відміну корсету і впровадження нових форм одягу. Уже під кінець першого десятиліття XX ст. утвердився новий силует довгої та «вільної» сукні «реформ» із завищеною талією, що його запропонував парижанин Поль Пуаре. Естетика простоти й вишуканості, навіяна модною в Європі до Першої світової війни екзотикою східних і античної культур, в Україні набула поширення здебільшого в жанрі сценічного і святкового костюмів.

У європейській індустрії моди в ті роки першість посідала Франція, за нею – Австрія. Європейські фірми впливали на становлення легкої промисловості в Галичині, мали свої представництва, де покупці могли за каталогом замовити будь-яку модель, а львівські будинки моди, майстерні забезпечували клієнток вбранням, виконаним здебільшого за зарубіжними зразками. Про тогочасних львів'янок писав один з авторів: вони «вдягнуті в останні паризькі туалети, сукні, котрі вже допоминаються того, щоб бути "творіннями"»[5]. Моду сецесії пропагували відомі культурні та громадські діячі: С. Крушельницька, Г. Запольська, І. Сольська, Олена та Ольга Кульчицькі, родина Шухевичів та багато інших. «Від туалетів дамських, капелюшків і краваток до меблів і килимів – усюди, на виставках і в крамницях зустрічаємось у звичайному житті із сецесійною модою», – писав львівський журналіст[6]. На шпальтах газет і часописів подавали серйозні рекомендації нових модних суконь та пропонували обстановки віталень або іронізували над «сецесійною пошестю»[7]. До ідеологів і творців сецесійної моди можна зарахувати архітекторів і художників різних ділянок, оскільки європейська тенденція визнавала костюм мистецтвом у гармонійній єдності із середовищем. До них активно долучилися кравці і шевці Львова (Баум, Павлюк, Сілвер, Мюллер, Сегета, Матерновський, Томашевський), які були обізнані з новинками західноєвропейської моди[8]. Сецесійну ідею єдності мистецтва й життя пропагував художник і мистецтвознавець Мар'ян Ольшевський. Він заклав підвалини сучасного дизайну, організував об'єднання «Зеспул» (1910–1914) для популяризації і реалізації мистецьких проектів, у тому числі й модельєрських. Основну увагу митець звертав на виразну гротескність форм, збагачених мереживом лінеарного орнаменту й кольором. Художник декоративно-ужиткового мистецтва, графік Станіслав Дембіцький, архітектори Каєтан Стефанович і Владислав Садловський, мистецтвознавець Владислав Вітвицький, театральні художники Станіслав Яновський і Юзеф Водинський та інші митці моделювали костюми у стилі сецесія, шукаючи власну виражальну мову. Їхні проекти і моделі можна вважати оригінальними розробками мистецького костюма модерну.

У містах Галичини активним був рух за створення мережі навчальних закладів художньо-промислового профілю, на початку XX ст. їх нараховувалося понад 60. «Українські жінки опинились у вирі соціальних потрясінь – з одного боку, оспівування їх як витвір мистецтва новітньою вишуканою сецесією, а з іншого, – боротьба за політичні права, тяжка щоденна праця»[9]. Фактично жінці в Галичині дозволялося, крім того, як складати товариство чоловікові, дотримуючись елегантності й вишуканості у вбранні, ще й здобувати освіту та займатися благочинністю. Рукомесні домашні заняття були поширеними серед галичанок як для власних потреб, так і громадських (виставки, ревії, майстер-класи), а кравецтво та швейна справа стали найпопулярнішими, через що жінки прагнули отримати спеціальну освіту. Середній фаховий рівень кравчинь забезпечували мистецько-промислові школи (кравецтва, моднярства, ручних робіт), у тому числі з трирічним терміном навчання, модисток (С. Монцібович, М. Волянської-Павлюк, О. Осиповичевої), фахова жіноча школа сестер Василіянок у Львові. В останній у 1930-х роках викладала Ірина Гургула, яка проектувала святковий, вечірній одяг як за європейською модою, так і за традиціями народного костюма, використовуючи в моделях повний арсенал засобів – вишивку нитками й бісером, розріджену фактуру полотен, драпірування та плісе. Її колега – художник і педагог Марія Кромпець-Морачевська – навчала ручним роботам, влаштовувала «вечори народної ноші», конкурси сучасної української моди. У роки німецької окупації, до еміграції, вона працю-

5 *Йозеф Р.* Мандрівка по Галичині. Лемберґ, місто / Пер. І. Андрущенка // Ї. – Л., 1995. – Чис. 6. – С. 94.

6 Przelom w sztuce w Wedniu // Gazeta Lwowska. – Lwow, 1899. – N 3.

7 *Бірюльов Ю.* Зазнач. праця. – С. 18.

8 *Кодлубай І., Нога О.* Нариси з історії львівської моди кінця XIII – початку XX століть. Історико-мистецтвознавчий аспект. – Л., 1999. – С. 77, 99.

9 *Цимбалюк О.* «Труд» – жіноча кравецька школа. – Л., 1998. – С. 5.

http://www.etnolog.org.ua

вала художником костюма в Оперному театрі у Львові[10]. Для здобуття вищої фахової освіти обдаровані кравчині просили субсидій уряду для навчання в Парижі або Відні (художньо-промислову школу закінчили Олена Кульчицька, М. Дольницька, О. Окуневська та ін.). Створена 1876 року у Львові перша в Україні художньо-промислова школа спрямовувала свою діяльність на потреби міста й регіону, боролася з дилетантизмом і космополітизмом у мистецтві, пропагувала національні традиції, перебуваючи одночасно під впливом європейських шкіл. У 1887 році відкрито відділ гаптування та мережива, випускники якого (сестри Кульчицькі, З. Курчинський, Я. Райхерт, З. Бальк, В. Блоцький, Я. Гриньковський, Я. Новотнова та ін.), працюючи у галузі моделювання костюма, розвивали традиції, підносячи їх на якісно новий художній рівень. У 1946 році було створено ЛДІПДМ – перший і єдиний такого профілю в Україні, де 1958 року було відкрито відділення моделювання костюма.

Відтворюючи у стилістиці модерну народну орнаментику, колористику, Олена Кульчицька проектувала одяг різного призначення – святковий, повсякденний, літургійний, та прикраси до нього. Власними розробками переконувала в доцільності й практичності народних тканин, крою, гармонії кольорів, перспективі їхнього розвитку в сучасному костюмі. Риторично запитуючи себе, чи «біле селянське полотно не можна зужити до літнього міського одягу, застосовуючи крій, прикраси – але з тонким почуттям умірковaності – з увзглядненням способу міського життя?», художниця відповідала моделями, де максимально використовувала вікові здобутки в сучасній інтерпретації[11]. Олена Кульчицька проектувала тканини за мотивами народної вибійки або писанкових розписів. Якщо в Європі 1938 року в літній моді перевагу надавали тканинам з геометричними узорами (клітинка, горох), а у Львові ще не розлучилися з квітчастими матеріалами, то компромісом могли стати тканини-вибійки з дрібними мотивами ромбів, квіток, кілець[12]. Олена Кульчицька проектувала костюм як для загалу, так і для власного вжитку, пропагуючи українські цінності особистим прикладом. Її учениці згадують: «Вони (сестри Кульчицькі) виділялись з-поміж усіх своєю ношею, в якій завжди було щось народне, оригінальне, гарне, власної роботи»[13]. Одяг та аксесуари до нього зберігаються у Львові, у фондах музею художниці. Їх можна також віднайти у полотнах мисткині: «За фортепіано» (1908), «На кораблі» (1911), «Портрет сестри в білому» (1908–1912), «Автопортрет» (1926), «За вишиванням» (1928) та ін.

Згодом, починаючи з 1930-х років, актуальною тенденцією європейської моди, яка активно впроваджувалася в українську, став трикотаж і ручне плетиво, насамперед у виробах спортивного або відпочинкового призначення. Відгукнулася своїми одяговими практичними рекомендаціями в часопису «Нова хата» і Олена Кульчицька. Окремою нішою у творчості художниці є дизайнерські розробки аксесуарів (тканих, плетених, вишитих) та прикрас з металу, у яких вона як ювелір відновила призабуту техніку художньої емалі, вправно оперуючи композиційною сецесійною стилістикою, оскільки працювала в ній на початках своєї творчої кар'єри у Відні (у першому десятилітті XX ст.). Олена Кульчицька творчо і сміливо експериментувала, активно пропагувала народне і професійне мистецтво, підтримуючи міцний зв'язок із життям рідного народу, водночас не втрачаючи орієнтирів європейської культури.

Щодо нових форм представлення одягу і жіночої краси – показів мод, то їх відлік в Україні можна розпочати вже від 1917 року зі Львова (Стрийський парк), відновлення відбулося 1934 року з ініціативи часопису «Нова хата», кооперативу «Українське народне мистецтво» та за активної підтримки Олени Кульчицької[14]. Згадуються в періодиці також вечори сучасної вишиваної сукні за участю художниць С. Монцібович, Я. Музики, М. Чапельської та Е. Охримович[15]. У статті С. Чижович подається інформація про показ української моди в 1938 році, де згадано вищеназвані організації, мисткинь Е. Охримович, С. Рудакевич, М. Морачевську, С. Вальницьку та робітню «Труд» під керівництвом Е. Олесницької[16]. Це були не одноразові проекти лише у Львові, їх реалізовували і в інших містах Галичини, Волині, Буковини: періодично плановані,

[10] *Волошин Л.* Ідея і творчість // ОМ. – К., 2004. – № 3. – С. 104.

[11] За матеріалами архіву О. Кульчицької Художньо-меморіального музею Олени Кульчицької у Львові.

[12] *Рита.* Балачки про моду // Діло. – 1938. – Чис. 125. – С. 5.

[13] Цитовано за матеріалами архіву О. Кульчицької Художньо-меморіального музею Олени Кульчицької у Львові.

[14] *Нога О.* Перші покази моделей одягу // Галицька брама. Олена Кульчицька. – Л., 2007. – № 9–10 (вересень-жовтень). – С. 40.

[15] Нова Хата. – 1936. – Чис. 13–14. – С. 22.

[16] Нова Хата. – 1938. – Чис. 10. – С. 13.

http://www.etnolog.org.ua

масштабні за кількістю учасників, з метою «українізувати» моду на противагу засиллю західноєвропейських пропозицій.

Престижною у Львові на початку XX ст. вважалася «французька ліцеальна школа п. Загурської», у якій навчали сучасним методам моделювання, зокрема «муляжному». За так званим французьким методом макетування, суть якого – моделювання тканиною безпосередньо на фігурі, наколювання за допомогою шпильок та підрізів, а після зняття макета – швидке його викінчення, працювали знамениті в ті роки у Львові модельєри фешенебельного «Дому моди» та кооперації «Труд», серед яких, зокрема, Е. Олесницька, Е. Охримович, М. Стефанович-Ольшанська та ін.

Михайлина Стефанович-Ольшанська розробляла сучасні моделі одягу, звертаючись до національних історичних і народних джерел. До прикладу, цікавими з опублікованих у часопису «Нова хата» (1936) є два її проекти жіночого вбрання. Перший – вечірня довга сукня зі світлого шовку прямого силуету, зі дзвоноподібними призібраними по низу рукавами, яка нагадує українську народну додільну сорочку. Акцентом є темний оксамитовий пояс, оздоблений по краях вишивкою-інкрустацією, відповідно до взору на поликах рукавів. Голову прикрашає оксамитовий обруч із гофрованими стрічками, що додає образу викінченості. Другий проект – це вечірній жіночий ансамбль із чорного оксамиту, інспірований одягом української шляхти XVII ст. Жакет розроблений з рукавами-вильотами під кунтуш, до того ж перед і нижні рукави виконані з іншої тканини; спідниця – довга, розширена донизу. Завершує костюм шапочка, оздоблена страусиним пір'ям, рукавички з мережаними манжетами. Обидві моделі художниці засвідчують її бачення святкового жіночого одягу, згідно з тогочасною європейською модою, ідейно збагаченого художніми засобами національної спадщини.

Кооперація «Труд» як авторитетна школа, діяльність якої припадає на 1900–1913 та 1941–1944 роки, займалася й улаштуванням кравецьких майстерень. У різні часи нею керували: Марія Грен, яка навчалася кравецтва у Відні, відкрила робітню суконь і білизни; популяризатор моди і народного мистецтва Герміна Шухевич; проектанти Елеонора Олесницька, моделі якої вирізнялися креативними складними конструкціями й майстерними ручними розписами по тканині, та Марійка Дрогомирецька, котра відповідала за салон мод і майстерню капелюшків. До кооперації належали майстерні жіночого одягу і білизни, перебувала на утриманні бурса. Тут влаштовували курси, а 1929 року було відкрито жіночу ремісничу школу з трирічним терміном навчанням. У програму навчання входили такі дисципліни, як шиття, конструювання легкого одягу, моделювання, ручні роботи, народна вишивка, фаховий рисунок, книгознавство, кореспонденція, товарознавство, домашнє господарство та кооперація[17]. Подібні жіночі кооперативи функціонували ще в одинадцяти містах Галичини.

Про мистецький стиль, його місцеву особливість перших десятиліть XX ст. влучно зауважив мистецтвознавець К. Мокловський: «На зміну "сецесії" приходить в Галичині "модернізм", який вимагає вишукувати до творчості мотиви поблизу себе, в здобутках минулого краю, і на базі них братися до мистецтва творення. Ідучи за цими вказівками, студіюючи здобутки минулого і, зв'язуючи їх культурними нитками сучасності, художники доходили до "стилю народного"»[18]. Це, без сумніву, був період активних контактів з європейським культурним життям, проте українська інтелігенція прагнула пропагувати національну культуру та історію, у моді виразно прочитуються ремінісценції минувшини. Народні костюми як образи-символи любові до Вітчизни звучать у творах багатьох вітчизняних художників: «Українка» Г. Коваленка, «Параска в святковий день» І. Дряпаченка, «Портрет дівчини» П. Холодного, «Автопортрет з дружиною» О. Новаківського та ін.[19]

Важливу роль в обороні українського мистецтва в західноукраїнському краї відігравали авторитетні громадські й культурні діячі: сестри Кульчицькі, О. Новаківський, М. Сосенко, М. Паращук, І. Труш та багато інших. Ініційовані ними об'єднання (Товариство для розвою руської штуки (1898), Товариство прихильників української літератури, науки і мистецтв (1905), Промислова спілка моднярок і модників (1913)), а також Наукове товариство імені Шевченка і Греко-католицька церква на чолі з митрополитом А. Шептицьким стали осередками культурного життя Львова та інших міст краю, надавали моральну й фінансову підтримку. Фабрика І. Левинського (1851–1919) також здійснила помітний внесок у розвиток моди в Галичині, рекламуючи світські й народні костюми регіональних осередків через розробку і продаж керамічних статуеток серії «Народні типажі»

[17] Нова Хата. – 1936. – Чис. 13–14.

[18] *Нога О., Шмагало Р.* Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст., в контексті міжнародних зв'язків. – Л., 1994. – С. 52.

[19] *Каменська Н., Нікуленко С.* Костюм в Україні. – Х., 2004. – С. 135.

http://www.etnolog.org.ua

авторства О. Джулинської у допомогу художникам, які розробляли нову стилістику в одязі[20].

Пропаганді тогочасної моди серед міщан сприяла науково-просвітницька робота, яку провадили на своїх сторінках газети «Діло», «Кур'єр львівський», «Кур'єр літературно-науковий» (додаток), «Життя і знання», часописи «Жіноча доля», «Жінка», «Наш край», «Мода паризька», «Плющ», «Перегляд моди», «Світ жінки» тощо (здебільшого польською мовою). Популяризації української культури, зокрема моди, допомагала діяльність Союзу українок, учасниці якого посилали інструкторів навчати молодь народному мистецтву, шиттю, в'язанню, що сприяло відкриттю фахових шкіл у багатьох містах Галичини. З ініціативи Союзу українок упродовж 1925–1939 років виходив журнал для жінок «Нова хата», а з 1927 року – додаток «Жіноча доля» з викрійками (безкоштовно), мета яких – навчання українських жінок культурі домашнього господарства та вбрання. Статті і ілюстрації до них готували відомі художники-графіки, авторитетні дослідники: Олена і Ольга Кульчицькі, С. Гординський, С. Вальницька, І. Гургула, Я. Музика, Е. Охримович, І. Свенціцький та ін. До більшості часописів почали додавати викрійки одягу, що свідчило про захоплення жінок домашнім шиттям через масовий випуск швейних машин і їх відносну дешевизну. За словами редактора «Нової хати» (1930-ті рр.) Л. Бурячинської, модою цікавилися всі, а багато художників, які працювали в різних ділянках мистецтва, уважали за необхідне сприяти розвитку нової «української моди». За всього багатства та розмаїття творчих методів їх об'єднувала оригінальність у розвитку традицій, глибоке розуміння сучасності та потреба в нових художніх ідеях.

Моделювання костюма у Львові першої чверті XX ст. розвивалося згідно з тенденціями західноєвропейської моди з орієнтацією на паризькі та віденські будинки моделей, а також відповідно до творчої інтерпретації народного вбрання. Художники О. Білецька, С. Вальницька, В. Вітвицький, І. Гургула, С. Зарицька, О. Козакевич-Дадинюк, Олена Кульчицька, М. Кромпець-Морачевська, С. Чижович, О. Лятуринська, Г. Мазепа, Е. Олесницька, О. Остаповичева, Е. Охримович та багато інших – вихованці європейських мистецьких шкіл. Працюючи в різних галузях мистецтва (у тому числі проектування костюма), вони майже щорічно експонували свої моделі на виставках декоративно-ужиткового мистецтва, української моди, конкурсах сучасного одягу в рідному краї, а також у Європі та Америці. Їхнім моделям властива простота, раціональність, орнаментальність, інколи – надмірна яскравість і святковість, зумовлені утвердженням власного національного серед розмаїття та багатства інших культур. Таким чином, розробка українського стилю в Галичині перетворилася на активний національно-визвольний рух[21].

Українські дослідники О. Сластіон, Ф. Кричевський, Олена Пчілка, В. Гагенмейстер, Д. Щербаківський, М. Біляшівський, М. Бойчук, А. Петрицький та інші широко пропагували народне мистецтво у Центральній та Східній Україні, підтримували народних майстрів, поширювали їхні надбання, порушували питання пошуку сучасних форм мистецтва, у тому числі костюма, виконаного за народними традиціями. Тісною в ті часи була творча співпраця художників-авангардистів з майстрами, вони активно впроваджували народне мистецтво у професійне, організовуючи навчально-показові майстерні. К. Малевич, О. Екстер разом з Є. Прибильською та Н. Давидовою (дівоче прізвище – Гудим-Левкович) створювали композиції вишивок, сприяючи підвищенню мистецького рівня народних виробів[22]. У с. Вербівка (Київщина) майстерню очолювала Н. Давидова, а згодом – О. Екстер, К. Малевич, у с. Скопці (Полтавщина) – Є. Прибильська, які, реалізуючи свої творчі ідеї, перетворювали їх на показові осередки культури.

Олександра Екстер, випускниця Київської художньої школи і Паризької академії Гран-Шомьєр, співпрацюючи з народними майстрами с. Вербівка, скеровувала їхню роботу в авангардне русло. Переїхавши 1915 року до Москви, художниця, позиціонуючи себе на виставках кубофутуристкою, продовжувала проектувати одяг, надаючи перевагу різним його жанрам – театральному, модерному та раціональному. Останній, на думку О. Екстер, «повинен складатися з простих геометричних форм, як прямокутник, квадрат, трикутник, <…> виконуватися з простих матеріалів, як полотно, сатин, шовк, вовна. Вбрання таке легко видозмінюється, ніколи не набридає, <…> оскільки завжди можна змінити силует і колір»[23]. Доцільність, раціо-

[20] *Кодлубай І., Нога О.* Нариси з історії львівської моди… – С. 122.

[21] *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 19.

[22] *Горбачов Д., Мельник В.* Український авангард // Пам'ятки України: Історія та культура. – К., 1991. – № 4. – С. 25.

[23] *Стриженова Т.* Из истории советского костюма. – М., 1972. – С. 70; *Коваленко Г.* Александра Экстер. Монография: В 2 т. – М., 2010.

http://www.etnolog.org.ua

нальність, простоту і геометричність декору народного вбрання, як і конструктивну складність, контрасти, різнофактурність історичних костюмів, вона вперше втілювала в проектах сучасного одягу. Співпрацюючи з журналом мод «Ательє», проектуючи індивідуальний одяг, художниця акцентувала увагу на типажі людини, відповідно шукала характер, форму і колір одягу. У 1923 році на Всеросійській художньо-промисловій виставці вона була премійована і відзначена критиками за радикальний переворот у мистецтві одягу[24]. Митці, які гуртувалися навколо О. Екстер, «фольклорний архетип народного мистецтва піднесли на рівень світового значення»[25].

Художниця Н. Удальцова згадує, як 1917 року Н. Давидова відібрала серед її творів і К. Малевича безпредметні рисунки, віддала вишивати їх в артіль с. Вербівка, а згодом влаштувала виставку, де вироби виглядали «чудово» – на білому шовку випромінювали яскравими барвами вишивки, виконаної майстерно[26]. Н. Давидова, випускниця Київського художнього училища, керуючи майстернею в с. Вербівка, сприяла утвердженню її як центру реалізації авангардних ідей. У роки Першої світової війни вона разом з Є. Прибильською організовувала в Галичині творчі майстерні, де селяни вишивали одяг та інші речі за їхніми ескізами[27]. Починаючи з 1907 року, Н. Давидова працювала над розвитком модного костюма за традиціями народного. У 1910 році майстриня заснувала Навчально-показову майстерню жіночих ремесел Київського кустарного товариства – це була одна з перших майстерень у Києві, де одяг проектували фахові художники (конструктори, декоратори).

Євгенія Прибильська, випускниця Київського училища живопису, упродовж 1910–1922 років була керівником килимових і вишивальних майстерень у с. Скопці. Як знавець народного мистецтва вона створювала моделі тогочасного одягу, оздоблюючи їх вишивкою та аплікацією, задля чого ретельно досліджувала й творчо опрацьовувала як українське мистецтво XVIII ст., так і тогочасну народну творчість. Відвідини Є. Прибильською 1914 року Парижа, знайомство з художниками П. Пуаре і Р. Дюфі позначилися на її творчому зростанні в напрямі експериментування з формами, кольорами, орнаментальними композиціями. Згодом її вихованки Г. Собачко, П. Власенко, Г. Цибульова та Н. Вовк стали відомими майстрами народного декоративного мистецтва, їхні твори експонувалися на багатьох виставках у Києві, Санкт-Петербурзі, Москві, Парижі та інших містах.

У 1920-х роках на розвиток професійного моделювання впливали активні культурні контакти Галичини та Східної України. Виставки сприяли ознайомленню художників із творчістю один одного, взаємообміну досвідом. Митці відкривали для себе нові виражальні засоби в моделюванні, пізнавали варіанти костюмів з регіонів України, де традиційна форма, орнамент та колір щоразу по-новому об'єднувалися в гармонійну єдність. У пошуках ідей сучасного костюма модельєри часто опиралися на одяг народний, спрощуючи його, стилізуючи оздоблення, обмежуючи кольорову гаму. Перші кроки на цьому ґрунті були не з легких. Період одноманітності в одязі, викликаної повоєнними роками з їхніми поміркованими вимогами до якості одягу, його естетичної функції, змінився часом активного творчого підходу до костюма. Споживач вимагав сучасних і зручних виробів. Важливо, що художники зосередили увагу на створенні одягу за європейськими модними стандартами, який би відповідав усталеним традиціям народу, що мало вагоме культурно-політичне значення.

Визнаним теоретиком і знавцем народних традицій, яка вперше в європейській практиці моделювання у 20-х роках XX ст. звернулася до народного костюма як творчого джерела, здійснила неабиякий вплив на українських художників, була російська проектантка костюма Надія Ламанова. Основна її вимога до моделі – органічне поєднання естетики сучасного костюма і народного. Разом зі своїми однодумцями В. Мухіною, В. Степановою, Є. Прибильською та Н. Давидовою вона розробила рисунки для тканин, створила моделі практичного й вишуканого вбрання, уміло використовуючи мистецтво народних промислів – вишивку, ткацтво, мереживо. Беручи для художнього аналізу (в одній з публікацій) народний костюм Київської губернії, Н. Ламанова наголосила на його універсальності. Такий костюм, за її словами, є своєрідним виробничим одягом, розрахованим на фізичну працю, його можна модифікувати із зимового в літній, з повсякденного у святковий, використавши для останнього виду лише незначні доповнення – коралі, вінки, яскравий фартух-запаску тощо. Такого характеру одяг, пов'язаний з умовами життя і праці, виготовлений у певній атмосфері з відчуттям фізичних

[24] *Меднікова Г. С.* Українська і зарубіжна культура XX століття: Навч. посіб. – К., 2002. – С. 82.

[25] *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 46.

[26] *Хан-Магомедов С.* Пионеры советского дизайна. – М., 1995. – С. 276.

[27] *Нога О.* Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду. – Л., 1994. – С. 69–77.

http://www.etnolog.org.ua

особливостей будови тіла українців, нескладно створити для міста, заклавши в основу всі принципи народного костюма[28]. На її думку, у народний костюм для свята (за збереження простоти і зручності) вносилося індивідуальне начало, яке відповідало особистості, яка його носила, виражалося через складнішу форму, «звучніші» кольори та декор. У народному костюмі, уважає художниця, простежується неабияка любов до контрасту, згадати хоча б українську плахту, яка вузько обгортає стегна, і як контраст до неї – керсетку. Виходячи з народних принципів орнаментації одягу, Н. Ламанова розміщувала декоративні елементи у визначених, продиктованих конструкцією моделей, місцях – на грудях, опліччі, краях рукавів та подолу. На підтвердження ідеології проектування тогочасного костюма Н. Ламанової Всесвітня виставка в Парижі 1925 року принесла визнання їй та її соратницям – Є. Прибильській, В. Мухіній, які отримали Гран-прі за розробку національних мотивів у сучасному одязі.

Потреба в зручному, практичному, простому й недорогому одязі сприяла формуванню нового погляду на народний костюм, його художню вартість. Фактично художники 20-х років XX ст. сформулювали програму для одного з масових видів ужиткового мистецтва – проектування костюма, що відповідала характеру радянського способу життя і була зумовлена ним. Головні принципи ламанівської теорії можуть бути застосовані сьогодні не лише в моделюванні костюма, але й у будь-якому з видів декоративного мистецтва, уособлені в образному вислові «матеріал визначає форму» чи «призначення виробу визначає матеріал»[29].

Послідовницею ламанівських принципів моделювання наприкінці 1920-х років була художниця М. Орлова, яка на сторінках журналу «Искусство одеваться» розробляла сучасні костюми з використанням крою та орнаментики українських сорочок, призбираних довкола шиї, із широкими рукавами, декором, який відтворював народну вишивку або імітував її смугами тасьми, утворюючи нескладний узор. Майстриня розташовувала орнамент, підпорядковуючи його конструкції, підкреслюючи лінії швів або наголошуючи на ньому як на декоративній плямі. Роботи М. Орлової були народними за духом і мудрим підходом до розуміння матеріалів, прийомів оздоблення.

Швейні підприємства як у Галичині, так і в Східній Україні, які здебільшого належали іноземним власникам, а в період Першої світової війни виконували замовлення на виготовлення військових одностроїв, у мирний час перетворилися на майстерні з пошиття повсякденного одягу індивідуальними методами. Серед цих майстерень була фабрика ім. Тінякова в м. Харкові. На початку 1920-х років підприємства УРСР переобладнали, було запроваджено нові методи пошиття одягу – виробничі. Здійснювалися спроби кількісно забезпечити населення одягом, часто позбавляючи його естетичних, не кажучи вже про модні, властивостей. Поняття «мода» почали трактувати як пережиток буржуазних часів, хоча революційні ватажки та їхні соратники ніколи не нехтували новинками зарубіжної моди[30]. Зручність, простота й практичність – основні критерії тогочасного костюма, що започаткував зародження стилю конструктивізму. У 20-х роках XX ст. його розвивають Н. Ламанова, О. Екстер, Є. Прибильська, Є. Якуніна, Л. Попова, В. Татлін та інші художники. Ці митці увійшли до створеного в 1920 році Кустекспорту з метою розробок нових форм одягу – конструктивно простих з додаванням фрагментів декору, зазвичай вишивок. Згодом до роботи приєдналося подружжя художників – В. Степанова і О. Родченко, які стали розробниками спортивного й функціонального одягу, так званого виробничого костюма («прозодежды»). До речі, закладені ними ідеї простоти, конструктивної й технологічної доцільності є універсальними в підходах до проектування костюма і в XXI ст.

Такі модерністські мистецькі напрями, як фовізм, супрематизм, кубізм, абстракціонізм, які здійснювали відчутний вплив на тогочасну моду у світі та Україні, насамперед черпали ідеї в народному мистецтві, беручи за основу прості форми, багату орнаментику та яскравий колорит. Живопис фовістів використовували модельєри з огляду на його декоративність, площинність форм, інтенсивність кольорів. Вплив кубізму простежується в геометризації форм костюма, яка часто переходить у рафіновану простоту, а крій стає простим, обмежуючись лише лініями та кольорами. У моделях з прямокутним силуетом, позбавлених декору, акцентували тканину, орнамент якої нагадував абстракціоністські полотна. Конструктивізм сприяв розвитку функціональності в костюмі, виявленню матеріалу, його погодженості з кроєм, формою, завдяки чому отримав значно ширше використання у вітчизняній моді. Власне, простота й національна тематика

[28] *Орлова Л.* Азбука моды. – М., 1988. – С. 32.
[29] *Хан-Магомедов С.* Зазнач. праця. – С. 42.
[30] Власть моды и Советская власть: История противостояния [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.polit.ru/research/2006/12/21/fashion.html.

http://www.etnolog.org.ua

вирізняють творчість згаданих художників, відповідають їхнім творчим концепціям, громадським запитам і європейським тенденціям моди загалом. У костюмах, створених до середини 1920-х років за принципами «нового» мистецтва і національних традицій, можна вбачати неабияку ідейну і творчу продуктивність їхніх творців.

Тенденції європейського мистецтва 1920-х років знайшли втілення у творчості Соні Делоне, моделях простого силуету з геометричним орнаментом та яскравими кольорами. Відома художниця С. Делоне – уродженка України, яка проживала здебільшого у Франції, працювала як абстракціоніст у різних ділянках мистецтва – живопису, графіці, декоративно-ужитковому мистецтві. Джерельною базою її творчості були українська народна вишивка та писанка, виражені через поєднання чистих кольорів у техніці «симультанізму». Протягом 1910–1929 років вона створила тканини і моделі з аксесуарами «симультанного» характеру, де колір наповнив їх глибиною, просторовістю, динамізмом; відкрила магазин мод, розробляла театральні костюми, співпрацювала з відомими фірмами мод у Франції. Ідеї С. Делоне в галузі текстильних рисунків випередили свою епоху: пануванню в той час у Парижі елегантного чорного кольору Шанель вона відважно протиставила яскраву гармонію кольорів. 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 інші митці[31]. Після революції 1917 року відзначилася своєю творчістю – новою технологією вишивки та аплікації по тканині, яка нагадувала живописні полотна, – Варвара Каринська (дівоче прізвище – Жмудська), уродженка Харкова. Спочатку в Москві вона відкрила школу художньої вишивки «ARS» і ательє мод, потім в еміграції, у Нью-Йорку, зробила кар'єру дизайнера святкового і сценічного костюма. Згодом отримала два «Оскара» Американської національної кіноакадемії за костюми до фільмів «Жанна Д'Арк» (1948) і «Ганс Крістіан Андерсен» (1952)[32]. Успішною була творча кар'єра ще однієї емігрантки післяреволюційної хвилі, уродженки Києва – Валентини Саніної. Виїхавши з Харкова, де пробувала себе як актриса, 1925 року вона організувала в Нью-Йорку ательє мод. Упродовж 1928–1957 років утримувала модний дім «Валентина», серед клієнтів якого були актриси Пола Негрі, Ґрета Ґарбо, Одрі Гепберн та Марлен Дітріх. У час панування у світі підліткового стилю «гарсон» В. Саніна проектувала природні жіночі силуети – довгі із завуженою талією і розширеними рукавами сукні, зверталася до історичного костюма, передчуваючи задовго діорівський «нью-лук». У 1940-х роках вона утвердилася як одна з найвідоміших і найдорожчих американських дизайнерів одягу, у неї замовляли театральні костюми для модних бродвейських постановок. Найбільшого успіху як театральний художник В. Саніна досягла в спектаклі «Філадельфійська історія» з Одрі Гепберн[33].

Основною причиною радикальної зміни європейської моди в 1920-х роках стала емансипація жінки. Усталений новий тип жіночого одягу – сукня-сорочка прямого крою, що виструнчує фігуру, без ознак грудей, талії та стегон, що помітно омолоджує жінку. На додаток до цього – коротка стрижка, маленька, глибоко посаджена шапочка, хлопчача щуплість і пласкість, відкриті ноги нижче колін та взуття-«човники». Моделі блузок, спідниць, штанів, костюмів вирізнялися простотою і маскулінізували жіночу фігуру. Вечірні сукні шили з м'яких гладких або з великим геометричним орнаментом вовняних чи шовкових тканин, переважно чорного, білого, сірого кольорів, з великим декольте на спині та асиметричним низом. На оголені плечі накидали хутро, пелерину, манто, великі довгі шалі; аксесуарами до ансамблю слугували коралі, штучні квіти, маленькі сумочки. У гардероб жінки ввійшла «маленька чорна сукня», яку 1925 року запровадила в моду француженка Коко Шанель і яка залишилась улюбленим асортиментом жіночого святкового вбрання до сьогодні.

У чоловічій моді цих років панував тип англійського джентльмена, вбраного тактовно, відповідно до призначення. Гарнітур підкреслював стрункий силует – приталений піджак і вузькі штани, м'яка сорочка з малим коміром, неширока, у тон краватки. Жилетку в неофіційному випадку вдягати було необов'язково, штани могли бути й без манжетів. Шили костюми з вовни, фланелі, колористика пропонувалася ширша – від кремових, бежевих (на літо) до чорних (на вечір). Волосся – коротко стрижене й пригладжене, невеликі вуса, на голові – м'який фільцовий капелюх. Вплив на моду в Україні, крім численних журналів, кількість яких зростала, чинило кіно, зірки якого ставали іконами для наслідування. Ознаки стилю унісекс, який виник у ті часи, були швидше

[31] *Кодлубай І., Нога О.* Соня Делоне повертається на Україну через Львів. – Л., 1996. – С. 266–275.

[32] *Васильев А.* Этюды о моде и стиле. – М., 2008. – С. 106.

[33] *Васильев А. А.* Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: искусство и мода. – М., 1998. – С. 307–315.

http://www.etnolog.org.ua

інтерпретацією європейського стилю *Le garcon*, що в СРСР мав свої варіації.

Кінець 1920-х років – критичний час для розвитку радянського стилю. «Радянський стиль в одязі реально складається в ці роки з суміші "непманівської" моди і нової пролетарської естетики»[34]. Серед художників і проектантів одягу постала потреба в дослідженні й теоретичному осмисленні костюма для радянських людей, так званого «пролетарського» як протиставлення західноєвропейському. Погляди практиків у цьому питанні розійшлися: одні виступали за розробку спеціального вбрання на щодень – уніформи, інші – за розробку одягу фольклорного стилю, оскільки вже з утвердженням на початку 1930-х років культу Сталіна зарубіжну моду почали переслідувати й усі зусилля художників спрямовувалися на нову «не буржуазну» моду. Художники почали трудитися над створенням принципово нового підходу до костюма й формуванням школи моделювання, для якої необхідними були прикладні дисципліни, володіння художньою культурою та вузькофаховими знаннями. Для нагляду за митцями запроваджено метод колективної роботи і критики. Вищої школи моделювання одягу не існувало не лише в УРСР, але й у сусідніх Польщі та Росії.

Політичні й соціальні зміни, науково-технічна революція, радикальність мистецьких концепцій відомих європейських осередків відобразилися майже в усіх сферах діяльності в Україні, яка й надалі існувала в межах різних держав. Народні ремесла продовжували розвиватися в Західній Україні, Наддніпрянщині, Полтавщині, проте помітно почали занепадати на Слобожанщині. У 1920–1930-х роках Харків як великий промисловий центр і столиця УРСР перетворився на осередок розвитку українського дизайну, до засновників якого належать В. Єрмилов, Б. Косарев, О. Хвостенко-Хвостов та інші митці. Тут почалося формування школи промислового дизайну і театрально-декоративного мистецтва.

Таким чином, традиції народного мистецтва у 20–30-х роках XX ст. сприяли розвитку професійного. Саме з народних мистецьких джерел виросли творчі феномени світового штибу – О. Архипенко, К. Малевич, Д. Бурлюк, С. Делоне, О. Екстер, які збагатили європейський авангард, зокрема, енергетикою колоризму, котра органічно вийшла з української народної спадщини – вишивок, писанок, ікон, килимів, кераміки, костюма.

У 1923 році в СРСР було створено перше ательє моди, започатковано журнал «Ательє», які стали ідеологічними й теоретичними осередками моделювання. Слідом за російськими виданнями «Искусство одеваться» і «Красная панорама», українські видання «Комунарка України» і «Пальто, манто, костюм» пропагували моделі вітчизняних художників. Розробка нового вбрання, створення графічних ескізів, конструктивних і технологічних пропозицій вимагали кваліфікованих спеціалістів. Моделювання одягу було покладено на Всеукраїнську центральну лабораторію швейної промисловості, утворену 1930 року в Харкові як головний методичний центр, де працювали такі досвідчені фахівці, як Л. Саратов, Н. Лазовський, Ю. Маєв та ін. У цьому самому році при Лабораторії створено раду з упровадження в життя нових моделей одягу. Одночасно в Харкові, Києві, Дніпропетровську, Вінниці, Полтаві та інших містах України було відкрито швейні фабрики, впроваджено випуск одягових тканин, брак яких був дуже відчутним. Текстильна промисловість не встигала забезпечувати населення тканинами, не кажучи вже про їхню якість. Відомими в історії текстилю є факти розробки художниками тканин, які не підходили для одягу, а слугували швидше для реклами радянської символіки, – це так званий агітаційний текстиль, з мотивами серпа, молота, колосків, тракторів, що загалом вульгаризувало радянську ідеологію й не відповідало естетиці костюма.

Мода після 1929 року – періоду великої світової кризи – радикально відійшла від «хлопчачого» образу жінки в напрямі природності – округлості грудей, тонкої талії, виразного окреслення стегон і пишності волосся.

Новий видовжений силует жіночого одягу проник в УРСР із Західної Європи на початку 1930-х років. Хоча жіночі костюми різнилися залежно від призначення, проте спільними рисами були обтислість фігури, підкресленість плечей і довжина до середини литок. На щодень жінки здебільшого носили костюми з жакетом, на кшталт чоловічого піджака, який мав підкреслену талію і за допомогою штучних «плечиків» – рамена, комірець з вилогами. Його поєднували з вузькою або у складки спідничкою. Жіночності такому класичному костюму додавали штучні квіти, брошки, хутряні комірці. Варіантом костюма слугували спідниці з блузами, а також сукні – вовняні або з тонких (переважно з квітковими узорами) тканин. Від середини 1930-х років верх рукавів жіночого вбрання розвинувся в «буф», або «ліхтарик», що зробило плечі ширшими. Заслуговують на увагу довгі вечірні сукні з підкресленою талією і декольте, з блискучих гладких або мережаних тканин, які згодом назвали «голлівудським гламурним стилем». Вирізняється ще одна тенденція в жіночій моді, запропонована француженкою Мадлен Віонне, – косий крій як метод проекту-

[34] *Козлова Т. В., Ильичева Е. В.* Стиль в костюме XX века: Учеб. пособ. для ВУЗов. – М., 2003. – С. 129.

http://www.etnolog.org.ua

вання одягу, який дозволив збагатити варіантність моделей використанням драпірувань, призбирувань, фалд, складок, защипів. Повернення жіночності означало і зміну естетичного ідеалу. Модним стало біляве довге хвилясте або укладене локонами волосся (за допомогою парової або електричної завивки), капелюшок, який мав багато фасонів – від маленького, що тримався маківки голови, до шляпок у стилі російського кокошника, беретиків та ін. Обов'язковими доповненнями слугували рукавички, сумочки-ридикюлі, парасольки, шовкові зі швом панчохи та взуття на шпильці або на невисоких підборах, типу «човників». Утвердилася пастельна колірна гама з домінуванням білого.

Елегантність вирізняє і чоловічу моду. На щодень до праці чоловіки вдягали вовняний гарнітур чорного, сірого, темно-синього або коричневого кольорів з білою сорочкою і краваткою. Улітку популярними були світлі або картаті піджаки, штани з манжетами. На випадок вечірнього офіційного виходу чоловіки вдягали «візитку» – смокінг або фрак і штани із шовковими кантами на зовнішніх швах. Зазвичай до фраку одягали жилетку й сорочку з комірцем-стійкою, циліндр, чорне лаковане взуття. Верхнім одягом слугували довгі пальта «дипломатки» з темної вовни, з вилогами; на зиму – пальта, підбиті хутром, часто з великими хутряними комірами.

Від середини 1930-х років у моді активніше проявляються елементи спортивного стилю, який набуває масового поширення. У чоловічому вбранні популярними стали піджаки з великими кишенями і поясом, довгі широкі штани, гольфи, «пумпи», черевики з високими холявками, кепки, берети. У жіночій моді спортивний одяг використовували зазвичай для прогулянок – чоловічого крою сорочки, жакети на кшталт сердаків і довгі спідниці, шнуровані черевички на пласких підборах, невеликий без оздоблень капелюшок. Штани жінки вдягали винятково на заняття спортом або для відпочинку, і лише в 30-х роках XX ст. завдяки актрисі Марлен Дітріх вони офіційно увійшли до гардеробу жінки.

Поряд з радянською кінопропагандою веселих повнотілих в одязі спортивного стилю героїнь «країни мрійників, країни вчених» утверджувався інший тип жіночого повсякденного костюма – плюшевий чорний жакет, хустина і плетений кошик у руках як неодмінний атрибут городянки для черг і базарів. Таке вбрання можна бачити у творах М. Попова, у портретах М. Божія, М. Глущенка, О. Мурашка та інших митців[35]. В українській моді міжвоєнного періоду відбувається взаємопроникнення елементів традиційного костюма в міський і навпаки. У побут міста входить жіноча сорочка, яка стає блузою, спідниці замінюють усе інше поясне вбрання, свити поступаються місцем жакетам, пальтам тощо. У чоловічому костюмі закріпилися елементи військової уніформи, які зазвичай носили повсякденно – шинелі, гімнастерки, галіфе, шкіряні куртки. Починаючи від 1930-х років, у розвитку костюма в Україні помітні такі тенденції: перехід у селі на міські види вбрання, зміна співвідношень традиційних і нових форм одягу на користь останніх, костюм тепер визначав не стільки соціальний стан і національність, скільки вікову градацію та професійну специфіку[36]. Український народний костюм упродовж XX ст. слугував своєрідним маркером, який сприяв художникам у національній ідентифікації – створенні сучасного одягу, що піддавався впливам моди різних культур, які розвивалися в Україні.

Наприкінці 1930-х років західна мода активніше проникає в Радянську Україну завдяки прибалтійським і західноукраїнським землям, які увійшли до складу СРСР.

У міжвоєнний період в Україні збудовано близько 20-ти великих швейних підприємств, у тому числі такі фабрики: ім. Ф. Смирнова-Ласточкіна в Києві, ім. В. Воровського в Одесі. У 1930-х роках було майже ліквідовано всі дрібні виробничі об'єкти і на початку Другої світової війни налічувалося близько 50-ти великих підприємств[37].

Розвиненість моди – ознака споживацького суспільства. У радянській планово-дефіцитній економіці вона існувала і мала свою специфіку, її центром стала Москва. Всесоюзний будинок моделей одягу (ВБМО), відкритий 1935 року, мав розробляти напрями моди, перспективні моделі одягу та зразкові колекції моделей для всіх республіканських будинків моделей, розташованих у столицях республік, завдання яких полягало у створенні вбрання для населення республік. Щоправда, кожний республіканський БМО щороку розробляв і презентував по дві нові колекції – зимову та літню. Відкриття першого ВБМО і Текстильного інституту в Москві, який почав готувати художників-модельєрів, сприяло налагодженню між спеціалістами ділових творчих

35 *Жбанкова О.* Лики краси та лики часу // Дзеркало тижня. – 2002. – 9–16 серпня (№ 30 (405)). – С. 5.

36 *Ніколаєва Т., Щербій Т.* Народний одяг // Культура і побут населення України. – 2-ге вид., допов. і перероб. – К., 1991. – С. 116.

37 Швейна промисловість УРСР [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B2%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C.

http://www.etnolog.org.ua

контактів, обміну досвідом, влаштуванню конференцій та ярмарків. Так, на Всесоюзній виставці народного мистецтва в Москві 1936 року від України експонувався одяг, багато оздоблений вишивкою, оскільки тоді в моду знову повернулися мотиви традиційного костюма.

Війна, німецька окупація України радикально змінили умови життя, що безпосередньо вплинуло на моду. Вона стала максимально практичною та доступною. Типовий жіночий костюм складався з жакета на кшталт укороченого чоловічого піджака, з викладеним коміром і вилогами, дуже широкими плечима за рахунок ватних подушечок, які стали ознакою моди 1940-х років. Характерний асортимент жіночого й чоловічого одягу – плетені светри й жилетки, які значно легше було вив'язати, ніж пошити. Носили й сукні прямого або приталеного силуету з розширеною і вкороченою спідницею, із застібкою до талії, невеликим коміром, рукавами-«ліхтариками», які прийшли в моду з народної ноші баварок. Завжди робили великі кишені з огляду на їхню практичність і функціональність. Верхнім вбранням слугували утеплені жакети, куртки, плащі з невибагливих тканин, навіть «коців» і покривал, часто перешиті з чоловічого одягу. У сільській місцевості носили кожухи, кожушані сердаки, плюшеві шуби з великими хустками зверху. На голову пов'язували хустину або тюрбан, взуття носили на дерев'яних або коркових платформах з полотняним або шкіряним верхом, у холодну погоду – офіцерські чоботи.

Чоловіки вдягали здебільшого передвоєнні костюми, плащі, пальта, значно частіше почали використовувати спортивний одяг: бриджі, короткі куртки, плетені светри, безрукавки, які в минулому призначалися для відпочинку. До кінця десятиліття з гардеробу чоловіків фактично не зникли гімнастерки, френчі, галіфе. На ноги взували офіцерські чоботи або черевики, головним убором слугували берети, шапки. Колористика і жіночого, і чоловічого костюма відповідала настроям часу – ахроматичні, коричневі, темно-сині або зелені («хакі») барви.

З приєднанням Західної України до УРСР показовою в певному сенсі для радянських людей стала європейська культура та збережені традиції, насамперед щодо одягу.

У важкий період воєнної розрухи, 1944 року у Києві відкрився перший в Україні (другий у СРСР) Республіканський будинок моделей одягу (РБМО), колектив якого сформувався зі спеціалістів, котрі мали практичний досвід роботи у швейній промисловості. Перший керівник РБМО Н. Лазовський, який отримав фахову освіту в Парижі, із часом згуртував колектив у пошуках його творчого обличчя, забезпечення модної продукції, яка б відповідала тогочасним запитам населення. Київський будинок моделей займався розробкою різного асортименту одягу, виготовляв лекала, які множили на розмірні групи й розповсюджували на швейних фабриках УРСР, що в повоєнних роках з відбудовою та зміцненням економіки України отримали нове життя, як і легка промисловість загалом.

У моделюванні одягу визначилася тенденція до створення барвистого, святкового, урочистого вбрання. Народний костюм як джерело творчості було перенесено в нове середовище майже повністю, без художнього відбору, що часто дискредитувало саму ношу. Непрофесійний підхід до національного костюма наприкінці 1940-х – на початку 1950-х років призвів до механічного переносу в повсякденний одяг складної вишивки, окремих елементів костюма, унаслідок чого він став перевантаженим та «розцяцькованим».

Водночас із Київським БМО працював Будинок побуту, де розробляли типові моделі для мережі ательє та будинків побуту, котрі функціонували в містах України.

Від середини 1940-х років у європейську моду повертається жіночий ідеал тіла і створюється розкішний «ретроспективний» костюм, який отримав яскравий вираз 1947 року у стилі «нью-лук» французького модельєра Крістіана Діора. У СРСР нова французька мода прийшла згодом, на початку 1950-х років. Відповідно жінка знову затягує талію в корсет, грацію або ліф на кісточках, «округлює» стегна нижніми спідницями або валиками з кінського волосу. «Нью-лук» з його пишними спідницями й підкресленою талією, каблуком-«шпилькою» і силуетом пісочного годинника, який виник у повоєнний час, утілював цінності мирного радісного життя, яким люди хотіли насолодитися після шести років воєнних злидарств і страждань[38].

Атмосфера воєнних і повоєнних реалій, екстремальні умови життя допомагали жінкам і чоловікам спершу вижити й утвердити свою життєздатність різними засобами, серед яких – спроможність прикрасити себе вбранням, шукати і знаходити найрізноманітніші можливості реалізації власного модного іміджу. «1940-ві роки з виключною силою показали, що прагнення краси у людини є нездоланним за будь-яких умов, мода є непереможною навіть у жахливій атмосфері воєнних дій. Саме тому трагічні сорокові підготували революційний прорив нового стилю п'ятдесятих»[39].

З. ТКАНКО

[38] *Ятина Л.* Полистилизм – новый этап в развитии моды // Рубеж. – 2001. – № 16–17.

[39] *Шевнюк О.* Історія костюма: Навч. посіб. – К., 2008. – С. 307.

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. Дама у демісезонному вбранні. 1906 р. м. Одеса. Опубліковано у виданні: *Васильев А.* Русская мода. 150 лет в фотографиях. – М., 2004.
2. Жінка в сукні у стилі модерн. Кінець XIX ст. м. Полтава. Фото з архіву О. Скрипник.
3. Жінка у «модерному» вбранні – у пальті з хутряною муфтою та шапці-току. О. Мурашко. «На ковзанці. Портрет О. І. Мурашко». 1905 р. м. Київ. Полотно; олія. НХМУ.
4. С. Крушельницька у бальній сукні перед концертом у м. В'яреджо (Італія). 1910 р. Опубліковано у виданні: Соломія Крушельницька. Міста і слава [Текст] / [авт.-упоряд.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка; ред. О. Волосевич]. – Л., 2009.
5. О. Соневицька-Сенатович у святковій сукні. 1908 р. Галичина. Фото з архіву І. Лучука.
6. Жінка у вечірній сукні. 1920-ті рр. ЛБМО. Фото з архіву З. Тканко.
7. Пара у вечірніх ансамблях: чоловік – у фрачному костюмі, жінка – у мережаній туніці поверх шовкової спідниці. А. Сальварані. «Перед танцем». 1910-ті рр. м. Львів. Листівка з архіву Є. Булавіна.
8. Дама у бальній мережаній сукні з шаллю, як доповнення – «модерний» чорний капелюх і хутряна муфта. О. Мурашко. Портрет В. Єпанчиної. 1904–1908 рр. м. Київ. Полотно, олія. НХМУ.
9. Чоловік у вечірньому костюмі. В. Максимович. Автопортрет. 1913 р. м. Київ. Полотно, олія. НХМУ.
10. Дівчина у народному строї. Початок XX ст. Галичина. Фото з архіву О. Стоянської.
11. Дівчина у «тірольському» костюмі. 1910 р. Галичина. Фото з архіву О. Веденського.
12. Художник і дослідниця української народної вишивки у повсякденному костюмі – жакеті під пояс і блузі з коміром-жабо. Є. Прибильська. Початок XX ст. Опубліковано у виданні: *Шудря Є.* Подвижниці народного мистецтва. – К., 2003. – Вип. 9.
13. А. Ерделі у класичному костюмі. 1920-ті рр. м. Ужгород. Опубліковано у виданні: *Небесник І.* Адальберт Ерделі. – Л., 2007.
14. Жінка у літньому костюмі. 1935 р. м. Дніпропетровськ. Фото з архіву С. Заблоцької.
15. *О. Екстер.* Проект театрального костюма. 1920-ті рр. м. Київ. Колекція Я. Табачника. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://tabloid.pravda.com.ua/photos/47342ef330c96/.
16. *О. Екстер.* Проект авангардного жіночого одягу. 1920-ті рр. м. Москва. Опубліковано у виданні: *Стриженова Т.* Из истории советского костюма. – М., 1972.
17. С. Делоне. «Оптична сукня». 1920-ті рр. Опубліковано у виданні: Vogue. – Лондон,1925. – Січень.
18. Проекти літніх суконь за народними мотивами. Опубліковано у виданні: Нова Хата. – 1925. – Чис. 2 (липень).
19. *М. Стефанович-Ольшанська.* Проект сукні за народними мотивами. Опубліковано у виданні: Нова Хата. – 1936. – Чис. 1.
20. *С. Вальницька.* Проекти святкового одягу за народними мотивами. 1930-ті рр. м. Львів.
21. Проекти суконь з візерункового шовку. Опубліковано у виданні: Нова Хата – 1930. – Квітень.
22. Проекти суконь, оздоблені народною вишивкою. Опубліковано у виданні: Нова Хата. – 1931. – Чис. 4 (квітень).
23. Проекти жіночих пальт. Опубліковано у виданні: Нова Хата. – 1936. – Чис. 19 (жовтень).
24. Мисткиня у шубці та хутряному капелюшку. П. Холодний. Портрет М. Стефанович-Ольшанської. 1920-ті рр. Опубліковано у виданні: Нова хата. – 1925. – Серпень.
25. Реклама зимового жіночого пальто. Опубліковано у виданні: Костюм и пальто. – 1940. – № 2.
26. Проекти жіночих зимових пальт. Опубліковано у виданні: Костюм и пальто. – 1940. – № 2.
27. О. Шовкуненко. Портрет А. Орбінської у шовковій сукні. 1924 р. м. Київ. Полотно, олія. Одеський художній музей.
28. Жінка в образі 1940-х років. В. Тканко. Портрет дружини Ольги. 1948 р. м. Алмати (Казахстан). Фото з архіву О. Скрипник.
29. Модельєр В. Саніна в авторській вечірній сукні. 1943 р. м. Нью-Йорк (США). Опубліковано у виданні: *Ківи М.* Тайны роковой киевлянки // Биография. – К., 2009. – № 3.
30. Жінка у темній вечірній сукні, із хутряним боа на плечах. А. Ерделі. «Портрет А. С.». 1931 р. м. Ужгород. Полотно, олія. Закарпатський художній музей ім. Й. Бокшая.
31. Художниця у блузі з білим комірцем і бантом та у спідниці. Т. Яблонська. Автопортрет. 1945 р. м. Київ. Полотно, олія. НХМУ.
32. Дівчина в національному костюмі – у вишиванці, керсетці, спідниці з запаскою та хустині. С. Прохоров. «Українська дівчина». 1925 р. м. Харків. Полотно, олія. НХМУ.

http://www.etnolog.org.ua

1

2

3

4

http://www.etnolog.org.ua

5

6

7

8

9

http://www.etnolog.org.ua

10

11

12

13

14

http://www.etnolog.org.ua

15

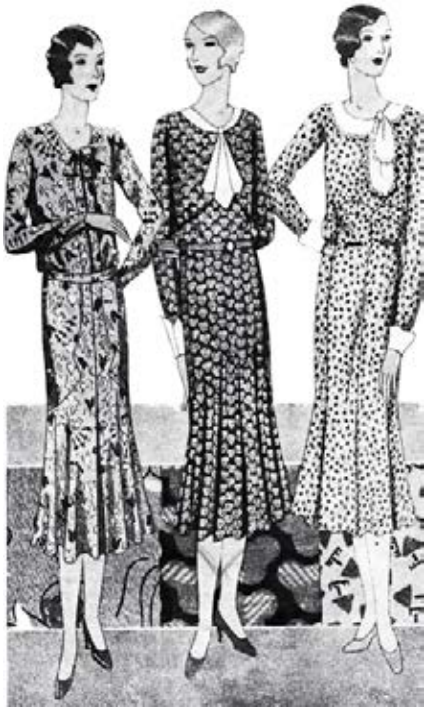
16

17

18

19

20



21

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

22

23

24

25

26

http://www.etnolog.org.ua

27

28

29

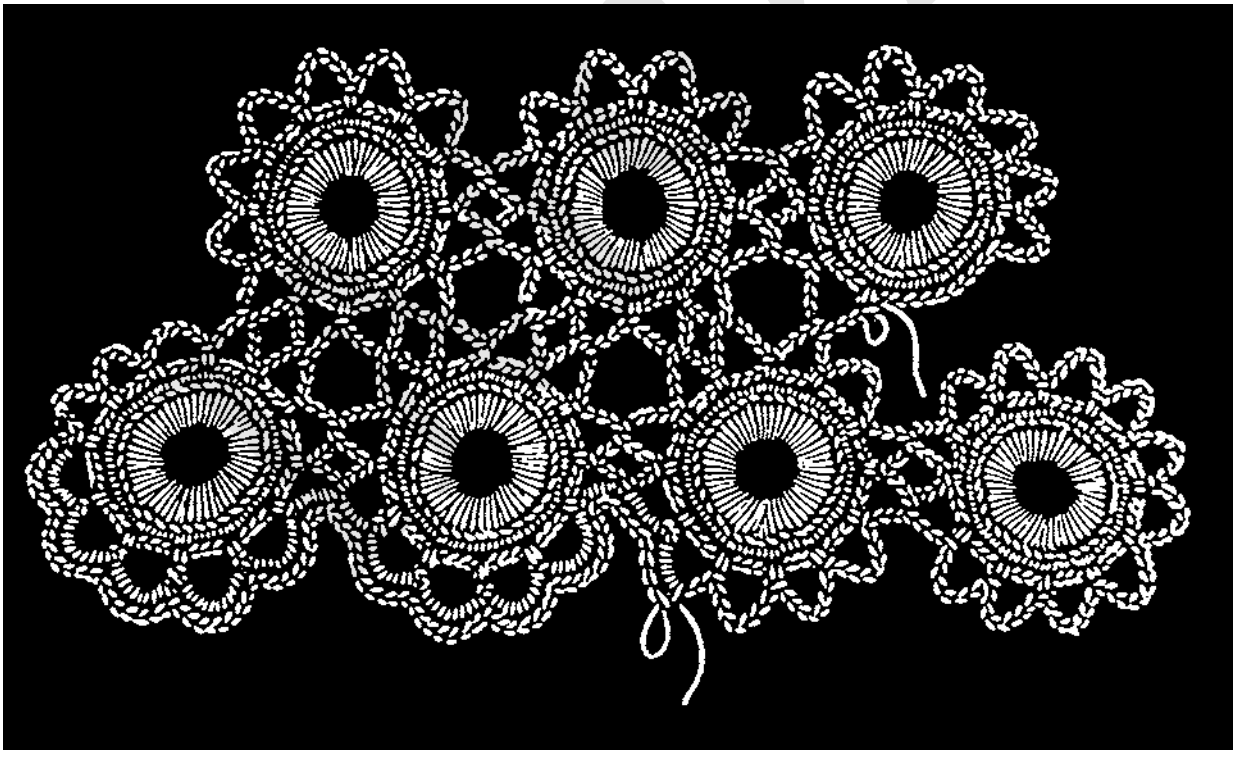
30

31

32

http://www.etnolog.org.ua

Художнє в'язання



http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Фрагменти жіночої блузи-кімоно. 1912 р. Бавовна; в'язання гачком, мотиви зірки. Опубліковано у виданні: Nowe Mody. – Roc. XXIII. – 1912. – Z. 15. – Lwów; Warsawa

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНЄ В'ЯЗАННЯ

Професійний трикотаж – нова й маловивчена галузь українського текстилю першої половини XX ст.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. попит на в'язані речі посприяв розвитку спеціальної освіти, створенню осередків та відкриттю вузькофахових майстерень, пропагуванню в'язаних виробів у контексті українського промислу й народного мистецтва, що, власне, і лягло в основу професійного трикотажу першої половини XX ст.

Умовно можна виокремити три періоди, які характеризують особливості розвитку цього явища в Україні. Перший період (1900–1920-ті рр.) позначений кардинальними змінами в європейській моді, що позитивно вплинуло й на український трикотаж: поява нових форм одягу, запровадження професійної освіти та вдосконалення місцевого виробництва. Цікавий і водночас суперечливий період 1920–1930-х років: у Радянській Україні розвивається трикотажна фабрична промисловість, натомість на західноукраїнських землях переважає кустарне виготовлення; художники беруть активну участь у створенні моделей одягу, поєднуючи основи професійного моделювання з українськими традиціями; народне вбрання поступово замінює фабрична конфекція, однак автентичні вироби стають невід'ємною складовою модного одягу. Третій період (1940–1950-ті рр.) характеризується націоналізацією виробництва та його занепадом унаслідок воєнних дій, проте згодом починається новий етап розвитку трикотажної галузі в контексті легкої промисловості України.

Типологія та художньо-стильові особливості трикотажних виробів в Україні кінця XIX – першої третини XX ст. сформувалися під впливом модних європейських тенденцій[1]. Відкриття будинків мод у Європі, творчість професійних модельєрів, активна роль жінки в суспільному житті, новаторство та винаходи в галузі текстилю посприяли створенню нових тканин та одягового асортименту. У костюмі співіснувало два основні напрями – елегантний і спортивно-відпочинковий: у першому переважала декоративність (салонна мода), у другому – функціональність[2]. Саме в цей період увійшли в побут та мали попит речі, виготовлені спицями, гачком, а також на спеціальному в'язальному обладнанні – трикотажний одяг, який сьогодні є невід'ємною складовою повсякденного гардеробу: реглан, светр, пуловер, джемпер, гольф тощо. У виготовленні панчішних речей виробники застосовували нові матеріали, покращували якість, урізноманітнювали візерунки й колористику. Популяризація спорту й активного відпочинку стала поштовхом до спрощення одягових форм, зокрема практичності спідниць, до появи брюк, різноманітних в'язаних шарфів, шапок, вовняних рукавиць, що сприяло розповсюдженню трикотажу. Усі нововведення, які потрапляли в Україну, були запозичені здебільшого в країнах Європи, де трикотажне виробництво перебувало на високому технологічно-мистецькому рівні. На українських теренах майже до 20-х років XX ст. споживачами трикотажних виробів переважно були заможні люди, які пильно стежили за модними новинками[3].

Технологічно відстале текстильне виробництво й перевага кустарного над професійним, відсутність кваліфікованих кадрів і фахової освіти в Україні на зламі XIX–XX ст. поставили перед владними структурами складне завдання – підняти на вищий щабель розвиток місцевого промислу, відродити призабуті та популяризувати нові ремесла, а у створенні одягу, зокрема трикотажу, застосовувати мистецький підхід.

Власне, на межі XIX–XX ст. в Україні не існувало професійних шкіл та гімназій, де б викладали суто трикотажну справу[4]. Це були

1 Українські традиційні в'язані вироби не розглядаємо, оскільки їхні типологія та художні особливості формувалися під впливом відмінних від професійного трикотажу чинників: в основі типології народних виробів – функція (утилітарна, захисна, обрядова), вікова та соціальна диференціація тощо. Натомість трикотаж, виготовлений на професійному рівні, відповідав насамперед художньо-стильовим напрямам європейської моди.

2 *Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М.* Иллюстрированная энциклопедия моды. – Прага, 1988. – С. 286, 293; *Дзеконьска-Козловска А.* Женская мода XX века. – М., 1977. – С. 15–120; *Banach A.* O modzie XX wieku. – Warszawa, 1957. – S. 59.

3 Księga adresowa król. stol. miasta Lwowa. – Lwów, 1900; Księga adresowa król. stol. miasta Lwowa. – Lwów, 1901; Księga adresowa król. stol. miasta Lwowa. – Lwów, 1913; Księga adresowa król. stol. miasta Lwowa. – Lwów, 1916; Skorowidz przemysłowo-handlowy królewstwa Galicyi. – Lwów, 1906.

4 *Козакевич О.* Осередки фахової освіти в Східній Галичині кінця XIX – першої третини XX ст.: в'язання // НЗ. – 2009. – № 3–4; ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 456, 27 а; ЦДІАЛ України. – Ф. 178, оп. 4, спр. 14, 9 а; ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1989, 3 а; ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 886, 29 а; ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 2578; Sprawozdanie szkoły przemysłowej we Lwowie. – Lwów, 1894. – S. 30.

http://www.etnolog.org.ua

здебільшого освітянські заклади, де вивчали жіноче рукоділля, кравецтво й білизнярство, до навчальних програм яких входило в'язання[5].

На початку XX ст. професійні навички у виготовленні в'язаних виробів посприяли розвитку місцевого «трикотарства»[6]. Відкривалися майстерні (робітні): вузькофахові (виробництво панчіх, шкарпеток), універсальні (светри, шапки, гамаші, шалі, панчішні вироби) та змішані (трикотаж, килимарство, кравецтво). Значний обсяг робіт виконували вручну, що, звичайно, було малоефективним.

Різноманітний трикотажний асортимент відповідав модним європейським тенденціям початку XX ст.: плащі й жакети для прогулянок та ковзанярського спорту, розмаїті зимові комплекти (шапочки, шарфи, рукавиці), спортивні панчохи, гамаші, хустини, шалі, брюки, светри, джемпери, в'язані гачком блузки, комірці, оздоблення тощо. Здебільшого ці вироби були однотонні або у двох кольорах, орнамент творився технологічною фактурою: «рис», «шахівниця», «патентове», «виворітні», «перлове», «ялинка», «жерсі», «зигзаг», «ажур». Урізноманітнилися силует і крій: приталеності досягали за рахунок еластичного переплетення «ластик», видовженого прямого силуету – щільним переплетенням, пояс по лінії талії створював трапецієподібний силует, рукава – вшивні по лінії пройми, рукав-«кімоно», горловини, коміри та застібки різної конфігурації завершували цілісність форми. Значну увагу приділяли декоративним деталям: кокеткам, планкам-застібкам, комірцям, манжетам, накладним кишеням, хлястикам, декоративним ґудзикам різних розмірів, навісним петлям, що надавали виробу оригінальності.

На початку XX ст. під впливом стилю модерн особливий попит у жіночому костюмі мали ажурні вироби, зокрема вив'язані гачком (ірландське мереживо) та спицями. Здебільшого це були невеликі за розмірами речі – комірці, жабо, манжети, мітенки, а також оздоблення одягу та предметів інтер'єру (мільйо, скатертини, подушки, фіранки, покривала) у вигляді вставок, «коронок» та тороків. У колористичному вирішенні мереживного оздоблення переважали світлі, біло-молочні відтінки, темні здебільшого використовували в жалобному одязі. Орнаментальне вирішення – ажурні фітоморфні мотиви: стилізовані квіти хризантем, орхідей, галузки, пелюстки будь-яких розмірів та конфігурацій.

Попит на романтичні й вишукані вироби посприяв розвиткові спеціальних курсів ірландського мережива, які особливо популяризувалися на теренах Східної Галичини, зокрема завдяки діяльності Ліги промислової допомоги та низки шкіл з виготовлення мережива. Очевидно, вироби вирізнялися якісним виконанням та естетичним виглядом, оскільки стали предметом експорту до США на початку XX ст.[7]

Після Першої світової війни в європейській моді поряд з елегантним і вишуканим вбранням поширення набули брюки, комбінезони, джемпери, спідниці, жакети та інші зручні й практичні форми одягу[8]. Значною мірою їх пропагували такі зірки кіно, як Ґрета Ґарбо та Марлен Дітріх, які були взірцем моди та елегантності для всього світу (і українського жіноцтва зокрема), а також модельєри, серед

5 Такі навчальні заклади переважали на західноукраїнських землях, які входили до складу Австрійської імперії. Жінки, котрі не мали можливості отримати освіту у фахових трикотажних школах, здобували практичні навички під час роботи за кордоном. Позитивний результат цього – уміння користуватися устаткуванням, негативний – відсутність мистецького підходу у створенні в'язаних виробів: комерційний характер здебільшого переважав над творчістю.

6 Це передусім стосується Східної Галичини, де на зламі XIX–XX ст. розвинулося трикотажне виробництво, яке здебільшого мало дрібнокустарний характер. Власниками таких майстерень були євреї і поляки, українців – одиниці, що зумовлено тогочасними соціальними та економічними реаліями. Ще один важливий чинник – відсутність осередків фахової освіти для українських дівчат, зокрема із сільських місцевостей: лише незначна їх кількість мала змогу навчатися і започатковувати власну справу. На Лівобережній Україні професійне в'язання сформувалося після Першої світової війни.

7 *Козакевич О.* Ліга промислової допомоги: основні напрями діяльності (за матеріалами першої третини XX ст.) // Мистецтвознавство'12. – 2012. – С. 107–118; *Kozakevych O.* Activity of the Industry Assistance Leage within Eastern Galicia in the beginning of the XXth century // Streszczenia wystąpień «Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej». – Białystok, 2012. – S. 133–136; ЦДІАЛ України. – Ф. 165, оп. 4, спр. 240, 122 а; ЦДІАЛ України. – Ф. 835, оп. 1, спр. 430; ЦДІАЛ України. – Ф. 835, оп. 1, спр. 424; Sprawozdanie z działalności «Ligi pomocy przemysłowej» za czas od 15 w. 1907 do 15 s. 1909. – Lwów, 1908.

8 *Козакевич О.* Вплив соціально-політичних явищ на розвиток та формування української моди (в контексті історії західноєвропейського костюма) // НЗ. – 2002. – № 1–2. – С. 146–153; *Козакевич О.* Розвиток трикотажу 20–30-х рр. XX ст. на теренах Східної Галичини (модні тенденції, осередки) // НЗ. – 2003. – № 5–6. – С. 766–775; *Sieradzka A.* Artyści i krawcy. Moda Art Deco. – Warszawa, 1993. – S. 35, 37.

http://www.etnolog.org.ua

яких – Коко Шанель. Саме остання запропонувала широкій публіці свої улюблені в'язані светри та кардигани, стала першою, хто застосував у виробництві одягу практичний трикотаж–джерсі.

Соціокультурні чинники 1920–1930-х років внесли корективи у розвиток і становлення української моди, зокрема трикотажу. Цей період суперечливий з огляду на різні шляхи розвою та ідейні підходи. Власне, у цей час у Східній Галичині виробництво «трикоту» тривало в тому самому руслі, як і від початку XX ст. Кардинальніші зміни відбулися на центрально-східних землях України, які увійшли до складу Росії, а згодом – Радянського Союзу[9]. Під час Першої світової війни із західних територій на схід було перевезено текстильне, зокрема трикотажне, обладнання, насамперед до Харківської губернії[10]. На цій базі на початку 1921 року було створено 126 текстильних підприємств, з яких 13 панчішно-трикотажних[11].

Позитивні явища 20-х років XX ст. – розвиток професійного моделювання в Україні, зародження української моди в контексті пропагування й розвитку народного мистецтва та промислу. У цьому процесі були задіяні художники та модельєри як Західної, так і Східної України, які активно співпрацювали та обмінювалися творчим досвідом: Н. Давидова, О. Екстер, Є. Прибильська, сестри Олена і Ольга Кульчицькі, Е. Олесницька, Я. Музика, І. Гургула та інші митці[12]. Вироби в «українському стилі», автентичні речі, зокрема в'язані, викликали зацікавлення фахівців і пересічних відвідувачів різноманітних етнографічних та промислових виставок. На одному з таких заходів 1931 року в Данцігу (нині – територія Польської Республіки) увагу привернули в'язані на спицях гуцульські капчури з «пе́стрим» візерунком[13].

У середині 1920-х років митці Радянської України брали участь у міжнародних виставках: нові віяння в текстилі радянської легкої промисловості (зокрема використання народних мотивів у декорі вбрання) цікавили світову спільноту. Однак у 30-х роках XX ст. «залізна завіса» призупинила ці процеси на кілька десятиліть.

Натомість наприкінці 1920-х – упродовж 1930-х років продуктивно розвивалося українське трикотажне виробництво у Східній Галичині, що створило гідну конкуренцію привізному асортименту. На провідні осередки професійного в'язання перетворилися такі міста, як Львів, Станіславів (нині – Івано-Франківськ), Коломия, Косів, Чернівці та Перемишль (нині – територія Республіки Польща). На позитивні зміни вплинула низка чинників, зокрема інтенсивний розвій фахової освіти, реформу якої в контексті промислового розвитку краю на шпальтах преси обговорювали відомі українські діячі, дослідники народного мистецтва, митці[14].

Власне, у цей період дівчата й молоді жінки, зокрема з українських родин, отримали змогу вивчати основи «трикотарства» у спеціалізованих школах, гімназіях та на різноманітних курсах[15], що вплинуло на якісний розвиток місцевої трикотажної продукції[16]. Освіту здобували у приватній фаховій жіночій школі сестер Василіянок (Львів)[17], кравецько-білизнярській школі «Труд» (Львів)[18], трикотажній школі Товариства ру-

9 *Козакевич О.* Трикотаж Східної Галичини 20–30-х рр. XX ст.: мода в період між двома світовими війнами // Вісник ЛАМ. – 2003. – Вип. 14.– С. 188–189.

10 *Нестеренко О.* Розвиток промисловості на Україні. – К., 1966. – Ч. 3. – С. 19, 115.

11 Там само. – С. 20.

12 *Козакевич О.* Трикотаж Східної Галичини… – С. 188–189; *Тканко З., Коровицький О.* Моделювання костюма в Україні XX століття. – Л., 2000. – С. 15–17; *Чижович С.* Кустарно-промислова кооперація Великої України // Нова Хата. – 1928. – Чис. 10. – С. 7–8.

13 По виставці українського народного мистецтва в Данцігу // Нова Хата. – 1931. – Чис. 9. – С. 2–3.

14 *Січинський В.* За практичне виховання // Діло. – 1935. – Чис. 186. – С. 5–6; *Корінець Д.* А чи дійсно ми відчуваємо потребу фахових шкіл? // Діло. – 1934. – Чис. 244. – С. 1; Про фахові школи УПТ // Діло. – 1926. – Чис. 192. – С. 5.

15 Курси рукоділля влаштовували державні та приватні установи, спілки, товариства, школи: Кураторія Львівського шкільного округу, Міністерство віросповідання (релігії) та освіти, товариство «Громадська праця жінок», Ліга промислової допомоги, Товариство рукодільного ремесла для єврейської молоді, «Союз Українок», «Рідна Школа», спілка «Труд», «Сільський господар», Українське педагогічне товариство, «Українське народне мистецтво» тощо.

16 *Козакевич О.* Осередки фахової освіти… – С. 374–383.

17 Перша українська жіноча фахово-доповнююча школа середнього типу // Нова Хата. – 1929. – Чис. 7. – С. 7; Розклад занять приватної школи Сестер Василіанок у Львові 1928/29 н. р. – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1510, 25 а; Статистичні дані про стан приватної професійної жіночої школи Сестер Василіанок у Львові (1928–39). – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1509, 22 а; Навчальна програма для жіночих шкіл крою та шиття ліцейного рівня (1937). – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 195, 27 а; Пропам'ятна книга гімназії сестер Василіянок у Львові. – Нью-Йорк; Сідней; Торонто, 1980. – 334 с.; Українська фахово-доповнююча школа у Львові // Нова Хата. – 1927. – Чис. 10. – С. 4.

18 *Цимбалюк О.* «Труд» – жіноча кравецька школа. – Л., 1998. – 56 с.

http://www.etnolog.org.ua

кодільного ремесла для єврейської молоді (Перемишль) та ін.[19]

Особливо популярними були курси ручного в'язання наприкінці 1920-х – упродовж 1930-х років, що їх відкривали у великих містах, містечках та селах Східної Галичини: у Львові, Зимній Воді, Самборі, Бережанах, Тернополі, Городенці, Станіславові, Коршеві, Ладичині, Поникві, Томашеві та ін. Навчали в'язати гачком та спицями светри, шапки, шкарпетки, шалики, рукавиці, комірці, серветки, хустинки, мереживне оздоблення білизняних виробів[20]. Часто інструкторками були відомі майстрині-трикотажниці, які самостійно вели власні робітні і мали професійну освіту. Серед них – Міка Бачинська-Зелена, Клавдія Кордуба-Дікенс, Олена Мельник, Степанида Бревко-Грицай[21], Катерина Кузьма, Катерина Венґер, Ольга Щурко[22] та інші майстрині. Після закінчення курсів організовували виставки робіт, які цікавили відвідувачів й отримували позитивні оцінки[23].

Трикотажний асортимент продукували в приватних майстернях та на мануфактурах ручним і машинним способом. Від цього залежали кількість, якість, художньо-стильові особливості в'язаних виробів. Практичні навички, здобуті в процесі фахового навчання, сприяли створенню й діяльності низки трикотажних майстерень, де виготовляли найрізноманітніший асортимент одягу та оздоблення. Зазвичай робітні – це невеликі приміщення, які складалися з двох-трьох кімнат, з малою кількістю працівників та обладнання. Одна кімната слугувала за приймальню, у якій були розташовані примірочна та зразки продукції, решта приміщень – робочі. Вироби «виплітали» переважно вручну – спицями та гачком, значно рідше – із застосуванням спеціальних машин. Індивідуальний підхід у створенні трикотажного одягу та в'язаного оздоблення дозволяв продукувати асортимент відповідно до тенденцій моди – для клієнтів, які прагнули одягатися оригінально, творчо, естетично[24].

Упродовж 1920–1930-х років зросла кількість дрібних трикотажних мануфактур, де у виготовленні в'язаного асортименту застосовували спеціальне обладнання. Розвиток в'язального виробництва залежав від сировини: переважно використовували вовну місцевого виготовлення, для асортименту кращого ґатунку – імпортну. Ще одним чинником запоруки якісного трикотажу стала наявність кваліфікованих кадрів. Машинне виробництво значно перевищувало обсяги продукції ручного в'язання, хоча в обох варіантах існували свої переваги та недоліки. Фабричний трикотаж уможливлював випуск великих партій одягу, однак втрачалася мистецька якість; ручне в'язання давало змогу виготовляти оригінальні вироби, але в незначних кількостях.

Механізоване виробництво було добре налагоджено (моталки, панчішні машини механізовані й для ручного в'язання, плоскі в'язальні машини з обрізкою 8/80, 7/70, 7/50, 9/70[25], машини до прасування, машини системи «INVISIBLE»,

---

19 Листування з Товариством рукодільних майстерень для єврейської молоді у м. Перемишлі про відкриття трикотажної школи (1938). – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1988, 1–28 а; Статистичні дані про стан професійної жіночої школи товариства рукодільних майстерень для єврейських дівчат у Львові (1928–39). – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1704, 29 а; Розклади занять, статистичні дані про стан приватної жіночої єврейської школи у Львові (1931–1939). – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1706, 1–44 а.

20 Листи державної професійної жіночої школи у м. Львові про відкриття в'язальних курсів для вчительок початкових шкіл. – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 2569, 2 а.

21 С. Бревко-Грицай мала власну робітню. Була інструктором на курсах в'язання. Окрім того, майстриня написала «Трикотарський підручник» (*Бревко С., Крушельницька Л.* Трикотарський підручник. – Л., 1937. – 48 с.), де подала техніки в'язання та зразки переплетень, а також українську термінологію. Свою творчість продовжувала до 1990-х років, працюючи на ниві ручного та машинного трикотажу. У 1994 році стала автором видання «Художнє в'язання» (*Грицай С.* Художнє в'язання: Навч. посіб. для проф. навч.-виховничих закладів. – К., 1994. – 103 с.). Вироби майстрині зберігаються в музеях України, зокрема у фондах НМНАПУ і МНАПЛ.

22 *Козакевич О.* Осередки трикотажного виробництва: Івано-Франківщина // Мистецтвознавство'10. – 2010. – С. 79–92.

23 *Козакевич О.* Львів – осередок трикотажного виробництва (кінець XIX – перша третина XX ст.) // НЗ. – 2012. – № 6 (108). – С. 1054–1086; *Козакевич О.* Професійний трикотаж в Галичині кінця XIX – першої третини XX століття: осередки, асортимент, художні особливості // НЗ. – 2013. – № 2 (110). – С. 289–305; *Козакевич О.* Осередки трикотажного виробництва… – С. 79–92; Нова Хата. – 1933. – Чис. 12. – С. 8; Нова Хата. – 1934. – Чис. 1. – С. 12; ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 263, 148 а; ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 268, 62 а; ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 267, 66 а; ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 2748, 22 а.

24 *Козакевич О.* Професійний трикотаж в Галичині… – С. 289–305.

25 Номер машини вказує, якої щільності трикотажний виріб на ній можна виготовити. Наприклад, чим вищий номер машини, тим тонше й делікатніше полотнище.

http://www.etnolog.org.ua

«SZUBERT», «ZALCER», «IDEAL», «KORONA», «RACHEL», «JANWART», швейне обладнання, машини до збивання вовни та ін.). На фабриках існував поділ праці за специфікою виконання трикотажних операцій, що свідчить про фаховий підхід у виготовленні в'язаних виробів та значний поступ у вишколі кваліфікованих кадрів: в'язальниця, снувальниця, перемотувальниця, намотувальниця, пресувальниця, кетлювальниця, швачка, закрійниця, штопальниця, чесальниця вовни, розтягувальниця, складальниця, формувальниця[26]. Трикотажний асортимент – найрізноманітніший: вбрання жіноче, чоловіче та дитяче (светри, блузки, камізельки, жакети, сукні, шалики, шапки, шалі), спортивний одяг із шерсті, напівшерсті і бавовни, панчішно-шкарпеткові вироби, у декоруванні яких застосовували розмаїті візерунки та пряжу різного ґатунку й кольору.

Низка мануфактур функціонувала в Косові (фабрика Шнейберга[27], фабрика трикотажів Маєра Сімона, фірма Осташа Ґертнера і Ляндава «Ґасорейг»[28], фабрика-ткальня трикотажів Вільгельма Ранда[29], Ткальня светрів Лойса Екгауза[30], спілка «Гуцульське мистецтво»[31] під керівництвом Михайла Куриленка – одне з небагатьох текстильних підприємств, яким керували українці), Коломиї (фабрики Юди Райдля[32], Давида Райзеля[33] та «Брати Райзель»[34]), Чернівцях («Геркулес», «Трикотанія», «Тринако», «Постоварія Ромина», «Вултур», «Інкором»[35], «Апекс»)[36], Львові («Явір Г. і С-ка», «Рекорд», «Пліхал К. і С-ка», «Вовна», «Омніум», «Комета», «Астра», «Борістен»), а також у Самборі, Дрогобичі, Тернополі, Стрию та інших містах.

Трикотаж Східної Галичини 1920–1930-х років розвивався у двох напрямах – у контексті європейської моди та самобутнього українського стилю. Характерна риса моди 1920-х років – скромність і простота: переважає прямолінійний крій, якісний матеріал, колір та фахове виконання фасону. Спортивний стиль співіснує з вишуканим жіночним, який створюють за допомогою декору та різноманітного оздоблення (фалди, плісе, кльош, розмаїті кокарди, мереживо тощо). У жіночу моду входять костюми: англійські – строгі, чоловічі, майстерно опрацьовані кравцем, і французькі – вільні, м'які. Кольорова гама виробів яскрава, але не криклива. Модне поєднання матерій двох ґатунків і кольорів двох відтінків: поширені зелено-сині, сріблясті та рожеві барви. Часто застосовували контрастні кольори: білий із чорним, чорний з рожевим, відтінки жовтого – від світло-бежевого до темно-золотистого[37]. Контрастом до спрощеності в одязі слугувала значна кількість прикрас.

У жіночому вбранні форма і матеріал змінювалися не лише на вимогу гігієни чи естетики, але й «передовсім, щоби повинуватись всевладній повелительці – моді»[38]. Відколи кравецтво почали трактувати з погляду мистецтва, на теренах Східної Галичини виник новий напрям, що отримав назву «моделювання». Значний вплив на моду мали такі мистецькі напрями і стилі, як кубізм, абстракціонізм, ар деко, оскільки зв'язок між «модою та мистецтвом є дуже тісний. Мистецтво творить нові форми <…> мода їх популяризує»[39].

Особливо це проявилося в нових конструктивних формах одягу 1920–1930-х років, а також у застосуванні та популяризації нових матеріалів, зокрема трикотажу. Важливим у виникненні та розвитку нових форм і матеріалів цього періоду став поділ одягу на ранковий, пополудневий і вечірній, а також на одяг конкретного призначення (спортивний, купелевий, відпочинковий тощо). В'язані вироби з волічки стали такими ж популярними, як і кравецькі моделі, і навіть конкурували з ними. Це пов'язано з тим, що «трикотові» дешеві й практичні: вони добре зберігають форму, мають хороший зовнішній вигляд, не мнуться та тривкі в носінні. Зазвичай їх використовували під

26 ДАІФО. – Ф. 262, оп. 1, спр. 348.
27 ДАІФО. – Ф. 262, оп. 1, спр. 333.
28 ДАІФО. – Ф. 263, оп. 1, спр. 969; ДАІФО. – Ф. 2, оп. 2, спр. 751.
29 ДАІФО. – Ф. 263, оп. 1, спр. 1183.
30 ДАІФО. – Ф. 263, оп. 1, спр. 970; ДАІФО. – Ф. 2, оп. 6, спр. 391.
31 Польові матеріали автора (далі – ПМА): записано 15.07.2004 р. в Косові від Анни Степанівни Мартинюк, 1916 р. н.
32 ДАІФО. – Ф. 2, оп. 6, спр. 624; ДАІФО. – Ф. 262, оп. 1, спр. 348.
33 ДАІФО. – Ф. 263, оп. 1, спр. 348; ДАІФО. – Ф. 2, оп. 2, спр. 716.
34 ДАІФО. – Ф. 2, оп. 6, спр. 504.
35 ДАЧО. – Ф. 118, оп. 5, спр. 4294; ДАЧО. – Ф. 118, оп. 3, спр. 7708; ДАЧО. – Ф. 118, оп. 3, спр. 5167; ДАЧО. – Ф. 43, оп. 1, спр. 7833; ДАЧО. – Ф. 43, оп. 1, спр. 7105; ДАЧО. – Ф. 38, оп. 1, спр. 5998.
36 У Чернівцях упродовж 1920–1930-х років працювало понад 40 трикотажних мануфактур. У 1940-х роках підприємства було націоналізовано, на їх основі створено артілі, а згодом – трикотажні фабрики.
37 Мода на весну // Нова Хата. – 1927. – Чис. 4. – С. 9; Дещо про моду // Нова Хата. – 1927. – Чис. 2. – С. 8; Що є тепер модне? // Нова Хата. – 1927. – Чис. 5. – С. 8.
38 *Білевич І.* Про моду // Нова Хата. – 1930. – Чис. 11. – С. 19.
39 *Вальницька С.* Психольогія моди // Нова Хата. – 1929. – Чис. 13. – С. 10–11.

http://www.etnolog.org.ua

час подорожей, для занять спортом, у повсякденному вжитку, тонкі й ажурні трикотажні полотна – для святкового вбрання. Для більшої пружності до вовни чи шовку додавали еластичну нитку, що підкреслювало силует. Модний натуральний і штучний шовковий трикотаж (трикотин) з'явився на початку 1930-х років: з нього виготовляли блузки модної на той час довжини «до стегон» у яскравих та насичених кольорах. Від 1939 року на заміну трикотину прийшов міцніший та еластичніший нейлон. Новинкою – «криком моди» – став вовняний трикотаж у поєднанні з люрексовою ниткою та «золотим» декором.

У 1920–1930-х роках сформувалися основні типологічні групи й типи трикотажного одягу. У другій половині 1920-х років модною частиною гардеробу української жінки стала вовняна сукня[40]: цей матеріал, практичний у щоденному вжитку й у всі пори року, використовували для створення моделей різних стилів та напрямів[41]. Джемперові сукні (із заниженою талією, майже по лінії стегон, з напуском) підкреслювали жіночність. Трикотажні полотна були розповсюджені у виготовленні асортименту літніх суконь. Поряд з фабричним трикотажем в осінньо-зимовий сезон мали попит в'язані вручну спицями або гачком сукні: виглядали особливо гарно, імітуючи тканину. Їх вив'язували з тонкої волічки на тонких спицях щільним переплетенням, що, звичайно, вимагало багато часу і було копіткою працею[42]. У зимовому сезоні модними були також пополудневі плаття у спортивному стилі – з тонкої вовни (ангори) чи м'якого шовку, які доповнювали джемперами яскравих кольорів, камізельками.

На початку 30-х років XX ст. в'язані вироби набули особливої популярності. Вовну та іншу пряжу застосовували для виготовлення одягу різноманітного асортименту та призначення: м'який еластичний трикотаж найкраще втілював модні креативні ідеї. Попит мали в'язані на спицях жіночі костюми (поєднання спідниць, блуз, джемперів, безрукавок, жакетів) та вечірні сукні. Однак це вже вироби не з об'ємної вовни, а з шовку (натурального чи штучного) або тонкої нитяної пряжі. Блузки шили з трикотажних матеріалів: різноманітні смугасті в контрастних кольорах, поєднання однотонних і смугастих тканин у поперечні та поздовжні смуги, що надавали будь-якій фігурі витонченості та стрункості. Доповнювали їх декоративними шаликами, зав'язками навколо горловини, комірцями, манжетами, пелеринками тощо. Вироби у спортивному стилі оздоблювали декоративними ґудзиками з дерева або шкіри у формі автомобільних коліс чи футбольного м'яча. Новинка декору – порцелянові чи скляні перли, які вплітали разом з ниткою, підкреслюючи візерунок та структуру в'язаного полотнища.

На розвиток професійного трикотажу 1920–1930-х років вплинуло пропагування спорту, зокрема плавання й тенісу, а також культу здорового гарного тіла: фізичне виховання стало ще однією складовою жіночої емансипації, «нового поняття про жінку»[43]. На початку XX ст. одяг для плавання був незручним: широкополі капелюхи, штанці з фальбанами і мереживом, ліфи, панчохи, плащі-накидки, які повністю прикривали тіло. У 20-х роках XX ст. відбулася диференціація купального вбрання – для занять спортом і відпочинку. Колористична гама була обмежена, зокрема переважали білосині кольори та їхні відтінки. Декор створювали розмаїті окантовки контрастного до основного полотна кольору, вишиті монограми, поєднання тканин кількох кольорів в одному виробі, скомпоновані по-різному у вигляді асиметричної композиції або монокомпозиції, а також вузенькі паски, клапани тощо.

Особливої популярності наприкінці 1920-х років набув активний зимовий вид спорту – лижний, де одяг повинен бути теплим, пластичним, м'яким та зручним. Саме цим критеріям відповідали в'язані вироби з вовни – різноманітні светри, пуловери, шкарпетки, гетри, рукавиці, головні убори та шарфи. Невід'ємною складовою жіночого відпочинкового гардеробу в цей період стали брюки. Спідниці одягали значно рідше, переважно для прогулянок. Тож у зимовому одязі траплялося багато суперечностей: довгі сукні чергувалися із «широкими штанами лещатарок, а <…> капелюшки з яркими вовняними шапками»[44]. Часописи мод подавали варіанти поєднання складових лижного костюма та можливості їх декору, орієнтуючись на європейські тенденції. Оскільки лижний одяговий комплект був дорогим, більшість жінок виготовляли та компонували його власними силами. Брюки і куртки переробляли зі старих речей, а всілякі доповнення вив'язували з вов-

[40] ДАІФО. – Ф. 263, оп. 1, спр. 1728.

[41] Нова Хата. – 1928. – Чис. 3. – С. 9; Весняна мода // Нова Хата. – 1929. – Чис. 3. – С. 11; Моди // Нова Хата. – 1926. – Чис. 11. – С. 8; Лист з Відня // Нова Хата. – 1927. – Чис. 12. – С. 9.

[42] Купуємо тканини // Нова Хата. – 1936. – Ч. 20. – С. 9.

[43] *Которн Н.* История моды в XX веке. – М., 1998. – 175 с.; Про жіночий спорт // Нова Хата. – 1926. – Чис. 9. – С. 1–2; Білий спорт // Нова Хата. – 1928. – Чис. 6. – С. 7.

[44] Мода зимою // Нова Хата. – 1932. – Чис. 2. – С. 18.

http://www.etnolog.org.ua

ни власноруч. Зазвичай кожна жінка мала теплий светр чи пуловер у кольоровій гамі під колір костюма. Це були однотонні светри різноманітної «грубої» в'язки з високим коміром-гольфом, а також кольорові – з ромбоподібним (аргіл) об'ємним візерунком, жакардовим узором, у пасочки. До них як доповнення «виплітали» шарфи модних яскравих кольорів.

Для більшої декоративності костюма замість спортивних шкарпеток носили гуцульські традиційні капчури, які пожвавлювали одяг яскравим кольором та химерним барвистим візерунком. Використання автентичних народних виробів і мотивів у декорі «модного» вбрання вказує на одну з тенденцій 20–30-х років XX ст.: вплив народного мистецтва на моду. Саме в лещатарському костюмі знайшли застосування поліхромні гуцульські візерунки. Лижне вбрання піддавалося таким своєрідним модифікаціям. Тут можна використати в'язаний пояс, капчури, кольорову шапочку-клепаню, а штани і куртку декорувати кольоровою вовною, кутасами, китицями-дармовисами. Яскравий акцент у лижному костюмі на тлі білого мерехтливого снігу – шапочки та шалики з гуцульським орнаментом «пташки» або «оленики».

Оригінальною складовою гардеробу 1920–1930-х років стали трикотажні комплекти, які складалися з головних уборів (шапки, берети) та доповнень (шарфи, рукавиці, декоративні манжети, комірці, паски) у різних поєднаннях. Для зимового варіанта в'язали шапки, шарфи, рукавиці, шкарпетки чи гетри у спортивному стилі – в одному кольорі або в поліхромній гамі. У декорі використовували фактурний (технічний) орнамент, якого досягали головно переплетенням, а також кольоровий – методом перекручування пряжі кількох кольорів в одному ряду (жакард, аргіл), смугами та їх поєднанням. Жіночі шапочки «фантазійного» стилю мали розмаїті форми за рахунок стягування, загортання, перекручування основного полотнища виробу. Оздоблювали такі головні убори кутасиками різних розмірів, в'язаними гачком квітами, об'ємними «гульками», валиками тощо.

Шалики вив'язували спицями, гачком і на машинах з бавовни, вовни та волічки: однотонні – візерунок утворювався технологічною фактурою, і кольорові орнаментовані. Часто в одному виробі поєднували кілька переплетень («лицеві», «виворітні», «ажур», «жакард»), чим досягали оригінальних ефектів: контраст, що підсилювався фактурою пряжі, поєднання щільного та ажурного переплетення тощо. Шарфами доповнювали спортивно-відпочинковий одяг, а в'язані вироби контрастних кольорів – квадратними, V-подібними та вирізами «каре» в платтях, блузах, джемперах. Різновидом шалеподібних трикотажних виробів були різноманітні хустинки-апашки, манишки, шалі.

Такий модний аксесуар, як рукавички, художні особливості яких залежали від їхнього призначення, виготовляли з різноманітних матеріалів і з використанням вигадливих переплетінь. На щодень та для занять зимовими видами спорту в'язали з грубої вовни або волічки різних кольорів. Часто носили автентичні гуцульські в'язані вироби, зокрема рукавиці, які популяризувалися в міському костюмі 1920–1930-х років. Для декору використовували геометричний і стилізований фітоморфний орнамент, смужки. Натомість в ансамблях святкового призначення модним акцентом стали ажурні рукавички – на п'ять пальців і мітенки, довжина яких коливалася від зап'ястя до ліктя. Для особливих подій в'язані рукавички оздоблювали тасьмами, камінцями, квітками тощо.

Як і в попередній період, декоративними тканинами, у тому числі в'язаними виробами, оздоблювали житлові інтер'єри. Асортимент різноманітний: фіранки, портьєри, ламбрекени, покривала, простирадла, подушки, валики на дивани, столова білизна (серветки, обруси), зрідка – настінні панно та абажури на світильники.

Фіранки вив'язували гачком у вигляді мережива, відводячи візерункові особливу роль, адже цей тип в'язаних інтер'єрних тканин привертав увагу зовні. Покривала, пледи виконували кілька функцій: їх використовували для захисту від холоду під час подорожі й удома, ними накривали дивани. В'язане полотнище переважно мало щільну структуру, орнамент творився фактурою або кольоровим візерунком.

Декоративні подушки виготовляли двох типів: суцільнов'язані та з мереживними вставками, здебільшого з пряжі світлих кольорів, з домішком віскозної нитки, яка надавала блиску. Інколи ажурний напівфабрикат підшивали тканиною темного кольору, завдяки чому досягали ефекту «сліпої ажурності», що підкреслював графічну структуру мережива. Трикотажні подушки також вив'язували щільним переплетенням, використовуючи як декор кольоровий орнамент. Вироби були різних форм: у вигляді шестигранника, вигачкуваного з різнокольорової вовни світлих і темних тонів, а також прямокутні, квадратні, круглі, видовжені. Різноманітними були вставки на подушки – кутові, бокові, по центру, у декілька рядів у вигляді смуг з рівними краями, а також зуб-

http://www.etnolog.org.ua

цеподібними, які вшивали чи нашивали на основну частину виробу. Стрічки виплітали гачком з бавовняної нитки, що робило мереживо делікатним і тонким. В'язані мотиви – ромби, прямокутники, кола, зірки, квіти, листочки, які з'єднувалися повітряними петлями, – утворювали розмаїті вставки. Подушки прикрашали бантами з атласної тасьми, різнокольоровими смужками. Валики на диван в'язали з різнобарвної пряжі в смуги, геометричні візерунки, викінчували довгими китицями.

Творчо декорували столову білизну – серветки невеликих розмірів під кавові та чайні сервізи, мільйо, серветки на тацю, «креденс» та обруси. Серветки-мільйо розкладали в центрі столу. Центральну частину серветок переважно робили з білого полотна у формі квадрата чи кола, часто з фігурними обрисами. По периметру виплітали мереживо різноманітної форми: у вигляді фриза із зіркоподібних, квіткових, віялоподібних мотивів, з прямими, заокругленими та овальними краями. Суцільнов'язані серветки відрізнялися від оздоблених мереживом тільки способом виготовлення: їх починали в'язати від середини по колу, причому в кожному наступному колі нитку обривали і гачкування починали з нового витка.

Обруси створювали за таким самим принципом, що й серветки: оздоблювали мереживом, значно рідше виплітали суцільний виріб. Поширеним був варіант з кількох полотняних частин, які з'єднували смугами мережива. Часто посередині скатертини робили мереживну вставку. По периметру обрус викінчували мереживом різноманітної конфігурації. Додатковий засіб прикрашання – вишивка в техніках «гладь», «хрестик», «рішельє».

В'язаним оздобленням декорували постільну білизну: прошви на подушки, мереживо на простирадла, вставки на покривала тощо. Спосіб декору, техніки й матеріал аналогічні тим, які використовували у виготовленні столової білизни.

В'язальні техніки зрідка застосовували в абажурах. Спершу робили дротяний каркас потрібної форми, на якому в'язали основу з пряжі техніками вузлового в'язання (макраме) та в'язанням спицями. Оздоблювали по нижньому краю френзелями, плетінку прикрашали різноманітними дерев'яними перлинами, лелітками, часто контрастного до виробу кольору. Окремими цікавими елементами декорування предметів інтер'єрного призначення були френзелі, китиці, що ними оздоблювали низ фіранок, краї рушників, обрусів та покривал.

Залишаючи поза увагою деякі регіональні відмінності розвитку трикотажного виробництва на території України, в'язаний асортимент став новим явищем у текстильній галузі й важливою складовою гардеробу першої третини XX ст. Після 1939 року відбулися суттєві зміни в політичному устрої українських земель, що вплинуло й на трикотаж. На той час на територіях, які входили до складу Радянського Союзу, трикотажні фабрики працювали вже від початку 1920-х років. Приватні майстерні та дрібні мануфактури, які функціонували на теренах Східної Галичини, націоналізували і об'єднали в артілі або на їх базі відкрили фабрики[45].

Незважаючи на постанови початку 1940-х років про збільшення обсягів текстильної продукції масового вжитку, з початком Другої світової війни всі надбання в цій ділянці нівелювалися, оскільки зусилля були скеровані на військово-оборонний комплекс.

Після війни по Україні почали відновлювати або створювати артілі, де виготовляли різноманітний одяговий асортимент, зокрема й трикотажний. Звичайно, брак якісної сировини, досконалої технологічної бази та творчих кадрів уповільнював темпи розвитку якісної продукції. Це дало поштовх новому витку розвитку ручного в'язання спицями й гачком у домашніх умовах, особливо в сільській місцевості[46]. Наявність сировинної бази (льон, коноплі, вовна) та фабричної (бостонка, кроше), застосування техніки в'язання у традиційному вбранні дозволили створювати теплі, недорогі й необхідні на той час у повсякденному житті светри, шапки, шкарпетки, рукавиці. Естетичні вподобання у прикрашанні житлових інтер'єрів посприяли розвитку мереживних виробів, а саме: виготовленню ажурних оздоблень рушників, простирадл, обрусів, подушок за допомо-

45 Наприклад, у Чернівцях 1940 року було створено Чернівецький трикотажний трест, де на базі 33-х націоналізованих підприємств організували дев'ять фабрик зі спеціалізації окремих виробництв: дві панчішні, одна верхнього трикотажу, три панчішно-трикотажні, одна рукавична, одна текстильно-галантерейна, одна фарбувальна (див.: *Сидор Б. Й* Розвиток промисловості Чернівецької області (1940–1958 рр.) // Минуле і сучасне Північної Буковини. – К., 1972. – С. 75–84).

46 *Козакевич О.* Бойківські в'язані вироби та мереживо кінця XIX – XX століття: локальні та художні особливості // Бойківщина. – Дрогобич, 2007. – Т. 3. – С. 441–447; *Козакевич О.* Плетиво з фондів Волинського краєзнавчого музею // Матеріали Другої Волинської обласної науково-етнографічної конференції «Минуле і сучасне Волині й Полісся: народне мистецтво і духовність» (12–13 травня, м. Луцьк). – Луцьк, 2005. – С. 51–54; *Козакевич О.* Косів – осередок в'язання XX ст. // Мистецтвознавство'05. – 2005. – С. 79–87.

http://www.etnolog.org.ua

гою гачка, що розвинулося в 1960–1980-х роках як самобутнє мистецьке явище[47].

Трикотажні підприємства повоєнної України поступово розширювали асортимент, покращуючи його якість, та удосконалювали парк спеціалізованого обладнання. Лише наприкінці 1950-х років у виготовленні трикотажу почали використовувати чисту вовну, вовну з домішками, згодом – синтетичні матеріали, як оздоблення – різноманітні тасьми, ґудзики, мереживо, вишивку, аплікацію, шнури, а також візерунки, отримані методом трикотажних переплетень. У другій половині XX ст. на базі текстильно-трикотажних артілей було відкрито трикотажні фабрики в Житомирі, Прилуках, Мукачевому, Миколаєві, Одесі, Львові, Феодосії, Бердянську, Харкові, Броварах, Дніпропетровську та інших містах, які продукували різноманітний асортимент[48]. Важлива роль у відродженні трикотажного виробництва належала діяльності будинків мод та експериментальних цехів, де професійні художники-модельєри розробляли зразки творчих моделей.

О. КОЗАКЕВИЧ

ІМФЕ

[47] *Козакевич О.* Бойківські в'язані вироби… – С. 441–447; *Козакевич О.* Традиційне в'язання (плетіння) на Гуцульщині кінця XIX – XX ст.: історія, типологія, художні особливості // Грегіт. – Л., 2008. – С. 51–54; *Козакевич О.* Трансформаційні процеси в українському традиційному мистецтві (на прикладі в'язаних та мереживних виробів Бойківщини) // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. пр. – К., 2008. – Вип. 27. – С. 25–31; *Козакевич О.* Мереживо у системі декору церковних тканин кінця XIX – XX ст. (за матеріалами західноукраїнських областей) // Історія релігій в Україні. Праці XIX Міжнародної наукової конференції. – Л., 2009. – Кн. 2. – С. 498–505; *Козакевич О.* Традиційні мереживні та в'язані вироби на Буковині кінця XIX – XX ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій) // НЗ. – 2011. – № 4 (100). – С. 704–718.

[48] На початку 1970-х років в Україні працювало 60 трикотажних фабрик.

http://www.etnolog.org.ua

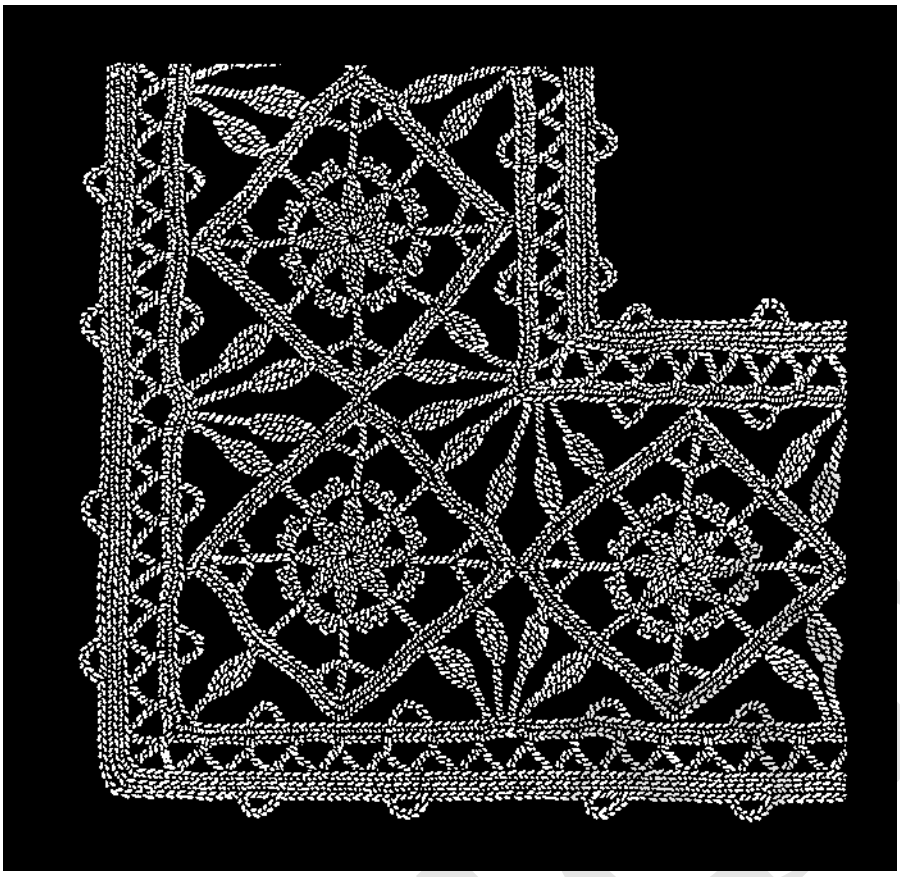
Список ілюстрацій

1. Мереживне оздоблення серветки мільйо (фрагмент). 1912 р. Бавовняні нитки; в'язання гачком. Опубліковано у виданні: Nowe Mody. – Lwów; Warszawa, 1912. – Roc. 23. – Z. 23.
2. Жіноча сумочка, оздоблена мереживом. 1912 р. Оксамит, бавовняні нитки; в'язання гачком. Опубліковано у виданні: Nowe Mody. – Lwów; Warszawa, 1912. – Roc. 23. – Z. 3.
3. Дитячий жакетик. Початок XX ст. Волічка; в'язання спицями. Опубліковано у виданні: Nowe Mody. – Lwów; Warszawa, 1912. – Roc. 23. – Z. 2.
4. Жіночий плащ. Початок XX ст. Вовняні нитки; в'язання спицями. Опубліковано у виданні: Nowe Mody. – Lwów; Warszawa, 1912. – Roc. 23. – Z. 2.
5. Шаль. Початок XX ст. Вовняні нитки; в'язання гачком. Опубліковано у виданні: Nowe Mody. – Lwyw; Warszawa, 1912. – Roc. 23. – Z. 15.
6. Серветка мільйо, оздоблена по периметру мереживом. 1912 р. Бавовняне полотно, бавовняні нитки; в'язання гачком. Опубліковано у виданні: Nowe Mody. – Lwów; Warszawa, 1912. – Roc. 23. – Z. 23.
7. Мереживне оздоблення-вставка до літніх суконь та блуз (фрагмент). 1912 р. Бавовняні нитки; в'язання гачком. Опубліковано у виданні: Nowe Mody. – Lwów; Warszawa, 1912. – Roc. 23. – Z. 23.
8. Хустина (фрагмент). 1920–1940-ві рр. м. Чернівці. Віскоза, бавовна; промисловий трикотаж. ЧКМ.
9. Мітенка. 1912 р. Бавовняні нитки; в'язання гачком. Опубліковано у виданні: Nowe Mody. – Lwów; Warszawa, 1912. – Rocz. 23. – Z. 17.
10. Хустина (фрагмент). 1937 р. с. Дорошівці Чернівецької обл. Віскоза, бавовна; промисловий трикотаж. ЧОМНАП.
11. *Олена Кульчицька*. Жіночий комплект (камізеля та спідниця). 1930-ті рр. Волічка; в'язання гачком, вишивка. Опубліковано у виданні: Нова Хата. – 1928. – Чис. 12.
12. Підлітковий жакетик. 1912 р. Волічка; в'язання спицями. Опубліковано у виданні: Nowe Mody. – Lwów; Warszawa, 1912. – Roc. 23. – Z. 21.
13. Гаманець. Початок XX ст. Галичина. Волічка; в'язання гачком. МЕХП ІН НАНУ.
14. Дитяча сукня. 1946 р. Чернівецький трикотажний трест. Бавовна; промисловий трикотаж. ЧКМ.
15. Жіночі рукавиці-«пальчата». 1930-ті рр. с. Пістинь Івано-Франківської обл. Вовняні нитки; в'язання спицями. КМНМГ.

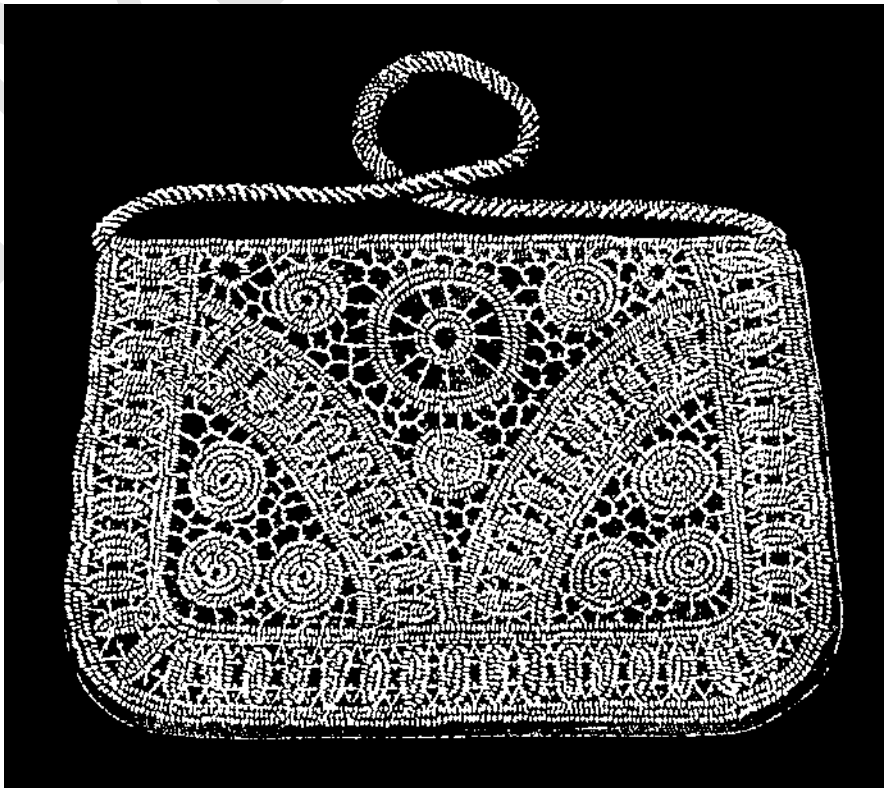
IMFE

http://www.etnolog.org.ua

1



2

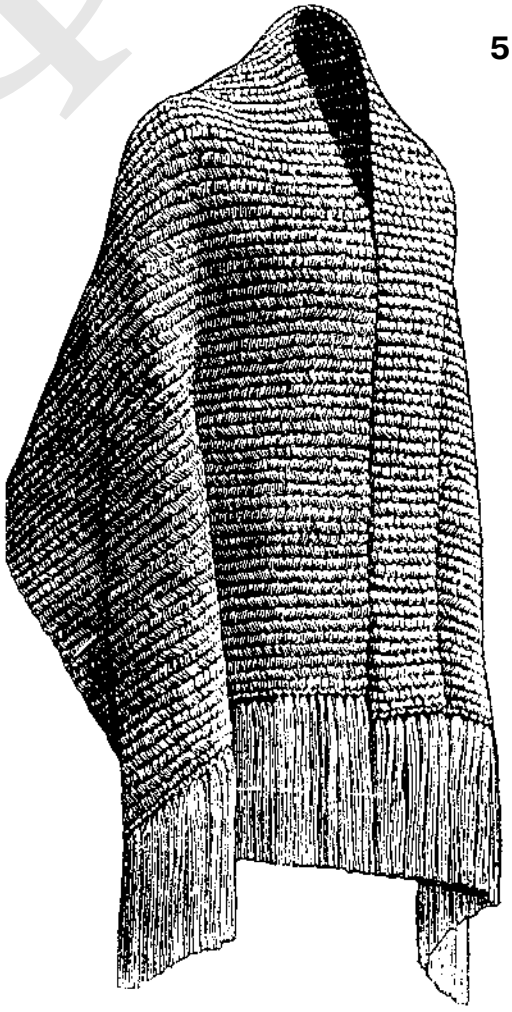


http://www.etnolog.org.ua

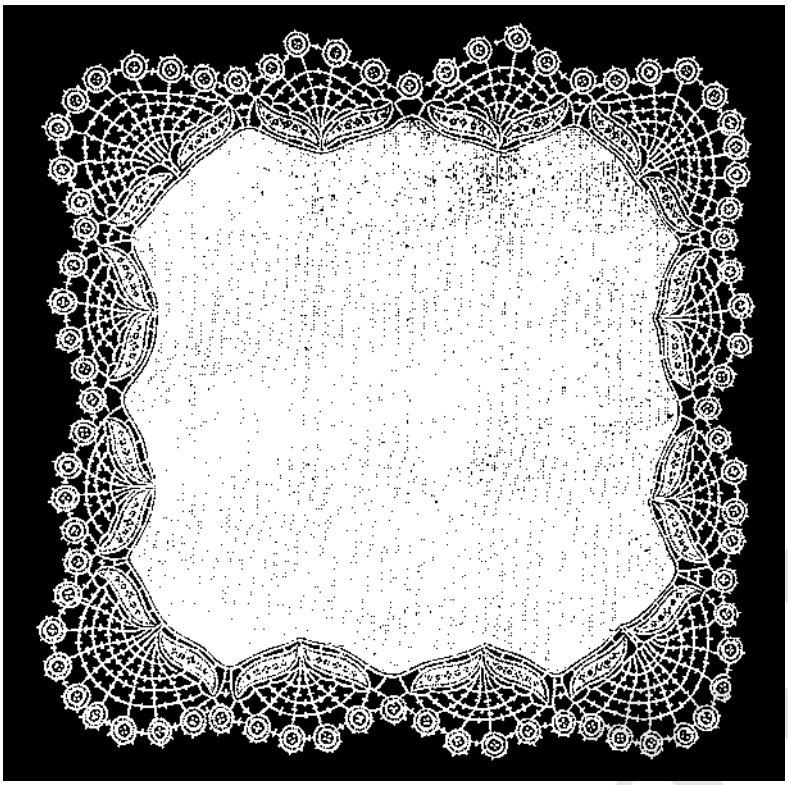
3

4

5



http://www.etnolog.org.ua

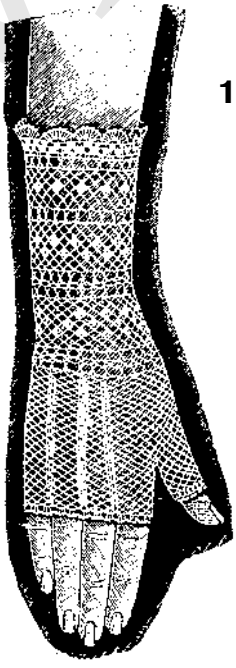


6

7

8

9



10

http://www.etnolog.org.ua

11

12

13

14

15

http://www.etnolog.org.ua

Художня кераміка

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Саєнко О. Декоративна тарілка. 1920-ті рр. м. Київ. Глина, полива; формування на гончарному крузі, розпис. НМУНДМ

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА

На початку XX ст. напрями розвитку української кераміки визначалися новими творчими завданнями, які постали перед художниками-керамістами.

На становлення професійної кераміки в цей час активно вплинуло розширення творчих зв'язків на теренах існуючої в складі різних держав України.

У країні та за її межами відбувалося ознайомлення художників-керамістів з найкращими творчими здобутками колег на виставках. Це сприяло тому, що митці масово обмінювалися мистецьким і технологічним досвідом. Багато професійних керамістів, які виготовляли художньо довершену кераміку, мігрували з одного закладу в інший. Цей процес взаємного обміну досвідом сприяв утворенню єдиної стилістики української професійної кераміки на основі синтезу традиційних форм, колориту, мотивів орнаментики різних регіонів України.

Становлення й розвиток художньої кераміки ґрунтувалися на вивченні та інтерпретації особливостей українського гончарства, яке створило основу для формування національного стилю. В Україні упродовж першої половини XX ст. традиції гончарства слугували підґрунтям для творчих пошуків у царині кераміки, на які, безперечно, впливали авангардистські мистецькі течії.

Основними елементами декорування професійної кераміки України першої половини XX ст. найчастіше були мотиви, запозичені з народного мистецтва. У виробах зберігалися традиційні для української кераміки форми, орнамент і основний колорит.

Українська художня кераміка в означений період розвивалась у складних, несприятливих умовах. За півстоліття Україна пережила дві світові війни, існування у складі різних держав, устрій та ідеологія яких ставилися вороже до національних культурних процесів, колективізацію, Голодомор 1931–1933 років, що забрав життя тисяч гончарів, політичні репресії. Утім, незважаючи на лихоліття, розвиток цього виду художньої творчості не припинявся.

Упродовж першої половини XX ст. асортимент виробів професійної кераміки був досить широкий: пластика малих форм, різноманітний ужитковий та декоративний посуд.

Для підвищення мистецького рівня виробів та з метою подальшого розвитку народних традицій художньої кераміки в Україні створювали учбово-кустарні майстерні, інструкторські школи, гончарські відділи при художньо-промислових школах тощо. Діяльність цих осередків навчання мала важливе значення для становлення української кераміки вже на професійному рівні. Активно включившись у мистецький простір, вони стали дієвим механізмом збереження традицій, сприяли розвитку національного культурного процесу. Важливу роль у підтримці професійної художньої культури і збереженні традицій відіграли видатні особистості – учені, письменники, композитори, митці. Серед них – І. Франко, М. Коцюбинський, Леся Українка, М. Лисенко, С. Васильківський, В. Кричевський, І. Труш, Д. Щербаківський, М. Біляшівський та інші.

На зламі XIX–XX ст. у мистецтві кераміки поширеними були різноманітні неостилі історизму, що показово для консервативних українських споживачів, які замовляли вироби зі звичними формами та декором. У такому руслі працював Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського, що за період свого функціонування в Києві від 1879 до 1918 року еволюціонував від керамічної майстерні до одного з найпотужніших керамічних виробництв міста[1]. Окрім архітектурно-декоративної кераміки, на заводі виготовляли й декоративно-ужиткову, зокрема теракотові вази[2]. Модерн повною мірою був відображений лише в одній п'ятій частині виробів загальної продукції підприємства. Після приходу до влади в Києві більшовиків завод було націоналізовано, а устаткування передано до Межигір'я (поблизу Києва), на чому історія виробництва й закінчилася[3].

Серед професійних художників-керамістів варто згадати Едварда Ковача, одного з основоположників «закопанського стилю» в Польщі та прихильника народного мистецтва Галичини[4].

У галузі кераміки професійна освіта була досить розгалуженою. З кінця XIX ст. в Україні діяли спеціальні установи із широкою програмою вивчення мистецьких дисциплін та учбові заклади з вузькопрофесійною спрямованістю. Навчальні заклади створювали в давніх осередках народної кераміки, що сприяло поширенню технологічних знань та вмінь, а також збереженню народних традицій у формотворенні й декоруванні.

Важливим осередком була Коломийська гончарна школа, яка орієнтувалася на гуцульські орнаментальні традиції. Глибокі знання техно-

---

1 *Смолій Ю.* Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Чис. 4. – С. 99–104.

2 Там само.

3 Там само.

4 *Нога О.* Проект пам'ятника Івану Левинському. – Л., 1997. – С. 228.

http://www.etnolog.org.ua

логії кераміки могли забезпечити універсальність практичної роботи вихованців школи в умовах будь-якого центру кераміки. Її випускники працювали в більшості керамічних шкіл і навчальних майстерень інструкторами та викладачами, зокрема на Дослідній керамічній станції Політехніки у Львові й фабриці Івана Левинського, у гончарній школі с. Товсте на Тернопільщині, Миргородській та Кам'янець-Подільській художньо-промислових школах, Глинській школі інструкторів гончарної справи, навчальних гончарних майстернях в Опішні та Умані.

Деякі випускники школи, наприклад, брати Микола й Осип (Йосип) Білоскурські, Станіслав Патковський, здійснили вагомий внесок у розвиток професійної художньої кераміки. О. Білоскурський був одним з перших українських дослідників керамічної технології. Його діяльність має надзвичайно важливе значення для становлення української професійної кераміки, оскільки її художня специфіка значною мірою залежна від технології. Крім того, як художник-кераміст О. Білоскурський доклав чимало зусиль для відродження гончарного промислу в Глинську, Миргороді та Дибинцях. Деякий час він був директором Коломийської гончарної школи, а згодом переїхав до Алмати, де організував Дослідну керамічну станцію.

Для керамістів доби модерну характерна увага до лаконізму кулястих форм та особливостей декорування японської кераміки[5]. Ця тенденція простежується в лампах, вазах, облицювальних плитках, які були виконані за ескізами Ю. Захарієвича при Дослідній керамічній станції Політехніки у Львові, а також у виробах фабрики І. Левинського[6].

На фабриці І. Левинського значну увагу приділяли ручній роботі художника, водночас там не бракувало машин. Для оздоблення виробів художники застосовували нові, дещо абстраговані від конкретного виду мистецтва орнаменти. У виготовленні виробів фабрика орієнтувалася на народне гончарство регіону. І. Левинський, М. Лукіянович, О. Білоскурський, М. Галібей, О. Лушпинський і Т. Обмінський прагнули надати виробам національного колориту[7].

У 1910–1930-х роках стилістика керамічних виробів фабрики Левинського значною мірою залежала від керівництва і творчості М. Лукіяновича. Він був учнем гончарної школи в с. Товсте (біля Тернополя), пізніше там учителював. Як стипендіат М. Лукіянович вивчав гончарство в Чехії, згодом повернувся першорядним фахівцем[8].

На фабриці, крім архітектурної кераміки, виготовляли ще й декоративно-ужиткову, до широкого асортименту якої входили вази, миски, макітри, тарелі, цідильники, горщики, дзбанки, пасківниці, чайні й кавові сервізи, таці, куманці, баклаги, чашки, бокали, фігурний посуд, свічники, сувеніри та сакральні вироби.

На початку XX ст. особливого значення набула сакральна кераміка. Так, на фабриці І. Левинського, серед іншого, розробляли й упроваджували у виробництво церковні ліхтарі, підсвічники (різної висоти, для окремих видів обряду), вази, підноси, підставки та інші речі, призначені для релігійних обрядів[9]. Ці вироби також зазнали впливу українського стилю модерн. Вони позначені високою якістю та гідно протистояли західноєвропейським різностильовим аналогам, що їх використовували в українських церквах[10].

У розглядуваний період керамічні ікони створював О. Лушпинський[11]. На фабриці І. Левинського здійснювали спроби виготовлення кіотів з майоліковими вставками. Зокрема, кіот з поєднанням дерева й майоліки, виконаний за проектом О. Лушпинського, був представлений на Виставці релігійних речей у Львові 1909 року[12].

На західноукраїнських землях широкої популярності набули керамічні хрести, щедро декоровані орнаментикою, запозиченою з різьблення Гуцульщини та Бойківщини. На фабриці І. Левинського було налагоджено випуск керамічних (теракотових і майолікових) церковних хрестів обрядового призначення[13]. Крім того, на початку XX ст. тут виготовляли керамічні писанки. Їхня орнаментика була інтерпретацію народних мотивів професійними художниками. Розповсюджували такі писанки через крамнички і ярмарки у Львові, Коломиї, Тернополі, Перемишлі, Стрию, Дрогобичі, Станіславі, Ярославі та інших містах Галичини

5 *Чегусова З.* Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини XX ст. – початку XXI ст. в аспекті впливу стилю модерн // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 45.

6 Там само.

7 *Кара-Васильєва Т.* Формування національного стилю (10–20-ті роки) // *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 19.

8 *Нога О.* Проект пам'ятника Івану Левинському… – С. 35.

9 Там само. – С. 302.

10 Там само.

11 Там само.

12 Там само. – С. 299.

13 Там само. – С. 226.

http://www.etnolog.org.ua

й Польщі, а також постачали як сувеніри до Києва[14].

В оздобленні майолікових виробів фабрики нерідко застосовували стилізацію живої природи, особливо вигадливою була рослинна орнаментика. Проте визначальною рисою асортименту була орієнтація на традиційні українські орнаментальні мотиви: галузки, квіти, ромби, зигзаги тощо. У розміщенні орнаменту простежується певна закономірність – він зазвичай зосереджений на опуклих стінках посудин, біля країв горловини, і розгортається в концентричному русі[15].

Декор на виробах ставав густішим, набував вигадливості та рафінованості[16]. При цьому стилізовані народні мотиви сполучали з характерними для модерну візерунками. Розпис виконували зазвичай на білому чи коричневому тлі. У виробах фабрики І. Левинського зберігалися характерні для західноукраїнської кераміки традиційні форми, орнамент і основний колорит, який складався із зелених, жовтих та коричневих барв. Водночас кольорова гама збагачувалася нетрадиційними синіми, фіолетовими, золотистими відтінками. Значною мірою це було пов'язано з пошуками І. Левинським нової технології: застосування нових хімічних сполук у поливах та введення муфельного випалу, який відкривав шлях до експериментів.

Важливу роль у підготовці художників-професіоналів для керамічного виробництва відіграла Миргородська художньо-промислова школа ім. М. Гоголя (нині – Миргородський художньо-промисловий коледж ім. М. В. Гоголя), відкриття якої відбулося 1 листопада 1896 року. На початку XX ст. навчальний процес школи скеровували визначні тогочасні митці: Опанас Сластіон, Іван Падалка, Іван Українець, Василь Кричевський, Федір Балавенський, Юхим Михайлів, Микола та Осип Білоскурські, Станіслав Патковський, Микола Касперович, Фотій Красицький, Софія Налепинська-Бойчук, Петро Ваулін, Іван Назаров та інші діячі мистецтва. Діяльність закладу була спрямована на формування майстерності, розвиток художніх смаків кустарних виробників, які працювали одноосібно, тобто школа поставила за мету підготовку кваліфікованих фахівців керамічної справи. Нову учбову програму, упроваджену 1903 року, було складено на основі досвіду кращих керамічних шкіл Східної Європи, зокрема Австрії та Чехії[17].

У Музеї Миргородського художньо-промислового коледжу ім. М. В. Гоголя зберігається колекція учнівських робіт – декоративні вази, традиційні глечики, куманці, плесканці, анімалістичний посуд. Для декорування застосовували кольорові поливи, ангоби, ритування. У формотворенні й декорі відчутні впливи українського модерну, що проявилось у стилізації форми та декору, запозиченого з народного декоративного мистецтва – текстилю, писанок тощо. В орнаменті переважали рослинні мотиви, які на поверхні виробу утворювали пишні декоративні композиції, проте не завжди були пов'язані з формою виробу. Учні обмежувалися створенням «нового стилю» розписів шляхом перенесення на глиняні вироби непритаманних матеріалові орнаментів з давніх вишивок і гаптів Полтавщини, що призводило до псевдонародності[18].

У 1920-х – на початку 1930-х років митці застосовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували з кольором, фактурою, об'ємами та пластикою[19].

Прогресивною була творчість Ю. Лебіщака – випускника Коломийської гончарної школи, який працював у Полтаві, Миргороді, Опішні, Хомутцях на Полтавщині, у Ротмістрівці на Черкащині, у Проскурові на Поділлі та в Кам'янець-Подільській художньо-промисловій школі.

Миргородська керамічна художньо-промислова школа ім. М. Гоголя спрямувала свою діяльність на створення орнаменту керамічних виробів, який мав прямі аналогії з гаптами XVIII ст.[20] В Опішні діяв гончарний навчально-показовий пункт Полтавського губернського земства (1912–1924) під керівництвом художника-кераміста Ю. Лебіщака. Взаємовплив творчих традицій різних осередків України суттєво

[14] *Нога О.* Керамічні писанки Галичини початку XX століття як продовження давньоукраїнських традицій // Матеріали науково-практичної конференції «Писанка – символ України» з Міжнародного з'їзду писанкарів. 2–7 вересня 1992 р. – К., 1993. – С. 91–92.

[15] *Кара-Васильєва Т.* Формування національного стилю (10–20-ті роки)... – С. 19.

[16] *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – С. 116.

[17] *Шмагало Р.* Гончарні промисли і керамічні школи України // Вісник ЛДІПДМ. – Л., 1992. – Вип. 3. – С. 73.

[18] Там само.

[19] *Кара-Васильєва Т.* Трансформація художнього життя (30–50-ті роки) // *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 62.

[20] *Клименко О.* Народна кераміка Опішні на зламі XIX – початку XX століть // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2000. – С. 155.

http://www.etnolog.org.ua

вплинув на подальший розвиток як професійної, так і народної кераміки та сприяв формуванню єдиного національного стилю[21]. Ю. Лебіщак широко використовував мотиви шитва, на їх основі створював декор гончарних виробів.

У 1927 році Опішнянський гончарний навчально-показовий пункт було реорганізовано в Опішнянську керамічну промислову школу. Її очолив технолог-кераміст І. Бойченко, який здобув фахову освіту в Миргородській художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя[22]. Під його керівництвом проводилися експерименти з поливами, глинами, було налагоджено масове виробництво майоліки.

У 1929 році з ініціативи І. Бойченка в Опішні створено гончарну артіль «Художній керамік»[23].

В Опішні в цей час працював Г. Шумейко. Він також отримав професійну освіту в Миргородській художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя. Його орнаменти вирізнялися неабиякою старанністю виконання, хоч і не завжди були самобутніми, а часто – запозиченими з орнаментів вишивок або килимів[24].

Упродовж 1936–1941 років у приміщенні навчально-показового пункту функціонувала Опішнянська школа майстрів художньої кераміки.

Суспільно-політичне й мистецьке життя країни 1920–1930-х років і повоєнних 1940–1950-х років внесло в розвиток опішнянської кераміки свої корективи. Протягом цього періоду в розписах побутово-декоративних виробів набули поширення мотиви, запозичені зі станкового малярства, що було притаманне не лише кераміці, але й іншим видам декоративно-ужиткового мистецтва.

В ужитковому мистецтві насаджувалися й реалізовувалися канони соцреалізму, не рахуючись з його специфічною художньою природою, зумовленою утилітарною функцією. Яскравим прикладом цього можуть бути вироби Петра Кононенка, учителя малювання Опішнянської керамічної кустарно-промислової школи. Він здобув освіту у Строганівському училищі технічного малювання (Москва), працював як живописець та іконописець. Його розписи на плесканцях, вазах – це українські сільські краєвиди, за своєю природою – станкові пейзажі з перспективою, світлотінню. Окремі тарелі вздовж краю декоровано українським рослинним орнаментом, виконаним Н. Оначко або М. Кришталь. У центрі одного тареля намальовано чумака біля мажі, на другому – будьонівця на коні, на третьому – кобзаря в степу з поводирем[25]. Прагнучи створити «радянський орнамент», у декор опішнянських гончарних виробів уводили радянську емблематику (літак, п'ятикутна зірка, червона кіннота, герб), портрети тощо. Є. Дмитрієва у своїй праці подає ілюстрацію миски з великою п'ятикутною зіркою в оточенні традиційних декоративних мотивів опішнянського декору[26]. У цьому виробі відчутне намагання автора залишитися в межах традиційного орнаменту: зірку утворено квітковими гірляндами, між якими вписано «сосонки». У багатьох виробах «радянська дійсність» відображена прямолінійніше, як, наприклад, у розпису «Червона кіннота» на вазі авторів О. Ширая та О. Бабич[27].

Серед керамічних осередків Східного Поділля визначне місце належало м. Бару. Відомим майстром барської кераміки на зламі XIX–XX ст. був Павло Самолович. Він навчався в гончарній школі в Коломиї. Миски й полумиски майстер розписував оригінальною технікою: поєднував ріжкування з гравіруванням. У декорі його виробів відчутні впливи гуцульської кераміки: на берегах мисок у вузенькі білі смуги він уміщував темно-коричневі капанки. Для П. Самоловича також характерні одно- і двофігурні сюжетні композиції, розміщені на дзеркалі мисок. Він зображував побутові сценки в корчмі, персонажів, які виконують танок, вершників тощо. Водночас майстер збагатив образно-композиційну основу, виробивши своєрідні прийоми зображення людей, тварин, рослинних мотивів. Тулуб у персонажів, котрі стоять, він малював переважно фронтально, ноги – з повернутими в бік носками, голову – у профіль, а руки – завжди зігнутими в ліктях. Такий прийом позбавляє зображення статичності, формуючи враження, що постаті рухаються.

У ВОХМ та НМУНДМ зберігаються тарелі П. Самоловича, майже ідентичні за характером декору.

На вінницькій тарелі зображено жанрову сценку в корчмі, де бачимо чоловіка зі скрипкою і жінку з піднятою чаркою, які стоять, повернуті один до одного. Між ними – стіл із двома пляшками. У верхній частині композиції розміщено пишну стилізовану квітку. Дещо інакше відтворено ці мотиви на тарелі з київського музею. Скри-

[21] *Кара-Васильєва Т.* Формування національного стилю (10–20-ті роки)... – С. 55.

[22] *Щербань О.* Технолог-кераміст Іван Бойченко – штрихи до життєпису // Сіверянський літопис. – 2009. – № 1. – С. 105–110.

[23] Там само.

[24] *Дмитрієва Є.* Мистецтво Опішні. – К., 1952. – С. 38.

[25] *Бутник-Сіверський Б.* Українське радянське народне мистецтво [1917–1941]. – К., 1966. – С. 83.

[26] *Дмитрієва Є.* Зазнач. праця. – С. 36.

[27] Там само. – С. 31.

http://www.etnolog.org.ua

паль сидить, угорі над постатями – дві стилізовні дрібні квітки, по-іншому вирішені декоративні мотиви, уписані в перехрестя проніжок стола, які завжди мали х-подібну форму. У цьому випадку згаданий мотив є формальним заповненням тла навколо людських постатей[28]. Завдяки гармонії кольорів, енергійній манері виконання активне заповнення поверхні мисок не переобтяжує композицію.

Привертає увагу також одяг персонажів. Жінки вбрані в довгі смугасті спідниці, чоловіки – у червоні обтислі штани, темно-зелені сюртуки, темно-коричневі картузи, взуття на каблуках. На столі – пляшки, переважно штофи та сулії.

Окрему групу утворюють миски із зображенням вершників. Коней відтворено з вигнутою шиєю та відставленою передньою ногою. На всіх малюнках П. Самоловича окреслено землю. У виконаннні композиції застосовано вдавлений контур, а площини покрито коричневим, жовтим, зеленим та червоним ангобами[29].

У колекціях ВОКМ, ВОХМ, НМУНДМ, ПКМ зберігається значна група мисок, що за технікою виконання, характером та мотивами розписів близькі до виробів П. Самоловича. Це дає підстави вести мову про те, що в Барі працювали його послідовники.

Осередками професійної кераміки Закарпаття були гончарні та ремісничі школи, учбові майстерні в Ужгороді (1890–1920), Хусті (у 1902–1914 рр. з дворічним, а потім, до 1944 року, з трирічним терміном навчання), Виноградові (1892–1906). Ю. Лащук зазначає, що ремісничі школи існували також у Береговому та Мукачевому[30].

У 1905 році було відкрито Художньо-промислову школу в Кам'янці-Подільському з гончарним відділенням. Під керівництвом художника В. Гагенмейстера тут виготовляли керамічні вироби, у яких простежується народна орнаментика. Навчання в майстерні було безкоштовним і тривало три роки; усі учні отримували стипендію. Майстерня утримувалася на кошти Подільського губернського земства. В. Гагенмейстер досліджував народне мистецтво, активно творчо працював, був організатором багатьох художніх заходів у місті.

Учбовий заклад у Кам'янці-Подільському неодноразово перейменовували, змінювали спрямованість навчального процесу, що завершилося припиненням його діяльності 1930 року. У 1920-х роках школа орієнтувалася на підготовку кваліфікованих майстрів для роботи в заводських умовах [31]. Однак загалом навчальний процес на керамічному відділенні було спрямовано в річище вивчення й застосування на практиці традицій народного мистецтва, що насамперед стосувалося декоративного оформлення виробів різноманітного призначення.

Діяльності школи заважав організаційний безлад, байдуже (точніше – вороже) ставлення владних структур до всього українського, національного. Зазначені фактори унеможливили нормальний розвиток навчального процесу, що і призвело до ліквідації цього перспективного закладу.

У 1900 році було створено Навчально-показову гончарну майстерню у Глинську (нині – Сумська обл.), реорганізовану 1908 року в інструкторську навчальну школу, яка протягом трьох років готувала інструкторів гончарного виробництва[32]. Декор традиційних мисок, полумисків, тикв, глечиків, в основі якого лежав український орнамент, був позначений впливом модерну, що в цілому характерно для декоративного мистецтва початку XX ст. З появою у Глинську викладачів Петербурзького училища технічного малювання барона А. Штігліца народні традиції втратили свою роль і значення творчих орієнтирів.

Глинська керамічна школа на початку XX ст. наслідувала німецький модерн. Директором був Альберт Гофман, який викладав і основні технологічні дисципліни з кераміки; керував лабораторним навчанням з кераміки викладач на прізвище Ульріх. Учителі, які приїздили з Петербурга, навчали станковому живопису, а не художній обробці керамічних виробів. Лише поодинокі учні Глинської школи інтуїтивно тягнулися до української народної кераміки, зокрема Павло Іванченко[33].

У цій школі працював випускник Коломийської гончарної школи О. Білоскурський, який запровадив техніку гравірування по побіленому

[28] *Петрушенко Р.* Художні особливості розписів кераміки Бара XIX та XX ст. // Подільська старовина: Зб. наук. пр. На пошану вченого і краєзнавця В. Д. Отамановського / Вінницький обласний краєзнавчий музей; відп. ред. В. Косаківський. – Вінниця, 1993. – С. 416.

[29] *Гудак В.* Символіка в орнаментиці народної кераміки Вінничини // Громадянське покликання митця. Зб. матеріалів. – Л., 1977. – С. 35.

[30] *Лащук Ю.* Закарпатська народна кераміка. – Ужгород, 1960. – С. 12.

[31] *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – С. 139.

[32] *Шмагало Р.* Гончарні промисли і керамічні школи України… – С. 124.

[33] *Іванченко П.* Прагнучи істини: [рецензія на кн.: *Бутник-Сіверський Б.* Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966] // НТЕ. – 1968. – № 1. – С. 93.

http://www.etnolog.org.ua

черепку, не ігноруючи місцевих традицій [34]. Однак на той час він так само не надто насаджував традиції української народної кераміки.

Лише 1919 року, коли Глинську школу очолив Лев Крамаренко, ситуація змінилася, але в умовах громадянської війни не можна було швидко скерувати навчання в інший напрям.

У 1920 році керамічну школу-майстерню було переведено з Глинська до Межигір'я. Її завідувач Л. Крамаренко та викладач народної керамічної скульптури Яків Манько перевели з Глинська в Межигір'я 30 учнів [35].

Становлення й розвиток художньої кераміки Межигір'я ґрунтувалися на вивченні та інтерпретації особливостей українського гончарства, що створило основу для формування національного стилю. У Межигір'ї упродовж 1920-х років традиції гончарства слугували підґрунтям для творчих пошуків митців-бойчукістів у царині кераміки.

Перевівши з Глинська до Межигір'я керамічну школу-майстерню, Л. Крамаренко на початку 1920-х років залишив її в руках учорашніх студентів майстерні М. Бойчука. Василь Седляр (родом із с. Христівка Миргородського пов. на Полтавщині (нині – Шишацького р-ну Полтавської обл.)) та Оксана Павленко (родом із с. Валява (нині – Городищенського р-ну Черкаської обл.)) вирішили, що вони стажуватимуться в Межигірській школі-майстерні [36]. Їхнє стажування переросло в самостійну діяльність. Отримавши творчу свободу на початку трудового шляху, художники створили особливу робочу атмосферу.

В. Седляр був директором Межигірської школи, а О. Павленко завідувала учбовою частиною. Через деякий час у Межигір'я приїхало двоє учнів з Уманської керамічної школи – Дмитро Головко і Микола Цівчинський, а з Глинська – технік-керамік Михайло Косихін.

Пізніше до Межигірської школи долучився художник Іван Падалка (родом із с. Жорнокльови Золотоніського пов. на Полтавщині (нині – Черкаська обл.)) [37]. Після закінчення академії 1920 року він стажувався в Миргородському художньо-керамічному технікумі, де впродовж 1920–1921 років викладав живопис. Одночасно завідував майстернею художніх іграшок, яку заснувала С. Налепинська-Бойчук. У Миргороді в художника були послідовники, які згодом разом з ним переїхали до Межигір'я, де в цей час було організовано художньо-керамічну школу. Праця в Межигір'ї упродовж 1921–1925 років стала одним з найплідніших творчих періодів у житті І. Падалки.

Павло Іванченко, навчаючись упродовж 1919–1925 років у Київському художньому інституті, був інструктором керамічного виробництва в Межигірській профшколі і разом з її учнями безпосередньо брав участь у виробництві [38]. Він виготовляв переважно декоративний посуд, вправно промальований ангобом. Майстер творчо продовжував традиції народного малювання майоліки Полтавщини.

Із групи київських художників, а також із десяти учнів Глинської школи утворився дружний колектив і розпочалася творча робота з виготовлення художньої кераміки. У колективі межигірців не існувало поділу на майстрів глинської школи і майстрів-киян [39]. Вони спільно вивчали народну кераміку України і на основі її традицій намагалися створити нові за своєю формою, призначенням та декоративним оздобленням вироби.

У вересні 1922 року колектив Межигірської художньо-керамічної школи відкрив у Києві першу виставку керамічних виробів. Було експоновано понад 1000 зразків майоліки [40]. Більшість із цих робіт виконали київські майстри – Марія Плесківська, Василь Седляр, Оксана Павленко, Іван Падалка та Павло Іванченко, хоча і майстри з Глинська, зокрема Михайло Косихін, теж створили багато нових форм посуду [41]. Після згаданої виставки твори цих митців стали загальновідомими.

Керамічні вироби межигірців позначені високим професіоналізмом і водночас тонким розумінням глибинних основ народного мистецтва [42].

На Всесоюзній художньо-промисловій виставці в Москві (1922) межигірці отримали диплом «за збереження народних мотивів і декорування гончарного посуду» [43]. Схвальні відгуки межигірські вироби дістали під час виставок у Празі, Берліні, Венеції та Парижі. Колективу Межигірської художньо-керамічної школи було надано велике замовлення на виготовлення керамічних виробів для експорту [44].

У січні 1923 року Межигірську школу реорганізовано в Межигірський керамічний технікум. Художникам і учням школи взірцями

34 *Шмагало Р.* Гончарні промисли і керамічні школи України… – С. 124.
35 *Іванченко П.* Зазнач. праця. – С. 93.
36 *Крутенко Н.* Межигір'я. Історія з продовженням // ОМ. – 1990. – № 5. – С. 17.
37 *Іванченко П.* Зазнач. праця. – С. 94.
38 Там само.
39 Там само.
40 Там само.
41 Там само.
42 *Кара-Васильєва Т.* Формування національного стилю (10–20-ті роки)… – С. 55.
43 *Іванченко П.* Зазнач. праця. – С. 94.
44 ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 5.

http://www.etnolog.org.ua

слугували твори народного мистецтва. Серед асортименту виробів межигірських керамістів були баранці, куманці, коники, леви, ведмедики. Водночас у їхніх виробах подекуди наявна й радянська символіка та портрети вождів. Тогочасна ідеологія з її вимогами пропаганди «радянської дійсності» знайшла своє відображення в низці «агітаційних» виробів з новою символікою. Це були тарелі, вази та інший декоративний посуд з портретами «вождя світового пролетаріату», радянською емблематикою – п'ятикутними зірками, серпом і молотом, агіттекстами. Серед цих творів – ваза О. Павленко і таріль Павла Іванченка, присвячені 10-й річниці Жовтня тощо. Показово, що напис Павло Іванченко виконав нарбутівським шрифтом, доповненим рослинним декором, у якому майстерно інтерпретовано мотиви українського рослинного орнаменту. Це свідчить про те, що майстер ставив перед собою вирішення не ідеологічних, а насамперед декоративних завдань у національному стилі.

На особливу увагу заслуговує плесканець Павла Іванченка із зображенням жінки (НМУНДМ, К-2858), виконаний у найкращих народних традиціях, що їх пропагували бойчукісти, а композиція сюжетного розпису бере початок від традицій іконопису. Яскравою індивідуальністю вирізнялися твори керівника школи-майстерні художника В. Седляра[45]. Він проектував сервізи, розписував вази і блюда. Його червоноармієць на коні перекликається з романтичним зображенням вершника-козака в народному мистецтві[46]. Межигірці намагалися зберегти традиційні композиції, використовуючи нові сюжети.

І. Падалка виконав серію блюд і настінних декоративних тарілок. Робітників і червоноармійців він малював так, як у давнину зображали козаків-мамаїв[47]. Також художник майстерно малював на тарілках: варіанти зображення радянського Мамая з різноманітною атрибутикою (серпом, молотом, книгою, шаблею)[48]. Традиційний орнамент на берегах тарілки І. Падалка замінив гумористичним надписом: «Я пролетарій Мамай, стережись мене буржуй, не займай»[49]. У цій композиції малюнок гармонійно пов'язаний з текстом. У Межигір'ї зароджувалася форма агітаційної кераміки 1920-х років.

Твори художниці О. Павленко характеризуються підкресленою декоративністю. Її творчий почерк передбачає утворення пензлем відводів фарби. Прості за формою вироби вона збагачувала малюнками пальметок, квітів, листя[50].

Молоді вихованці Межигірської художньо-керамічної школи – Василь Циндря, Ілько Заїка, Дмитро Головко – робили серії народного святкового посуду[51]. Межигірці дотримувалися принципу «Не тільки в декорі суть речей, але й у самій формі»[52].

З 1928 до 1930 року на базі Межигірського художньо-керамічного технікуму функціонував Технологічний інститут кераміки і скла. У 1930 році його перевезли до Києва, а через рік закрили. Причину закриття Межигірського інституту стало можливим легалізувати лише в 1990-х роках[53].

У 1930-х роках у Радянському Союзі було встановлено сталінський тоталітарний режим. І. Падалка та В. Седляр разом з їхнім учителем М. Бойчуком зазнали репресій. 25 листопада 1936 року органи НКВС заарештували митців. Військова Колегія Верховного суду СРСР засудила їх як «учасників націонал-фашистської терористичної організації, що ставила за мету відторгнення України від СРСР та реставрацію капіталізму», до вищої міри покарання. 13 липня 1937 року М. Бойчука, І. Падалку та В. Седляра було розстріляно.

Традиції межигірського вузу продовжили його колишні учні в Експериментальних художніх майстернях при Київському державному музеї українського мистецтва на території Києво-Печерської лаври (1934–1938), які були організовані для підготовки творів народних майстрів з різних областей України до виставок народної творчості й художньої промисловості в Києві та Москві[54]. Серед інших майстерень організовано й керамічну, де майстри, які не мали власної виробничої бази, могли готуватися до виставки. Допомагала їм у підготовці, зокрема, Н. Федорова.

До роботи в школі майстрів народного мистецтва залучали видатних митців, а також професіоналів, зокрема В. Гагенмейстера, який був у той час директором школи. Обмін досвідом, взаємозбагачення регіональними традиціями, засвоєння нових та відродження давніх технік – усе це заслуга співпраці, об'єднання зусиль народних і професійних художників[55]. Діяльність

45 Там само.
46 Там само.
47 Там само.
48 Там само.
49 Там само. – Арк 6.
50 Там само.
51 Там само. – Спр. 26, арк 53.
52 Там само.
53 *Крутенко Н.* Зазнач. праця. – С. 17.
54 Там само. – С. 19.
55 *Бекетова І.* Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Ніни Федорової [Електронний ресурс] // Музейний проект «Софійська гончарня». – Режим доступу : www.mundm.kiev.ua.

http://www.etnolog.org.ua

цієї школи сприяла пошуку нових напрямів розвитку професійної художньої кераміки.

Творча спадщина Івана Гончара з Крищенців є унікальним симбіозом народного і професійного мистецтва. Хоча дослідники вважають його народним майстром, проте його творчість, особливо київського періоду, схиляється до професійного мистецтва[56].

Республіканська виставка народної творчості й художньої промисловості в Києві та Виставка українського народного мистецтва в Москві (1936) засвідчили високий інтерес громадськості до майоліки. Зокрема, О. Желєзняк презентував зразки українського обрядового посуду, що демонстрували його талант.

На базі Експериментальних майстерень 1939 року було засновано Київське художньо-промислове училище (від 1949 р. – КУПМ[57]). Художня кераміка майстерні Київського художньо-промислового училища в повоєнні роки активно розвивалася. Однак згодом школа стала на шлях станковізму в декоративно-ужитковому мистецтві[58]. На її тлі вигідно вирізнялася творчість Д. Головка, яка поєднувала ознаки традиційного гончарства і професіоналізм, набутий завдяки фаховій освіті в гончарній майстерні Уманської дворічної школи народного мистецтва імені Т. Шевченка (1920–1922), а згодом – у Межигірській художньо-керамічній школі. Як самобутній художник він заявив про себе наприкінці 1940-х років. Зосередивши увагу на декоративних властивостях народного гончарства, на пластичній та емоційно-образній виразності фігурних анімалістичних посудин, він створив низку творів, які вирізняються оригінальністю композиційного вирішення. Основні частини своїх посудин-скульптур (тулуб, ноги) Д. Головко виконував на гончарному крузі і зліплював їх, створюючи основу певного образу, який потім конкретизував ліпленими деталями[59]. За незначного тематичного репертуару художник щоразу знаходив оригінальні засоби образотворення. Декоративний посуд майстра мав форму тварин: баранців, биків, кіз, левів. Однак головна заслуга художника-кераміста полягає в тому, що традиційні фігурні зооморфні посудини він підніс до рівня монументально-декоративних творів[60]. Упродовж першої половини XX ст. народне мистецтво мало вирішальний вплив на формування творчості Д. Головка, згодом дійсного члена Міжнародної академії кераміки в Женеві.

Упродовж 1930–1950-х років в Україні, поряд з наближенням народного мистецтва до професійного, розвивався й зворотний процес – освічені митці, намагаючись звільнитися від пресингу тоталітарного режиму, зверталися до народної спадщини та розпочинали працювати у сфері декоративно-ужиткового мистецтва[61].

Посуд Олександра Саєнка, оздоблений геометричними орнаментами, не поступався художніми якостями виробам інших майстрів. Митець також був відомий своїми меблями, інкрустованими соломкою. Його тарілка із зображенням дівчини, яка пасе овець, за композиційним вирішенням має багато спільного з творами бойчукістів (1920-ті рр. НМУНДМ, К-13366). Стримана кольорова гама (різні відтінки коричневого) лише підкреслює вишукані лінії малюнка.

Відомим центром художньої кераміки на Київщині був Васильків. У 1928 році 16 васильківських гончарів об'єдналися в артіль «Керамік». Майстри робили прості гончарні вироби – горщики, вази, миски та макітри. У 1931 році тут удосконалили технологію виробництва: запровадили розписування посуду ангобами з використанням українського національного орнаменту, ввели традиційні українські форми виробів. У 1934 році на базі артілі «Керамік» відкрито Васильківський майоліковий завод, засновниками якого були місцеві майстри, які визначили його художню спрямованість на традиційне мистецтво. Проте в 1930-х роках керівники заводу іноді зневажливо ставилися до надбань минулого, упроваджували у виробництво антихудожні зразки еклектики, які заважали розвиткові художніх якостей майоліки[62].

У 1937 році виробництво художньої кераміки було припинено, відтепер завод випускав простий господарчий посуд.

Васильківський майоліковий завод відновив свою роботу 1944 року. Налагодивши діяльність, удосконаливши обладнання, з 1948 року на підприємстві випускали мальовану декоративну кераміку. У перші роки після Другої світової війни серед виробів Васильківського заводу нерідко траплялися еклектичні екземпляри. Однак поступово з приходом на підприємство керамістів-професіоналів завод перетво-

56 ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 26, арк 20.

57 *Кара-Васильєва Т.* Трансформація художнього життя (30–50-ті роки)... – С. 66.

58 ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 26, арк 53.

59 *Щербак В.* Сучасна українська майоліка. – К., 1974. – С. 61.

60 Там само.

61 *Кара-Васильєва Т.* Трансформація художнього життя (30–50-ті роки)... – С. 64.

62 *Тищенко О.* Давньоруська, російська і українська майоліка // Майоліка. Бесіди про монументальне та декоративно-прикладне мистецтво / Л. Логвинська, О. Тищенко. – К., 1966. – С. 115.

http://www.etnolog.org.ua

рився на прогресивний центр української майоліки. У 1950 році на завод прийшли скульптори Григорій та Михайло Денисенки, випускники КУПМ Надія та Валерій Протор'єви. Останні вже через два роки представили на виставках свої роботи: скульптури малих форм, сувеніри та набори посуду.

У Василькові працювали відомі художники-керамісти, які творчо переосмислювали традиції не лише місцевої народної кераміки, але й інтерпретували мотиви Опішні, Бубнівки та інших гончарних осередків. Твори Михайла та Григорія Денисенків, Надії і Валерія Протор'євих – це синтез народної кераміки і професійного мистецтва.

М. Денисенко, Н. та В. Протор'єви створили багато виробів, які нагадують традиційну майоліку, зокрема васильківську, і водночас – це твори відомих художників-керамістів, позначені яскравою індивідуальною манерою виконання[63].

Васильківська майоліка вирізняється особливою пластичністю й лаконічністю форм, м'якістю контурів розпису, вишуканістю золотисто-коричневих і зелених полив, виразними українськими мотивами[64].

Художники-керамісти у своїх виробах повною мірою спиралися на традиції народного мистецтва. Особливо це простежується у творчості керамістів Павла Іванченка, О. Грядунової, З. Охримович, М. Котенка та інших митців[65].

У період перед Другою світовою війною загальне захоплення станковими творами не оминуло й художньої кераміки. На вазах розміщували зображення, властиві станковому живопису, нагромаджували пишні оздоби, не пов'язані зі змістом, формою виробу та матеріалом[66]. Така еклектика в оздобленні керамічних виробів призводила до зниження художнього рівня творів.

Після закриття в Одеському художньому інституті факультету фарфору керівництво майстернею кераміки прийняв М. Жук[67]. Тут він розробляв проекти ужиткового та декоративного посуду, головним чином, спираючись на народні взірці, осягаючи їхню художню завершеність, створену впродовж багатовікової практики народу[68]. М. Жук був певен, що відсутність зв'язків професійного мистецтва з мистецтвом народним нівелює художню творчість[69].

Після звільнення 1944 року Одеси від фашистів М. Жук приступив до роботи в художньому училищі. Разом з учнями він відроджував керамічну майстерню: лагодив печі, гончарні круги[70].

У Науково-дослідному інституті мінеральної сировини в Києві було організовано керамічну майстерню на чолі з Павло Іванченком, запрошеним з Межигір'я[71].

У 1945 році у Восьмій українській художній виставці взяло участь лише десять художників-керамістів[72]. Найширше була представлена майоліка заводу «Керамік». У художниць Олександри Грядунової, Зінаїди Охримович і Людмили Кияніциної, які на той час працювали на заводі була помітна спільність стилевого напряму. У їхніх роботах творчо інтерпретовані найкращі традиції народної майоліки[73].

Київська майстриня О. Грядунова у своїй творчості використовувала орнаментальні мотиви гончарства південних районів України. Художниця не мала фахової освіти з кераміки, як про це писав Б. Бутник-Сіверський, а навчилася декорувати керамічні вироби, коли працювала в керамічній майстерні в Науково-дослідному інституті будівельних матеріалів у Києві (1934–1935)[74]. Різноманітні малюнки вона гармонійно розташовувала на глечиках, тарілках, тиквах, двійнятах, плесканцях, вазах, горщиках, ринках. Традиційні форми оздоблювала вишуканими малюнками. На творчу манеру (підкреслена декоративність і пристрасть до різнобарв'я) О. Грядунової вплинула школа майстрів народної творчості, де вона працювала до війни [75]. Експоноване художницею-керамісткою на згаданій виставці панно з облицювальних плиток – це композиція з квітів. У ньому вона старанно опрацювала деталі, вивірила кожну лінію.

Мала успіх на виставці й майоліка З. Охримович. Художниця після закінчення Київського художнього інституту багато років вивчала гончарні вироби Поділля[76]. У її роботах залишилася народна основа орнаменту, але вона вільно трактована професійним художником.

Л. Кияніцина презентувала на виставці оригінальні твори. Від народного мистецтва художниця

63 *Сакович І. В.* Народні традиції в українській художній промисловості. – К., 1975. – С. 10.
64 *Щербак В.* Зазнач. праця. – С. 6.
65 Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР – К., 1967. – Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 рр. – С. 381.
66 *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 115.
67 Михайло Жук: Альбом / Авт.-упоряд. І. І. Козирод, С. С. Шевельов. – К., 1987. – С. 10.
68 Там само.
69 Там само. – С. 21.
70 Там само.
71 ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 26, арк 9.
72 Там само. – Спр. 43, арк 31.
73 Там само.
74 *Іванченко П.* Зазнач. праця. – С. 96.
75 Там само.
76 ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк 34.

http://www.etnolog.org.ua

взяла мотиви, але компонувала їх за принципами античного вазопису. Кожен виріб художниці виконано з неабияким почуттям міри.

Пантелеймон Мусієнко створив не лише низку керамічних творів, але й надзвичайно важливі теоретичні праці в галузі художньої кераміки. З 1925 року він навчався в Межигірському художньо-керамічному технікумі (викладачі – В. Седляр, І. Падалка, П. Іванченко). Диплом художника кераміки отримав як випускник Київського технологічного інституту кераміки і скла. У НМУНДМ зберігаються його твори, серед яких не лише фаянсові та порцелянові вироби, але й керамічні набори, декоровані фляндрівкою і традиційним рослинним орнаментом.

У повоєнні роки в Києві П. Мусієнко створив експериментальну керамічну художню майстерню при АА УРСР, яку очолила його соратниця й дружина Н. Федорова. Майстерню було засновано 1946 року за підтримки та з допомогою академіка архітектури В. Заболотного. Спочатку вона мала назву «Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР». У 1963 році майстерня відійшла в підпорядкування відділу монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП.

Н. Федорова проводила унікальні досліди в майстерні. Вона вперше створила і застосувала поливи й емалі відновного вогню, розробила кристалічні, матові керамічні фарби для майоліки, відродила втрачену рецептуру глазурі «бичача кров», винайдену давньокитайськими майстрами на основі поєднання міді та срібла[77]. Н. Федорова була видатним технологом, вона створила широку гаму кольорових полив – чорну, зелену, червону, відтінки сріблястої, перламутрової, бірюзової; винайшла морозостійки поливи.

Колектив працював в одноповерховому будинку на території заповідника «Софія Київська», тому майстерню нерідко називали «софійською гончарнею», «софійською майстернею» або майстернею Ніни Федорової[78].

Важливим напрямом діяльності лабораторії Н. Федорової, окрім архітектурно-декоративної кераміки, було створення декоративної об'ємної пластики та ужиткових виробів.

У 1947 році до творчого колективу майстерні входили О. Желєзняк, О. Грудзинська, Г. Шарай та Н. Федорова. Асортимент декоративних виробів був досить широкий і включав, окрім посуду, вази, настінні блюда, кашпо, настінні лампи.

Професійним художником була лише О. Грудзинська. Вона закінчила Московський інститут прикладного та декоративного мистецтва, її педагогами з фаху були відомі художники Олександр Дейнека та Роберт Фальк. Свою кераміку О. Грудзинська розписувала за народними мотивами. У 1950–1960-х роках декоративно-ужиткова кераміка художниці охоплювала різноманітний асортимент: вази, глечики, настінні тарілки, карафи тощо.

О. Желєзняк працював у керамічній майстерні від початку її заснування. Постійно перебуваючи серед професіоналів, він сформував власну самобутню творчу манеру. Його робота полягала у втіленні в матеріалі найкращих ідей художників, які працювали в майстерні – Н. Федорової, Г. Шарай, О. Грудзинської та ін.[79] О. Желєзняк створював, серед іншого, дрібну анімалістичну пластику. Її переважно оздоблювали кольоровими поливами відновного вогню, які впровадила Н. Федорова. Керівник майстерні часто сама декорувала роботи майстра.

Г. Шарай була ученицею Н. Федорової. Її творчий доробок складають декоративні тарілки, миски, свічники, вази, декоративна пластика малих форм. В основі майже всіх творів простежується звернення до традиційної орнаментики. Її інтерпретації помітні в оздобленні декоративно-ужиткових виробів. На особливу увагу заслуговують настінні тарелі. Автор щедро прикрашала їх квітковими орнаментами, подекуди вводила в композицію зображення тварин, рідко – людей[80].

Основними принципами діяльності колективу під керівництвом Н. Федорової були: орієнтація на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх застосуванні, творча співпраця народних майстрів, професійних художників, технологів та архітекторів[81].

77 *Чегусова З.* Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970-х – 1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП // Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель: зб. наук. пр. Українського зонального науково-дослідого і проектного інституту по цивільному будівництву. – К., 2003. – С. 210.

78 *Бекетова І.* Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Ніни Федорової. – К., 2007. – С. 1.

79 *Сержант Л.* Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Ніни Федорової [Електронний ресурс] // Музейний проект «Софійська гончарня». – Режим доступу : www.mundm.kiev.ua.

80 *Яценко С.* Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Ніни Федорової [Електронний ресурс] // Музейний проект «Софійська гончарня». – Режим доступу : www.mundm.kiev.ua.

81 *Бекетова І.* Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Ніни Федорової. – К., 2007. – С. 1.

http://www.etnolog.org.ua

У 1940–1950-х роках на базі майстерні Н. Федорової регулярно проводилися науково-практичні семінари й заняття з метою поширення технічного і художнього досвіду майстерні, який згодом був використаний багатьма керамічними виробництвами України, зокрема Васильківським майоліковим заводом та Опішнянським заводом «Художній керамік»[82].

1940–1950-ті роки були періодом творчого становлення майстерні. Художня кераміка (декоративні тарілки, скульптура малих форм, вази), яку виготовляли на той час, нагадувала за формою народну.

Для майстерні Н. Федорової характерною була постійна активна виставкова діяльність, у якій обов'язково брали участь і народні майстри[83]. У 1958 році всі республіки колишнього СРСР уперше взяли участь у європейській виставці декоративної кераміки, організованій Міжнародною академією в Остенде. Україна була представлена творами народного майстра О. Желєзняка, що було творчою перемогою всієї майстерні[84].

Важливою складовою успіху майстерні була співпраця професійних художників з народними майстрами, яких запрошували з Чернігівщини, Сумщини, Київщини та інших областей до «софійської гончарні». Серед носіїв традицій, які працювали в майстерні, були: заслужений майстер народної творчості України О. Желєзняк, члени СХУ народні майстри Г. Шарай, О. Селюченко, Ф. Олексієнко, О. Пошивайло, Р. Батечко, гончарі Я. Падалка, Є. Кацимон та М. Маринченко[85].

Професійні художники працювали поряд з народними майстрами. Професіонали органічно сприймали народне мистецтво з притаманним йому багатством орнаментики та колориту. Народні майстри опановували технологічні новинки керамічного виробництва. Разом з професійними художниками вони створювали різноманітні зразки українських сувенірів у вигляді посуду, іграшок, оберегів. Для майстерні Н. Федорової впродовж десятиліть незмінним творчим кредо залишався пошук і новаторство поряд зі збереженням традицій народного мистецтва[86].

На місці фабрики І. Левинського виникла Львівська скульптурно-керамічна фабрика, яка з 1949 року розпочала тиражувати перші вироби, декоровані переважно поліхромним підполив'яним розписом ангобами. Спершу це були твори невисокої художньої вартості. Проте з допомогою київських і львівських митців, зокрема Д. Головка та Ю. Лащука, якість майоліки значно покращилася[87]. У 1953 році на фабрику прийшли працювати перші випускники ЛДІПДМ (відкрито 1946 р.; з 1994 р. – ЛАМ, з 2004 р. – ЛНАМ), які здійснили значний внесок у розвиток української професійної кераміки вже з другої половини XX ст.[88]

У Львові працювала досить велика група майстрів керамічного мистецтва, які гуртувалися навколо кафедри кераміки ЛДІПДМ і Львівської скульптурно-керамічної фабрики. Серед них – З. Береза, В. Горбалюк, Т. Драган, Я. Захарчишин, В. Кондратюк, А. та М. Курочки, В. Кухарська, Ю. Лащук, Т. Левків, І. Малишко, З. Масляк, Р. Петрук, М. Савка-Качмар, Н. Федчун, З. Флінта, А. Чистоганов, Я. Шеремета та інші[89].

У художній кераміці України першої половини XX ст. можна простежити три основні тенденції: традиційне трактування професійними художниками форм і декору, поєднання традиційного й нового, а також інтерпретація, у якій переважають новації форм і декору[90].

Аналіз творчого доробку підприємств і художників-керамістів, які працювали незалежно від виробництва, свідчить про те, що роботи кожного об'єднання й окремих творчих особистостей мають індивідуальні художні особливості.

Народне мистецтво упродовж першої половини XX ст. слугувало невичерпним джерелом натхнення для професійних художників-керамістів і мало суттєвий вплив на їхню творчість. Художники переосмислювали найкращі зразки народного мистецтва та створювали під їхнім впливом нові вироби, яким також були притаманні загальні стильові особливості мистецтва зазначеного періоду.

С. ЛУПІЙ
Г. ІСТОМІНА

82 *Чегусова З.* Історія діяльності та внесок… – С. 210.
83 Там само.
84 Там само.
85 Там само.
86 Там само.
87 *Тищенко О.* Зазнач. праця. – С. 124.
88 *Голубець О. М.* Львівська кераміка / АН УРСР. Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К., 1991. – С. 15.
89 *Щербак В.* Зазнач. праця. – С. 6.
90 *Сакович І.* Зазнач. праця. – С. 10.

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *Г. Шумейко*. Тиква. 1913 р. м. Миргород Полтавської обл. Глина, кольорові поливи; формування на гончарному крузі, ритування, розпис. НМУНДМ.

2. *І. Заїка*. Статуетка «Голова чоловіка». 1920-ті рр. Межигірська художньо-керамічна школа-майстерня (з 1923 р. – Межигірський керамічний технікум). Глина, полива; ліплення, ритування. НМУНДМ.

3. *Павло Іванченко.* Декоративний таріль. 1922 р. Межигірська художньо-керамічна школа-майстерня. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, ритування, розпис. Фото М. Андреєва.

4. Баклага «Тарас Шевченко». 1920-ті рр. Межигірська художньо-керамічна школа-майстерня. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, ритування, розпис. НМУНДМ.

5. *Павло Іванченко*. Плесканець. 1922 р. Межигірська художньо-керамічна школа-майстерня. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, ритування, розпис. НМУНДМ. Фото М. Андреєва.

6. *З. Охримович*. Декоративна тарілка. 1954 р. Завод «Керамік», м. Київ. Глина, підполивні фарби, полива; формування на гончарному крузі, розпис. НМУНДМ.

7. *О. Грядунова*. Ваза. 1947–1949 рр. Завод «Керамік», м. Київ. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, розпис. НМУНДМ.

8. *П. Мусієнко*. Карафа і тарілка з набору. 1947–1949 рр. Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР, м. Київ. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, розпис. НМУНДМ. Фото М. Андреєва.

9. *О. Грядунова*. Ваза. 1944 р. Завод «Керамік», м. Київ. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, розпис. НМУНДМ.

10. *О. Грядунова*. Ваза. 1947–1949 рр. Завод «Керамік», м. Київ. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, розпис. НМУНДМ.

11. Декоративні посудини «Гуцули». 1960-ті рр. Васильківський майоліковий завод. Глина, ангоби, полива; відливання з форми, розпис. Музей Васильківського майолікового заводу. Фото Д. Стаховського.

12. *Л. Кияніцина.* Плесканець. 1940-ві рр. м. Київ. Глина, біла обливка, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, розпис. НМУНДМ.

13. *Н. Федорова*. Декоративна тарілка. 1950-ті рр. Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР, м. Київ. Глина, поливи; формування на гончарному крузі, розпис, відновний випал. НМУНДМ. Фото М. Андреєва.

14. *Федорова Н.* Вазочка. 1947–1949 р. Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР, м. Київ. Глина, полива; формування на гончарному крузі, розпис. НМУНДМ. Фото Б. Пошивайла.

15. *О. Грудзинська*. Ваза. 1959 р. Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР, м. Київ. Глина, поливи; формування на гончарному крузі, розпис. НМУНДМ. Фото М. Андреєва.

16. *О. Грудзинська*. Ваза. 1959 р. Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР, м. Київ. Глина, поливи; формування на гончарному крузі, розпис, відновний випал. НМУНДМ.

17. *Федорова Н.* Двійнята. 1957 р. Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР, м. Київ. Глина, полива; формування на гончарному крузі, розпис. НМУНДМ. Фото Б. Пошивайла.

18. *Федорова Н.* Двійнята. 1957 р. Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР, м. Київ. Глина, полива; формування на гончарному крузі, розпис, відновний випал. НМУНДМ. Фото Б. Пошивайла.

19. *О. Грудзинська*. Посудина «Баран». 1959 р. Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР, м. Київ. Глина, поливи, формування на гончарному крузі, ритування, розпис, відновний випал. Фото М. Андреєва.

20. *Федорова Н.* Мисочка. 1950-ті рр. Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР, м. Київ. Глина, полива; формування на гончарному крузі, розпис, відновний випал. НМУНДМ. Фото Б. Пошивайла.

21. *Д. Головко*. Плесканець. 1947–1949 р. м. Київ. Глина, полива; формування на гончарному крузі, наліпний декор, розпис. НМУНДМ.

22. *Д. Головко*. Посудина «Баран». 1957 р. м. Київ. Глина, полива; формування на гончарному крузі, наліпний декор. НМУНДМ. Фото М. Андреєва.

http://www.etnolog.org.ua

1

2

3

4

5

http://www.etnolog.org.ua

6

7

8

9

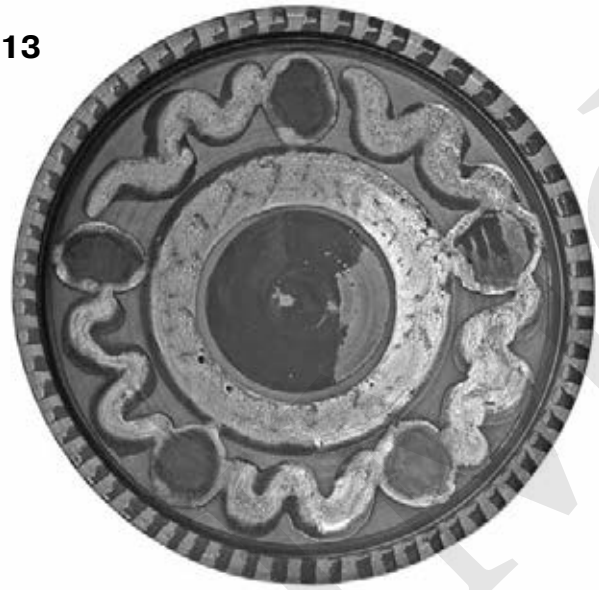
10

http://www.etnolog.org.ua

11

12

13



14

15

16

http://www.etnolog.org.ua

17

18

19

20

21

22

http://www.etnolog.org.ua

АРХІТЕКТУРНО-ДЕКОРАТИВНА КЕРАМІКА

На початку XX ст. у містах і містечках тривало активне будівництво житлових приміщень, великих громадських будівель, вокзалів, банків, торгових пасажів, народних домів, готелів, театрів тощо. Цей процес сприяв тому, що застосування кераміки в архітектурному декорі набуло масового характеру[1].

Початок XX століття ознаменований розквітом українського художньо-промислового кахлярства, якому допомогла низка історичних, соціально-економічних та інших чинників, у тому числі розгортання наприкінці XIX ст. суспільного руху за підтримку і збереження гончарних промислів, розвиток художньо-промислової освіти[2]. Особливого значення набула архітектурно-декоративна кераміка, насамперед керамічні вироби облицювального й декоративно-конструктивного призначення.

Відсутність загальноприйнятих формальних принципів робила архітектурний керамічний декор доволі чутливим до змін соціокультурного контексту. Складні події зламу століть зумовили різноплановість шляхів розвитку архітектурного оздоблення. Дослідники виокремлюють кілька стилістичних напрямів, які іноді приходили на зміну один одному, а частіше – існували одночасно. Перший з них розвивав традиції історизму-еклектизму.

Під час будівництва нової споруди архітектори початку XX ст. намагалися органічно вписати її в давню міську забудову. Орієнтуючись на національну архітектурну спадщину, вони запозичували конструктивні й декоративні елементи в ренесансній і бароковій архітектурі, при цьому значно модернізуючи форму. Стилізація ґрунтувалася на особливому трактуванні виражальних особливостей орнаменту облицювальної кераміки, його синтезуючої ролі в досягненні цілісності пластичної системи образів. Художники старанно студіювали архітектурний орнамент, вивчали його історичну еволюцію, підкреслювали національну своєрідність. Серед мотивів керамічних оздоб, які найчастіше виготовляли у вигляді фризів та прямокутних панно під віконними проймами, поширені були елементи українських народних орнаментів, запозичені з різьблення, вишивки, писанкарства тощо[3]. Вони складалися з ромбів, хрестів, стилізованих рослинних елементів[4].

У добу модерну майолікою облицьовували переважно фасади будинків. Дуже часто із цією метою архітектори використовували орнаментальні поліхромні кахлеві вставки, які, не претендуючи на самостійну роль монументального мистецтва, були невід'ємним компонентом загального задуму.

Витончені за колоритом керамічні панно добре поєднувалися з пластикою та кольором фасаду, тонкою орнаментальною ліпниною, графічним рисунком перил балконів. Однак нерідко складні живописні композиції не сприймалися здалеку, перетворювалися на яскраву вишукану пляму. Тобто декоративний керамічний живопис модерну в цьому випадку не набув властивостей монументального мистецтва з глибиною смислового навантаження. Тому найчастіше майстри застосовували орнаментальні майолікові вставки на фасадах як поліхромний декоративний акцент, що є невід'ємним компонентом загального задуму.

Одним з досягнень цього періоду було те, що художники й архітектори, які проектували кахлі, стежили за реалізацією своїх задумів на виробництві в керамічній майстерні. Безумовно, безпосередня участь автора проекту в реалізації твору позитивно впливала на якість виробів.

Важливо, що над проектуванням творів декоративно-ужиткового мистецтва працювали видатні митці. Зокрема, керамічну пластику для Фабрики будівельної і художньої кераміки І. Левинського у Львові та фабрики О. Левицького в с. Пациків (нині – с. Підлісся Івано-Франківської обл.) проектували такі львівські художники та скульптори, як Т. Блотницький, Л. Декслер, К. Клакович, С. Дембіцький та інші митці.

На початку XX ст. розвивалися великі промислові підприємства, продукція яких базувалася на традиціях українського кахлярства. Діяльність осередків художньо-промислового кахлярства в Україні сприяла розробці національної стилістики в архітектурі початку XX ст.[5]

1 *Чегусова З.* Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини XX ст. – початку XXI ст. в аспекті впливу стилю модерн // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 45.

2 *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість. – Л., 2006. – С. 370.

3 *Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 45.

4 Там само.

5 *Колупаєва А.* Зазнач. праця. – С. 370.

http://www.etnolog.org.ua

У цей період активно працювали підприємства з виготовлення архітектурної кераміки: завод Бергенгейма в Харкові, Київський завод Й. Анджейовського, керамічна фабрика І. Левинського у Львові, а також фірми «Мушкат і Син», «Дзевульський і Лонге»[6] та фабрики А. Вернера, Ф. Кубіна, Г. Бріха, Я. Коженьовського[7].

У 1879 році Й. Анджейовський придбав у Києві садибу на розі вулиць Кирилівської та Заводської (вул. Кирилівська, 64) і отримав дозвіл на зведення там керамічного заводу[8].

На початку 1900-х років з метою розширення виробництва було побудовано кілька майстерень, склад для сировини та готових виробів. Від 1881 року співвласницею садиби й заводу стала скульптор Єва Куликовська, яка водночас була і головним художником на підприємстві[9].

Асортимент керамічних виробів заводу Й. Анджейовського включав інтер'єрну, екстер'єрну та садово-паркову кераміку. Серед типових теракотових і майолікових виробів цього закладу можна умовно виокремити такі групи: пічна кераміка (печі в комплекті та їхні елементи, каміни, камінні печі, каміни для радіаторів, англійські кухні), малі архітектурні форми (колони), декоративна садово-паркова пластика (фігури для фонтанів, вази, бордюри для клумб)[10]. На заводі використовували лише місцеву (українську) сировину.

У сецесійних інтер'єрах квартир Києва та Львова помітним декоративним акцентом нерідко була кахляна піч або камін. Пічна кераміка мала неабиякий попит і становила вагомий відсоток від загального виробництва.

У Києві в інтер'єрах будинку В. Городецького, окрім інших, були встановлені майолікові печі, виготовлені на київському заводі Й. Анджейовського[11]. Ці печі та печі з будинку на вул. Ярославів Вал, 1 (у тому числі й відома за публікаціями кругла піч) є типовими, а «неоготична» піч з особняка на вулиці Банкова, 2 – ексклюзивною[12]. Певна різноманітність оздоблення печей зумовлена тим, що замовник мав можливість по-різному компонувати окремі елементи пічних комплектів[13].

Кахляні печі-колонки набули значного розповсюдження на західноукраїнських землях. Кахлі для них виготовляли на підприємствах Львова, Станіслава (нині – Івано-Франківськ), Чернівців, Дрогобича та інших міст. Такі кахлі мали здебільшого рельєфний малюнок і були вкриті поливою різних тонів[14]. Художнє оформлення цих кахель зазнало відчутного впливу мистецтва Західної Європи початку XX ст.

У розглядуваний період у Ялті печі представницьких помешкань житлових будинків оформлювали кольоровими кахлями. Використовували такі орнаменти, як плетені стрічки, луска, дракони, розети з рослинним орнаментом, квіти, геометричні форми[15].

Стилістика пічної кераміки фабрики Й. Анджейовського відбиває основні художні тенденції тогочасної архітектури й декоративного мистецтва: історизм і модерн у декоративному та раціоналістичному напрямах. Останній презентований навіть виробами пізнього періоду його розвитку, які тяжіють уже до європейського ар деко, що є дуже рідкісним явищем для східних регіонів України[16].

Продукцію заводу Й. Анджейовського було відзначено медалями й дипломами на виставках у Львові, Варшаві, Києві, Нижньому Новгороді та Санкт-Петербурзі[17].

Після приходу до влади в Києві більшовиків завод було націоналізовано, виробничий корпус перетворено на гуртожиток, а устаткування передано до Межигір'я[18].

Завод архітектурної майоліки й цегли працював у с. Вороньки Ново-Басанського району, яким у 80–90-х роках XIX ст. керував український архітектор А. Ягн. На заводі за його проектом виконали майолікове облицювання в одному з будинків у с. Білорічиця на Чернігівщині[19].

6 *Сердюк О.* Модерн в інтер'єрі київського житла в кінці XIX – на початку XX століття // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 96.

7 *Бірюльов Ю. О.* Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – С. 80.

8 *Смолій Ю.* Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Чис. 4. – С. 99–104.

9 Там само.

10 Там само.

11 Там само. – С. 93.

12 Там само. – С. 99–104.

13 Там само.

14 *Манучарова Н. Д.* Художня промисловість України. Короткий огляд / Академія архітектури УРСР, Інститут художньої промисловості. – К., 1949. – С. 51.

15 *Виноградов В. Є.* Декоративне мистецтво в архітектурно-просторовому середовищі Ялти 80-х рр. XIX – 10-х рр. XX ст.: художньо-стилістичні особливості: Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. – Л., 2013.

16 Там само.

17 *Смолій Ю.* Зазнач. праця. – С. 99–104.

18 Там само.

19 *Мусієнко П. Н., Федорова Н. І.* Виробництво художньої майоліки. – К.; Л., 1948. – С. 6.

http://www.etnolog.org.ua

На початку XX ст. Миргородська школа (під керівництвом В. Кричевського) за допомогою майстрів з Опішні виконала майолікове облицювання для фасадів та інтер'єру Губернського земства в Полтаві (нині – ПКМ)[20]. Споруду було спроектовано 1902 року видатним українським архітектором-художником В. Кричевським і зведено впродовж 1902–1907 років. Фасад будівлі оздоблено вишуканою поліхромною майолікою зі стилізованими народними орнаментами. Стіни облицьовано кольоровою майоліковою плиткою світло-вохристого кольору, на тлі якої виразно прочитуються поліхромні деталі: герби міст – адміністративних центрів, що входили до складу Полтавської губернії на початку XX ст., розетки, композиції на основі традиційного мотиву вазона та Дерева життя. Значною мірою завдяки керамічному декору споруда Полтавського губернського земства стала втіленням національного стилю в українському мистецтві початку XX ст. Кожна деталь інтер'єру – колони, перила сходів, стовпи арок, балюстрада вестибюля другого поверху – усе вкрито майолікою із зображеннями стилізованих рослинних орнаментів, запозичених з народного мистецтва [21].

Окрім майолікових облицювальних плиток на будинку Губернського земства в Полтаві, у стилі модерн було виконано декоративні керамічні панно на фасадах будинків у Києві (житловий будинок на вул. Чапаєва, архітектор – П. Альошин), Харкові (художня школа, архітектор – К. Жуков), Дніпропетровську (житловий будинок на проспекті К. Маркса, архітектор – П. Фетисов), Львові (будинок страхового товариства «Дністер», архітектори – Т. Обмінський, О. Лушпинський, І. Левинський)[22].

Модерн знайшов широке відображення в архітектурній кераміці. Керамічне оздоблення споруд першого етапу розвитку цього стилю (1897–1908) вирізнялося орнаментальністю, яка концентрувалася на фасадній поверхні. Застосування керамічного, зокрема кахляного, декору розглядалося як один з виявів національних рис в архітектурі.

Учні Миргородської керамічної школи багато і плідно працювали як у галузі монументально-декоративної кераміки, так і створюючи зразки ужиткових виробів, призначених для оздоблення інтер'єру. У 1900 році школа отримала замовлення на виготовлення майолікового іконостаса для російської посольської церкви в столиці Аргентини – м. Буенос-Айресі, збудованої у візантійському стилі[23]. Це був справжній монументальний витвір мистецтва, довжина якого сягала 30 м. У 1902 році громада миргородської Свято-Успенської церкви замовила школі копію цього іконостаса. Він простояв до 1930 року, коли в часи войовничого атеїзму храм було закрито, а іконостас – демонтовано. У роки окупації (1942–1943) витвір повернули, а 1959 року службу в храмі знову було припинено, іконостас демонтовано й передано до МКТ, де він нині і зберігається. Центральну частину іконостаса можна бачити у вестибюлі старого корпусу технікуму, а інші – у музейному залі[24].

Нові засоби синтезу мистецтв, властиві художній культурі початку XX ст., включали насамперед нові уявлення про злиття мистецтва з повсякденним життям, про максимальне розширення художньої сфери за межі виставкових і музейних залів. Фактично було зруйновано ту грань, яка відділяла виставкові еталони «нового стилю» від реальних громадських і житлових інтер'єрів. Численні художньо-промислові виставки, що відбувалися в Галичині, демонстрували інтер'єри, витримані в одному ключі до найдрібніших деталей, які за бажанням можна було перенести в реальну споруду.

Перші твори львівських архітекторів, у яких уже чітко сформувалися особливості формальної мови «національного романтизму», датовано 1904–1906 роками. Так, 1904 року на будинку «Колегіону» у Львові (вул. Пирогова, 2) за проектом одного з найвидатніших майстрів львівської архітектури І. Левинського на досить стриманому, навіть сухуватому за пластикою фасаді з'явилася чудова кольорова поліхромна майоліка у вигляді підвіконних вставок і надвіконних «рушничків», у яких вплив народної традиції є безсумнівним[25]. Ескізи архітектурного декору виконав О. Лушпинський.

У «новому українському стилі», як у жодному іншому, особливо сильними були суто формальні пошуки, прагнення до пластичності, рафінованості деталей, вишуканості пропорцій та бездоганності силуету. Варто виокремити ще одну визначальну рису – тяжіння до пластики мас, контрасту фактур, мальовничості деталей, на противагу рафінованій графічності ар деко

[20] *Мусієнко П. Н., Федорова Н. І.* Виробництво художньої майоліки. – К.; Л., 1948. – С. 6.

[21] Архітектурний феномен Василя Кричевського // Мармур салон. – К., 2008. – Спецвип. № 10–12. – С. 27.

[22] *Кошовий О. П.* Будівельна кераміка України. – К., 1989. – С. 111.

[23] За свідченнями С. Лупій.

[24] За свідченнями С. Лупій.

[25] *Чепелик В.* Український архітектурний модерн / Упоряд. З. В. Мойсенко-Чепелик. – К., 2000. – С. 243.

http://www.etnolog.org.ua

або фантастичній орнаменталізації «львівської сецесії». Архітектори намагалися максимально відмовитися від засобів стилізаторства або принаймні, використовуючи їх, чітко дистанціюватися від історичних прототипів, сприймаючи як натяк на форми й образи минулого. За такого підходу до вирішення архітектурних завдань, який є протилежним до традицій еклектики, підкреслити регіональну специфіку творів архітектури складно. Проте львівським майстрам «національного романтизму» це, безперечно, вдалося, завдяки органічному синтезу мистецтв.

Колір в архітектурі «національного романтизму» – особлива й важлива тема, враховуючи насамперед давні традиції української архітектури. Майстри постійно апелювали до багатого використання кольору у світській і особливо в сакральній архітектурі середньовічної України – від найдавніших церков Києва до урочистих храмів Давнього Галича з блиском поливи поліхромних кахель. Деякі художники, такі, скажімо, як І. Левинський, при оздобленні споруд кахлями чи поліхромною черепицею цілком усвідомлено підкреслювали цю спадковість.

У добу модерну в київських житлових будівлях особливого значення набули керамічні облицювальні плитки, що їх використовували для декоративного оздоблення фасадів та інтер'єрів помешкань. Різнобарвні керамічні плитки активно застосовували київські архітектори, зокрема Й. Зекцер та О. Вербицький, для декорування фасадів будинків[26]. Створювали для окраси фасадів також і монументальні керамічні панно. Наприклад, прибутковий будинок на вул. Лютеранській, 15 (архітектор – О. Вербицький, 1908 р.) прикрашено керамічним панно, виконаним за мотивами художника М. Врубеля, а будинок на бульварі Т. Шевченка, 23 (1908) оздоблено майоліковими плитками із зображенням берізок[27].

Модерн проявився і в декорі керамічних плиток, призначених для приміщень загального користування та ванних кімнат. Зокрема, фриз керамічних майолікових плиток із зображенням розквітлих крокусів з листям було виявлено в м. Києві на вул. Володимирській 61/11[28].

У Львові тенденції модерну найпершими перейняли Дослідна керамічна станція при Політехніці й Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського.

У тогочасній архітектурі Галичини яскраво й гостро виявилася боротьба нового зі старим, раціонального з примхливим, декоративно-атектонічного з конструктивним[29]. Відповідно споруди початку XX ст. стали яскравою сторінкою міської забудови, а їхня естетика – дуже помітною частиною архітектурного образу вулиць і площ міст Східної Галичини. Стиль споруд цього періоду характеризується художньою сміливістю, активністю (іноді – «агресивністю») пластичного образу (чи це вокзал, банк, торгова палата або ж чиншовий будинок). Громадські споруди міст Східної Галичини мають не тільки підкреслено індивідуальний характер зовнішнього образу, вражають різноманіттям композиційних вирішень і декоративною видовищністю, демонструючи своєрідність творчого почерку таких видатних архітекторів, як І. та Л. Левинські, В. та Є. Нагірні, Т. Обмінський, К. Мокловський, Ю. Захарієвич, але й переконують, що навіть витвори одного майстра радикально відрізняються один від одного, відображаючи складність естетичних концепцій архітектури в Україні першої третини XX ст.

Водночас, незважаючи на підкреслену своєрідність кожного вирішення, вони мають спільні риси, які дозволяють узагальнити особливості галицької архітектури початку XX ст. Об'єднує їх насамперед те, що кожна така споруда ще на фазі проектування була задумана як своєрідна естетична декларація, як цілісний художній організм з ідеально продуманим середовищем, у якому естетичне начало пронизувало фактично все – від об'ємно-просторового вирішення до ужитково-функціональних керамічних деталей. До того ж останні були невід'ємними компонентами художньої концепції.

У львівській архітектурі використовували високоякісну метлаську плитку, виготовлену на численних підприємствах Німеччини, Чехії та Австрії. Плитку для підлоги переважно з простим геометричним і рослинним орнаментом виготовляла також львівська фірма І. Левинського.

Кахлярський відділ фабрики І. Левинського під керівництвом С. Дзбанського у виготовленні кахель орієнтувався на гуцульські сюжетно-орнаментальні схеми та здійснив спробу продовжити народні традиції з урахуванням масового тиражування[30].

---

26 *Сердюк О.* Зазнач. праця. – С. 96.

27 Там само.

28 *Сердюк О., Шулешко І., Рутян І.* Модерн в інтер'єрі київського прибуткового будинку // Родовід. – 1995. – № 12.

29 Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Печерський, О. М. Годованок та ін.; за ред. В. І. Тимофієнка. – К., 2003. – С. 339.

30 *Нога О.* Проект пам'ятника Івану Левинському. – Л., 1997. – С. 226.

http://www.etnolog.org.ua

Одним з найкращих зразків фабрики І. Левинського була піч, виконана в народних традиціях за проектом Е. Ковача для Галицького павільйону на Всесвітній виставці в Парижі (1900)[31].

На фабриці в 1904–1905 роках було виготовлено кахляні печі з домінуючим мотивом «Дерево життя». Одна з них збереглася у Львові в будинку № 20 на вул. Руській[32].

У період панування сецесії в архітектурі Львова були розповсюджені екстер'єрні керамічні вставки і панно. Перше широке застосування майолікових панно знайшло місце в облицюванні сецесійних залів тимчасового вокзалу 1900 року (І. Левинський)[33].

За проектами О. Лушпинського під художнім керівництвом О. Білоскурського на фабриці І. Левинського в 1904–1906 роках було виготовлено керамічне облицювання трьох фасадів будинку страхового товариства «Дністер» у Львові (вул. Руська, 20). Майолікові вставки в «українському стилі» з коричнево-зеленим стилізованим геометричним малюнком, ритмічно розташовані між вікнами на тлі світло-жовтого облицювання, підкреслюють пластичність і живописність споруди[34].

Окрім геометричного орнаменту за мотивами гуцульського народного мистецтва (фризи в будинках, споруджених фірмою І. Левинського), на майолікових вставках виконували також живописні силуетні зображення.

Фасадні керамічні вставки ромбоподібної форми, наділені властивістю інтерференції світла, прикрашають споруди на вул. Бандери, 31–33 у Львові (раніше – вул. Сапіги; архітектор – Ю. Піонтковський, 1908 р.)[35].

Також варто згадати виконані в «українському стилі» кахлі будинку Академічної громади у Львові (вул. Коцюбинського, 21), народних домів у Стрию, Судовій Вишні та Кам'янці-Бузькій. Кольорова гама ґрунтувалася на звичному для гуцульської кераміки поєднанні зеленої, коричневої та жовтої поливи.

Залучаючи в архітектуру кахлі, львівські майстри сецесії використовували два методи. Переважно це були винятково орнаментальні поліхромні плями, які виблискували гармонійним поєднанням яскравих кольорів та контрастували з геометричною чіткістю або соковитою пластичністю архітектурних форм. Такий принцип дуже влучно використав, скажімо, І. Левинський у вирішенні головного фасаду споруди Бурси Народного дому на вул. Лисенка 14–14а у Львові (1907).

Складнішими були спроби доповнити композицію фасадів монументальними панно – теракотовими або майоліковими. Переважали керамічні панно із зображеннями рослинної орнаментики, огорненої графічними вигинами «удару батога». Вони завжди чітко підпорядковувалися архітектоніці фасадів, на кшталт майолікових панно з великими яскравими стилізованими квітами, розташованими між вікнами на фасадах сусідніх будинків на вул. акад. Павлова, 4–6 у Львові. Витончені за колоритом панно добре поєднувалися з приглушеним зафарбуванням фасадів, тонкою ліпниною рельєфів, графічним рисунком перил балконів. Проте рисунок примхливих стебел стилізованих квітів, графічна чіткість деталей швидше нагадують книжкову орнаментику або ж панно, призначене для декорування інтер'єру, який несподівано винесли на фасад.

Нерідко майстри апелювали до мистецтва Близького Сходу. Зокрема, асоціації зі святковістю та блиском поливи мавританської архітектури викликає будинок у Львові на вул. Леся Курбаса, 5, фасад якого повністю облицьовано глазурованою цеглою та орнаментальною майолікою (архітектор – С. Рімер, 1907 р.).

На противагу модерну стиль ар деко характеризує тенденція до спрощення форми, акцент на площинності та відсутність тривимірності. «Ґенеза стилю ар деко у Львові – у художніх пошуках львівських митців 1907–1914 рр. Ще не об'єднані у єдиний стиль, ці пошуки йшли у двох основних напрямках»[36]. Дослідники виокремлюють ретроспективний і новаторський напрями ар деко. Представники першого з них у пошуках нової пластичної виразності архітектурних форм звернулися до історичних стилів, насамперед ампіру, яскраво представленого в будівництві Львова попереднього століття. В ампірі архітектори початку XX ст. виділяли, зокрема, пластику мас і рафінованість деталей, художній контраст між цілісністю площини стіни та лаконічно-вишуканими декоративними елементами. Раціоналістичні ідеали доби Просвітництва знову стали близькими архітекторам початку XX ст., які у своїй творчості прагнули своєрідної раціоналізації естетичних форм та естетизації конструктивних елементів архітектури. Майстри найчастіше намагалися

[31] *Нога О.* Зазнач. праця. – С. 226.
[32] Там само.
[33] Там само. – С. 75.
[34] Там само. – С. 76.
[35] Там само.

[36] *Банцекова А.* Art Deco у Львові // Art Deco у Львові: Каталог виставки / Відп. за вип. Борис Візницький; голов. ред. Ігор Сьомочкін. – Л., 2001. – С. 7.

http://www.etnolog.org.ua

викликати образні асоціації з ампіром за допомогою використання ордера, стилізованих сюжетних барельєфів, орнаменту вінків і гірлянд. Споруди ар деко вирізняє підкреслена пластичність мас, тонко акцентована скупими декоративними елементами, які лише віддалено нагадують класичні зразки. І в цьому випадку декоративне мистецтво виявилося невіддільним від архітектури, що цілком узгоджувалося з особливостями творчого мислення й естетикою «нового стилю».

Керамічне облицювання будівель стилю ар деко лаконічне, підпорядковане тектоніці споруди. Так, вертикаль поліхромного керамічного облицювання вілли на вул. Вишенського, 12 (Львів) композиційно виокремлює на фасаді сходову шахту. Керамічна пластика на фасаді дому на вул. Бандери, 24 (Львів) підкреслює сувору гармонію архітектурних мас, водночас повністю узгоджується з алегоричними рельєфами фронтонів.

Архітектурно-декоративна кераміка фірми І. Левинського вирізнялася професійністю розпису, віртуозно виконаного на облицювальних плитках.

Одним з перших з українських митців, хто використав національний колорит в орнаментиці облицювальної плитки, був Ю. Лебіщак. За основу композицій ним узято елементи народних орнаментів – ромби, хрести, стилізоване колосся пшениці, соняшник, мотиви вишивки, виконані в традиційній кольоровій гамі (зелений, жовтий, коричневий).

Питання творчого освоєння традицій гончарства в міській архітектурі набуло особливого значення в другій половині 1930-х років. У цей час проектували різні громадські й окремі житлові будинки, у яких простежуються спроби синтезу архітектури й народного декоративного мистецтва.

У довоєнні роки в Києві кольорові архітектурні вставки з майоліки використав архітектор Олександр Смик (1900–1942) у житловому будинку на бульварі Т. Шевченка, зведеному в 1936–1937 роках. На відстані вони сприймаються як кольорові акценти на тлі стіни з рожевої цегли[37].

Перед війною кахлі, карнизи та ліпні деталі до печей виготовляли в Києві на Петровському заводі й на заводі Наркомату будівельної промисловості[38]. Проте вони не мали значної художньої вартості, тому випуск цих виробів не розвивався, а після війни припинився зовсім.

Занепад керамічної промисловості відразу після Другої світової війни був пов'язаний з повоєнною розрухою, зруйнуванням фабрик та заводів. П. Мусієнко слушно зазначає, що відомчі заклади не виявляли потрібного інтересу до творчих пропозицій архітекторів і художників[39].

Особливого значення архітектурне керамічне оздоблення набуло лише через деякий час після Другої світової війни, коли почали активно відбудовувати зруйновані споруди.

Результати конкурсу 1945 року, оголошеного на нові зразки архітектурно-художньої кераміки для заводів Міністерства промисловості будматеріалів, не були впроваджені у виробництво. Творчі пропозиції академіків В. Заболотного, П. Альошина та інших були використані лише частково. Окремо варто відзначити цікаву пропозицію В. Заболотного: створювати нові художні вирішення керамічного облицювання шляхом варіювання типових стандартних елементів. Запропонований ним орнамент облицювальних плиток за будь-якого їх поєднання утворював цілісний малюнок і створював найрізноманітніші фактурні поверхні. У такий спосіб зі стандартних елементів у різноманітних сполученнях складаються щораз нові мотиви. Заводи за інерцією продовжували штампувати свій довоєнний асортимент, ігноруючи нові вимоги до архітектурної кераміки. Ще однією причиною занепаду виробництва архітектурної кераміки відразу після війни П. Мусієнко називає відсутність випробуваних індустріальних та індивідуальних творчих методів художнього оздоблення архітектурної кераміки.

Негативну роль відіграла й відомча розрізненість окремих галузей кераміки, яка, на думку П. Мусієнка, частково призвела до недостатнього обміну виробничим досвідом між художниками архітектурної та побутової кераміки[40].

Кількість художників, які мали достатній досвід співпраці з архітекторами, у 1940-х роках була дуже незначною[41]. У повоєнні роки іноді спостерігалася відсутність контакту у творчій роботі між архітекторами й художниками-керамістами.

37 ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 299, арк. 54.
38 *Манучарова Н. Д.* Зазнач. праця. – С. 49.

39 ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 8.
40 Там само.
41 *Чегусова З.* Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970-х – 1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП // Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель: зб. наук. пр. Українського зонального науково-дослідного і проектного інституту по цивільному будівництву. – К., 2003. – С. 208.

http://www.etnolog.org.ua

Промисловість керамічних матеріалів до 1950 року недостатньо займалася питаннями розширення асортименту облицювальної та архітектурно-конструктивної кераміки з багатокольоровими чи фактурними елементами. Розробка нових конструктивно-декоративних типів архітектурної кераміки була складною справою, яка потребувала наукових експериментів. Упровадження у виробництво перших позитивних результатів роботи затримувалося[42]. Багато архітекторів з надмірною обережністю ставилися до новацій в архітектурній кераміці, уважаючи старе більш апробованим[43].

Незважаючи на всі труднощі, у повоєнні роки гостро постало питання про масове застосування архітектурної художньої кераміки для відбудованих споруд в Україні. Кераміка стала найпоширенішим облицювальним матеріалом, замінивши нестійкий традиційний розпис і забезпечивши можливість виготовлення промисловим способом різних ліпних та фактурних типових деталей для потреб масового будівництва.

Науково-дослідні інститути активно працювали над удосконаленням українських безсвинцевих полив і емалей для архітектурної майоліки, розробленням стійких до атмосферних впливів теракот, а також над безшовним облицюванням та іншими питаннями удосконалення технології і художніх властивостей кераміки [44].

У 1945 році було засновано АА УРСР, яку очолив видатний архітектор Володимир Заболотний. У цьому самому році в Академії було створено Інститут художньої промисловості, яким багато років керувала Ніна Манучарова. В Інституті на території Софійського заповідника в маленькому одноповерховому будиночку було організовано керамічну майстерню під управлінням Ніни Федорової, яка заснувала новий напрям української архітектурної кераміки.

У післявоєнний період архітектори АА УРСР порушили питання про широке застосування кераміки при відбудові житлових і громадських споруд. Ідею створення керамічної майстерні при АА УРСР художника-кераміста і мистецтвознавця П. Мусієнка підтримав президент Академії В. Заболотний і віце-президент П. Альошин, які усвідомлювали цінність застосування кераміки в архітектурі[45].

У 1940–1950-х роках керамісти майстерні Н. Федорової брали участь у реставраційних роботах, відновлюючи керамічні деталі культових і житлових споруд Києва, Чернігова, Переяслава-Хмельницького та Москви[46].

Ідеї майстерні ґрунтувалися на концепції поєднання творчості архітектора, художника-кераміста й народного майстра-виконавця. Архітектор очолював проектування, художник-професіонал підхоплював ідею і розробляв тему, народний майстер додавав задумам національного колориту й утілював їх у матеріалі [47]. Ця основна концепція спільної творчості щоразу давала гарні результати. Прикладом може слугувати керамічне облицювання житлових споруд на Хрещатику. Саме застосування орнаментальної плитки, створеної в майстерні кераміки, дозволило виявити унікальність оздоблених будівель.

Хрещатик був творчою лабораторією, де вирішувалися проблеми, важливі для практики будівництва інших міст України[48].

У 1948 році проект забудови Хрещатика доручили підготувати групі архітекторів, до якої входили А. Добровольський, О. Малиновський, С. Єлизаров, Б. Приймак, О. Заваров та О. Власов. Усі споруди на Хрещатику було оздоблено керамічною плиткою, спеціально створеною в лабораторії архітектурної кераміки в АА УРСР. Це явище ознаменувало початок нового періоду в розвитку мистецтва архітектурно-будівельної кераміки[49].

Перші після війни житлові будинки було зведено в 1950–1951 роках на Хрещатику, 13 і 17 (архітектори О. Власов, А. Добровольський, Б. Приймак). Світлі теракотові профільні елементи й облицювальні плитки, якими оздоблено верхні поверхи будинків, контрастно поєднувалися з гранітним оформленням двох нижніх поверхів.

Розрив між будівлями оформлено величезною аркою, що сполучає обидва корпуси. Арку оздоблено поліхромними рельєфними плитками, які утворюють цілісний орнамент. Народні мотиви квітів, виноградної лози, колосся пшениці органічно поєдналися з радянською символікою – п'ятикутною зіркою та серпом. Основою композиції, яка упорядковує ці мотиви, є геометричний орнамент. Дрібніші народні й радянські мотиви вписано у великі ромби та кола. Обабіч арки розміщено стилізовані керамічні розети, які нагадують розписані українські миски з квіткою посередині.

[42] ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 6.
[43] Там само.
[44] *Манучарова Н. Д.* Зазнач. праця. – С. 56.
[45] *Чегусова З. А.* Історія діяльності та внесок… – С. 210.
[46] Там само.
[47] *Жоголь Л.* Мне глина пахнет… // Зеркало недели. – 1998. – 15 мая (№ 20)
[48] ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 26, арк. 59.
[49] *Жоголь Л. Є.* Зазнач. праця.

http://www.etnolog.org.ua

Різноманітних теракотових оздоб, які прикрашали цю будівлю, налічувалося понад 300[50]. Серед них – орнаментальні плитки із зображенням квітки, які в поєднанні з гладенькими утворювали рапортні композиції, а також плитки – частинки великих орнаментальних композицій з рослинними й геометричними мотивами та радянською символікою.

Очевидно, житлові споруди на Хрещатику започаткували успіх майстерні кераміки АА УРСР, а отже, і успіх Н. Федорової.

Пізніше оздоблення цього архітектурного ансамблю піддавалося неодноразовій критиці радянських мистецтвознавців та архітекторів за «надмірності». Проте ще в ті часи, усупереч існуючій думці, П. Мусієнко об'єктивно вважав, що застосуванням складних за рельєфом керамічних деталей і простіших блоків у кладці стін було досягнуто пластичної чіткості й стрункості всієї будови, завершеної ускладненими формами даху.

«Надмірності» в оздобленні будівель через кілька років були не схвалені ЦК КПРС. Ухвали партії докорінно змінили принципи використання кераміки в архітектурі. Насамперед вимагалося спрощувати й збільшувати керамічні оздоби[51].

З метою виявлення художніх можливостей емалей у керамічних архітектурних вставках фахівці експериментальної майстерні Н. Федорової вивчали історичну спадщину української архітектурної кераміки[52]. У процесі розробки різних способів оздоблення емалями художники-керамісти майстерні освоїли розпис по сирій емалі, який полягав у тому, що малюнок наносили за принципом акварельної техніки живопису пензликом на шар невипаленої емалі керамічними підполив'яними фарбами, окисами або розчинними солями кольорових металів. Складність цієї техніки полягала в тому, що виправлення не допускалися. Такий спосіб не вимагав додаткового третього випалювання й утворював стійке до пошкоджень кольорове покриття.

У майстерні Н. Федорової для Дніпро-Інгулецької насосної станції було виготовлено різноманітні архітектурні деталі з низьким рельєфом, повністю декоровані кольоровими емалями[53], а також картуш із високим рельєфом для головного входу станції. Керамічні деталі й картуш оздоблено зеленою, білою, синьою і коричневою емалями. Спосіб суцільного покриття емалями керамічних архітектурних деталей робив декор помітним на будь-якій висоті за рахунок виразних яскравих кольорів. У такий спосіб майстерня виготовила чотирикутні вставки для софітів карниза п'ятого поверху будинку на вул. Мечникова, 6 у Києві[54].

Лабораторія Н. Федорової доклала зусиль до оформлення кімнат готелю Річкового вокзалу в Києві за мотивами «Енеїди» І. Котляревського[55].

У 1949 році в оздобленні шестиповерхового будинку на вул. Червоноармійській, 56–58 у Києві архітектор Н. Шило використав білі теракотові рельєфні плитки, які нагадували кахлі[56].

У повоєнний час у зв'язку з будівництвом Київського метрополітену, розпочатим у серпні 1949 року, виникла потреба в оздобленні підземних станцій декоративними керамічними панно. Зокрема, зусиллями Експериментальної майстерні художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР під керівництвом художника-технолога Н. Федорової було створено декоративне панно для підземного вестибюля станції метро «Хрещатик» (архітектор – М. Коломієць, художниця – О. Грудзинська, виконавець – Г. Шарай). Панно утворене з плиток, які мають безліч варіантів для формування композицій. Вдало розміщені панно з 12 типів плиток утворюють виразні композиції за народними мотивами й надають інтер'єру національного характеру.

Майстерня Н. Федорової часто виконувала керамічні декоративні елементи для оздоблення архітектурних споруд. Головним завданням та напрямом діяльності майстерні була участь у відбудові зруйнованого війною Києва, створенні нового архітектурно-художнього образу міста. Для цього потрібно було спрямувати зусилля архітекторів, технологів, художників, мистецтвознавців на пошуки нових технологій керамічного виробництва одночасно з творчими пошуками художнього напряму. Колектив орієнтувався на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх застосуванні, творчу співпрацю народних майстрів, професійних художників, технологів та архітекторів[57].

50 ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 26, арк. 58.
51 Там само. – арк. 59.
52 *Федорова Н.* Отчет о работе керамической мастерской Института художественной промышленности АА УССР за 1953 г. по теме: «Применение безоловянных бессвинцовых эмалей в архитектурных керамических деталях». – К., 1953. – С. 3.
53 Там само. – С. 9.
54 Там само. – С. 11.
55 *Тищенко О.* Давньоруська, російська і українська майоліка // Майоліка. Бесіди про монументальне та декоративно-прикладне мистецтво / Л. Логвинська, О. Тищенко. – К., 1966. – С. 120.
56 ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 299, арк. 56.
57 *Бекетова І.* 100-річний ювілей майстра художньої кераміки [про Д. Головка] // Купола. – К., 2006. – Вип. 3. – С. 76–77.

http://www.etnolog.org.ua

1

http://www.etnolog.org.ua

2

http://www.etnolog.org.ua

У повоєнні роки технологи-керамісти спільно з архітекторами активно розробляли типові художні деталі міського впорядкування – огорожі різноманітного призначення з виготовлених промисловим способом керамічних елементів та керамічні фонтани[58]. Центральним науково-дослідним інститутом будівельних матеріалів, зокрема художником-керамістом Павлом Іванченком, було розроблено елементи огорожі для квітників і клумб, виготовлені заводом «Червоний керамік». Їх встановлено на площах у Києві.

До Республіканської виставки, яка відкрилася в січні 1949 року, було виготовлено моделі типових керамічних фонтанів (спроектовані з окремих невеликих блоків). Це були не унікальні предмети, а речі, призначені для масового застосування[59]. Важливе значення мала робота архітектора Б. Ведернікова з декорування керамічних елементів, зокрема блоків перекриттів, які безпосередньо при монтуванні виконаних промисловим способом деталей утворювали багато орнаментовану стелю[60].

У мистецтві архітектурної кераміки першої половини XX ст. поряд з розвитком нових технологій яскраво виражений вплив традицій народного мистецтва. Полістилізм початку XX ст. сприяв творчому процесу в цій галузі, пошуку нових художніх прийомів за одночасного збереження усталених традиційних засад.

Декор української архітектурно-декоративної кераміки розглядуваного періоду розвивався в контексті європейського мистецтва на основі традицій українського кахлярства.

У 1940–1950-х роках художники-керамісти сконцентрували увагу на широкому використанні народних традицій, їх поєднанні з вимогами тогочасного будівництва.

Г. ІСТОМІНА
М. СТУДНИЦЬКА

ІМФЕ

58 *Манучарова Н. Д.* Зазнач. праця. – С. 58.
59 Там само.
60 Там само. – С. 59.

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *В. Кричевський*. Керамічне облицювання в інтер'єрі будинку Полтавського губернського земства (м. Полтава, площа Конституції, 2). 1907 р. Миргородська художньо-промислова школа ім. М. Гоголя.

2. *О. Власов*, *А. Добровольський*, *Б. Приймак* (проект). Арка між будинками (м. Київ, вул. Хрещатик, 13–17). 1951 р. Фото О. Шимбаровського.

3. Кахельна піч-груба в інтер'єрі будинку В. Городецького (м. Київ, вул. Банкова, 10). Початок XX ст. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в м. Києві.

4. Кахельна піч-груба в інтер'єрі будинку (м. Київ, вул. Ярославів Вал, 1). Початок XX ст. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в м. Києві.

5. Кахельна камінна піч в інтер'єрі будинку (м. Київ, вул. Ярославів Вал, 1). Початок XX ст. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського в м. Києві.

6. *Т. Обмінський* (проект). Керамічне панно на фасаді будинку (м. Львів, вул. Павлова, 6). 1906 р. Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського.

7. *Т. Обмінський* (проект). Керамічне панно на фасаді будинку (м. Львів, вул. Павлова, 4). 1906 р. Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського.

8. *В. Кричевський* (проект). Керамічний декор фасаду будинку Полтавського губернського земства (м. Полтава, площа Конституції, 2). 1907 р. Миргородська художньо-промислова школа імені М. В. Гоголя.

9. Керамічне обрамлення вікон Народного дому (Львівська обл., м. Радехів, вул. Львівська, 22). Початок XX ст. Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського.

10. Керамічне облицювання на фасаді Народного дому (Львівська обл., м. Кам'янка-Бузька, вул. Т. Шевченка, 11). Початок XX ст. Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського.

11. *Т. Обмінський*, *О. Лушпинський*, *І. Левинський* (проект). Керамічний декор фасаду будинку товариства «Дністер» (м. Львів, вул. Руська, 20). 1906 р. Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського.

12. Керамічний фриз на фасаді Бурси Народного дому (м. Львів, вул. Лисенка, 14–14а). 1907 р. Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського.

13. Керамічний декор фасаду вілли (м. Львів, вул. Вишенського, 12). Проект Архітектурно-технічного бюро І. Левинського. Початок XX ст. Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського.

14. *Ю. Горнунг* (проект). Керамічне панно на фасаді будинку (м. Львів, вул. Котляревського, 17). Початок XX ст. Фабрика кахлевих печей і матеріалів будівельних І. Левинського.

15. *С. Рімер* (проект). Керамічний декор фасаду будинку (м. Львів, вул. Курбаса, 5). 1907 р. Майстерня братів Мунд.

16. Фрагмент керамічного панно на фасаді вілли Я. Стики (м. Львів, вул. Листопадового Чину, 11; нині – Художньо-меморіальний музей Олекси Новаківського). Початок XX ст. Фабрика кахлевих печей і матеріалів будівельних І. Левинського.

17. Керамічна плитка у вестибюлі будинку (м. Львів, вул. Тарнавського, 16). Початок XX ст.

18. Керамічна плитка у вестибюлі будинку (м. Львів, вул. Саксаганського, 1). Початок XX ст.

19. *К. Славіцький*. Кахля «Гуцул в капелюсі». 1890-ті рр. м. Коломия. КМНМГ.

20. Карнизна кахля. 1930-ті рр. Центральні експериментальні майстерні. НМУНДМ.

21. Арка між будинками (фрагмент керамічного облицювання арки). Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР. Фото Д. Стаховського.

22. *О. Власов*, *А. Добровольський*, *Б. Приймак* (проект). Керамічний декор фасадів будинку (м. Київ, вул. Хрещатик, 13). 1951 р. Фото О. Шимбаровського.

http://www.etnolog.org.ua

3

4

5

http://www.etnolog.org.ua

6

7

8

http://www.etnolog.org.ua

9

10

11

http://www.etnolog.org.ua

12

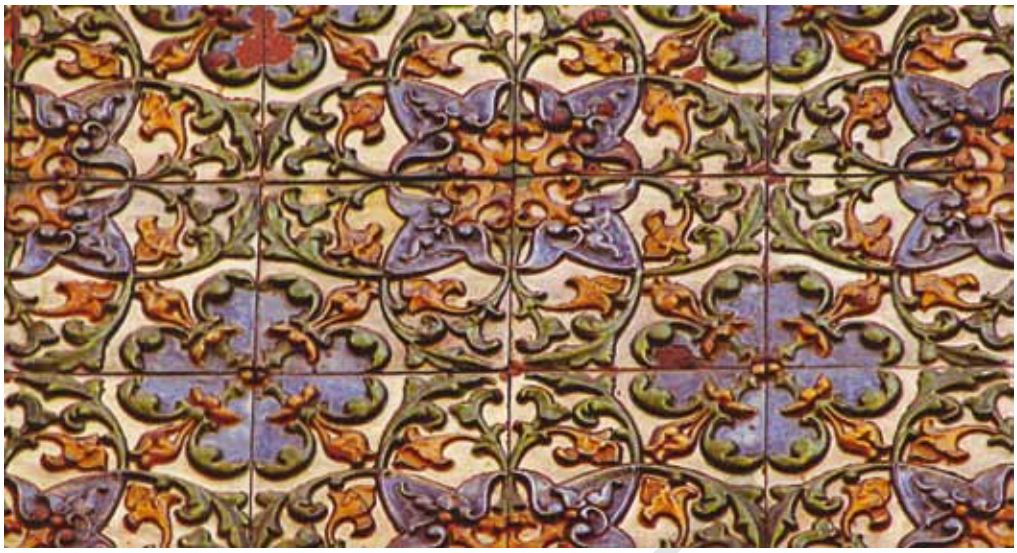
13

14

15

http://www.etnolog.org.ua

16



18

17

19

20

http://www.etnolog.org.ua

21

22

http://www.etnolog.org.ua

Фарфор і фаянс

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

П. Мусієнко. Тарілка. 1930 р. Довбиський фарфоровий завод.
Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, трафарет, аерограф. НМУНДМ

http://www.etnolog.org.ua

ФАРФОР І ФАЯНС

У XX ст. відбулося становлення й розвиток українського фарфору і фаянсу як потужної промислової галузі та явища національного мистецтва з розвиненою системою художньо-виражальних засобів та образів.

На початку століття на українських землях, які входили до складу різних держав, бурхливо розвивалося виробництво кераміки. Завершилася технічна модернізація найбільших підприємств, що привело до зростання випуску продукції. Сприяв цьому розвиток внутрішньої і міжнародної торгівлі й транспорту. Значний приріст населення наприкінці XIX ст. забезпечив промисловість дешевою робочою силою та широким колом споживачів.

Загальносвітова тенденція демократизації фарфору охопила й Україну, фарфорові й фаянсові вироби входили в побут дедалі ширшого загалу. Фаянс з'явився в ужитку селян, де завдяки яскравим квітковим орнаментам, наближеним до народного розпису, відігравав важливу декоративну роль[1]. Дешеві та якісні вироби витісняли з ужитку гончарний посуд, що було однією з причин скорочення цього промислу на початку століття.

До початку Першої світової війни зросло виробництво на Баранівському, Городницькому, Довбиському, Полонському фарфорових заводах та Кам'яно-Брідському (Новоград-Волинський пов. Волинської губ.) і Будянському фаянсових (Харківська губ.), розпочали випуск продукції на Коростенському фарфоровому заводі (Овруцький пов. Волинської губ.). Низка підприємств, що випускали електрофарфор, сантехнічний, медичний фарфор і фаянс, також час від часу продукували посуд, зокрема заводи в Токарівці (Новоград-Волинський пов.) і Славуті (Заславський пов. Волинської губ.).

На українських землях на початку століття функціонувало багато дрібних напівкустарних заводів, які, не витримавши конкуренції, поступово зникли або перейшли на випуск технічних і сантехнічних виробів[2].

Цей поступ було перервано Першою світовою війною, революціями і громадянською війною. Багато заводів Волині через евакуацію обладнання 1915 року зупинили роботу.

Будянська фаянсова фабрика М. Кузнецова попри економічні негаразди, викликані війною, продовжувала функціонувати завдяки державним військовим замовленням.

На початку 1920-х років фарфорова й фаянсова промисловість, змінивши форму власності з приватної на державну, поступово відновлювалася. Керівництво підприємствами перейшло до центральних і місцевих органів влади. Важливу роль у збереженні майна й налагодженні виробництва відіграло самоврядування працівників – на багатьох підприємствах, зокрема в Будах, Баранівці, Довбиші, було створено робітничі комітети.

У 1922 році в Києві засновано трест Укрфарфорфаянсскло (пізніше – Укрфарфорфаянс), який об'єднав майже всі діючі на той час заводи. Було централізовано управління галуззю. Трест вирішував питання матеріального забезпечення, технології, асортименту, художнього оформлення виробів, збуту продукції. В економічних умовах, які встановилися в Україні після революції, це мало свої переваги, оскільки сприяло відродженню виробництва. Однак, з іншого боку, така централізація призвела до уніфікації продукції на підприємствах, втрати кожним з них свого неповторного історично усталеного стилю – продукція різних заводів часто відрізнялася лише за марками на дні.

Важливим фактором фарфорового й фаянсового виробництва завжди було забезпечення сировиною і паливом. Каолін видобували на Волині, на Просянівському родовищі на Лівобережжі (відкритому 1894 р.), з 1901 року – на Глухівецькому родовищі на Поділлі. Через високу вартість дров багато заводів перейшли на вугілля. Деякі підприємства на початку століття завозили його з Австрії[3]. Після громадянської війни на заводах Волині почали використовувати вугілля з Донбасу.

Художній рівень продукції тісно пов'язаний з якістю керамічних фарб. До війни їх завози-

[1] *Боренько Н.* Фаянсовий декоративно-вжитковий посуд XIX–XX століт. в інтер'єрі народного житла Галичини // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К., 2008. – Вип. 8. – С. 133–134.

[2] *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX вв. / Отв. ред. П. Жолтовський). – К., 1985. – С. 177–179; *Корусь Е.* К вопросу об истории фарфоро-фаянсовых производств Волыни рубежа XIX–XX веков и их товарных знаков // Антиквар. – 2012. – № 11. – С. 58–67.

[3] *Куприц А.* О стекольной и фарфоровой промышленности Волынской губернии. – К., 1911. – С. 12.

http://www.etnolog.org.ua

ли з-за кордону, зокрема з Німеччини, у 1920-х роках кожне підприємство намагалося вирішити цю проблему у власний спосіб, зазвичай шляхом самостійного виготовлення. У 1925 році в Києві при тресті Укрфарфорфаянс було створено майстерню керамічних фарб для забезпечення всіх заводів України. Згодом почали виготовлення деколей для оздоблення фарфорових і фаянсових виробів. Тут же діяла художня лабораторія, де розробляли й упроваджували у виробництво нові зразки розпису фарфорових і фаянсових виробів[4].

У 1930-х роках завданням фарфорової і фаянсової промисловості було забезпечення населення товарами повсякденного вжитку в умовах повної руйнації дрібнотоварного кустарного виробництва в країні, у тому числі й гончарного. Велику масу людей, відірвану від сільського побуту й кинуту в міста на індустріалізацію, необхідно було забезпечити найпростішим посудом. У цей час зростають об'єми виробництва підприємств у Будах, Баранівці та Коростені. Продукція українських заводів мала широкий ринок збуту – від внутрішнього до закордонного (Іран, Туреччина, Монголія), куди йшов традиційний побутовий фарфор і фаянс – блюда, піали, пловниці тощо. Використовували старі, ще дореволюційні, торгівельні зв'язки.

Під час Другої світової війни деякі підприємства було евакуйовано, інші – зруйновано.

У 1940-х роках головним завданням промисловості постало відновлення після руйнувань, яких вона зазнала. Усі зусилля було спрямовано на відбудову виробництва, забезпечення населення вкрай необхідним повсякденним посудом. Водночас певну увагу приділяли оновленню асортименту й оздобленню виробів.

У повоєнні роки важливу роль в організації творчого й виробничого процесів у вітчизняній фарфоро-фаянсовій промисловості відігравала АА УРСР (з 1944 р. – філія АА СРСР, з 1945 р. – самостійний заклад, у 1955–1962 – Академія будівництва і архітектури УРСР) та її структурні підрозділи – Експериментальний завод керамічних виробів, експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури споруд (згодом – лабораторія архітектурно-художньої кераміки ЗНДІЕП), Інститут художньої промисловості[5].

У 1950-х роках відбулася поступова модернізація заводів, пожвавилися творчі пошуки в галузі виробництва кераміки.

За постійного зростання виробництва перед фарфоро-фаянсовою промисловістю постала гостра потреба у висококваліфікованих кадрах технологів, художників, робітників. У XIX ст. провідних фахівців на українські підприємства запрошували з-за кордону чи з Росії. Існувала практика навчання вихідців з України в Європі на таких відомих фабриках, як, наприклад, Севрська, Мейсенська, Берлінська. Після здобуття спеціальності і кількох років практики на виробництві фахівці поверталися працювати на українські підприємства.

Для заводів Російської імперії художників готували Строганівське Центральне художньо-промислове училище (Москва) і Центральне училище технічного малювання Штігліца (Петербург), де здобували освіту й вихідці з України.

Робітників готували безпосередньо на підприємствах у заводських школах (зокрема, така функціонувала в Будах). На початку століття існувала своя система підготовки кадрів у Баранівці[6]. У 1920–1930-х роках для підготовки кваліфікованих робітників при заводах організовували школи[7].

У 1922 році в Будах засновано ФЗУ з двома відділеннями – живописним і скульптурним, де термін навчання складав три роки. Тут викладали такі досвідчені фахівці, як М. Куликов, І. Грамма та ін.[8].

Наприкінці XIX – на початку XX ст., зважаючи на бурхливий розвиток керамічного виробництва, в Україні під егідою земств виникла низка керамічних шкіл, де також вивчали специфіку фарфорового й фаянсового виробництва[9].

Важливу роль у підготовці кадрів для фарфоро-фаянсової галузі відіграла ***Миргородська художньо-промислова школа ім. М. Гоголя*** (1896). Під керівництвом відомих художників і технологів Опанаса Сластіона, Станіслава Патковського, Фотія Красицького, Осипа Білоскурського, Петра Вауліна та інших тут вивчали технологію виготовлення й оздоблення керамічних виробів, у тому числі й різноманітні техніки оздоблення фарфору та фаянсу – літографію, декалькоманію, розпис по фарфору. З цією метою у великій кількості

4 *Долинський Л. В.* Український радянський художній фарфор // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1959. – Вип. 4. – С. 61.

5 УРЕ. – К., 1959. – Т. 1. – С. 126.

6 *Ханко В.* Кераміст і артист-маляр Іван Українець // *Ханко В.* Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці. – К., 2007. – С. 395.

7 *Долинський Л. В.* Український радянський художній фарфор… – С. 63.

8 *Большаков Л.* Рисунок на фаянсе: Непридуманная повесть о будянском Петушке. – Х., 1982. – С. 21.

9 *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – С. 119–125.

http://www.etnolog.org.ua

завозили нерозмальований фарфор з Німеччини й Данії[10]. Викладання в школі проходило в тісному зв'язку з європейським мистецьким процесом, адже, окрім українців і росіян, тут викладали фахівці з Німеччини, Австрії, Чехії та Англії[11]. Тут творчо переосмислювали український орнамент відповідно до тогочасної стилістики європейського фарфору. У 1921 році школу реорганізовано в художньо-керамічний технікум.

Глинську гончарну навчальну майстерню (пізніше – Глинська школа інструкторів гончарного виробництва) було засновано 1900 року[12]. Після перенесення цього закладу до Межигір'я (1920) викладачі, які залишилися, організували Глинську керамічну профшколу, на базі якої 1930 року створено Глинський склофарфоровий технікум, котрий проіснував до 1933 року[13]. У різні роки закладом керували Лев Крамаренко і Сергій Зіновієв. Тут викладали спеціалісти з Будянського фаянсового заводу – В. Марков і П. Забело, німці А. Гофман, Ульріх, Біфельд та Реріх.

Межигірський художньо-керамічний технікум[14] створено 1920 року як керамічну школу-майстерню, яку 1923 року реорганізовано в мистецько-керамічний (або художньо-керамічний) технікум, у 1928–1930-х роках – в Інститут кераміки і скла, який перевели до Києва, приєднавши до Київського політехнічного інституту як технологічні факультети, на яких готували інженерні кадри для керамічної промисловості. Після перенесення Глинської школи до Межигір'я закладом керував директор першої, художник Л. Крамаренко.

На початку 1920-х років тут викладали випускники Української академії мистецтв, учні Михайла Бойчука, які впроваджували в практику його мистецькі засади, – Іван Падалка, Оксана Павленко, Олександр Мізин та Василь Седляр. Одним із програмних моментів їхньої методики було поєднання досягнень світового мистецтва, передусім європейського, з українською художньою традицією. Молоді викладачі продовжували лінію українських митців попереднього покоління з формування українського національного стилю в мистецтві. У технікумі викладали різноманітні загальноосвітні, художні й технічні дисципліни. Характерним був універсальний підхід до підготовки художників і технологів, для яких існувала єдина навчальна програма. Випускники технікуму впроваджували у фарфорове й фаянсове виробництво нові технологічні досягнення і стилістику європейських заводів. Для декорування виробів застосовували мотиви й композиції в стилі агітфарфору, ар деко, національної орнаментики. Експериментували з техніками оздоблення народного гончарства. Випускники, працюючи на фарфорових і фаянсових підприємствах, із часом обіймали посади головних технологів і художників провідних заводів, формуючи, таким чином, нову стилістику українського фарфору й фаянсу[15].

Репресії 1930-х років, процес згортання українізації охопили й заклади художньої освіти: під виглядом реорганізації було скасовано викладання мистецьких дисциплін у Миргородському керамічному технікумі, ліквідовано Глинський і Межигірський технікуми як самостійні навчальні заклади.

Іван Падалка та випускники Межигірського технікуму Павло Іванченко, Пантелеймон Мусієнко, Микола Котенко викладали в Київській школі майстрів народного мистецтва, з 1936 року – у Центральних експериментальних майстернях при Київському державному музеї українського мистецтва, на базі яких 1938 року було створено ***Київське училище прикладного мистецтва*** з відділенням кераміки[16].

Важливу роль у становленні українського фарфору й фаянсу відіграло ***Одеське художнє училище***, яке мало давні академічні традиції і міжнародний авторитет. У 1920–1930-х роках деякий час училище мало статус вищого навчального закладу і називалося Інститутом образотворчих мистецтв чи Одеським художнім інститутом[17]. На скульптурному відділенні здійснювали підготовку художників

[10] *Ханко В.* Кераміст і артист-маляр Іван Українець... – С. 396.

[11] *Ханко В.* Миргородські керамісти першої половини XX століття // Художня культура. Актуальні проблеми. Науковий вісник. – 2007. – Вип. 4. – С. 568–569.

[12] *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні... – С. 119–125.

[13] *Федевич Л.* Роль художнього музею у збереженні, вивченні та розвитку традиційного народного мистецтва. Історія Глинської художньо-промислової школи // Художні музеї. Збірник статей і матеріалів. – Суми, 2005. – С. 41–48.

[14] Межигірський мистецько-керамічний технікум: Буклет (до 5 річниці технікуму). – К., 1927. – С. 2–4.

[15] *Мусієнко П. Н.* Художники Межигір'я // НТЕ. – 1989. – № 6. – С. 47–53; *Крутенко Н.* Межигір'я. Історія з продовженням // ОМ. – 1990. – № 5. – С. 19–20.

[16] *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966. – С. 140; УРЕ. – К., 1961. – Т. 6. – С. 349.

[17] *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні... – С. 119.

http://www.etnolog.org.ua

фарфорової пластики, на факультеті декоративно-прикладного мистецтва, у рамках якого функціонувала майстерня кераміки й експериментальна майстерня з вивчення художніх матеріалів і фарб, вивчали різноманітні техніки декорування. Вагомий вплив на стиль українського фарфору й фаянсу здійснили художники, які тут викладали. Серед них – Жозефіна Діндо[18] (початок 1930-х рр.) та Михайло Жук (1925–1964 рр.) [19], які своєю творчістю, прогресивними методиками викладання формували нові стилістичні підходи до вирішення проблеми національної форми і змісту цього виду декоративного мистецтва. Випускники ОХУ працювали на всіх заводах України, формуючи і збагачуючи єдину традицію українського фарфору й фаянсу.

На Західній Україні до 1939 року існувала своя система підготовки кадрів для керамічного виробництва, у тому числі й для фаянсових підприємств краю. Важливу роль відігравала Львівська художньо-промислова школа, яку 1939 року було реорганізовано в Державний інститут пластичних мистецтв з відділенням кераміки. У 1946 році створено ЛДІПДМ який готував художників і для фарфорової та фаянсової промисловості.

У 1920–1940-х роках в Україні склалася власна система художньої освіти, у рамках якої проходила підготовка кадрів для фарфоро-фаянсової промисловості. На 1941 рік тут функціонувало два вищі художні навчальні заклади – у Києві та Харкові, які здійснювали ідейне керівництво художнім процесом, п'ять художніх училищ на базі семирічної неповної освіти і одне (в Одесі) на базі десятирічної середньої освіти[20].

Продукція фарфорових і фаянсових заводів України першої половини XX ст. призначалася для широкого кола споживачів. Передусім це був поштучний і в різноманітних комплектах та сервізах посуд, дрібна пластика, декоративні вироби, фарфорова галантерея.

На початку XX ст. кожне підприємство самостійно вирішувало проблему асортименту, залежно від смаків його власника, який значною мірою керувався модою та комерційною вигодою. Зазвичай вони орієнтувалися на західноєвропейські зразки. На продукцію українських заводів впливали й російські, зокрема Імператорський фарфоровий у Петербурзі та заводи М. Кузнецова.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. заводи випускали у великих кількостях простий дешевий ужитковий посуд – тарілки, миски, чашки та кухлі. Ці вироби були популярні серед населення, ними користувалися у трактирах, лікарнях, навчальних закладах тощо. Більшість із них виготовляли без декору або оздоблювали скромними монохромними орнаментальними смужками чи скупими поодинокими мотивами, переважно квітковими. Неабияку популярність мали вироби, прикрашені яскравим барвистим квітковим орнаментом, виконаним ручним розписом (тарілка (НМУНДМ, ФС-814)) чи за допомогою трафарету (чашка, Буди (НМУНДМ, ФС-881)). Широкого розповсюдження набули вироби, оздоблені декалькоманією (тарілка заводу Зусмана (НМУНДМ, ФС-2970)), ручним розписом і штампом (тарілка (НМУНДМ, ФС-866)). Здебільшого такий посуд був товстостінний, мав прості невибагливі, іноді грубуваті, форми, як, приміром, будянські миски-трактирки (НМУНДМ, ФС-867)).

Виготовляли також вироби, за формою подібні до народного гончарства, які мали попит серед населення, – тарілки, миски, ринки. Продукували свічники, декоративні вази тощо. Вироби простих утилітарних форм оздоблювали ручним розписом квітковими мотивами. На сході України подібну продукцію виготовляли на заводі М. Кузнецова в Будах, на Волині – у Кам'яному Броді. У Галичині такі вироби продукували місцеві фаянсові фабрики в Потеличі й Любичі, де виготовляли також єврейський ритуальний посуд. Вони мали багато спільних рис із продукцією польських, чеських, австрійських підприємств, яку тут продавали у великій кількості[21]. Підприємства розширили свій асортимент за рахунок предметів кухонного призначення: ринки на ніжках, бочонки, барильця, різноманітні судки, ємності для спецій і сипучих продуктів, дощечки для нарізання сиру, качалки тощо.

---

18 *Шмагало Р.* Історичний шлях художньо-промислової школи у Львові (1876–1939; 1939–1944) // Бюлетень Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України. – 2006. – № 8. – С. 332.

19 *Школьна О.* Кераміка Михайла Жука в колекції ДМУНДМ // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Збірник наукових праць. – К., 2002. – С. 112–113; *Школьна О.* Декоративне мистецтво у творчості Михайла Жука // Музеї національного мистецтва та національна культура. Збірник наукових праць. – К., 2006. – С. 13.

20 *Шмагало Р.* Історичний шлях художньо-промислової школи у Львові… – С. 170–175.

21 *Петрякова Ф.* Із спостережень над єврейським фаянсовим художнім ремеслом другої половини XIX – початку XX століть (Любича – Королівська) // ЗНТШ. – Л., 1998. – Т. 236: Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 489–490.

http://www.etnolog.org.ua

Попит на сантехнічні вироби – фаянсові умивальники, раковини, унітази – був спричинений активним міським будівництвом. Санітарний і медичний фаянс, електрофарфор продукували заводи в Славуті, Будах, Кам'яному Броді, Токарівці та Баранівці[22].

З 1922 року трест Укрфарфорфаянс займався визначенням асортименту та впровадженням єдиних стандартів виготовлення посуду. У 1930 році при Тресті в Києві було організовано асортиментне бюро, яке стежило за якістю і цінами виробів. Було введено спеціалізацію заводів: за Баранівським заводом закріплено випуск чайного і столового посуду; за Коростенським – столового; за Городницьким – чайного посуду і фарфорової пластики; Довбиський і Полонський випускали чайний посуд[23]. Підприємства мали й деяку самостійність, розробляли власні зразки, але повинні були отримати затвердження художньої ради при Тресті.

У 1940 році Укрфарфорфаянс випустив каталог виробів, який дає можливість сформувати уявлення про асортимент українських підприємств. Цей каталог є свідченням кризи у формотворчих пошуках фарфору й фаянсу довоєнного періоду. За 18 років фактично не було розроблено нових зразків, заводи випускали продукцію 1910-х років, позначену рисами модерну та історизму (фасони «Паризький», «Лімозький», «Французька грань» тощо), суттєво спростивши форми (столовий сервіз «Восьмигранний» Баранівського заводу) [24].

Розробка нових моделей чайного і столового посуду до війни і в перші післявоєнні роки здійснювалася недостатньо. Головною на той час була проблема кількості, а не якості фарфорових і фаянсових виробів. Процес розробки нових моделей пожвавився у другій половині 1940-х років, зокрема в Інституті художньої промисловості АА УРСР[25].

У 1940-х роках українські заводи поступово нарощували виробництво побутового (поштучного та в сервізах), столового, чайного та кавового посуду. У виробах для міцних напоїв знайшли втілення гончарські форми – штофи, куманці, плесканці, баклаги, фляги. Їх випускали у вигляді лікерників, наборів пляшок із чарочками, стаканами, бокалами. Це була продукція подарункового, сувенірного характеру, оздоблена яскравим орнаментом та пластичними деталями.

Виготовляли також у незначній кількості фарфорову галантерею та сувенірну продукцію – чорнильні прибори, туалетні коробочки, пудрениці, флакони, футляри для зубних щіток, свічники, шкатулки, стакани для олівців, лотки чи підставки. До туалетних наборів входили пудрениці, флакони, вазочки, коробочки з кришечками, попільнички, мильниці, губочниці.

Декоративний фарфор складався з оздоблених тарілок і тарелів, ваз, плакеток. Неабияку увагу приділяли фарфоровій і фаянсовій пластиці.

Фарфорові й фаянсові заводи України мають власну історію, кожен пройшов свій шлях становлення стилістики виробів, результатом якого став оригінальний творчий доробок, що його формувало багато поколінь відданих своїй справі працівників.

На межі XIX–XX ст. змінився з мануфактурного на капіталістичний характер виробництва на ***Баранівському фарфоровому заводі***, що на той час належав Миколі Гріпарі. Відбулася кардинальна перебудова технології та організації виробництва. З 1905 року було впроваджено машинне виробництво, бензинові та електричні двигуни[26]. Для виробництва використовували як місцевий, так і імпортний каолін. Для випалювання виробів брали дрова зі своїх лісових угідь.

Велика пожежа 1914 року знищила обладнання гірничого, формувального та глазурувального цехів, які згодом було відбудовано. Під час Першої світової війни почалися перебої зі збутом продукції та постачанням заводу матеріалами. З 1916 року підприємство перейшло на виготовлення лабораторного посуду, який до війни завозили з Німеччини. У 1922 році завод увійшов до складу тресту Укрфарфорфаянс. У 1930-х роках це було одне з найпотужніших виробництв. Наприкінці 1940-х років розпочався процес реконструкції й технічного переоснащення Баранівського заводу.

Серед асортименту початку XX ст. переважав різноманітний столовий і декоративний посуд. Вагоме місце посідали тарілки, у тому числі з ажурним бортиком, дзеркало

[22] *Селиванов А.* Фарфор и фаянс Российской империи. Описание фабрик и заводов с изображением фабричных клейм. – Владимир, 1903. – С. 120–135.

[23] *Чарновський О. О.* Фарфор // Нариси з історії українського декоративного-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – С. 109; Каталог фарфору, фаянсу і майоліки / Народний комісаріат місцевої промисловості «Трест фарфора, фаянсової промисловості». – К., 1940. – С. 3–4.

[24] Каталог фарфору, фаянсу і майоліки... – С. 27–29.

[25] *Манучарова Н.* Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР / За ред. Є Катоніна. – К., 1952. – С. 30.

[26] *Куприц А.* Зазнач. праця. – С. 9.

http://www.etnolog.org.ua

дна яких декорували мотивами квітів, фруктів, ягід[27]. Якість виробів була досить посередньою[28]. Для оздоблення застосовували аерограф і декалькоманію. Якість деколей була досить висока (квіткові мотиви – троянди, незабудки, іриси; сцени, пейзажі, натюрморти). Незначну частину продукції оздоблювали мустером. Застосовували комбінації підполив'яного і надполив'яного розпису, механічного й ручного оздоблення, фрагментарного і суцільного кольорового покриття фарбами та люстрами.

Стилістика виробів початку століття характеризується еклектичністю. Знайшов утілення у виробах заводу і напрям модерн – у музейних і приватних колекціях зберігаються столовий і чайний посуд, декоративні вази, туалетні шкатулки у вигляді яйця, флакони. На Баранівському заводі в 1910-х роках працював художник (згодом – викладач МКТ), Іван Українець. Відомий його твір цього періоду – плакетка з портретом Тараса Шевченка[29].

У 1920–1930-х роках продукцію виготовляли за дореволюційними зразками. Для оздоблення виробів застосовували рельєф, що є відголоском стилістики початку століття (чашка (НМУНДМ, ФР-2052), декоративні тарілки (НМУНДМ, ФР-1962–1963), блюдо (НМУНДМ, ФР-2081), попільничка у вигляді мушлі (НМУНДМ, ФР-2074); чайний сервіз фасону «Грань» Мусія Романюка, виконаний 1922 року для В. Леніна (НМІУ)). До середини 1930-х років виготовляли вази в стилістиці модерну.

У 1930-х роках найпоширенішим фасоном чайних сервізів був «39» з варіантами оздоблення геометричним орнаментом у техніці аерографа. В оформленні використовували індустріальні мотиви, радянську символіку й емблематику, написи-лозунги, характерні для агітфарфору, за ескізами М. Котенка.

Окрему групу складають твори, присвячені повсякденню, побутовим сценам, дитячій, трудовій тематиці (чашки з малюнками для дітей (НМУНДМ, ФР-1926, ФР-1527), ваза Б. Сандомирської зі сценами збору урожаю (НМУНДМ, ФР-1939)).

Випускали сувенірну продукцію до ювілейних дат: до 125-річчя від дня народження Т. Шевченка (1939) було запущено у виробництво кухоль, прикрашений силуетним профільним портретом поета; до 100-річчя від дня смерті О. Пушкіна (1937) – тарілки С. Соколенка з портретом поета і сюжетними вставками на теми його творів (НМУНДМ, ФР-4733–4734).

На початку 1940-х років продовжували виготовляти дореволюційні форми, як, наприклад, чайник «Рафаель», чайні й кавові сервізи «Бутон», столовий сервіз «Тюрен». Упродовж тривалого часу завод випускав чайний сервіз «Баранівка» з кількома варіантами художнього оформлення.

У 1948 році на заводі працювало понад 20 художників, завданням яких було оновлення асортименту – виникли нові форми виробів, такі, як подарункові чашки, набори для вина, дрібна пластика, сувенірна продукція, настільні лампи. Для оздоблення застосовували ручний розпис, тонування, золочення. Дедалі частіше у своїх творчих пошуках художники зверталися до народного мистецтва (чайний сервіз «Кобальтовий» Юхима Штівельмана (1951 р., НМУНДМ, ФР-4682–4697)). Для оздоблення масової продукції художники В. Музиченко і М. Криворукова розробляли нові варіанти трафаретних малюнків[30].

Ознакою часу було виготовлення помпезних парадних творів до різноманітних дат, зокрема ваз великих розмірів з портретами і сюжетами на політичні теми, прикрашених розписом, позолотою, рельєфом, кольоровим покриттям, підполив'яним тонуванням.

У 1950-х роках випускали фарфорову пластику в бісквіті за моделями Юхима Білостоцького й Макара Вронського. Національна тема знайшла втілення у творі Кіми Соколової «Гуцул-різьбяр» (НМУНДМ, ФР-4741).

У зазначені роки на заводі працювали художники Дмитро Гоч, Вартам Нарекян, Андрій і Лідія Діброви, Зінаїда Мосійчук, Володимир Спиця та інші митці.

У 1890–1910-х роках ***Городницька фабрика***, що належала поміщику С. Гижицькому й була в оренді в Зусманів, випускала фарфоровий і кам'яний посуд[31]. Городницьке виробництво на межі сторіч, як і більшість підприємств галузі, зазнало технічної модернізації. Після революції і громадянської війни фабрика увійшла до складу тресту Укрфарфорфаянс. Випуск продукції відновився в 1923–1924 роках.

Асортимент початку століття був типовий для того часу – столові, чайні, кавові сервізи,

[27] *Сытник Е.* Художественный фарфор Барановской фабрики: Дипломная работа / Киевский художественный институт. – 1969. – С. 26. – Архів НМУНДМ.

[28] *Куприц А.* Зазнач. праця. – С. 19.

[29] *Ханко В.* Кераміст і артист-маляр Іван Українець… – С. 395.

[30] *Щербак В.* Фарфор, фаянс // ІУМ: У 6 т. / АН УРСР – К., 1968. – Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 рр. – С. 364.

[31] *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор… – С. 106.

http://www.etnolog.org.ua

фарфорова галантерея, шкатулки, вази. Фарфор цього періоду мав досить високу якість, зокрема чистий білий черепок. Арсенал декорувальних засобів включав декалькоманію, аерограф, ручний розпис, покриття люстрами.

У музейних і приватних колекціях збереглося кілька одиниць столового посуду цього періоду – квадратний салатник з фестончастим краєм; кругле блюдо з фігурними ручками, тоноване синьою фарбою й оздоблене деколлю; білий молочник, декорований деколлю у вигляді рожевих троянд, форма якого позначена впливом модерну; лотки для оселедця; чайник, прикрашений альпійським пейзажем у резерві, що виконаний ручним розписом[32].

Існують відомості щодо продукування фарфорової пластики – фігурки дівчаток, бісквітна фігурка дівчини-квітникарки, маснички у вигляді птахів (качка, голуб, курка, перепілка, лебідь) та плодів (груша)[33].

У складі тресту Укрфарфорфаянс завод випускав визначений ним асортимент – чайні й кавові сервізи та фарфорову пластику.

У 1928–1931 роках на заводі було втілено в матеріалі твори фарфорової пластики Ж. Діндо; у 1930-х – П. Гайченка, Т. Токаренко, В. Трофимова, Р. Марчук, З. Мосійчук; у 1940–1950-х – Ю. Білостоцького, Т. і О. Крижанівських, В. Щербини, С. Болзан (Голембовської).

У 1950-х роках на заводі працював художник Володимир Кравцевич, який здійснив вагомий внесок у становлення стилістики виробів цього періоду.

Коростенський фарфоровий завод було засновано поляком Т. Пржибильським у 1905–1906 роках[34]. Продукцію почали випускати в 1908–1909 роках[35]. Місце, вибране для заводу, було дуже вдалим – в окрузі розміщувалися поклади необхідної сировини, лісові масиви, крім того, поряд пролягала залізниця. Фахівців господар запросив з Довбиської фабрики. Спочатку на підприємстві застосовували тільки ручну працю, пізніше закупили різноманітні машини й механізми.

На початковому етапі виробництва асортимент був досить обмежений – поштучний чайний і кавовий посуд, глечики для молока, кухлі, тарілки. Продукцію пакували в діжки й відправляли в Польщу, де її розписували[36].

Після встановлення радянської влади завод було націоналізовано й підпорядковано тресту Укрфарфорфаянс. Виробництво відновилося 1924 року, але згодом почали випуск технічного фарфору. З 1929 року виготовляли тарілки для забезпечення армії і флоту[37]. Їх декорували ручним розписом, штампом, друком. Продукція розглянуваного періоду вирізняється мотивами, позначеними впливом агітфарфору (тарілка з індустріальним пейзажем (НМУНДМ, ФР-5477)).

У 1930-х роках на заводі виготовляли столовий посуд (мілка і глибока тарілки, оздоблені геометричними мотивами (НМУНДМ, ФР-4510–4511)). У 1937 році тут функціонував цех художнього оформлення, яким керував С. Соколенко. Продукція цього періоду мала досить високий художній рівень, як, наприклад, столовий сервіз 1938–1941 років з мотивами хризантем, що чудово узгоджені з формами посудин (НМУНДМ, ФР-4510–4515). Модель згаданого сервізу перебувала у виробництві до середини 1950-х років і мала багато варіантів оздоблення, серед яких – комбінації широкої смуги кобальтового покриття з орнаментальними мотивами в народному стилі (сервіз 1951 р., автор – Л. Авраменко (НМУНДМ, ФР-4269–4306)).

У роки Другої світової війни, після звільнення Коростеня від німців, першу продукцію завод випустив до 1 травня 1944 року. Це були миски, чашки і стакани. У 1946 році на підприємстві відновили випуск сервізної продукції, оздобленої ручним розписом та аерографом[38].

У перші післявоєнні роки на заводі працював художник Г. Малицький (чайник «Груша», 1953 р.), а впродовж 1940–1950-х років – Іван Ткаченко (столові сервізи з тематичними розписами «Перемога» (1948), «Волго-Донський канал» (1953); декоративні тарелі із сюжетним живописом «Клятва перед битвою», «Богдан Хмельницький під Жовтими водами» (1954)), Л. Коцюбинська, Ю. Скопп (сервіз «Кобальт»), А. Архіреєв (сервіз «Пурпуровий»).

У середині 1950-х років асортимент виробів було розширено за рахунок туалетних наборів,

[32] *Корусь О.* Фарфор Городницы рубежа XIX–XX веков: изделия и марки // Среди коллекционеров. – 2011. – № 3 (4). – С. 14–18.

[33] *Петрякова Ф.* Фарфору Городниці: 190 років // Україна. Наука і культура. – К., 1990. – Вип. 30. – С. 444; *Корусь О.* Фарфор Городницы рубежа XIX–XX веков... – С. 17.

[34] *Драган В. А., Яценко Е. Г., Юрченко А. А.* Коростенский фарфоровый завод (краткий обзор деятельности в XX веке). – Житомир, 2004. – С. 16, 107.

[35] *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор... – С. 179.

[36] *Драган В. А., Яценко Е. Г., Юрченко А. А.* Зазнач. праця. – С. 21.

[37] Там само. – С. 34.

[38] Там само. – С. 39.

http://www.etnolog.org.ua

наборів для лікеру, вина (набір «Виноград» І. Ткаченка (1954)), куманців (куманець з портретом Б. Хмельницького авторства Алли Хитько (1954))[39].

Художній рівень виробів Коростеня був досить високий. Їх дарували іноземним гостям, видатним ювілярам. Для оздоблення застосовували дорогі матеріали (золото, кобальт, пурпур) і трудомістку техніку ручного розпису.

На початку XX ст. у ***Полонному*** працювало кілька підприємств, що виготовляли фаянсові й фарфорові вироби, зокрема Фабрика фарфору і фаянсу М. Шапіро (створена в 1880-х роках, у 1897 році перейшла у власність А. Зусмана). Спочатку тут випускали фаянсовий посуд, а від 1901 року – санітарний фаянс. До Першої світової війни виробництво постійно розширювалося.

З 1898 року в Полонному функціонувало невелике (кілька десятків робітників) підприємство А. Бахмутського, яке пізніше перейшло до А. Кармина та В. Поляка. Тут у техніці литва виготовляли невеликі фарфорові вироби, а пізніше – «фарфорову муку»[40]. На виробництві фарфорової пластики спеціалізувався завод Брички.

У 1935 році на Полонському фарфоровому заводі почав працювати художник і технолог Петро Іванченко, який здобув освіту в Межигірському керамічному технікумі та ОХУ. Завдяки його універсальній фаховій підготовці тут розпочалася робота з технічного оновлення виробництва, упровадження нових моделей виробів та способів декорування. У творчості Петра Іванченка втілився радянський стиль 1930–1940-х років. Він є автором монументальних ваз з портретами політичних діячів, письменників, поетів, брав активну участь у виставках. У декоруванні творів художник застосовував стилізовану українську орнаментику, виконану розписом і аерографом. Петро Іванченко розробляв також моделі сервізів. Разом з ним тут працювала його дружина, художниця Антоніна Мойсеєва.

У 1930-х роках на заводі випускали чайний посуд у стилістиці пізнього модерну фасону «Майя», оздоблений рельєфом і золоченням (чайник (НМУНДМ, ФР-2154), глечик для вершків (НМУНДМ, ФР-2155), чашка (НМУНДМ, ФР-2152), чашки, оздоблені фотодруком і трафаретним малюнком (НМУНДМ, ФР-2047)).

Стилістикою ар деко позначена геометризована форма чайного сервізу «Піонерський» (1949) художниці Інни Голембієвської, оформленого сюжетами з життя дітей (НМУНДМ, ФР-5226–5253). На початку 1950-х років вироби оздоблювали також петриківським розписом (вазочка з портретом Б. Хмельницького (1954 р., МЕХП ІН НАНУ, ФР-692), чайний сервіз І. Голембієвської і К. Кравченко «За мир» (1952 р., МЕХП ІН НАНУ, ФР-712–732)). Серед художньо самодостатнього квіткового орнаменту розміщено сюжети в дусі часу – портрет Сталіна, сталеварів, які підписують відозву за мир, три фігури молодих людей різних національностей, котрі тримаються за руки.

Продукували також фарфорову пластику, декоративні вази, посуд для напоїв. У розглядуваний період на заводі працювали художники Тетяна Потравна, Віталій Горолюк, Віталій Овчаренко, Маргарита Осипова та інші митці.

На ***Довбиському (Мархлевському) фарфоровому заводі***, власники якого часто змінювалися (Климовецький, А. Племянников, А. Пшибильський (Пржибильський), Р. Ріхтер), на початку століття з місцевої сировини напівкустарним способом виготовляли фарфор і фаянс із досить міцним черепком.

У 1920 році завод було націоналізовано, у 1922 році він увійшов до тресту Укрфарфорфаянс. Після перейменування містечка Довбиш на Мархлевськ 1925 року відповідно змінилася й назва заводу.

Асортимент підприємства складався із чайних сервізів, чайників і чашок із блюдцями для трактирів, молочників, кухлів, маслянок різноманітних фасонів. Виготовляли столовий посуд як у сервізах, так і окремі його складові – тарілки, полоскальниці, гірчичниці, сільнички. За зразки брали вироби заводів у Чмелеві (Польща), Городниці, заводів М. Кузнецова та Ф. Гарднера (Росія), Севрської та Страсбурзької фабрик, фабрики в Карлсбаді (Австро-Угорщина)[41].

З фарфорової галантереї випускали, зокрема, попільниці фасонів «Рельєф» та «Візитка», коробки для зберігання тютюну у вигляді голови кабана, який курить люльку[42].

До 1914 року на заводі працювали такі майстри, як А. Гарбовський (у деяких авторів фігурує як А. Грабовський), Орловський, Кравчико, Ястрембський[43]. Відомі вироби останньо-

[39] Коростенский фарфор. Каталог продукции. – 2004. – С. 85, 139, 141, 161, 174.

[40] *Петрякова Ф. С.* Украинский художественый фарфор… – С. 175–176.

[41] *Стеценко Ф. П.* Моделярня // *Кравченко В.* Зібрання творів / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; [заг. ред. Г. Скрипник]. – К., 2007. – Т. 1: Етнографічна спадщина Василя Кравченка. – С. 63, 65. – К., 2007. – Т. 1. – С. 63, 65.

[42] *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор… – С. 175.

[43] *Стеценко Ф. П.* Зазнач. праця. – С. 64–67.

http://www.etnolog.org.ua

го у стилістиці модерну – вази і флакони з рельєфним рослинним орнаментом (1906–1908)[44]. Продукцію заводу вивозили до Польщі, у кавказький регіон і Туреччину[45].

У 1920-х роках продукували старі фасони чайного посуду, попільнички та інший традиційний асортимент[46]. Оскільки після громадянської війни змінилося коло споживачів, майстер А. Гарбовський розробив нові фасони чайного посуду – «Селянський» і «Робочий». Виготовляли дитячі іграшкові набори посуду[47]. До Єгипту експортували кухлі на кшталт мейсенських і корабельні чашки[48].

У 1900–1920-х роках вироби оздоблювали ручним розписом, декалькоманією, трафаретом і аерографом, штампом та різноманітними комбінаціями цих способів. Використовували золочення й люстри[49].

У 1930-х роках у виробництво впровадили агітфарфор відомого кераміста П. Мусієнка, зокрема сервіз «Флотський», виконаний у техніці аерографа, тарілки і чашки з оздобленням за ескізами М. Романюка.

З 1935 року на заводі працював випускник ОХУ Олександр Ярош, який багато років був головним художником (1940-ві – початок 1970-х років). Він є автором багатьох моделей посуду, упроваджених у виробництво, і авторських виставкових виробів, зокрема тематичних ваз. У 1940-х роках О. Ярош створив чайний сервіз «Богдан Хмельницький», що містив у резервах живописні тематичні вставки. Працював у царині фарфорової пластики.

У 1930-х роках випускниця МКТ Валентина Панащатенко впроваджувала українську орнаментику в оздоблення виробів.

Наприкінці 1940-х – на початку 1950-х років асортимент було розширено й оновлено за рахунок сувенірної продукції, подарункових наборів чашок з блюдцями з дорогим вибагливим декором. Зразком таких виробів є набір фасону «Довбиський» І. Блінова (1955 р., МЕХП ІН НАНУ, ЕП-65024–65025). Тут використано кольорове покриття, розпис золотом і поліхромний розпис. Широко застосовували підполив'яне покриття кобальтом, тонування і розпис золотом у поєднанні з поліхромним розписом (чайний сервіз Миколи Коломійця (1955 р., МЕХП ІН НАНУ, ЕП-65029–65034); чайний сервіз з геометричним орнаментом і фігуративними мотивами Світлани Лажечнікової (1951 р., НМУНДМ, ФР-5303–5395); чашка з блюдцем «Москва» Ніни Клевцової (1950 р., НМУНДМ, ФР-5343–5344)).

У 1940–1950-х роках на заводі працювали художники А. Кухарський, А. Поліщук, В. Таборовський.

Київський експериментальний керамікохудожній завод розвивався на базі підприємств, заснованих трестом Укрфарфорфаянс ще в 1920-х роках, покликаних забезпечувати розвиток української фарфорової і фаянсової промисловості. Тут виготовляли барвники і деколі, розробляли нові зразки розписів, проводили технологічні дослідження. На заводі зібралися найдосвідченіші кадри технологів і художників. У 1934 році на базі майстерень і лабораторій було створено Київський експериментальний керамічний завод Укрфарфорфаянстресту (1939 року – КЕКХЗ). У його структуру входили майстерня керамічних фарб, хімічна лабораторія, майстерня художнього оформлення фарфору, дослідна лабораторія художньої кераміки.

У 1930-х роках тут працювали випускники Межигірського технікуму — технолог Конон Кривич і художник Микола Котенко (автор трафаретів «дубове листя», «снігурі», на теми байок Л. Глібова)[50], гравер Олексій Базлов (раніше працював на Баранівському заводі), майстер трафарету Іван Козлов, а також випускник ОХУ Олександр Сорокін, який багато років працював на КЕКХЗ головним художником.

Відразу після визволення Києва (1943) розпочалася відбудова заводу, виробництво відновилося 1945 року. У цей час тут працювали художники Галина Головіна, Євгенія Дмитрієва, Галина Зак та Павло Іванченко. Вони розробляли фасони столового, чайного, кавового посуду, створювали декоративні вази, тарілки, блюда, сувенірну продукцію.

На КЕКХЗ покладалася місія вироблення загальної стилістики фарфору й фаянсу України. Тут проводили технологічні експерименти з фарфоровою масою, фарбами, поливами, вивчали досвід світового фарфорового виробництва.

[44] *Долинський Л. В.* Фарфор // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ.– Л., 1969. – С. 92.

[45] *Стеценко Ф. П.* Зазнач. праця. – С. 64.

[46] *Забродський В.* Суспільно-економічні відомості. Техніка виробництва // *Кравченко В.* Зібрання творів / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; [заг. ред. Г. Скрипник]. – К., 2007. – Т. 1 Етнографічна спадщина Василя Кравченка. – С. 48.

[47] Каталог фарфору, фаянсу і майоліки... – С. 29.

[48] *Стеценко Ф. П.* Зазнач. праця. – С. 68.

[49] *Забродський В. П.* Муфельний цех // *Кравченко В.* Зібрання творів / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; [заг. ред. Г. Скрипник]. – К., 2007. – Т. 1 Етнографічна спадщина Василя Кравченка. – С. 88.

[50] *Долинський Л. В.* Фарфор... – С. 91.

http://www.etnolog.org.ua

Завод випускав чайні й кавові сервізи – сувенірні набори, що складалися з пари чайників (для заварювання та окропу), подарункові набори, чашки і блюдця, декоративні тарілки. Над розробкою нових посудних форм і варіантів оздоблення виробів у 1950-х роках працювали художники Сусанна Сарапова, Євген та Ярослава Козлови, Галина Калуга та Лідія Митяєва (Пахарєва).

Однією з функцій художнього підрозділу заводу було виготовлення представницьких виробів на замовлення. Це були помпезні дорогі у виконанні твори, призначені для виставок і подарунків почесним гостям. У післявоєнний період на заводі для оформлення подібних виробів було впроваджено декорування петриківським розписом. Петриківський орнамент активно використовували і для оздоблення ужиткового й декоративного посуду. У співпраці таких професійних художників і майстрів Петриківки, як Марфа Тимченко, Віра Клименко-Жукова, Галина Павленко-Черниченко і Віра Павленко, формувався стиль київського фарфору, що втілився в побутовому посуді та декоративних виробах (столові сервізи В. Павленко (1947 р. (НМУНДМ, ФР-3112–3141), 1957 р. (НМУНДМ, ФР-3190–3200)); чайний сервіз «Зірочка» Г. Павленко-Черниченко (1947 р. (НМУНДМ, ФР-2922–2950)); декоративні вази (1947 р. (НМУНДМ, ФР-3739), 1952 р. (НМУНДМ, ФР-3741)) і тарілки (1956 р. (НМУНДМ, ФР-3737)) В. Клименко-Жукової; декоративний фарфор М. Тимченко).

У 1940-х роках на заводі запровадили виготовлення фарфорової пластики.

Виробництво фаянсу в Україні в першій половині XX ст. було зосереджене на двох великих підприємствах у Будах та Кам'яному Броді. Окрім них, фаянсові вироби (посуд і санітарний фаянс) деякий час виготовляли інші заводи – Городницький, Полянський та Довбиський.

На початку XX ст. ***Будянський фаянсовий завод*** Товариства М. Кузнецова був одним з найбільш технологічно оснащених виробництв цієї галузі Російської імперії. У 1901 році на заводі було встановлено парову машину «Компаунд», у 1911 році – впроваджено тунельний випал виробів, але водночас на виробництві ще значною мірою застосовували тяжку ручну працю[51].

Перша світова війна й економічна криза спричинили негативні наслідки для будянського виробництва. Значно скоротився випуск посуду. Почали виготовляти продукцію за державними замовленнями: технічний фаянс, сантехнічні вироби, столовий посуд для забезпечення армії.

У 1919 році підприємство було націоналізовано. У 1920-х роках Будянський фаянсовий завод функціонував у рамках тресту Укрфарфорфаянс. Наприкінці 1920-х років у Буди приїхали працювати молоді фахівці, випускники КМХКТ, – Пантелеймон Мусієнко та художник-технолог Ніна Федорова. Своєю діяльністю вони сприяли подальшому розвитку підприємства. У 1930 році на базі Будянського заводу було створено учбовий і науково-дослідницький центр для фаянсової промисловості України, де готували кадри для модернізації українських виробництв. Н. Федорова викладала курс «Технологія кераміки», П. Мусієнко написав тут свою відому працю «Техника художественного оформления фарфора и фаянса». Тут було розроблено технологію оздоблення фаянсових виробів ангобами[52].

Після Другої світової війни завод перебував у руїнах, тільки 1953 року було перевищено довоєнний рівень виробництва.

М. Кузнецов особисто керував процесом формування асортименту виробів на своїх заводах. Найважливішим критерієм для нього слугувала комерційна привабливість. У 1900–1910-х роках завод випускав і трактирний посуд (миски (НМУНДМ, ФС-867), тарілки, чашки (НМУНДМ, ФС-481)), і тонкостінні вироби – столовий і чайний посуд, оздоблений тонуванням з розтяжками кольору, рельєфом, ручним розписом і поліхромними деколями з квітковими мотивами фіалок, бузку, троянд (тарілки (НМУНДМ, ФС-888–889)). Виготовляли також кухонний посуд (миски, кухлі, банки, дощечки для сиру), сувенірну продукцію та фарфорову галантерею.

Ще за часів М. Кузнецова для невеликої частини будянського фаянсу була характерна певна орієнтація на народне мистецтво завдяки наближеності до форм і орнаментів народного посуду.

На межі XIX–XX ст. у виробах Будянського заводу, зокрема в їхніх формах і оздобленні, знайшов відбиток стилістичний напрям модерн. Широко застосовували рельєф, тонування з розтяжками блакитного й рожевого кольорів, золочення, люстри, флоральні мотиви розписів та деколей. Пластичні деталі для оздоблення виробів досить часто використовували без відчуття міри, на межі кітчу, що знижувало художню вартість речей.

У 1920–1930-х роках завод був найбільшим фаянсовим підприємством в Україні. Досить

[51] *Большаков Л.* Зазнач. праця. – С. 19.

[52] Там само. – С. 34.

http://www.etnolog.org.ua

багато випускали моделей попередніх років (ваза для фруктів, оздоблена рельєфом і золоченням (НМУНДМ, ФС-1961); столовий сервіз, прикрашений підполив'ним тонуванням кобальтом і золоченням (НМУНДМ, ФС-2084–2117)). Поступово впроваджували практичні прості форми, які декорували розписом, трафаретними малюнками, штампом та декалькоманією.

Випускники КМХКТ Пантелеймон Мусієнко та Павло Іванченко започаткували авангардну стилістику в оздобленні фаянсових виробів. Саме в Будах П. Мусієнко виконав свої кращі твори, які увійшли в історію мистецтва (блюдо (1930-ті рр., НМУНДМ, ФС-1666), настінні декоративні плитки (НМУНДМ, ФС-2001–2002) і декоративні тарілки (НМУНДМ, ФС-2061–2062)).

У 1930-х роках на заводі випускали пластику, позначену рисами станковізму, яка стилістично була наближена до фарфорової – «Ворошилов на коні» (1937–1939 рр., НМУНДМ, ФС-1995) Григорія Теннера, «Чабан» (1936 р., НМУНДМ, ФС-2135) Євгена Мандича.

До середини 1950-х років форми фаянсових виробів і їхнє оздоблення багато в чому повторювали фарфорові аналоги, у декоруванні застосовували техніки й матеріали (наприклад, золото), що не відповідали природі фаянсу. Серед таких творів – декоративні блюда Єлизавети Кондратенко (1954 р., НМУНДМ, ФС-2133) та Олександра Сорокіна (1957 р., НМУНДМ, ФС-2134).

На початку 1950-х років поступово розпочався пошук нових художньо-виражальних засобів мистецтва фаянсу такими молодими художниками, як Раїса Вакула, Микола Ніколаєв, Галина Кломбицька, Олександра Рибіна-Конарева, Іван Сень та Галина Чернова.

На межі XIX–XX ст. завод у ***Кам'яному Броді*** був одним з найбільших підприємств регіону. Перед Першою світовою війною тут працювало 500 робітників. На той час завод відмовився від виробництва фарфору та випускав лише фаянс[53]. Це було викликано вдосконаленням технології виробництва, що підвищило якість і художній рівень виробів – вони були тонкостінні, черепок міцний, поливи чисті білі та блискучі.

Асортимент був обмежений переважно столовим посудом – миски, тарілки, круглі й овальні блюда, супові вази, соусники, оселедниці, дзбанки, чашки, які призначалися здебільшого для жителів села та незаможних міських верств. Посудні форми були невибагливі. Стилізований квітковий орнамент у народному стилі виконували розписом у вільній невимушеній манері та майстерно узгоджували з формою.

Дорожчі вироби, що намагалися наслідувати фарфор, декорували друком. Композиції були типові – по бортику відводки і фризи, на дзеркалі дна розміщували квітковий мотив, доповнений «вусиками» і «травичкою». Колірна гама була досить обмежена – чорний, темно-червоний, зелений, синій кольори. Оздоблювали переважно розписом від руки, а деякі його елементи виконували за допомогою трафарету і штампу: геометричні й геометризовані орнаментальні мотиви по бортику; різноманітні написи на дні тарілок так званої подарункової групи, до яких належать різноманітні побажання («Дай Боже счастья», «Чим хата багата, тим і рада»); імена («Авдотья», «Маша», «Коля» та ін.). Ці вироби за стилістикою наближені до продукції інших заводів, що випускали фаянс, зокрема на Галичині, а також у Росії, Польщі та Австро-Угорщині.

У 1900–1910-х роках завод випускав вироби у стилістиці модерну, яких збереглося дуже мало. Про них дають уявлення деякі предмети, виготовлені за старими формами в середині 1930-х років. Це різноманітний столовий посуд, декоративні вази, кашпо, оздоблені рельєфним декором, розписом, тонуванням (кашпо з плодами каштану, ваза, прикрашена рельєфними нарцисами (колекція О. Корусь), декоративні тарілки (1930-ті рр., НМУНДМ, ФР-1964, ФР-5689), ваза для фруктів (НМУНДМ, ФР-1977), вазочка (НМУНДМ, ФР-2151)).

Увійшовши до тресту Укрфарфорфаянс, завод почав випускати продукцію за його каталогом – переважно столовий і чайний посуд, що і за формою, і за декором наслідував фарфор. Для оздоблення виробів широко застосовували комбінації різних технік: трафарет з аерографом, фотодрук (вазочки (1937 р., НМУНДМ, ФР-2055–2056)); надполив'яний розпис із люстрами (тарілки (1927 р., НМУНДМ, ФР-2120–2122)).

До Першої світової війни завдяки економічному підйому на території України виникла низка нових підприємств. Одні, переживши кризу, розвивалися, інші, не витримавши випробування часом, або зникали, або переходили на випуск сантехнічного та електрофарфору. Завод у Токарівці Новоград-Волинського повіту, заснований 1902 року, з 1910 року ви-

[53] *Петрякова Ф.* Кам'яний Брід: з історії фаянсу України кінця XIX – початку XX ст. // НЗ. – 1996. – № 3. – С. 186; *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор… – С. 174–175.

http://www.etnolog.org.ua

пускав ізолятори[54]. У 1929 році тут продукували господарчий фарфор[55]. У 1909–1910 роках почав працювати завод У. Сігала у Славуті, що випускав санітарний фаянс. У музейних і приватних колекціях зберігається декілька фаянсових тарілок цього підприємства, оздоблених трафаретним малюнком (НМУНДМ, ФС-887); Державний музей мистецтв Узбекистану[56]); глечик і блюдо в стилістиці модерну (приватна колекція, Київ[57]).

Упродовж 1903–1907 років у Чекасах функціонував фаянсовий завод А. Мірошниченка. Два роки (1910–1912) проіснував завод А. Каранта і М. Кушнірського в м. Олевську (Овруцький пов. Волинської губ.). Відомо кілька зразків виробів цього підприємства: конічний кухоль, маслянка у вигляді виноградного грона, чашка з портретом дівчинки[58].

Фарфор і фаянс як вид декоративного мистецтва увібрав усі прояви українського мистецького поступу. Тісно пов'язаний з образотворчим мистецтвом і скульптурою, він чутливо реагував на їх розвиток, утілював їхні стилістичні пошуки,, новації формотворення та образності.

У XX ст. завдяки технічному прогресу розширилися можливості художньої мови фарфору й фаянсу. Удосконалення технології випалу, механізація процесів приготування маси та формування виробів підвищили якість продукції. Розширилася колірна гама фарб, було винайдено нові якісні підполив'яні фарби на основі солей металів, різнокольорові й кристалічні поливи, що органічно співіснують з фарфоровою формою. Широкого впровадження набули такі техніки оздоблення, як аерографія, декалькоманія, фотодрук, шовкографія. Їх застосовували як самостійно, так і в поєднанні з ручним розписом, кольоровим тонуванням, золоченням, цировкою. Технологічними пошуками цілеспрямовано займалися на промислових підприємствах і в науково-дослідних лабораторіях. Арсенал технічних прийомів і матеріалів для втілення творчих замислів художників фарфору й фаянсу постійно збагачувався.

Формування стилістики фарфору й фаянсу на українських підприємствах кінця XIX – початку XX ст. відбувалося шляхом наслідування західноєвропейських здобутків у рамках українсько-австрійських, українсько-російських і українсько-польських культурних зв'язків.

Для фарфору й фаянсу українських заводів 1900–1920 років характерне втілення напрацювань стилеутворюючих європейських підприємств – Ліможської, Берлінської, Копенгагенської мануфактур тощо[59]. Українські технологи й художники отримали фахову освіту в художніх навчальних закладах у Відні, Берліні, Мюнхені, Парижі, Санкт-Петербурзі, Москві, Варшаві, Кракові, що створило умови для формування певного полістилізму мистецтва фарфору й фаянсу цього періоду. Повернувшись на батьківщину, спілкуючись між собою, вони формували, у поєднанні з українською художньою традицією, своєрідність продукції фарфорових і фаянсових заводів на території України.

На межі XIX–XX ст. фарфоро-фаянсова галузь зазнала сильного впливу нового стилістичного напряму – модерну, що було викликано можливістю втілювати в матеріалі найскладніші, найвибагливіші формотворчі замисли. Форма модерну відходить від принципу доцільності, характерного для історично усталених форм посуду, утілює складні пластичні вирішення засобами м'якого моделювання, слабо вираженого рельєфу, який тільки трохи відрізняється від загального об'єму. У її творенні художники черпали натхнення, споглядаючи природу, – плоди, квіти, звірів, птахів, а іноді й саму людину. Плавність ліній, асиметрія і зумовлений нею динамізм – характерні ознаки цієї форми, розрахованої на сприйняття естетично розвиненого вибагливого користувача.

Відповідно змінювався й характер розписів і колорит. Тут панують рослинні мотиви, зображення птахів (лебедів, папуг), вигнуті виткі лінії та ніжні пастельні барви. Флоральні мотиви відтворені майже фотографічно. Цього ефекту досягали за рахунок високоякісних деколей, що їх українські заводи часто купували за кордоном. Широко застосовували тонування з кольоровою розтяжкою, золочення, люстри.

Модерн знайшов утілення в продукції Баранівки, Кам'яного Броду, Городниці, Довбиша, Буд, Славути. Деякі підприємства спрощували складні форми іноземних зразків – чайний сервіз фасону «Городницький», столовий сервіз

54 *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор… – С. 176.

55 Советское декоративное искусство: материалы и документы 1917–1932. Фарфор, фаянс, стекло. – М., 1980. – С. 274.

56 *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор… – С. 174.

57 *Браиловський Г., Корусь Е.* Сумма технологий: малые фарфоровые производства дореволюционной Украины // Антиквар. – 2011. – № 7–8. – С. 44.

58 *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор… – С. 179; *Браиловський Г., Корусь Е.* Зазнач. праця. – С. 45–47.

59 *Стеценко Ф. П.* Зазнач. праця. – С. 63, 65.

http://www.etnolog.org.ua

«Баранівський». Для них характерні рельєфність форми, пластичні чи ажурні деталі[60]. У 1920–1940-х роках у Баранівці, Городниці та Кам'яному Броді випускали такі фасони виробів, як «Паризький», «Лімозький» тощо, позначені стилістикою модерну. Одночасно заводи продукували також форми періоду історизму – фасони «Конде», «Мінтон рококо», «Гавелант».

Розмаїття мистецьких напрямів 1910–1920-х років і долучення до галузі декоративного мистецтва художників образотворчого мистецтва ускладнило художню мову, підвищило культурний статус фарфору й фаянсу. Практичні раціональні об'єми без прикрашальних деталей змінили вибагливу пластичну форму модерну.

На мистецтво кераміки досліджуваного періоду колосальний вплив здійснили художники-бойчукісти, учні М. Бойчука, викладачі КМХКТ В. Седляр, О. Павленко, О. Мізин, І. Падалка та Павло Іванченко. Вони перебували в авангарді пошуків українського стилю та сповідували принцип синтезу мистецтв. Їхньою метою було виховання художника-універсала.

У 1920-х роках український фарфор розвивався в контексті європейського мистецького процесу. Українські художники, технологи, діячі культури їздили в довгострокові відрядження до європейських країн, де вивчали музейні колекції, відвідували виставки, ознайомлювалися з діяльністю художніх навчальних закладів і фарфорових заводів. Зокрема, наприкінці 1920-х років – Ж. Діндо, а в 1926–1927 В. Седляр[61], які безпосередньо формували стилістику фарфору й фаянсу як власною творчістю, так і працюючи в системі професійної освіти[62], відвідали Німеччину.

В. Седляр півроку вивчав мистецтво в Німеччині, Франції, Чехословаччині, ознайомився з роботою художньо-промислової школи Баухауз. Мистецькі принципи Баухаузу – зв'язок з ремеслом, заперечення розкоші, поєднання краси, простоти й доцільності – орієнтували на створення лаконічних функціональних форм і були співзвучні тим, що їх сповідували українські митці.

Фарфорові й фаянсові твори О. Павленко (декоративні вази (НМУНДМ, ФР-2904, ФС-2905), тарелі, чайний посуд), П. Мусієнка (декоративні плитки, блюда, тарілки, сервізи), М. Котенка та інших випускників технікуму є втіленням лаконічної узагальненої художньої мови, характерної для тогочасного українського мистецтва

В. Седляр організував учбовий процес, керуючись принципами свого вчителя М. Бойчука. Напрацьовані в той час програмні моменти, методологічні принципи зумовили спрямування естетичних пошуків у мистецтві фарфору й фаянсу на довгі роки, утілилися у творчості випускників КМХКТ на заводах України.

В Україні на основі стилістики авангарду, характерними рисами якого були експресія, чіткі геометричні форми, діагональні композиції, розвивалося таке мистецько-політичне явище, як агітфарфор. Він виник у Росії на Імператорському фарфоровому заводі і став утіленням революційного емоційного підйому та лівої політичної доктрини. Агітфарфор служив пропаганді комуністичної ідеології, був мистецьким засобом впливу на маси, оспівував теми революції, класової боротьби, колективізації та індустріалізації. Звідси – відтворення на виробах сцен праці, індустріальних пейзажів, радянської комуністичної символіки, образів робітників, колгоспників, червоноармійців, портретів комуністичних вождів, державних і військових діячів.

Художньо-образну мову агітфарфору, що походить від лаконічної мови плаката, лозунгу, відтворювали за допомогою прийомів і образної мови графіки. Колористичні вирішення так само лаконічні, яскраві, контрастні. Агітфарфор знайшов утілення у творчості бойчукістів В. Седляра, О. Павленко та Ж. Діндо, випускників Межигір'я П. Мусієнка й М. Котенка, викладача Миргородського технікуму І. Українця, а також у продукції заводів Баранівки, Городниці, Довбиша (Мархлевська), Буд, Коростеня. Стилістика українського агітфарфору формувалася на основі художньої мови авангарду, супрематизму та конструктивізму. В оздобленні широко застосовували геометричні й геометризовані елементи, ламані та зигзагоподібні лінії. Ці мотиви утворювали динамічні композиції. Пульсуюча, напружена ритміка орнаментів підсилювалася яскравими насиченими кольорами. Образи одухотворені, романтично піднесені. На тарілках по бортику часто розміщували напис-лозунг (тарілка з Козаком-Мамаєм І. Падалки (НМІУ)), однак у більшості випадків залишали досить багато чистого тла. Для цього напряму характерний абстрактний декоративізм, стилізація, площинність зображення. За допомогою трафарету й аерографа створювали легкий вишу-

60 *Долинський Л. В.* Український радянський художній фарфор.... – С. 61.

61 *Крутенко Н.* Зазнач. праця. – С. 19.

62 *Лисенко Л., Протас М., Янко Н.* Скульптура // ІУМ: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – С. 192–194.

http://www.etnolog.org.ua

каний малюнок, досягали просторової глибини композицій.

У фарфоровій пластиці також простежується тенденція до оновлення стилістики, узагальненого трактування образу, особливо у творчості Ж. Діндо (скульптури «Посудниця», «Делегатка», «Жниця»). Її формотворення ґрунтувалося на засадах конструктивізму, що характерно для тогочасного європейського мистецтва, образно-виражальних засобів, близьких до школи М. Бойчука.

Проголошення Постановою ЦК ВКП(б) 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» соцреалізму основним творчим методом у мистецтві позначилося на художній мові фарфору й фаянсу. Політичного забарвлення набула тематика, головним завданням якої стало оспівування соціалізму, характерною прикметою – оповідальність і пафос, що розходився з правдою життя. Репресії бойчукістів різко загальмували роботу над виробленням національного стилю фарфору й фаянсу.

Обмежені у своїх творчих пошуках митці, які боялися отримати звинувачення в націоналізмі й формалізмі, за таких умов були неспроможні запропонувати нові художні ідеї, змушені були оглядатися на затверджені різноманітними художніми радами зразки.

Масова продукція цього періоду позначена невиразністю форми й декору, шаблонністю. Криза формотворчих пошуків особливо виявилася в посудних формах, де продовжували продукувати дореволюційні зразки.

Змінилася роль виставок у художньому житті. Якщо в попередні часи на них покладалася місія констатації мистецького поступу та висвітлення його подальшого шляху, то в умовах 1930-х років вони перетворилися на демонстрацію лояльності художників до існуючої системи. Митці почали виконувати твори ідеологічного характеру саме до виставок – фарфорову пластику, монументальні тематичні вази й тарелі, чайні і столові сервізи з розписами на політичні теми. Такі вироби не запускали в масове виробництво, вони відігравали винятково пропагандистську роль.

У 1940–1941 роках почали працювати з фарфором народні майстри петриківського розпису – Г. Павленко-Черниченко, В. Павленко, М. Тимченко, В. Клименко-Жукова та П. Глущенко. Їхні перші роботи були представлені на сільськогосподарській виставці в Москві[63]. Після війни згадані мисткині працювали в Інституті художньої промисловості АА УРСР та на КЕКХЗ[64]. Було започатковано новий напрям в оздобленні фарфору й фаянсу, який характеризувався єдиною стилістикою та яскравим індивідуальним почерком кожної художниці[65]. Для цього напряму характерна яскрава декоративність, глибока національна змістовність, імпровізаційна манера виконання. Мотивами квітів, плодів, ягід і птахів розписували фарфорові й фаянсові миски, тарілки, сервізи та монументальні декоративні вази.

У 1940–1950-х роках художниці вкривали квітковим орнаментом майже всю поверхню виробу, ніби ув'язнюючи і без того важку масивну еклектичну форму. Із часом труднощі технічного і стилістичного характеру було подолано, прийшло розуміння краси матеріалу, гармонійної узгодженості форми й орнаменту. Пристосувати петриківський розпис, який до цього розміщували тільки на площині стіни або паперу, до блискучої сферичної поверхні фарфорового чи фаянсового виробу допомагали стилізація традиційних мотивів, відмова від складних композицій, що включали багато елементів різного розміру і форм – від дрібних до крупних, зосередження уваги на двох-трьох мотивах. Це стосується й колориту розпису. На початковому етапі художники із завзяттям намагалися використати одночасно весь потенціал наявних керамічних фарб. Часто невиправдано багато застосовували позолоти й кольорового покриття (сервіз В. Клименко-Жукової за мотивами творів О. Пушкіна (НМУНДМ)). Поступово прийшло розуміння специфіки оздоблення фарфору, художниці вдало застосовували як зближену, так і контрастну, монохромну й поліхромну кольорову гаму. Важливим було те, що водночас із загальним цілісним розвитком петриківського напряму в оздобленні фарфору його художники зберегли власний неповторний стиль, що стало запорукою його життєздатності впродовж багатьох десятиліть. У петриківському стилі в першій половині 1950-х років оздоблювали фарфор на Баранівському, Городницькому та Коростенському заводах.

Для оформлення фарфору й фаянсу почали застосувати й художні набутки інших видів народного мистецтва. Художниця В. Панащатенко, яка працювала на Довбиському

63 *Глухенькая Н. А.* Петриковская роспись по фарфору и стеклу. – Д., 1958. – С. 3.

64 *Щербак В.* Українська порцеляна XX століття: особливості розвитку, художні ознаки // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2005. – Вип. 12. – С. 209, 212.

65 *Глухенькая Н.* Применение украинского орнамента с. Петриковка в художественной промышленности: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – К., 1964. – С. 9.

http://www.etnolog.org.ua

заводі, використовувала для оздоблення чашок орнамент полтавської вишивки, а Петро Іванченко (Полонський завод) – мотиви народного стінопису, Г. Мойсюк – орнаментику ткацтва Волині[66].

Свідченням пошуку національного стилю є своєрідні, позначені монументалізмом композиції Марії Глущенко на декоративних тарелях 1940-х років (НМУНДМ, ФС-1945, ФР-1945). Вони складаються зі стилізованих крупних квіткових мотивів, де відчувається вплив творчості Параски Власенко, яка викладала в Київській школі майстрів народного мистецтва та працювала в майстерні АА УРСР.

З кінця 1930-х і до початку 1950-х років у стилістиці українського фарфору й фаянсу панували засади неокласицизму. Такий підхід був характерний і для європейського мистецтва, особливо для напряму ар деко, що зародився в 1910-х роках і набув виразних стилістичних рис у 1920–1930-х роках. Моделювання посудних форм відбувалося на основі конічних, кулястих та циліндричних об'ємів. Для їх оздоблення використовували геометричний орнамент, виконаний яскравими кольорами, контрастними сполученнями чорного і білого, чорного й червоного, оранжевого та жовтого. Застосовували смуги і стрічки позолоти, кольорове покриття значних площ виробів. Прикладом утілення цього напряму в продукції українських фарфорових заводів середини 1930-х років є чайні сервізи форми «39» з різноманітними варіантами оздоблення, виконаними різними техніками – розписом (чашка з мотивом «дубове листя» М. Котенка (НМУНДМ, ФР-2005)), аерографом і трафаретом (чайний сервіз «Флотський» П. Мусієнка (чашка з блюдцем НМУНДМ, ФР-2013, ФР-2043)).

Вироби 1940–1950-х років, виконані для виставок (декоративні вази, тарелі, куманці, сервізи), позначені еклектичністю форми. Вази, розміри яких досягали іноді 1 м, часто мали порушені пропорції, масивні цоколі, недоречні пластичні деталі. Щоб виготовити такі вироби, їх часто відливали частинами.

Для більшості таких творів характерна надмірність орнаментації, застосування суцільного кольорового покриття, зокрема кобальтом, по якому виконували розпис фарбами і золотом. Часто цей спосіб декорування поєднували з розміщенням у резервах сюжетів і портретів, зроблених фотодруком. Композиції були перенасичені комуністичною символікою. Коло тогочасних тем і образів зосереджене на героїзації комуністичних вождів та революційних подій.

Фарфорові вироби втратили естетичну самодостатність. Невміння використовувати образновиражальні засоби декоративного мистецтва, зокрема фарфору й фаянсу, призвело до застосування художніх прийомів станкових видів мистецтва – живопису, графіки, скульптури[67]. У 1940–1950-х роках такі твори виготовляли на КЕКХЗ (О. Сорокін), Будянському фаянсовому заводі, Полонському заводі (вази Петра Іванченка, чайний сервіз Інни Вербицької (1957) із силуетним портретом В. Леніна (НМУНДМ, ФР-5254–5269)).

У 1940 році трест Укрфарфорфаянс видав каталог, який дає уявлення про тогочасний асортимент виробів та їхнє художнє оформлення[68]. Для деяких тогочасних виробів характерна сухість, еклектичність, перевантаженість мальованим і пластичним декором.

Наприкінці 1940-х – на початку 1950-х років поступово почалося оновлення асортименту, що викликало пожвавлення стилістичних пошуків у творчості художників В. Нарекяна, В. Кравцевича (Баранівка), О. Сорокіна (КЕКХЗ) та інших митців.

У ***фарфоровій пластиці*** повторювалися загальні тенденції стилістичних пошуків у фарфорі й фаянсі.

Про виготовлення фарфорової і фаянсової скульптури 1900–1917 років трапляються лише епізодичні згадки в літературі. Серед таких виробів – твір початку століття А. Гарбовського (Грабовського) «Дві матері», що відтворює боротьбу за життя жінки з дитиною і левиці з левеням[69].

З підприємств, які виготовляли лише фарфорову пластику, відома невелика напівкустарна фабрика, що почала працювати 1895 року в с. Горошки біля Полонного[70]. У 1910–1911 роках у Полонному функціонував завод А. Брички (Бричкіна), який працював на одному з підприємств А. Зусмана, а потім орендував завод у Н. Гладкого[71]. З місцевої дуже пластичної глини тут виготовляли в бісквіті різноманітні фарфорові прикраси, вазочки з ліпним деко-

66 *Чарновський О. О.* Зазнач. праця. – С. 110.

67 *Щербак В.* Українська порцеляна XX століття. – С. 210.

68 Каталог фарфору, фаянсу і майоліки… – Табл. 1–38.

69 *Долинський Л., Мусієнко П.* Фарфор, фаянс // ІУМ: У 6 т. / АН УРСР. – К., 1970. – Т. 4: Мистецтво кінця XVIII–XX ст. – Кн. 2. – С. 350.

70 *Макаренко П.* Полонне. Краєзнавчий нарис. – Л., 1976. – С. 22.

71 *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор… – С. 176.

http://www.etnolog.org.ua

ром, фігурки[72]. Відомі вазочки для олівців з білої і кольорової фарфорової маси, оздоблені фігуративними й рослинними мотивами (ХОКМ).

Після революції 1917 року і громадянської війни ці підприємства було реорганізовано в кооперативну артіль «Керамік» (1925), яку очолив Дем'ян Ротальський. Упродовж 1930–1950-х років тут випускали вироби в бісквіті та полив'яні. Не маючи у своїй структурі художнього підрозділу, артіль продукувала зразки, розроблені членами СХ[73]. У 1956 році кооперативна артіль «Керамік» перейшла в державну власність (відтоді – ПЗХК)[74]. У 1930-х роках випускали понад сімдесят найменувань скульптури, серед яких – «Діти», «Коваль», «Шахтар», «Футболіст», а також бюсти Т. Шевченка, О. Пушкіна, М. Гоголя та М. Лермонтова[75].

Після Другої світової війни, 1951 року, виробництво фарфорової пластики поновилося. Випускали такі моделі, як «Діти з голубами» С. Болзан (Голембовської), «Перша літера» І. Коломієць, «Тарас Бульба» В. Щербини, композиції на теми українських і російських казок.

Фаянсовий завод у Пацикові (Галичина) було засновано 1912 року львівським комерсантом Олександром Левицьким. Основним видом продукції слугувала фаянсова пластика, розрахована на смаки заможних міських жителів.

Художнім керівником на заводі працював С. Чапек, який здобув професійну освіту у Відні і деякий час працював там на фабриці фаянсових і теракотових виробів[76].

Скульптура заводу в Пацикові є наслідуванням європейської стилістики ар деко. Їй притаманна деяка салонність і сентиментальність. Для виробів характерна висока технологічна якість (легкий міцний черепок, блискучі однорідні поливи). Статуетки вирізнялися продуманим моделюванням, спокійною гармонійною колірною гамою.

Найбільшого поширення набули жанрові композиції: «Танцююча пара» С. Чапека, «Зачитана» Ю. Хмелевського, «Селянин з поросям» А. Поппеля, «Жінка в чорних панчохах» Л. Дрекслер. Продукували копії всесвітньовідомих скульптур попередніх епох. У фаянсовій пластиці цього підприємства знайшла втілення й українська тематика – скульптурна група сентиментального характеру «Сестри», що зображає двох дівчаток у гуцульському вбранні[77]. Завод у Пацикові працював до кінця 1930-х років.

Художні процеси 1920-х – початку 1930-х років, коли митці шукали національний вираз мистецтва фарфору, розробляли нові форми, прагнули відтворити в матеріалі авангардну образотворчість, утілилися в роботах Ж. Діндо, якій були близькі мистецькі принципи М. Бойчука. Такі твори майстрині, як «Посудниця» (1928 р., НМУНДМ, ФР-2035), «Делегатка» (1930 р., НМУНДМ, ФР-2036), «Жниця» (НМУНДМ, ФР-5687) є програмними для розвитку української фарфорової скульптури. Художниця створила образи людей праці, передала красу повсякденності в узагальнено-монументальному вирішенні форми в дусі конструктивізму. Скульптури узгоджені в пропорціях і мають лаконічний силует. Твори були виконані на Городницькому заводі у вигляді статуеток і барельєфних прикрас на вазах «Делегатка» та «Делегат» (другу було розроблено до пари першій 1931 року)[78]. Творчість художниці й викладацька робота в ОХУ заклали основи подальшого розвитку цього жанру.

У 1930-х роках ідеологи держави відводили фарфоровій пластиці провідну роль у комуністичній пропаганді й агітації, адже це був вид мистецтва, який легко тиражувався. До першої половини 1950-х років у межах соцреалізму тут утілювали образи робітника, колгоспника, військового, піонера, комсомольця: «Свинарка» О. Яроша (1930–1934 рр., Довбиш, НМУНДМ, ФР-5681); «Молочниця» А. Мойсеєвої (Полонне); «Планеристка» Т. Токаренко (1937 р., Городниця, НМУНДМ, ФР-1996); «Звязківець» П. Гайченка (1930–1940 рр., Городниця, НМУНДМ, ФР-1999)). Багато моделей, у яких утілилися образи тієї історичної доби, для українських заводів створив В. Трофимов – «Ворошилівський стрілець» (1937 (?) р., НМУНДМ, ФР-1998), «Іспанський воїн» (1936–1937 рр., НМУНДМ, ФР-1991).

Близькою за художньо-стилістичним і образним вирішенням до цих творів була фаянсова пластика Будянського заводу розглядуваного періоду: «Чабан» Є. Мандича (1936 р., НМУНДМ, ФС-2135), «Ворошилов на коні» Г. Теннера (1937–1939 рр., НМУНДМ, ФС-1995).

72 *Макаренко П.* Парад скульптур // Полонному 1000 років. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Полонне: 1995. – С. 167; *Петрякова Ф. С.* Украинский художественный фарфор… – С. 176.

73 *Романюк Л., Корусь Е.* Образы эпохи. Модели Инны Коломиец для фарфора: опыт атрибуции // Антиквар. – 2011. – № 7–8. – С. 72.

74 *Макаренко П.* Парад скульптур… – С. 169–170.

75 Там само. – С. 168.

76 *Долинський Л.* Фаянс західних земель України (дорадянський період) // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1961. – Вип. 4. – С. 55.

77 Там само. – С. 56.

78 *Чарновський О. О.* Зазнач. праця. – С. 110.

http://www.etnolog.org.ua

Водночас розвивався жанр анімалістики: «Гусак-гергун», «Пелікан», «Білочка з горіхами» Раїси Марчук (Городниця); «Бульдог», «Вівчарка», «Пінчер», «Білий ведмідь» Юхима Гаврилюка (Городниця). У жанрі фарфорової анімалістичної пластики творили Олександр і Тамара Крижанівські та Зінаїда Мосійчук (Городниця)[79]. Утілювалися й національні типажі: «Гуцулка» Ю. Гаврилюка; «Грузинка» Т. Токаренко та композиція «Частушки» В. Трегубової (Коростень).

Ідеологічний тиск на художників у виборі тем, перенесення у фарфорову пластику принципів формотворення станкової і монументальної скульптури призвели до того, що в багатьох творах 1940–1950-х років нівелювалися декоративні якості фарфору, втрачалася камерність фарфорової скульптури.

У 1940-х – у першій половині 1950-х років, коли на чолі художнього процесу постала АА УРСР, художники монументальної і станкової скульптури пристосовували свої роботи для фарфору. Особливого розповсюдження набули скульптурні портрети вождів, партійних і державних діячів, письменників, поетів. Заводи продукували бюсти Леніна за моделлю Ю. Білостоцького (НМУНДМ, ФР-5034), «К. Маркс і Ф. Енгельс» за роботою Ю. Білостоцького і Є. Фрідмана (1951 р., НМУНДМ, ФР-5394), бюсти Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки (НМУНДМ, ФР-5033, ФР-5031, ФР-5032, ФР-5035) за зразками М. Вронського. Монументальний підхід позначився й на однотонному колористичному вирішенні творів, виконаних здебільшого у білому чи тонованому бісквіті або вкритих прозорою поливою, іноді – кольоровою.

Скульптори-монументалісти створювали моделі й безпосередньо для фарфору: «С. Ковпак» Галини Петрашевич, «Гопак» Івана Зноби, «Одарка і Карась» Івана Кавалерідзе, «Вишивальниці прапора» Анатолія Оверчука.

Для творів цього періоду характерне реалістичне трактування форми з ретельним опрацюванням деталей. Однак унаслідок невисокої якості фарфорової маси і полив, через що вони лягали густим пастозним шаром, багато творів страждають технологічними й художніми вадами – затертими деталями та невиразністю силуету.

Наприкінці 1940-х – на початку 1950-х років дедалі більше художників звертаються до тематики материнства і дитинства, спорту, відпочинку, театру. Набула неабиякого поширення національна тематика – образи і сюжети фольклору, літературних творів. Багато працювала в цьому жанрі І. Коломієць, на той час аспірантка АА УРСР, яка є автором відомих творів «Перша буква», «Материнство» тощо, що їх випускали на ПЗХК[80]. Твори художниці, сповнені ліризму, замилування простими радісними моментами буття, стали передумовою подальшого розвитку цього жанру.

Фарфорова пластика складала вагомий сегмент продукції КЕКХЗ, її тут почали продукувати після війни. Твори 1940-х – початку 1950-х років позначені впливом станковізму, як, наприклад, «Колгоспниця» Н. Велюри і К. Філонович (1949 р., НМУНДМ, ФР-5028); «Дід Мороз» А. Балашової (1946–1959 рр., НМУНДМ, ФР-5544).

У 1950-х роках тут розпочали роботу відомі майстри цього жанру – В. Щербина, О. Жникруп, С. Болзан (Голембовська), О. Рапай – випускники ОХУ, де сформувалася потужна школа скульпторів. Їхні розробки декору і скульптури були втілені на виробництвах у Городниці, Баранівці, Довбиші тощо. Перші роботи згаданих майстрів початку 1950-х років ще позначені рисами станковізму («Садко», «Лукаш і Мавка», «Тарас Бульба» В. Щербини (Баранівка)). Однак поступово твори набули декоративних якостей, стилізованого й узагальненого трактування форми, образи сповнилися людяності й теплоти. Важливе значення відводилося кольоровому оформленню – «Балетна пара» В. Щербини й О. Жникруп, «Дівчина з м'ячем» С. Болзан (1952).

Звернення до національної тематики стало внутрішньою потребою митців, вираженням їхньої любові до свого народу. Вони створили цінну галерею національних образів: «Оксана» В. Покосовської (Баранівка), «Вишивальниця» О. Сорокіна (КЕКХЗ), «Солоха і чорт» М. Криворукової. Етнічну тему розробляли О. Жникруп – «Російський танець», «Індійський танець» (КЕКХЗ), В. Покосовська – «Якутка», «Негритянка» (Баранівка).

Фарфорова пластика була вагомим сегментом продукції Городницького заводу 1930–1950-х років. Тут випускали твори сентиментального характеру – «Діти, що танцюють», «Дівчинка, що грає на скрипці», «Дівчинка з м'ячем», «Хлопчик у чоботях», «Мати з дитиною»; анімалістичну скульптуру – «Гусак», «Окунь», «Пінчер», «Папуга Какаду». Авторами багатьох з них є відомі майстри цього жанру – Р. Марчук та Ю. Гаврилюк.

Наприкінці 1940-х років після закінчення ОХУ на завод прийшли працювати молоді художники, які відмовилися від станкових при-

[79] Каталог фарфору, фаянсу і майоліки… – Табл. 25.

[80] *Романюк Л., Корусь Е.* Зазнач праця. – С. 75.

http://www.etnolog.org.ua

йомів формотворення, створили камерні речі, що мали прикрашати помешкання, часто розраховані на дітей: «Балерина» О. Крижанівського; «Ведмідь з балалайкою», «Качка в хустинці», «Пара фазанів», «Дві курочки», «Медівниця-диня» Т. Крижанівської; «Кіт з бандурою», «Дівчинка і голуби», «Дід Мороз», «Риба» З. Мосійчук.

У 1950-х роках на заводі випускали моделі В. Щербини – «Партизанка на лижах», «Тарас Бульба», «Одарка і Карась», виконані як у бісквіті, так і в полив'яному фарфорі.

Близькою за принципами формотворення до фарфорової пластики була різноманітна сувенірна продукція й фарфорова галантерея, яка часто мала фігурні форми та була оздоблена пластичними деталями (попільнички, шкатулки, письмове приладдя, туалетні набори).

Упродовж першої половини XX ст. мистецтво фарфору й фаянсу в Україні розвивалося в умовах кардинальних економічних і політичних змін. За цей період воно пройшло кілька етапів, кожний з яких залишив характерний слід у продукції заводів і творчості художників.

З кінця XIX ст. і до Першої світової війни відбувалося технічне переоснащення підприємств, нарощення їхнього потенціалу. У цей час активно засвоювали технологічні досягнення, асортимент і стилістику провідних європейських заводів. Завдяки механізації постійно зростали обсяги виробництва продукції, стала раціональнішою і простішою форма, повсюдно впроваджували механічні способи декорування. Фарфор і фаянс став доступним широкому колу споживачів, чиї естетичні уподобання потребували національних за формою і змістом творів. Розпочалася робота над утіленням української народної орнаментики в оздобленні виробів. Важливу роль у цьому процесі відіграли керамічні школи, організовані земствами, де викладали такі педагоги, як С. Патковський, О. Білоскурський, П. Ваулін, О. Сластіон та інші відомі майстри.

У ***1917–1922 роках*** в умовах кризи і руйнації, викликаних війнами й революціями, відбулася зміна форми власності підприємств, де працювали досвідчені фахівці, які здобули освіту переважно за кордоном. Розвиток національного мистецтва та діяльність заснованої 1918 року Української академії мистецтв під проводом корифеїв М. Бойчука, В. і Ф. Кричевських, М. Жука, Г. Нарбута та інших митців, котрі виховали когорту художників, які очолили підготовку національних кадрів для промисловості, поклали початок розбудові національного стилю в декоративному мистецтві.

У межах тресту Укрфарфорфаянс, заснованого 1922 року, розпочалося функціонування цієї галузі в Україні як цілісного господарського комплексу з єдиною художньою стратегією.

У ***1920-х – у середині 1930-х років*** на основі новаторського поєднання образно-стилістичної мови образотворчого мистецтва й універсального підходу до творення ужиткових виробів народного мистецтва стартувала розбудова українського стилю у фарфорі й фаянсі. Розпочали цей процес у закладах художньої освіти (КМХКТ, МКТ, ОХУ), зокрема, такі викладачі, як І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, М. Жук, Ж. Діндо, І. Українець та багато інших. Їхні талановиті учні, серед яких – П. Мусієнко, М. Котенко, Павло Іванченко, продовжили розпочату справу. Нові художні процеси, що активніше проходили в художньому оформленні та фарфоровій пластиці, складніше – у формотворенні, поступово почали втілюватися в продукції Баранівського, Довбиського (Мархлевського), Городницького та Будянського заводів. Вироби набували функціональних форм, перевагу надавали геометричній чи геометризованій орнаментиці, стилізованим мотивам, соковитим кольоровим вирішенням, узагальненим образам, що досягалося лаконічними художніми прийомами. Водночас через повільний процес розробки нових моделей посуду багато заводів виготовляли продукцію за старими (дореволюційними) зразками. Українські митці втілили у фарфорі яскраві надбання українського авангарду, створили власний художньо самодостатній варіант агітфарфору.

У ***1936–1941 роках*** унаслідок встановлення тоталітаризму, знищення української мистецької еліти, припинення культурних зв'язків з Європою відбулося згортання формотворчих і образотворчих пошуків та розпочалася глибока криза. Державою було проголошено «єдиний правильний» метод художньої творчості –«соцреалізм». Усе, що не вписувалося в його межі, будь-які прояви новаторства отримали назву «формалізм», з яким почалася запекла боротьба, аж до фізичного знищення його носіїв. Зусилля художників переорієнтувалися з роботи над створенням нового модерного виразу та національної самобутності цього виду мистецтва на обслуговування політичної диктатури. Для прославляння радянського ладу застосовували мистецькі форми, створені на засадах неокласицизму. У фарфорі й фаянсі, який завжди перебував у полі впливу образотворчого мистецтва, почали продукувати помпезні твори, переобтяжені декором, із застосуванням дорогих матеріалів і технік, що у своїй масі суперечило природі цих матеріалів. Образний лад ґрунтувався на втіленні тематики соцреалізму, невиправданій патетиці.

Водночас у цей період зусилля багатьох митців були спрямовані на глибоке вивчення й

http://www.etnolog.org.ua

осмислення надбання народного мистецтва та пошук нових засобів художньої виразності, зокрема, на основі петриківського розпису у творчості В. Клименко-Жукової, Г. Павленко-Черниченко, В. Павленко та М. Тимченко.

У ***1944 – першій половині 1950-х років*** відбувався процес відбудови й водночас реконструкції зруйнованих війною заводів. Почався новий етап у мистецтві, зумовлений впливом на художній процес АА УРСР. Послаблення тоталітарного тиску пожвавило формотворчі пошуки наприкінці досліджуваного періоду. Відбулося усвідомлення необхідності оновлення продукції художньої промисловості, у тому числі й фарфору і фаянсу, впровадження нового асортименту та оздоблення. Було запроваджено чіткий поділ на виставкові, представницькі твори та моделі для масового виробництва.

Мистецтво фарфору і фаянсу першої половини XX ст. розвивалося нерівномірно, іноді заперечуючи попередні досягнення. Розпочавши свій шлях у контексті європейського культурно-мистецького поступу, функціонуючи в межах тогочасних мистецьких процесів, живлячись із джерела національної художньої традиції, воно піддалося деструктивному політичному впливу радянської держави, який загальмував розвиток, але не здатний був його зупинити. У надзвичайно складних умовах тогочасної дійсності українські митці зберегли стратегічне спрямування пошуків національної своєрідності цього виду мистецтва, своєю працею довели закономірність його виникнення та життєздатність. У цей період виникли яскраві своєрідні явища в мистецтві фарфору й фаянсу, проявився талант багатьох художників.

Л. СЕРЖАНТ

Список ілюстрацій

1. Маслянка. Кінець XIX – початок XX ст. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива, люстр; литво, рельєф, надполив'яний розпис. НМУНДМ.
2. Тарілка. Початок XX ст. Кам'яно-Брідський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, декалькоманія. Приватна збірка. Фото з архіву О. Корусь.
3. Чайник і глечик для вершків. 1935–1941 рр. Полонський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, рельєф, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.
4. Ваза. Середина 1930-х рр. Кам'яно-Брідський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; литво, рельєф, підполив'яний розпис. Приватна збірка. Фото з архіву О. Корусь.
5. Тарілка. Кінець XIX – початок XX ст. Волинські заводи. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний розпис, штамп. НМУНДМ.
6. Миска. Початок XX ст. Будянський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний розпис. НМУНДМ.
7. Тарілка. Кінець XIX – початок XX ст. Будянський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, друк. НМУНДМ.
8. Тарілка. Початок XX ст. Фабрика Зусмана, м. Славута Волинської губ. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, декалькоманія. НМУНДМ.
9. Глечик. Перша половина 1950-х рр. Полонський фарфоровий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, декалькоманія. Національний історико-культурний заповідник «Гетьманська столиця» (м. Батурин Чернігівської обл.).
10. *М. Романюк*. Чайник, чашка, блюдце з чайного сервізу. 1922 р. Баранівський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, золото, полива; литво, рельєф, розпис, золочення. НМІУ.
11. *М. Котенко*. Чашка, блюдце. 1930 р. Довбиський (Мархлевський) фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, трафарет, аерограф. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.
12. *О. Павленко*. Ваза. 1930 р. КМХКТ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис. НМУНДМ.
13. *Б. Сандомирська*. Ваза. 1938 р. Київський експериментальний керамічний завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, тонування, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.
14. Чашка. 1930-ті рр. Полонський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, фотодрук, трафарет, аерограф, золочення. НМУНДМ.
15. Варіанти декору чашок українських фарфорових заводів. Опубліковано у виданні: Каталог фарфору, фаянсу і майоліки / Народний комісаріат місцевої промисловості «Трест фарфора, фаянсової промисловості». – К., 1940.
16. *П. Мусієнко*. Настінна плитка. 1931 р. Будянський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, трафарет, аерограф. НМУНДМ.

http://www.etnolog.org.ua

17. *П. Мусієнко*. Тарілка. 1931–1935 рр. Будянський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, трафарет, аерограф. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

18. *М. Котенко*. Тарілка. 1930 р. Довбиський (Мархлевський) фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, трафарет, аерограф. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

19. Тарілка. 1938–1941 рр. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

20. Глечик для вершків. 1930-ті рр. Довбиський (Мархлевський) фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, трафарет, аерограф, золочення. НМУНДМ.

21. *Ж. Діндо*. Скульптура «Посудниця». 1928 р. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, полива; литво. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

22. *Ж. Діндо*. Скульптура «Делегатка». 1930 р. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, полива; литво. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

23. *Марія Глущенко*. Декоративне блюдо. 1948 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

24. Тарілка. Друга половина 1930-х рр. Центральні експериментальні майстерні. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

25. *П. Глущенко*. Ваза. 1940-ві рр. Центральні експериментальні майстерні чи КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис.

26. Блюдо. Друга половина 1930-х рр. Центральні експериментальні майстерні. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

27. Тарілка. 1936 р. Центральні експериментальні майстерні. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

28. *Арендаренко*. Вазочка. Полонський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, фотодрук, підполив'яний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ.

29. *В. Павленко*. Декоративна тарілка. 1957 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

30. *Агафонов*. Чашка, блюдце (подарунковий комплект). 1957 р. Баранівський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, тонування, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

31. Чашка. 1950-ті рр. Полонський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, тонування, надполив'яний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ.

32. *Л. Коцюбинська*. Лікерник. 1951 р. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яне тонування кобальтом, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

33. *М. Тимченко*. Чайний сервіз. 1957 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

34. Чайний сервіз (фасон «Мінтон Рококо»). Кінець 1940-х – початок 1950-х рр. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, рельєф, надполив'яний розпис. Приватна збірка.

35. *І. Блінов*. Чашка, блюдце (подарунковий комплект). 1955 р. Довбиський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, тонування, надполив'яний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ.

36. *Л. Митяєва (Пахарєва)*. Чашка з чайного сервізу «Київ». 1949 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, друк, розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

37. *М. Коломієць*. Чайник, чашка, блюдце із чайного сервізу. 1955 р. Довбиський (Мархлевський) фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яне тонування, покриття золотом, розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ.

38. Столовий сервіз. 1938–1941 рр. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, тонування, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

39. Зразки фарфорової пластики українських фарфорових заводів. Опубліковано у виданні: Каталог фарфору, фаянсу і майоліки / Народний комісаріат місцевої промисловості «Трест фарфора, фаянсової промисловості». – К., 1940.

40, 41. Скульптури із серії «Дівчина, що танцює». 1910–1920 рр. Пациківська фаянсова фабрика. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис. МЕХП ІН НАНУ.

42. *Л. Митяєва (Пахарєва)*, *Г. Морозова*. Скульптура «Балерина». 1947 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

43. *С. Голембовська*. Скульптура «Дівчинка з собачкою». 1954 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

44. *С. Голембовська*. Скульптура «Вершник». 1952 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний і підполив'яний розпис. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

http://www.etnolog.org.ua

1

2

3

4

http://www.etnolog.org.ua

5

6

7

9

8

http://www.etnolog.org.ua

10

11

12

13

14

МФГ

http://www.etnolog.org.ua

15

http://www.etnolog.org.ua

16

17

18

19

20

21

22

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

23

24

25

26

27

http://www.etnolog.org.ua

28

29

30

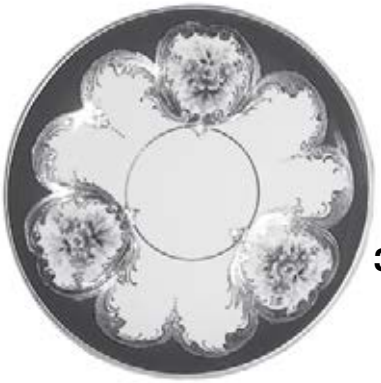
31

32

33

http://www.etnolog.org.ua

34



35

36

37

38

http://www.etnolog.org.ua

39

http://www.etnolog.org.ua

40

41

42

43

44

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Художнє скло

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

М. Павловський. Фігурний посуд «Балерини». 1958 р. Львівський склозавод. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНЄ СКЛО

Наприкінці XIX ст. в художньому склоробстві, як і в інших видах ужиткового мистецтва, виникли кризові явища, оскільки почали занепадати методи ручної ремісничої праці тисячолітньої давнини, які поступово заміняли машинним способом виробництва. Упровадження у склоробну справу механізованого виробництва і прогресивної технології створило умови для масового випуску посуду без участі висококваліфікованих спеціалістів – майстрів-гутників і художників. Здебільшого сам робітник визначав форму виробу, орієнтуючись лише на невибагливі смаки споживачів. На перших етапах машинні вироби виглядали грубими й недосконалими. Однак така дешева масова продукція витіснила на мистецькому ринку значно дорожчі твори професійних художників ужиткового мистецтва. Щоб урятувати ремесла від занепаду, відомі архітектори і митці плідно працювали над відродженням традицій. Чимало живописців, захоплених колористичними можливостями скла, проектували декоративні вітражі.

Наприкінці XIX ст. в Україні сформувалися сприятливі умови для бурхливого розвитку склоробного виробництва. Однією з найважливіших передумов був неабиякий розвиток шляхів сполучення, зокрема залізничного транспорту, який своєю чергою сприяв розширенню ринків збуту. Технічні умови для зростання підприємств були створені переходом від печей з топками прямої дії до печей з газовим регенативним опаленням, а також організацією та зростанням виробництва хімічних заводів, які виробляли соду й сульфат – хімікати, що прийшли на зміну лугам рослинного походження.

Починаючи від 90-х років XIX ст., алкогольні напої можна було випускати тільки у скляному посуді. Таким чином, виникла необхідність забезпечення своєчасного поповнення оборотного фонду тари й одразу ж нагромадження її значних запасів[1]. Для цих потреб, зокрема, було організовано низку виробничих товариств: Акціонерне товариство хімічних і скляного заводів «Київський завод Шольце і К°», Бельгійське анонімне товариство виробництва пляшок в Одесі, Бельгійські акціонерні товариства «Донецький пляшковий завод» і «Донецькі скляні заводи». Найбільшу з новобудов Бельгійського товариства – Костянтинівський завод – звели 1897 року. На виробництві пляшок спеціалізувався також Рокитнівський склозавод, заснований 1897 року. У 1934 році підприємець Гарфінкель організував у Львові гуту «Леополіс». До 1939 року підприємство виготовляло пляшки для фабрики лікеро-горілчаних виробів Я. Бачевського[2]. У формотворенні та декоруванні скляної тари згаданої гути відчувається вплив стилістики сецесії, а пізніше – ар деко: у легкому порушенні пропорцій, вигнутих і видовжених лініях загального силуету, гротескному потовщенні окремих частин[3].

До середини XIX ст. в Україні засвоїли нову європейську техніку виготовлення пляшок. Відтепер їх не видували, а відливали машинним способом. Техніка лиття дозволяла надавати пляшкам точнішої та геометрично вивіреної форми, оздоблювати їх чіткими орнаментами й написами.

До жовтневих подій в Україні існувало три значні центри склоробства: Волинь, Галичина і Донбас. Найбільші українські склозаводи було засновано ще у XVIII–XIX ст. У 1895 році біля залізничної станції Костянтинівка Бельгійське акціонерне товариство розпочало будівництво трьох заводів – скляного, скловиробів та дзеркального. Уже в перший рік роботи склозаводів на підприємствах видували близько двох мільйонів пляшок. Виробництво стрімко розвивалося й 1910 року досягло сорока мільйонів пляшок, серед яких: «монопольні», для пива, вина, хересу, шампанського та ін. Під час громадянської війни підприємство зупинило роботу на довгі роки, і відродилося після реконструкції 1925 року: Костянтинівський склозавод на час завершення перебудови 1936 року був найбільшим у Європі. У 1935–1937 роках колектив заводу виконував почесні замовлення радянського уряду. Зокрема, кваліфіковані майстри виготовили кремлівські зірки, що їх встановили на вежах 1937 року. Це великі та складні конструкції зі скла, обрамленого металевим каркасом діаметром чотири метри. Скло для зірок було зафарбоване окисами селену в яскравий рубіновий колір і мало накладний шар молочного скла, яке надавало зіркам рівномірного блиску: удень – від сонячного світла, уночі – від електричних ламп усередині.

Того самого року на підприємстві виготовили кришталеву чашу для декоративного фонта-

[1] Скло в Україні / Авт.-упоряд. О. Матвійчук, Н. Струк. – К., 2004. – С. 21.

[2] *Бернакевич Л.* Врятоване скло, сховане від людей // За вільну Україну. – 2005. – 18 жовтня. – С. 8.

[3] *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – С. 121.

http://www.etnolog.org.ua

на Радянського павільйону на Всесвітній виставці 1939 року у Нью-Йорку. Проект розробили скульптор І. Чуйков та інженер Ф. Ентеліс. Кришталева конструкція була понад чотири метри заввишки та більше ніж два метри в діаметрі. Фонтан виготовили у вигляді неглибокої прозорої кришталевої чаші на монументальній кольоровій ніжці. Із центру композиції виростала менша за розміром глибока чаша, над якою височів кришталевий сніп. Вода, що подавалася під тиском у кришталеві труби снопу, вільно стікала з мініатюрних трубочок-зерен у чашу і, наповнивши її, переливалася в основний найбільший резервуар. Саме цей резервуар, виготовлений новим способом гнуття масивного суцільного листа кришталю, був неабиякою перемогою костянтинівських склоробів[4]. Також на заводі для Радянського павільйону на тій самій виставці зварили рубінове скло для копії кремлівських зірок.

У першій половині XX ст. майстри Костянтинівського склозаводу виготовили декоративне скло для облицювання станцій Московського й Ленінградського метро, скло та ілюмінатори для атомоходу «Ленін», дзеркала для Палацу з'їздів і Центру міжнародної торгівлі в Москві; скло для Останкінської телевежі.

Артемівський склозавод (Донецька обл.) – одне з найдавніших підприємств Донеччини. Заводи з виробництва скляних пляшок стали до ладу в м. Бахмуті 1878 року. У результаті зростання попиту на сортовий посуд 1928 року на заводі провели реконструкцію для випуску сортового посуду – склянок, ваз для фруктів, салатниць, цукерниць, пивних кухлів тощо. Під час Другої світової війни підприємство було зруйноване й відновило свою роботу 1943 року. У 40–50-х роках XX ст. тут виготовляли пресований сортовий посуд і скловироби з кольорового й накладного скла.

Рокитнівський склозавод (Рівненська обл.) розпочав роботу приблизно 1898 року. У 1921–1922 роках на заводі працювали дві скловарні печі, на одній з яких виробляли віконне скло ручним способом, а на другій – пляшки різної ємкості. Від перших років радянської влади на націоналізованому склозаводі вдалося запустити дві скловарні печі та налагодити виробництво господарського посуду і пляшок. У 1950-х роках на склозаводі встановили п'ять склоформуючих машин, було започатковано механізоване виробництво.

Костопільський склозавод (Рівненська обл.) організовано 1913 року. Скляна гута спеціалізувалася на виробництві скляної тари і скла для гасових ламп. Після Другої світової війни завод відновив свою роботу, продовживши виготовлення того самого асортименту продукції.

Романівський склозавод (Житомирська обл.) засновано 1903 року. Підприємство спеціалізувалося на випуску келихів, графинів, ваз і декоративних виробів зі скла. Назва заводу за весь період існування була незмінною, навіть тоді, коли селище Романів перейменували на Дзержинськ. Щоправда, за радянської влади додали революційну приставку «Червоний Жовтень». Період розквіту Романівського склозаводу припав на середину XX ст.: у 1950-х роках на підприємстві устаткували цехи кришталю, кольорового скла та декорування, організували велику художню майстерню та експериментальну лабораторію.

Мар'янівський склозавод (Житомирська обл.) було організовано на базі Мар'янівської склогути, заснованої ще 1700 року. Це одне з найдавніших склоробних підприємств України, яке працює до сьогодні. Упродовж усієї історії завод неодноразово переходив від одного власника до іншого. На початку XX ст. Мар'янівський склозавод спеціалізувався на гутному виробництві побутового посуду. У 1926 році робітники створили артіль, але внаслідок невмілого керівництва підприємство занепало й перестало існувати вже наступного року. Відновлення діяльності склозаводу припадає на післявоєнні роки: 1948 рік – це механізоване виробництво, асортимент якого обмежувався випуском пляшок.

Одним з найдавніших і найбільших склопідприємств України є Київський завод художнього скла[5]. На початку XX ст. (1917–1919) через економічну нестабільність підприємство працювало з постійними перервами. У 1920-х роках склозавод було націоналізовано і відтоді його назва неодноразово змінювалася. Від 1928 року підприємство відоме як Київський державний склозавод «Червона гута». Тут розпочали докорінну реконструкцію, розширили асортимент продукції, запустили виробництво сортового посуду. У 1930 році на базі заводу організували перший у Радянському Союзі термосний завод, що знову зумовило зміну назви – Київський скло-термосний завод.

У 1934 році у Львові засновано гуту «Леополіс». У 1944 році на місці скляної гути почав працювати Львівський скляний завод

[4] *Батанова Е., Воронов Н.* Советское художественное стекло. – М., 1964. – С. 63.

[5] *Сом-Сердюкова О.* Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950–1990-х років: Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. – Л., 2000. – С. 4.

http://www.etnolog.org.ua

№ 1, який спеціалізувався на випуску скла для гасових ламп і медичної тари. У 1946 році на підприємстві освоїли випуск електроколб, парфумерних флаконів і термосного скла[6]. Водночас запрацював цех сортового посуду, що його виготовляли техніками видування і пресування з безколірного й накладного (молочного та кольорового) скла. Асортимент столового посуду був доволі обмежений: склянки, келихи для вина, келишки, глечики та карафи, таці, вази для фруктів і тістечок. Серед перших працівників склозаводу слід згадати Й. Гулянського (1944–1956), М. Павловського (1946–1961), П. Семененка (1948–1954), М. та І. Осецьких.

На Львівщині в першій половині XX ст. працювало ще кілька менших підприємств з виготовлення художнього скла. Зокрема, пісочнянський склозавод, що належав акціонерній фірмі «Анкляр», став до ладу 1934 року. У 40-х роках XX ст. це вже був доволі великий завод, який від 1960-х років став філією львівської фірми «Райдуга». Скляну гуту в Ходовичах було організовано 1934 року, від середини XX ст. – це філіал львівської фірми «Райдуга». Жовківський склозавод товариства «Лілієн» було засновано 1890 року. Тут виготовляли сортовий, консервний та аптечний посуд. Під час війни підприємство було зруйноване; відновило свою роботу 1944 року. Стрийський склозавод засновано на початку XX ст. Це невелике кустарне підприємство в середині XX ст. стало одним з найбільших в Україні. Вироби стриян з кришталю й кольорового скла експонувалися на виставках і ярмарках у Туреччині, Ірані та на Всесвітній виставці в Брюсселі.

Таким чином, під час громадянської війни скловиробництво на території України фактично згорнулося. Відновлення розпочалося в перших десятиліттях XX ст. У 1918 році склоробну промисловість в Україні було націоналізовано. Відтоді усі підприємства працювали під пильним наглядом «керівної та спрямовуючої» Комуністичної партії, заводи пристосовувалися до політичних та економічних реалій країни.

Було поставлено завдання будувати нові промислові підприємства, однак кваліфікованих кадрів для нової промисловості бракувало (технічна інтелігенція або емігрувала, або її розстріляли), дореволюційні промислові об'єкти було зруйновано. Радянський уряд був змушений закуповувати за кордоном не тільки обладнання, а й цілі підприємства.

В українському радянському склоробстві 1920–1930-х років як художня проблема гостро постало питання стандартизації виробництва. Остання, зокрема, враховувала винятково технічні й економічні вимоги. На підприємства не запрошували працювати професійних художників скла. Довідники, прейскуранти й альбоми рисунків скляних виробів, які були обов'язковими для усіх склоробних підприємств Радянського Союзу, суттєво звужували асортимент: головним завданням уважали випуск щонайбільшими тиражами тільки найнеобхідніших видів побутового скла. Крім того, «курс» Комуністичної партії заперечував художнє оформлення побутових речей як невластиву для пролетарського побуту розкіш.

Завдяки індустріалізації склозаводів їхня продуктивність зросла щонайменше в п'ятнадцять разів, порівняно із серединою XIX ст. Зростання виробництва було зумовлене спрямуванням переважної більшості заводів на випуск побутового, а не художнього скла: віконних шиб, пляшок, консервної та парфумерної тари, термосних виробів, оптичного скла, і тільки окремі підприємства випускали стандартний, дуже низької якості сортовий столовий посуд. Таким чином, склалися обставини, які аж ніяк не сприяли розгортанню випуску високохудожніх унікальних або малосерійних виробів.

Однак активне відновлення й реконструкція скляної промисловості створили передумови для наукових досліджень у галузі хімії та технології скла. У грудні 1917 року у відділі хімічної промисловості Вищої ради народного господарства організували секцію скла і порцеляни, яку пізніше переформатували в Головне управління (Головскло). Згодом було утворено мережу науково-дослідних інститутів, зокрема 1918 року – Державний оптичний інститут. У 1927 році в Харкові відкрито Інститут силікатів, а 1938 року на базі лабораторії силікатів у Києві утворено Український науково-дослідний інститут будівельних матеріалів[7]. У 1929 році організовано Державний інститут скла (ДІС), на базі якого 1932 року було проведено Всесоюзну конференцію з питань теорії та практики скляної промисловості. ДІС відігравав важливу роль у розвитку виробництва скла в Україні, оскільки науковці інституту розробили кілька проектів для українських підприємств. У довоєнний період було впроваджено передові технологічні методи варіння скла, сконструйовано нові машини та механізми, проте всі зміни й новації не торкнулися художньої якості скла. Зростання продуктив-

[6] *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – К., 1975. – С. 63.

[7] Скло в Україні… – С. 25.

http://www.etnolog.org.ua

ності відбувалося лише за рахунок максимальної стандартизації посуду і скорочення асортименту.

У 1922 році для піднесення скляної промисловості України було організовано трест Укрфарфорфаянсскло, який об'єднав кілька найбільших українських склозаводів. Спочатку до Тресту ввійшло чотири заводи (Биківський, Гостомельський, Курчицький, Романівський), а в наступні роки – ще дев'ять[8].

На склозаводах згаданого тресту відбувалася реконструкція: удосконалювали склоплавильні печі, здійснювали електрифікацію підприємств. Основну увагу було зосереджено насамперед на підвищенні продуктивності виробництва: механізації випуску листового, арматурного й термосного скла, а також тарного та лабораторного посуду[9]. У системі Тресту важливого значення надавали вихованню кваліфікованих кадрів – інженерно-технічних працівників, робітників-склярів. Крім того, почали видавати спеціальну навчальну літературу.

Позитивним фактором у розвитку склоробства послужило те, що до 1935 року було проведено спеціалізацію склозаводів. Окремі підприємства виготовляли обмежений асортимент продукції, прагнучи максимально удосконалити виробництво. У цей скрутний час рішення про спеціалізацію заводів сприяло покращенню якості посуду[10].

Однак управління об'єднаних заводів, позитивно вплинувши на технічне керівництво склоробного цеху, відмовляючись від художнього оформлення скла, повністю оминало увагою його мистецькі властивості. Лише наприкінці 1930-х років у ДІС створили спеціальні лабораторії сортового посуду й декорування скляних виробів. У середині 30-х років XX ст. на сторінках журналу «Керамика и стекло» пролунали перші пропозиції удосконалення художнього склярства. Зокрема, один з авторів запропонував створити окремий Інститут художнього скла, науковці якого вивчатимуть національну художню спадщину, а також сучасний досвід зарубіжних країн[11].

Потужності склозаводів, об'єднаних у трест Укрфарфорфаянсскло, не задовольняли попит і не відповідали естетичним уподобанням людей. Унаслідок цього виникло кілька артільних виробництв – невеликих кооперативних підприємств, що їх за традицією називали гутами. Гути виготовляли переважно продукцію для місцевого ринку. Асортимент був досить обмежений, а художня вартість скла – невисока. Тут видували гасові лампи, колби для жарівок, аптекарський посуд, чорнильниці, тару для солінь та найпростіший посуд для пиття (чарки, склянки).

У Постанові Ради народних комісарів «Про скляну промисловість Наркомлегпрому» (1934) зазначалося, що необхідно розширити асортимент і звернути увагу на художнє оформлення продукції[12]. У 1938 році було організовано першу художню раду при Головному управлінні скляної промисловості Народного Комісаріату легкої промисловості СРСР. Невеликий творчий колектив під керівництвом головного художника О. Липської розпочав розробку зразків побутового посуду для усіх заводів, які були підпорядковані цій організації. В альбомах та ілюстрованих прейскурантах рисунки гранованого, гравірованого й розписаного орнаменту позначені за складністю відповідними номерами. На заводах такий сортовий посуд називали «номерний», на відміну від індивідуальних творчих робіт художника або майстра.

У склі було створено типові зразки радянського декоративно-ужиткового мистецтва з характерною орієнтацією на станковий живопис та графіку. «Репродукційний» декор вражає своїм несмаком, розчаровує надмірним прагненням майстрів буквально відтворювати живописний оригінал. Скло майже непрозоре, заглушене, йому бракувало внутрішнього випромінювання. Зокрема, можна виокремити два фактори, які заважали успіхам ужиткового мистецтва: «образотворча жага», нестримна потреба оздоблювати кожен предмет зображеннями та нерозуміння предметності мистецтва, відсутність відчуття матеріалу. До того ж розміщення портретів видатних діячів партії, героїв, стахановців, письменників, державних емблем на поверхні ужиткового виробу перетворювало на профанацію високу ідею, яку вони повинні були втілювати.

На період Другої світової війни фактично всі склоробні заводи України згорнули виробництво. У післявоєнний період постала нагальна потреба у величезних кількостях найрізноманітніших предметів побуту, зокрема скляного посуду. На межі 1940–1950-х років відбулися докорінні зміни у сприйнятті естетики побуту: добробут людей дещо зріс, народ стомив-

[8] Всеукраинский трест «Фарфор-фаянс-стекло». Отчет о работе треста за 1924–1925 операционный год. К производственно-партийной конференции 5 декабря 1929 г. – К., 1925. – С. 37.

[9] *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – С. 58.

[10] *Батанова Е., Воронов Н.* Зазнач. праця. – С. 51.

[11] *Щур И.* Задачи производства высококачественной посуды // КИС. – 1934. – № 9. – С. 20.

[12] *Рожанковский В.* Стекло и художник. – М., 1971. – С. 28.

http://www.etnolog.org.ua

ся від гонитви за прекрасним майбутнім, з'явилося прагнення жити добре вже сьогодні. У країні поступово відроджувалася легка промисловість: налагоджувалося меблеве, текстильне, склокерамічне виробництво.

Українська скляна промисловість не могла задовольнити значний попит на недорогий та вигідний посуд з безбарвного недекорованого скла, тому в середині 1950-х років відбулася ґрунтовна реконструкція низки заводів консервно-тарного скла. Зокрема, у цей час розпочали випуск скляного посуду на склозаводах у Керчі, Артемівську, Одесі та інших містах. Було відбудовано склозаводи у Львові, Жовкві, у селах Пісочне та Ходовичі. Асортимент – типовий для післявоєнного часу: лампове скло, господарська та парфумерна тара. У 1948 році до заводського плану включили сортовий посуд. Столовий посуд виготовляли за давніми зразками, використовуючи старі форми. Таким чином, питання художньої якості скла вважали другорядним. Загалом у післявоєнний період основну увагу зосереджували на задоволенні попиту на предмети першої необхідності – лампове, віконне, господарське та аптекарське скло.

Помітні зміни в розвитку українських підприємств скляної промисловості припадають на другу половину 50-х років XX ст.: відбулося розширення й урізноманітнення асортименту виробів, оновлення форм посуду, налагодження випуску скляних наборів і сервізів. Особливо важливим стало удосконалення технологічного процесу, освоєння низки нових прийомів обробки скла – упроваджено глянцеве та узорне золочення, розпис дзеркальними фарбами й деколь, по-новому зазвучали техніки пресування та гранування.

Наприкінці 1940-х років на Київському заводі, уперше серед склоробних підприємств України, налагодили масове виробництво кришталевого й накладного багатошарового скла, розпочали випуск художніх виробів і започаткували художні ради. До участі в роботі майстерні художньої обробки було залучено художників з Києва (Г. Ульянов, Л. Воронець) та Ленінграда (С. Бескінська, Б. Гуляєв). У першій половині XX ст. тут працювали такі відомі майстри, як Л. Митяєва, В. Геншке, Б. Носар та Г. Голик. Головним художником заводу став А. Черняхович – художник-практик, який пропрацював на підприємстві майже чверть століття. Його авторські вироби вирізняються тонким відчуттям матеріалу. У 1956 році художню майстерню очолив П. Аверков, випускник кафедри художньої обробки скла Ленінградського вищого художньо-промислового училища. Водночас нові зразки посуду проектували Г. Голик, Б. Носар, А. Зельдич та Л. Митяєва[13].

Заводський колектив художників розробив велику серію цікавих пропозицій нового асортименту виробів, використавши значний технологічний потенціал підприємства. Це сприяло появі низки нових видів декору. Було опрацьовано широку палітру кольорового скла й техніку багатошарового накладного скла, декорування скла склотканиною і фотодруком, удосконалено технологічний процес молірування. Для всіх нових моделей було створено кваліфіковані креслення, які дозволяли виготовляти численні точні копії. На особливу увагу заслуговують вироби з багатошарового кольорового скла, у яких гранованням знімали верхні кольорові наклади, і здавалося, що посуд вкритий суцільним ажурним орнаментом.

У середині XX ст. одним із кращих в Україні вважався Львівський склозавод. У 1954–1955 роках на підприємстві побудували першу горшкову піч для випуску кольорового та безбарвного кришталю. До середини 1950-х років на виробництві використовували форми й декор за зразками Всесоюзних прейскурантів довоєнного періоду, якими користувалися майже всі склозаводи України. У 1956 році розпочався наступний етап у розвитку підприємства. Професійні художники А. Руденко, О. Віхарев, Р. Шах та І. Зарицький, які прийшли на склозавод у 1956–1957 роках, почали розробляти нові зразки ужиткового скла й унікальні художні вироби для виставок, свят і ювілеїв. Головним художником підприємства на той час була Євгенія Мері. На склозаводі впровадили нові техніки декорування – позолоту, дзеркальне фарбування, матування та розпис вогнетривкими транспарантними емалями. Наприкінці 1950-х років львівські майстри освоїли варіння нового для України сульфідно-цинкового скла, розробили рецептуру та методи виготовлення світлочутливого кольорового скла. Нові технології виявилися напрочуд перспективними, оскільки дозволили налагодити масовий випуск посуду в традиціях української давньої гути. Показовими для Львівського склозаводу 1950-х років є художні вироби, стримано оздоблені орнаментальною позолотою, яка нагадує ювелірне карбування. Вироби підприємства експонувалися на міжнародних промислових ярмарках 1957 року в Польщі (Познань), Афганістані (Кабул) та 1959 року в Бельгії (Брюссель).

Асортимент продукції Стрийського склозаводу загалом був подібний до художніх виробів Київського та Львівського, проте підприємство

[13] *Сом-Сердюкова О.* Зазнач. праця. – С. 6.

http://www.etnolog.org.ua

виготовляло оригінальний за формою посуд і специфічні види прикрас. У 1950-х роках Стрийський склозавод спеціалізувався на варінні кольорових скломас і кришталю. Вироби прикрашали травленням накладного скла, гранованням, позолотою та дзеркальними емалями[14]. У середині XX ст. інтенсивно розвивалося скловиробництво на одному з найстаріших українських склозаводів – Жовківському (у період радянської влади – Нестерівський). На підприємство запросили професійних художників, організували цех художньої обробки виробів. Значно розширили цехи художньої обробки скла Одеський склозавод та Артемівський завод сортового скла.

Таким чином, перед склоробними підприємствами України постало завдання: за короткий термін повністю відмовитися від старого та багатомільйонними тиражами продукувати новий асортимент виробів. Художники і споживачі нарешті змогли належно оцінити гладке видувне скло, природна краса якого не потребувала додаткових прикрас. На тогочасних українських склозаводах художники створювали прекрасні проекти гладкого скляного посуду, зосередивши пошуки й експерименти на вдосконаленні звичних традиційних форм, майже невловимих, на перший погляд, змінах у співвідношенні об'ємів і ліній, у контурі рисунка, товщині стінок і ніжки. Майстри, керуючись власним розумінням пластичної форми посуду, кількома оригінальними штрихами надавали індивідуального неповторного звучання повсякденним побутовим предметам. Саме ця простота у створенні ужиткових, функціональних виробів зумовила особливу увагу до форми скляного посуду – не канонізованої та образнішої.

Натомість у виготовленні подарунково-сувенірних ваз, кубків, флаконів панувала тенденція станковізму. Скло неминуче розвивалося в загальному річищі поступу радянського декоративно-ужиткового мистецтва середини XX ст., на яке поширилися догматичні уявлення про його функції, ідентичні дидактичним завданням живопису та скульптури. Запроваджувалися склотехнічні засоби, спрямовані винятково на сюжетно-образотворче декорування скла, а новаторські формотворчі пошуки трактували як шкідливий для радянської ідеології формалізм.

Великомасштабні, багатоорнаментовані, спеціально виготовлені для виставок, свят і ювілеїв «унікальні порожнисті вироби»[15] були особливою гордістю українських склозаводів. Над кожним з таких творів працював великий творчий колектив – склодуви, гранувальники, травильники, емальєри. Художники надмірно захоплювалися багатством технік, композицію характеризував «horror vacui» («страх порожнечі»), який перетворився на послідовний принцип декорування. Різнорідні орнаментальні мотиви, виконані технікою алмазного гранування, створювали своєрідну пишну оправу для круглих, овальних або прямокутних медальйонів з портретами чи сюжетними композиціями, що їх найчастіше виготовляли методом хімічного травлення. Багатство декору доповнювали піскоструминною обробкою та золоченням. Кожна із цих технік декорування художнього скла, цікава сама по собі, не завжди органічно поєднувалася з іншими. Скло було важким, сухим і невиразним, йому бракувало неоціненного внутрішнього випромінювання.

На заводах України цього періоду особливо популярною була імітація порцеляни – молочне (криолітове) скло, прикрашене портретами, пейзажними та жанровими композиціями, нанесеними способом фотодруку або емальованого розпису. Колористичне вирішення фотодрукованих зображень було монохромним – коричнюватого відтінку або сірим.

Матеріалом для відтворення нерідко слугували книжкові ілюстрації, неякісні репродукції, фотографії. На скляних виробах утілювали помпезно-парадні сцени вручення нагород, пролетарських свят, ідеалізовані портрети комуністичних вождів. Часто митці зверталися до сюжетів класичної радянської літератури, актуальних ідейних тем дружби народів, боротьби за мир, героїки соціалістичної праці. Слід згадати скло з витравленими сюжетними композиціями за мотивами народних українських і російських казок, вази з відтворенням пам'ятника Б. Хмельницькому в Києві, скульптурної групи «Робітник і колгоспниця», зображеннями портретів радянських політичних діячів, «збагачені» номерним алмазним гранованням.

В Україні однією з перших спроб була пам'яткова ваза в людський зріст, яку за проектом художника Г. Ульянова виконав цех кришталевих виробів Київського склозаводу до декади українського мистецтва 1951 року. Циліндр вази встановлено на високій ніжці, його багатопрофільована покришка завершується п'ятикутною зіркою із золотого рубіна. Окремі скляні елементи з'єднано за допомогою металевої оправи. У виробі не дотримано гармонійних співвідношень між окремими частинами, техніка гранування неорганічно поєднана із сюжетними рисунками на тему «Возз'єднання України», виконаними травленням накладного кольорового скла.

[14] *Сом-Сердюкова О.* Зазнач. праця. – С. 107.

[15] *Рожанківський В.* Українське художнє скло / АН УРСР. – К., 1959. – С. 108.

http://www.etnolog.org.ua

Краще враження справляють вироби, у яких художники більше уваги приділили формі та відмовилися від перевантаження їх орнаментами, щоб звільнити місце для сюжетних композицій. Зокрема, слід згадати дві вази Б. Носара та Л. Митяєвої, присвячені гоголівським дням 1953 року, у яких чітко акцентовано портрет письменника та живописно трактовані композиції на сюжети його творів. Схвальні відгуки сучасників отримали вироби до ювілеїв О. Пушкіна, І. Крилова, А. Чехова тощо[16]. До 140-річчя з дня народження Т. Шевченка на Київському склозаводі виготовили масштабну вазу з портретом великого Кобзаря і композиціями до поем «Прометей» і «Катерина».

Вироби Київського скло-термосного заводу неодноразово експонувалися на престижних міжнародних виставках. У 1953 році на ярмарки в Лейпциг (Німеччина) та Відень (Австрія) підприємство надіслало рубінову вазу з гранованого скла з травленими у двох овалах сценами з «Фауста» Гете і великий декоративний кришталевий келих з портретом Клари Цеткін. Для Міжнародної виставки в Салоніках 1954 року на цьому самому підприємстві провідні майстри створили вазу з портретом М. Лермонтова та сюжетними композиціями з «Пісні про купця Калашникова», «Героя нашого часу» і «Демона». Слід згадати ще виставки в Японії (Осако, 1956 р.), Фінляндії (Хельсінкі, 1957 р.), Бельгії (Брюссель, 1958 р.). Офіційні замовлення «унікального» посуду для виставок, ювілеїв і пам'ятних дат створювали сприятливий ґрунт для розвитку прикрашальництва. Надмірно декоровані серійні вази для квітів, келихи, графини, склянки, в оформленні яких поєднано різні техніки художньої обробки скла, повністю відповідали ідеологічним та естетичним уподобанням партійної еліти.

Значно зростали естетично-художні якості скла тоді, коли художники зверталися саме до традицій народного мистецтва. Майстри використовували мотиви розпису української народної кераміки, дерев'яних виробів, настінного малювання, карбування металу тощо. Один зі вдалих зразків цього стилю – вазу для квітів майстрині Л. Митяєвої, – експонували на Виставці українського прикладного і декоративного мистецтва, яку організувала 1953 року Спілка художників України в Києві. В оздобленні виробу художниця продемонструвала розроблений нею цікавий спосіб декоративного оформлення скла. Рисунок, запозичений з українського народного орнаменту, майстриня виконала глибоким травленням по накладному прозорому, молочно-білому та синьому склу. Блискучі квіти, стеблини і листя, відтворені рельєфним контуром насиченого синього кольору, чітко виділяються на матовому тлі. У галузі техніки травлення чимало цікавого пов'язано з майстринею М. Масютенко, яка закінчила школу народного розпису в с. Петриківка. Для її виробів характерне не дослівне, а своєрідно стилізоване трактування народних мотивів. Інші художники, серед яких насамперед слід назвати В. Тарасова й А. Черняховича, під впливом народного мистецтва декорували прості за формою вази рослинними орнаментами, виконаними технікою травлення. Саме вироби цих майстрів засвідчують цікаві та перспективні творчі пошуки.

Зародження нового стилю скла припадає на середину 1950-х років, що відповідає загальним тенденціям розвитку українського радянського декоративно-ужиткового мистецтва цього періоду. У другій половині 1950-х років відбулися мистецькі форуми, які кардинально змінили естетичні особливості художньої промисловості, – II Всесоюзний з'їзд архітекторів (1955), з'їзди СХ УРСР (1956) та СХ СРСР (1957). Художньо-стилістичні програми, закладені на цих форумах митців, дали відчутні результати, які у скляній промисловості почали реалізовуватися на зламі 50–60-х років XX ст.

Разюче змінилося ставлення до побутових виробів: принцип оцінювання зовнішніх, показних і заідеологізованих властивостей змінюється серйозною увагою до природного й гармонійного поєднання функціональності та естетики твору декоративно-ужиткового мистецтва. Появі цих тенденцій сприяло те, що у зв'язку з децентралізацією управління промисловістю низка українських склозаводів організувала власні художні цехи та лабораторії, куди було запрошено ініціативних молодих художників. Майже всі молоді спеціалісти через кілька років поповнили лави Союзу художників[17]. На підприємствах запровадили посаду головного художника, налагодили роботу заводських музеїв скла[18].

Таким чином, уперше за багатовікову історію українське скло виявилося стилетворчим матеріалом, художники скла очолили розвиток декоративно-ужиткового мистецтва, пропонуючи нові оригінальні ідеї.

[16] Там само. – С. 110.

[17] *Воронов Н., Рачук Е.* Советское стекло: [Альбом]. – Ленинград, 1973. – С. 6.

[18] Сучасне українське художнє скло: Альбом / Авт.-упоряд. Ф. С. Петрякова; авт. вступ. ст. В. А. Щербак. – К., 1980. – С. 2–3.

http://www.etnolog.org.ua

Прагнення вийти з творчої безвиході, у якій художники опинилися під впливом станкової картини, виявилося усвідомленим кроком. Одним зі шляхів подолання кризи стало звернення до джерел самобутнього мистецтва українського художнього скла попередніх століть, а також розвиток національної традиції, трансформованої на засадах нових естетичних ідеалів часу. Не випадково цей етап розвитку українського гутництва дослідники назвали «фольклорним» періодом – настільки відвертим був зв'язок скляних творів з давніми формами українського гутного посуду[19].

Відродження, поступове й невпинне піднесення українського гутництва найтісніше пов'язане зі Львівщиною[20]. У розвитку художньої творчості відбувався цікавий процес об'єднання самодіяльних майстрів і представників професійного мистецтва, переростання самодіяльної творчості у професійне мистецтво. Біля джерел цих процесів стояли С. Вальницька, методист Львівського обласного будинку народної творчості, і працівники Державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР В. Рожанківський і А. Будзан. У той час на Львівщині працювали майстри найстаршого покоління: М. та І. Осецькі, П. Шабан, І. Филимонов, С. Двораківський, П. Семененко[21].

Художники детально опрацьовували музейні колекції українського художнього скла. У вільний від роботи час вони видували небуденні, іноді кумедні, але загалом дивовижні вироби у стилі «старої гути»[22]. Це були попільнички, кошички-цукернички, вазочки, фігурки тварин – доволі наївні, зі скромними художніми властивостями, однак сповнені безпосередньої чарівності, відчуття пластичних якостей матеріалу. Спочатку майстри буквально відтворювали традиційні форми, ознайомлюючись із традиційною гутною технікою й типовими способами декорування. Це сприяло розширенню асортименту виробів, зростанню майстерності склодувів. Згодом художники усвідомили й зуміли розвинути принципи роботи давніх гутників, насамперед їхнє вміння підпорядкувати форму предмета доцільності виробу, тонке розуміння матеріалу, здатність виявляти його основні властивості, високу декоративність виробів при економному використанні прикрас.

Зокрема, виготовленням десертних цукерничок-кошичків на певному етапі творчості захопився П. Семененко. Особливим декоративним звучанням сповнені ажурні кошички цього майстра, виконані з безколірного скла й оздоблені одним або кількома півниками з кольорової скломаси. У трактуванні ліпних фігурок півників привертає увагу вміння узагальнювати, без захоплення другорядними деталями формувати фігурку з одного шматка скла, гранично виявляючи пластичність матеріалу та декоративну звучність кольору. Художнє скло П. Семененка й П. Шабана демонстрували на обласній, а пізніше на республіканській виставці народного та прикладного мистецтва України (1948–1950), а також на виставці в Москві під час декади української літератури й мистецтва 1951 року. Республіканські та всесоюзні виставки ніби підсумували попередні пошуки й окреслили шляхи розвитку українського мистецтва скла. Як бачимо, процес освоєння спадщини старого гутництва був тривалим, і тільки з часом народні традиції стали органічними майже для всіх українських майстрів кінця 1950-х років.

Рішуча відмова від тенденцій станковізму та звернення до традиції української гути повністю утвердилися на межі 50–60-х років XX ст. у творчості наступного покоління львівських майстрів – М. Павловського, Й. Гулянського та І. Осецького. Після того як 1953 року склоцех Львівського утильпромкомбінату з виготовлення пляшок, лампового скла й абажурів передали в систему артілі Різнопром, тут налагодили плановий випуск мистецького гутного скла: вазочок, кошичків-цукерничок, фігурного посуду. Популярність гутних виробів зростала, і вже 1956 року відкрили цех гутних виробів у Самборі, а згодом – склозавод у с. Красів. Загалом упродовж 1950-х років на Львівщині на виробництві гутних виробів спеціалізувалися склокомбінати в Миколаєві, Самборі, Щирці, Ходовичах, Пісочному та Жовкві.

Усім зразкам художнього скла, виготовленим на заводах Львівщини, властивий народний характер. Інколи вони зроблені ніби нашвидкуруч, з нечистого, наповненого дрібними бульбашками скла, мають кривизну. Однак це не применшує художньої вартості скла: вироби, відображаючи споконвічне начало народної творчості, підкорюють глядачів наївною безпосередністю, життєрадісністю та декоративністю. Майстри не використовували абсолютно безбарвне скло, скломаса завжди була злегка зафарбована. Колористична палітра досить багата: від блідо-зеленого, іноді з блакитним відтінком, до густого темно-зеленого кольору; від блідо-жовтого, іноді злегка

[19] *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло… – С. 68.
[20] Там само.
[21] *Петрякова Ф.-Г.* Українське народне скло // Українське народне мистецтво. Кераміка і скло. – К., 1974.
[22] *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло… – С. 67.

http://www.etnolog.org.ua

сіруватого або золотистого відтінку, до коричнево-жовтого; трапляються кобальтово-синя, коричнево-чорна та фіолетова барви. Часто в одному виробі поєднували скло різних кольорів. Напевне, у цьому виявилася любов до поліхромії – риса, характерна для народного мистецтва загалом.

Автори художнього скла прагнули впровадити у виробництво посуд для національних страв і напоїв – вареників, узвару, квасу тощо, ґрунтуючись на особливостях формотворення народного посуду (скляного та керамічного) – куманців, глечиків, горнят, макітер.

Не менш вдалим було переосмислення народних технік декорування, особливо ліплених прикрас у вигляді різноманітних ниток, ланцюжків, хвилястих джгутів, «гребінців», «ягідок», «листочків». Улюбленою була традиційна для давнього склоробства техніка прикрашання скляними кольоровими нитками: вони огортали посудину паралельними смугами або спірально, формували денце, розходилися в різні боки, спадали вертикально або лягали хаотично, щоразу створюючи неповторний художній образ виробу. При цьому майстри застосовували різні способи накладання ниток: від інкрустації (повного включення в масу предмета) до виразної рельєфності. Досить ефектне враження справляє посуд, декорований технікою «плутаної» нитки, коли тонка скляна стрічка лягає, за словами майстрів, «як потягнеться». Особливо активно декоративну нитку застосовували на початку 1950-х років, коли через низьку якість скломаси доводилося приховувати недоліки, вкриваючи стрічками всю поверхню виробу. З удосконаленням технології варіння скломаси поступово змінювалося ставлення гутників до цієї техніки. Тенденція майже повністю вкривати поверхню ниткою поступилася місцем декору, що складався з двох-трьох витків, які відчутно підкреслювали прозору досконалість та легку тональність зафарбованого скла.

У виробах українських гутників середини XX ст. часто трапляється техніка вальцювання (рифлення) – один із традиційних прийомів гарячої обробки скла. Майстри використовували рифлення в багатьох його варіантах: ребристість може бути спіральною або вертикальною, ледь помітною або підкреслено рельєфною. Оптичні ефекти рифлення, помітні тільки під визначеним кутом сприйняття, щораз створюють неповторну гру світла в заломах. Рифлений декор повністю зливається з формою виробу, підкреслюючи її художні властивості й специфіку структури скла. Часто художники поєднували рифлення з технікою кольорової нитки, коли плавність нитки раптом переривалася хвилястими заломами рифлення.

Серед інших технік ліплення слід згадати декорування джгутами, гребінцями, стрічками, грудочками скла, орнаментування якими підкреслювало пластичність самого матеріалу. Митці зберігали давні способи обробки ліплених прикрас, застосовуючи надрізи, стискання щипцями, витягання пінцетом, штампування тощо. Нерідко за давньою традицією гутники виконували на кольорових виробах наліпи з прозорого, безбарвного скла, підкреслюючи в такий спосіб особливості форми та характер силуету.

Слід згадати ще кілька традиційних для українського склоробства 1950-х років технік обробки скла в гарячому стані – кольорову крихту, кракле, повітряні пухирці тощо. У кожному творі майстри детально відбирали декор, який завжди брав активну участь у формуванні художнього образу, підкреслюючи форму, колір матеріалу, виявляючи його полиск.

Таким чином, художнє завдання відродження національних традицій художнього склоробства вирішувалося в Україні не тільки стосовно кожного окремого виробу, але й виробництва загалом[23]. Українське скло на стендах виставок другої половини 1950-х років відразу привертало увагу своєю яскравістю й барвистістю, що відповідало життєрадісному, повнокровному, оптимістичному за характером українському народному мистецтву.

У виробах київської художниці А. Зельдич доволі тактовно використано естетичні засади народного посуду, збережено не конкретну форму або декор, а відтворено характер українського мистецтва. Вона, зокрема, використовувала специфічні традиції мистецтва народного скла так званого черкаського посуду. Предмети, побудовані на виявленні чистої форми, найчастіше декоровано смугами і стрічками іншого кольору – спосіб, що оригінально трактує характерну для народного скла техніку фляндрування.

У 1959 році в Нью-Йорку на виставці економічних і культурних досягнень Радянського Союзу експонувався набір для морозива авторства А. Зельдич. Художниця запропонувала оригінальне колористичне вирішення посуду: поєднання прозорої, ніби крижаної, основної скломаси зі смугами заглушеного яскраво-червоного тону. Простота і ясність композиційного вирішення надали сервізу формальної ла-

[23] *Батанова Е., Воронов Н.* Зазнач. праця. – С. 93.

http://www.etnolog.org.ua

конічності, з якою вдало контрастував яскравий декор. Сервіз близький до народного мистецтва не тільки за звучністю кольору, але й за методом декорування. Справа в тому, що кольорові смуги ніколи не ляжуть однаково на різних предметах: у кожного твору завжди буде індивідуальний рисунок декору. Саме ця неповторність окремого виробу є особливо характерною для народного мистецтва, базованого на традиціях ручної праці.

Ще один київський художник Г. Голик 1959 року виготовив сервіз для вареників із шаруватого мармуроподібного сульфідно-цинкового скла. У формотворенні майстер, очевидно, ґрунтувався на традиціях української народної кераміки, однак, уникнувши імітації, зумів виявити самобутню красу матеріалу.

П. Семененко віртуозно видував карафи з «іграшкою», так звані жартуни. Усередині кулястого або грушоподібного посуду дивовижним чином опинялися півник, яблуко або кулька, виконані з яскравого кольорового скла. Особливо загадковим виглядав наповнений рідиною жартун: предмети всередині ілюзорно збільшувалися майже вдвічі.

Художник М. Павловський розглядав гутне склярство як мистецтво давньої національної традиції. Він працював над наборами для напоїв, вазами, цукерницями, тарелями, традиційними для українського скла формами глечиків, штофів, караф. У художніх творах майстра переважають округлість і м'який, плавний силует, урізноманітнені завжди грою пропорцій, колористичними поєднаннями або прикрасами. Гутник свідомо відмовився від надміру прикрас, його вироби вирізняються особливо ретельним, осмисленим підходом до вибору декору та його економним використанням[24]. Серед улюблених технік оздоблення майстра – традиційні для українського народного склоробства фляндрування, рифлення, наліпи. Зокрема, показовим із цього погляду є глечик «Жовтогарячий» (1955). Він простий за формою: яйцеподібний корпус упевнено стоїть на круглому піддоні, сформованому щипцями. Дзвінкий оранжевий колір дзбанка акцентують виготовлені з прозорого безбарвного скла заокруглена ручка та денце, а також сині й білі нитки фляндрування, які утворюють мотив гірлянди. Простий і водночас вишуканий глечик відзначається симетрією та рівновагою, чітко виявленою ритмічністю декору.

В інших творах майстер використовував не суцільну нитку, а тільки рисочки, крапки чи пастозно накладені краплі. У виробах М. Павловського кінця 1950-х років трапляється мотив «плутаної» нитки (глечик «Мармуровий» (1958)) або суцільне покриття поверхні посуду з безколірного скла скляною ниткою з того самого матеріалу. Ще один оригінальний метод використання кольорових скляних ниток гутник запропонував 1958 року: широка нитка набуває вигляду експресивних мазків, схожих на контури осіннього листя (штоф «Жовта гілка», фігурний посуд «Червона риба» тощо).

У виробах зі злегка зафарбованого прозорого скла М. Павловський зазвичай застосовував техніку рифлення. Рельєфність поверхні може бути ледь помітною, завдяки чому виникає м'яка гра фактур і світла, або настільки об'ємною, що тонкостінні вироби набувають дивовижної масивності (карафа «Гарбуз»).

У вирішенні завдань оновлення асортименту скла побутового й декоративного призначення художник завжди умів поєднати роботу над формою та декоративним вирішенням у єдиний творчий процес. У давніх формах посуду майстер віднаходив істинну красу й умів майстерно втілити її в матеріалі. Такою, зокрема, є карафа-куманець «Калач» (1957). Тут виявилася новизна художнього осмислення ужиткової форми, декоративних властивостей матеріалу і створення предмета, сповненого національними своєрідними рисами. Гутник сміливо протиставляє власне творче й новаторське розуміння традицій панівним у тогочасному декоративно-ужитковому мистецтві тенденціям аплікації усталених мотивів. Окрім того, твір засвідчує прагнення майстра до цілісності, простоти та ясності образного ладу речі.

Рифлення було улюбленим способом декорування Й. Гулянського. Вироби майстра переважно масивні, товстостінні. Зовнішній пласт виготовлено здебільшого з прозорого безбарвного скла, від чого колір внутрішнього шару отримує глибину звучання, що стає чи не основним фактором художньої виразності.

На Стрийському склозаводі художниця С. Алфєєва за допомогою гутної техніки створювала невеликі графини, глечики та сувенірні вазочки, повністю узгоджені з формотворенням і декоруванням українського традиційного посуду[25].

Важливе місце в народному мистецтві посідав фігурний посуд. В українському художньо-

[24] Мечислав Павловський / Авт. вступ. ст. і уклад. Фаїна-Галина Сергіївна Петрякова. – К., 1972. – С. 6.

[25] *Зельдич А.* Художнє скло. – К., 1966. – С. 42.

http://www.etnolog.org.ua

му склі XVIII–XIX ст. часто трапляються пляшки у вигляді ведмедиків або баранчиків, карафи у формі півників і качок. Упродовж століть традиції цього гротескного, потішного посуду зберігали українські гутники, які працювали на крупних і невеликих підприємствах. Кінець 1940-х – 1950-ті роки – період відродження фігурного посуду на низці склозаводів України, що стало одним з характерних напрямів українського тогочасного склярства. Фігурний посуд українських майстрів середини XX ст. за формотворенням був близький до давнього анімалістичного скла, однак кожен гутник наповнював традиційну форму неповторною індивідуальністю.

Фігурний посуд, подібний до того, що віддавна побутував в Україні, став улюбленим жанром у творчості П. Семененка. Майстер видував ведмедів і риб з майже непрозорого скла: його цікавив ефект зіставлення кольорового й безколірного скла. Серед перших зразків скла цього типу були посудини у вигляді ведмедя. Показовою є пляшка «Двоголовий ведмідь» (1950-ті рр.), виконана технікою гарячої краплі. Автор вдало передав у закритому порожнистому об'ємі основну форму тварини. Вільно оперуючи соковитими і пружними наліпами з метою конкретизації образу, свідомо обмежуючись лише декоративними завданнями, майстер створив кумедного у своїй незграбності фантастичного ведмедя. В інших зразках фігурного посуду у вигляді ведмедя митець ускладнює композицію: тварини тримають у лапах яблучко, дзбанок або в них на плечах сидить півник. Вирішуючи фігурний посуд у дусі і традиціях народного скла, П. Семененку вдалося уникнути натуралізму і лаконічними засобами створити виразний образ, зосереджуючи головну увагу на декоративному відображенні реального світу.

Схожим за художнім звучанням був анімалістичний посуд братів Осецьких. Творчості гутників властива віртуозність у видуванні гротескних пляшок-ведмедиків, виготовлених технікою гарячої краплі з використанням традицій українського фігурного посуду. Вироби забарвлені поліхромними вкрапленнями шматочків кольорового скла, що надає їм веселого, життєрадісного колориту[26]. Саме трактування органічної форми посуду дуже близьке до використання схожих мотивів у народній творчості та підкреслене яскравим, життєрадісним колоритом.

Створенням фігурного посуду на ранньому етапі творчості захоплювався М. Павловський. Уже в 1950-х роках він майстерно виконував скляний посуд і фігурки риб, баранів, цапів, традиційних ведмедів. Фантастичну образність тварин майстер віртуозно підкреслював влучним зіставленням кольорів, ліпленими деталями, формованими щипцями стрічками. Вироби М. Павловського своєю наївною безпосередністю є найближчими до народних зразків XVII–XVIII ст. Пляшки-риби (наприклад, «Червона риба» (1958)), створені винятково технікою видування. Їхні гранично лаконічні, плавні форми сповнені неабиякої образної та декоративної виразності, у якій суттєву роль відіграє взаємодія руху об'єму повітря і текучого скла. Вони зроблені цілком і одразу, ніби одномоментно, одним порухом склодувної трубки. У цих творах успіх автора зумовлений вибором сюжету, повністю узгодженого з фізичними властивостями матеріалу та особливостями техніки.

Улюблена тема М. Павловського у вирішенні фігурного посуду 1957–1958 років – жіночі постаті, які художник називав «панями» або «балеринами». Форму карафки художник умовно перетворив на людську постать, яка стоїть, тримаючи руки в боки, корок виконує функцію голівки з вигадливою зачіскою або кокетливим капелюшком. Фігурки ошатно одягнені: насичені сині стінки посуду оперізують біло-блакитні нитки флядрованого декору, на сукнях виділяються яскраво-червоні ґудзики-«малинки» або вишукані рюші. Саме ці декоративно трактовані деталі надають виробам жартівливого характеру.

Наприкінці 1950-х років чимало цікавого фігурного посуду створив Й. Гулянський. Це невеликі набори для вина чи лікеру, у яких карафа, як правило, вирішена у вигляді півника («Жовтий півник», «Коричневий півник»). Форми посуду зазвичай залишаються округлими й мають плавний силует кулястих або грушоподібних об'ємів, віддалено нагадуючи пластику пташиних фігурок.

Звернення до народного мистецтва, зокрема до традицій фігурного посуду, – одна з характерних рис творчості київського художника скла П. Аверкова. Одним з найвидатніших творінь його кінця 1950-х років є сервіз для молока «Півник». Майстер зумів вдало стилізувати образ птаха: про прототип нагадує яскравий гребінець на покришці глечика і білочервоний колір оперення, вирішеного у вигляді кольорової крихти в корпусі молочника і склянок. Схожі вироби виготовляли також на підприємствах у Миколаєві, Стрию, Пісочному та Самборі Львівської області.

[26] *Малишко К. О.* Скло // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – С. 134.

http://www.etnolog.org.ua

Окрім анімалістичного посуду, неабияку популярність завоювали гутні статуетки, виготовлення яких, очевидно, слід розглядати як утілення на новому етапі концепції традиційного фігурного посуду. Дотримуючись народного розуміння образу посуду-тварини, художники створювали винятково декоративні речі, значно пластичніші, оскільки була повністю втрачена ужиткова функція виробу. Зокрема, на гутах Житомирщини та Львівщини почали виготовляти різноманітні за формами вільно видуті та ліпні скляні статуетки у вигляді своєрідних стилізованих зображень тваринного світу. Діяльність у цьому напрямі таких майстрів, як брати Осецькі, П. Семененко, М. Павловський та Й. Гулянський, викликала зацікавлення на виставках 1948–1951 років, де вперше експонувалися декоративні скульптурки-фігурки. Митці, узагальнивши форму, відмовилися від натуралістичних деталей і зайвих декоративних елементів – джгутиків, защипів, гороху, малинок тощо.

Скляні фігурки птахів, ведмедиків, свинок П. Семененка невеликі за розміром, сповнені гумору, невимушеності, вражають імпровізаційністю[27]. У цих виробах улюбленим для художника був прийом зіставлення кольорового малопрозорого скла з безбарвним прозорим. Скульптурки цікаві тим, що в декоруванні кожної з них майстер поєднував різні техніки: фляндрування, повітряні пухирці, наліпи у вигляді штампів, гороху, ягідок, стрічок.

Поєднуючи техніки ліплення й видування, значну кількість сувенірних анімалістичних скульптурок створив М. Павловський. У фігурках зайця, ведмедя, слона, рибки, качки чи пінгвіна майстер, не забуваючи про збереження природних форм, відходить від реалізму силуету й кольору, головну увагу зосереджує на підкреслено декоративному трактуванні природи[28]. Гутні статуетки М. Павловського складніші за пластикою та багатством реалістичних деталей, тому й викликають особливе відчуття об'єму та ілюзорної вагомості, які можна було досягти в прозорому матеріалі. Майстер створив цікаву серію анімалістичних статуеток – баранів, півнів, гусаків, осликів, пташок, поєднуючи техніку видування з майже безбарвного скла з кольоровими ліпними деталями (очі, роги, дзьоб, хвіст). Привертає увагу група з двох фігурок – «Слон і Моська» (1957). Незвичність її вирішення в тому, що фігурка слона видувна, а песика – ліплена. Водночас стилістично вони дуже близькі. Пояснюється це тим, що в 1950-х роках художник незалежно від способу формування предмета виготовляв фігурки в певній послідовності: спочатку тулуб, потім голову, лапи тощо[29].

Паралельно з вивченням національної спадщини українські митці використовували зарубіжний досвід, особливо чеського та фінського склоробства. Так, у деяких виробах, сервізах і наборах, створених наприкінці 1950-х років художниками Є. Мері, Р. Шах (Львівський завод) та Л. Корчак (Жовківський завод), відчутний вплив богемського кришталю, зокрема в старанності виконання вивірених чистих форм наборів для вина.

У середині XX ст. суттєво змінилася колористична палітра художніх виробів зі скла. Ці зміни не можна пов'язувати лише з удосконаленням технології. Як уже згадувалося, у першій половині XX ст. перевагу надавали насиченому та глухому, ніби зосередженому на зовнішній поверхні виробу зафарбуванню, яке повністю узгоджувалося з трактуванням побутового посуду як тла для орнаментального рисунка. Від середини XX ст. майже повністю відмовилися від глухого зафарбування, яке цілковито руйнувало природну декоративну красу скла. Кольоровий матеріал став світлим, ясним і дзвінким, майже невагомий акварельний тон посилював враження бездоганної прозорості скла, сповненого зафарбованим світлом.

Чимало прекрасних моделей тогочасного посуду створено тільки за допомогою форми та кольору. Найчастіше застосовували зафарбування всього предмета одним блідим півтоном, ніжний відтінок якого оживляв не тільки сам матеріал, але й форму: густий, насичений колір у товстих місцях ставав майже невловимим на тонкостінних частинах виробу. Художники досягали цікавих декоративних ефектів, утворюючи скляні ансамблі з однакового за формою посуду, де кожен окремий предмет зафарбовували півтоном іншого кольору. Як приклад, характерний для тогочасних скляних сервізів, можна навести набір бокалів для вина на витонченій ніжці, який складається з дванадцяти предметів різних півтонів (автор – Р. Шах). Особливо цікаві вироби з м'яким зафарбуванням, що трактуються в руслі народного гутного скла.

Наприкінці 1950-х років на українських підприємствах розпочали випуск сульфідно-цинкового скла. Новий матеріал відкрили технологи з Ленінграда (нині – Санкт-Петербург) –

[27] *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло… – С. 78.

[28] Там само.

[29] Там само.

http://www.etnolog.org.ua

А. Кір'єнен та Є. Іванова[30]. Сульфідно-цинкову скломасу виготовляють за допомогою спеціальних хімікатів-глушників: сірчано-кислого цинку або сульфату цинку. Основою хімічної реакції є взаємодія цих сполук із солями заліза.

Нова технологія дозволяла отримувати широкий спектр відтінків опалового скла. Застосовуючи сульфідну баночку, можна було без особливих витрат облагородити будь який основний колір, надавши йому сріблястого тону, приглушити яскраві теплі тони або підкреслити глибину холодних: синього, сірого, зеленого, лілового. Маленька крапля сульфідно-цинкового скла створювала м'які переливи відтінків не на поверхні, а в самій структурі матеріалу. Скло ставало світлоносним, естетично виразним. Водночас матеріал був дешевим і не вимагав додаткового декорування.

Технологи впровадили оригінальний метод поєднання сульфідного набору з кришталем. При цьому свинець, відновлюючись, утворював дрібні темні кристали, які в масі викликали ефект переходу від золотисто-бурого до чорного кольору. При повторному нагріванні сульфідне скло ставало шаруватим: з'являлася напівпрозора зафарбована серцевина між щільними молочними поверхнями. Завдяки цьому ефекту виріб нагадував накладне скло, яке отримували при послідовному наборі скломас різних кольорів. Таким чином, за допомогою нескладної термообробки можна було виготовляти монолітне скло з кольоровими шарами різної товщини.

Нові перспективи відкрив спосіб видування сульфідно-цинкового скла у рифлену форму. Використовуючи різні конструкції рифлених форм, можна було отримати на склі багато варіантів орнаменту: смуги, стрічки, горошини, плями, сітку, рослинні мотиви. Незначний поворот склодувної трубки під час роботи – і виникає спіралеподібний декор. Часто орнамент розташовувався не на поверхні, а в товщі скла.

Ці властивості дозволили налагодити випуск сульфідного скла на підприємствах, де раніше взагалі не варили кольорового скла, використовуючи при цьому метод набору накладних шарів гарячого кольорового скла з готових розігрітих стержнів.

У 1958 році Художній раді Всесоюзного інституту асортименту виробів легкої промисловості і культури одягу вперше продемонстрували вироби із сульфідного скла такі українські митці, як Є. Мері (Львівський склозавод), А. Зельдич і П. Аверков (КЗХС). Усі вироби Художня рада рекомендувала для масового виробництва[31].

Як уже згадувалося, в Україні народні майстри з покоління в покоління передавали методи гутної техніки та зберігали традиційні форми скляного посуду. Працюючи із сульфідно-цинковим склом, українські художники прагнули розвивати національні традиції. Такий підхід, зокрема, характеризує творчість Є. Мері, А. Зельдич та І. Зарицького, які активно працювали із сульфідним склом.

Однією з перших сульфідним склом зацікавилася Є. Мері. Непрозоре (заглушене або мармуроподібне), насичене барвами скло автор сприйняла як матеріал, за допомогою якого можна передати яскраві поєднання кольорів, характерні для українського народного декоративного мистецтва. Органічно сприймалися також форми посуду, близькі до народної гути, – динамічні, ніби незастиглі, дещо масивні. Дуже цікаві перші проби художниці – вази з венеційською філігранню, які було створено за допомогою рифлених форм з різними профілями, у результаті чого поверхня скла вкривалася світлими смугами, «очками», клітинкою. Такий орнамент був функціонально обумовленим і виразним в органічному синтезі з формою, підкреслюючи та збагачуючи її.

Іван Зарицький розпочав творчу працю на Львівському склозаводі, де одним з перших розгорнув експерименти із сульфідно-цинковим склом. Яскраві янтарно-жовті й оранжево-червоні тони цього матеріалу якнайкраще підходили для виробів у стилі народного мистецтва. Майстер виконував декоративні вази для квітів, формотворення яких було близьким до керамічного посуду. У цьому випадку це жодним чином не суперечило природі скла, оскільки художник використав непрозорий, заглушений матеріал.

Працюючи з новим матеріалом, київська художниця А. Зельдич прототипом для своїх художніх творів обрала традиційне українське побутове начиння, яке вона досконало вивчила. У новому посуді художниця сміливо інтерпретувала властиві гончарним виробам пропорції та ритми, переосмислюючи класичні народні традиції, створювала вироби значно масивніші, з товщими стінками, аніж це було характерним для тогочасного гладкого скла. Художні вироби А. Зельдич побудовані без контрасту об'ємів, ніби відразу, цілком, і саме це надає їм цілісності та монументальності за невеликих розмірів. Великі об'єми посуду дозволяли майстрині активно впроваджувати кольорові деталі. Ці експерименти із сульфідним матеріалом були короткотривалим явищем, оскільки завод почав випускати здебільшого півтонове

30 *Зельдич А.* Зазнач. праця. – С. 42.

31 *Рачук Е.* Советское сульфидно-цинковое стекло. – М., 1975. – С. 67.

http://www.etnolog.org.ua

скло, зокрема зафарбоване окисами нових барвників – рідкоземельних елементів[32].

Українські майстри в 1950-х роках украй рідко зверталися до техніки алмазного гранування, хоча окремі митці постійно застосовували цей вид декору, створюючи унікальні за художнім звучанням вироби, а часто і цілісні ансамблі. Наприкінці 1950-х років техніки холодної обробки скла своєрідно використовувала львівська художниця Є. Мері. Улюблені методи майстрині – робота з двошаровим склом, застосування контрастів великих відшліфованих площин прозорого скла з м'якими хвилястими поверхнями кольорового. У такий спосіб художниця одночасно підкреслювала колір і прозору чистоту скла, виявляла пластичні можливості матеріалу. Вона сміливо використовувала колір – звучний, насичений, чистий, що загалом характерно для українського напряму склоробства.

Працюючи з кришталем, Є. Мері також зверталася до контрастів фактур: вона матувала поверхню тла і прорізала її блискучими заглибленнями діамантової грані. Особливо вдалою слід уважати спільну роботу Є. Мері та Р. Шаха – сервіз для води «Берізка» (1959), у якому за допомогою білого верхнього шару і невеликих горизонтальних надрізів діамантовою гранню майстри зуміли передати виразний і поетичний образ дерева. Реальний мотив художники умовно стилізували, повністю узгодивши його зі специфікою матеріалу.

Художньо вдалим є метод матового гравірування, обробка гранями без подальшого полірування, за якого заглиблений гранований рисунок чітко прочитується на блискучій поверхні тла виробу. Цією технікою особливо часто користувалися художники Жовківського склозаводу[33].

В українському склоробстві розглядуваного періоду розвивалося кілька напрямів формотворення пресованого скла. Переважала тенденція до використання преса як проміжної стадії виготовлення трудомістких видів різьбленого та гранованого скла. Від 1950-х років художники почали застосовувати в пресованих виробах нові методи художнього конструювання, створюючи вироби повністю без декору, з правильними геометричними формами, де максимально повно вдалося виявити специфіку скла як матеріалу. Пресування не позбавляє скло пластичних властивостей, виразності. Воно технічно просте, вироби відразу набувають бажаної форми, не потребують додаткової обробки. Тому під час пресування не зменшується, а зростає роль художника у процесі формотворення скляної речі. Пресоване скло виключає творче начало в роботі майстра-виконавця, але водночас підвищуються вимоги до автора проекту пресованого виробу.

Українські художники зазвичай зосереджували увагу на проблемі технологічного вмотивованого декорування поверхні пресованого виробу. Вони відмовлялися від «накладеного» декору, нові оздоби органічно виростали з форми речі, ставали невід'ємними від її структури та матеріалу. Найяскравіше ці тенденції виявилися в унікальних виставкових творах, але дуже чітко простежуються також у сфері масового побутового посуду. Саме тонкостінний пресований посуд, специфіка виробництва якого вимагає якісного матеріалу, особливих форм і дбайливого відбору орнаментації, став наймасовішим видом художнього побутового скла.

Незалежно від технологічних засобів, за допомогою яких виконували декорування пресованого предмета (різьблення, гранування, піскоструминна обробка, деколь тощо), у кожному випадку відчувається прагнення будувати орнаментальну композицію, що органічно прочитується в межах усього прозорого об'єму, а не тільки на поверхні виробу. Це зумовило використання обмеженої кількості легких мотивів, які не загромаджували форму, а допомагали візуально відчути пластику речі. Художники відмовилися від самодостатніх, «агресивних» мотивів і композицій, які приховували пластичну форму, перетворюючи її на другорядну, підпорядковану частину цілого. Гарне враження справляють пластичні елементи пресованого візерунку, близькі до техніки рельєфного різьблення або вільно видутого посуду (наприклад, виготовлена на Львівському склозаводі пресована таця з пластичним орнаментом виноградної лози (1955)).

У 1950-х роках пресування збагатилося новими технічними прийомами. Виникла можливість шляхом зміни структури пресформи виготовляти багатоколірне скло. Нова модель давала змогу одержувати одночасно відбитки задуманих художником поліхромних деталей. У змінних матрицях були квадрати, кола, прямокутники, що дозволяло надавати виробам будь-якої форми. Виробництвом пресованого скла завоювали собі авторитет, зокрема, майстри Костянтинівського та Артемівського склозаводів[34].

[32] *Островский Г.* Стекло [Серия ст. «Сделано во Львове] // ДИ. – 1962. – № 10. – С. 7.

[33] *Зельдич А.* Зазнач. праця. – С. 57.

[34] Там само. – С. 42.

http://www.etnolog.org.ua

Особливого значення в досліджуваний період набула демократизація склоробства, яка відбувалася завдяки розповсюдженню скляного посуду серед усіх верств населення. Від 1940-х років розпочався активний розвиток заводського скловиробництва з великосерійним і масовим випуском кришталевого, сульфідно-цинкового й тонованого скла.

У першій половині XX ст. найбільшими спеціалізованими підприємствами України були склозаводи в Києві, Львові, Костянтинові, Артемівську, Лисичанську на Донбасі та Романові на Житомирщині. Наприкінці 1940-х – у 1950-х роках центром відродження вітчизняного склоробства став Львів. Тут працювали такі видатні майстри гутництва, як П. Семененко, М. Павловський та Й. Гулянський. Традиції давнього українського гутного скла мали важливе значення у творчості майстрів Київського склозаводу А. Зельдич, І. Зарицького, П. Аверкова. Українські гутники творчо використовували й розвивали можливості техніки вільного видування, виявляючи надзвичайну пластичність, красу та декоративність матеріалу. Їхні вироби вирізняються вдалим поєднанням національної форми, колориту і методів обробки скломаси з глибоким розумінням естетики тогочасного дизайну.

М. СТУДНИЦЬКА

Список ілюстрацій

1. Лампа. Початок XX ст. Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського. Кераміка, метал, молочне скло; видування. Бориславський історико-краєзнавчий музей (Дрогобицький р-н Львівської обл.).

2. Декоративний фонтан Радянського павільйону на Всесвітній виставці 1939 року в Нью-Йорку. Кришталь; пресування, гранування. Опубліковано у виданні: *Качалов Н.* Стекло. – М., 1959.

3. Ваза. 1953 р. Київський скло-термосний завод. Скло; кольоровий наклад, хімічне травлення. Приватна збірка.

4. Подарунковий келих. 1957 р. Київський скло-термосний завод. Скло; кольоровий наклад, гранування. МЕХП ІН НАНУ.

5. Подарункові келихи. 1954 р. Київський скло-термосний завод. Скло; кольоровий наклад, гранування. МЕХП ІН НАНУ.

6. Ваза для солодощів. 1957 р. Львівський скляний завод № 1. Скло; кольоровий наклад, гранування. МЕХП ІН НАНУ.

7. Подарунковий набір. 1957 р. Київський скло-термосний завод. Скло; кольоровий наклад, хімічне травлення. МЕХП ІН НАНУ.

8. Сувенірна ваза «Т. Шевченко». 1950-ті рр. Київський скло-термосний завод. Молочне накладне скло; фотодрук, розпис, позолота. МЕХП ІН НАНУ.

9. Сувенірна ваза «О. Пушкін». 1950-ті рр. Київський скло-термосний завод. Молочне накладне скло; фотодрук, розпис, позолота. МЕХП ІН НАНУ.

10. Ваза. 1930-ті рр. Молочне скло; розпис. Приватна збірка.

11. Цукерниця. 1950-ті рр. Львівський скляний завод № 1. Молочне скло; пресування, позолота. МЕХП ІН НАНУ.

12. Ваза «Айстра». 1950-ті рр. Львівський скляний завод № 1. Скло; кольоровий наклад. МЕХП ІН НАНУ.

13. Ваза. 1950-ті рр. Львівський скляний завод № 1. Скло; кольоровий наклад, рифлення. МЕХП ІН НАНУ.

14. *П. Семененко*. Цукерниця «П'ять півників». 1948–1949 рр. Склозавод у с. Пісочне Львівської обл. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

15. Таця з орнаментом виноградної лози. 1955 р. Львівський склозавод. Скло; пресування. Опубліковано у виданні: *Рожанківський В.* Українське художнє скло / АН УРСР. – К., 1959.

16. *Б. Стрельчук*. Ваза для фруктів «Спіраль». 1959 р. Артемівський склозавод. Скло розалінове; пресування. Опубліковано у виданні: *Зельдич А.* Художнє скло. – К., 1966.

17. *П. Шабан*. Ваза-кошичок. 1948 р. Склозавод у с. Ходовичі Львівської обл. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

18. *М. Павловський.* Дзбанок «Жовтогарячий». 1955 р. Львівський склозавод. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

http://www.etnolog.org.ua

19. *М. Павловський*. Куманець «Калач». 1957 р. Львівський склозавод. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

20. *М. Павловський*. Карафа «Гарбуз». 1958 р. Львівський склозавод. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

21. *П. Семененко*. Фігурна посудина «Двоголовий ведмідь». 1950 р. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

22. *П. Семененко*. Карафа. 1948 р. Львівський склозавод. Скло; гутна техніка. НМУНДМ.

23. *М. Павловський*. Штоф «Жовта гілка» та фігурна посудина «Червона риба». 1958 р. Львівський склозавод. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

24. *Й. Гулянський*. Подарунковий набір. 1958 р. Артіль «Різнопром». Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

25. *М. Павловський*. Кухоль. 1950-ті рр. Львівський склозавод. Скло; гутна техніка, рифлення. МЕХП ІН НАНУ.

26. *М. Павловський*. Попільниці «Риба» та «Черепаха». 1950-ті рр. Львівський склозавод. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

27. *М. Павловський*. Горнята «Зимовий вечір». 1950-ті рр. Львівський склозавод. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

28. *М. Павловський*. Дзбанки «Сонячний промінь» та «Червона згарда». 1959 р. Львівський склозавод. Скло; гутна техніка. МЕХП ІН НАНУ.

29. *Є. Мері*, *Р. Шах*. Набір для води «Берізка». 1959 р. Львівський склозавод. Скло криолітове; гранування. Опубліковано у виданні: Сучасне українське художнє скло. Комплект листівок. – К., 1966.

30. *А. Зельдич*. Набір для компоту. 1959 р. КЗХС. Скло; гутна техніка, кольоровий дріт. Опубліковано у виданні: *Зельдич А.* Художнє скло. – К., 1966.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

4

5

6

7

8

9

10

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

11

12

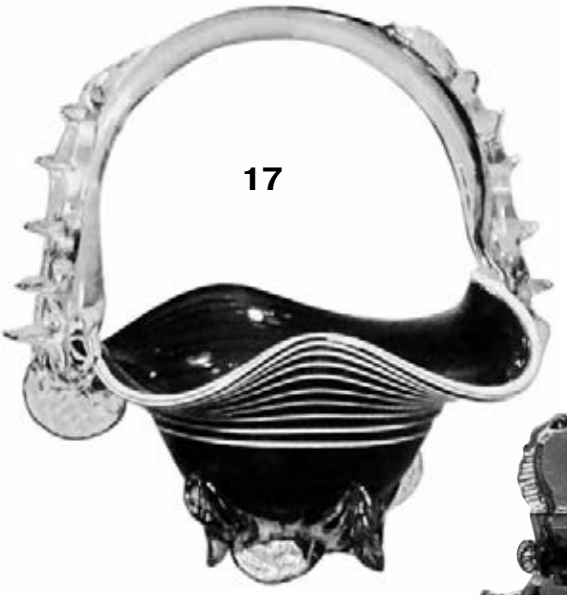
13

14

15

16

http://www.etnolog.org.ua



17

18

19

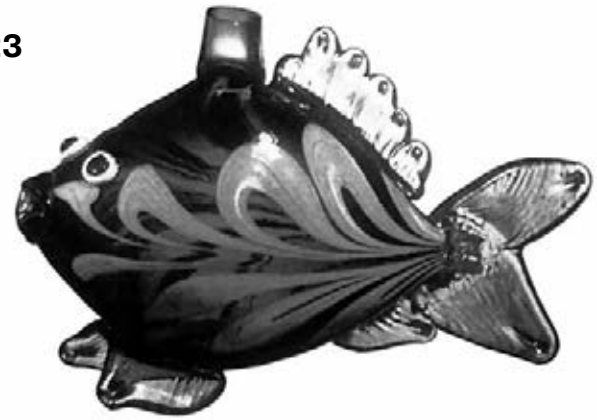
20

21

22

http://www.etnolog.org.ua

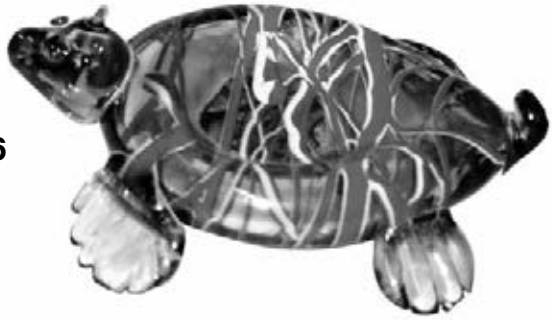
23



24

2

26



МФЕ

http://www.etnolog.org.ua

27

28

29

30

http://www.etnolog.org.ua

Художній метал

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Я. Музика. Емалева пластина «Зілля».
Середина XX ст. м. Львів. Мідь, перетинчаста емаль. ЛНГМ

http://www.etnolog.org.ua

САКРАЛЬНА МЕТАЛЕВА ПЛАСТИКА

Кінець XIX – 40-ві роки XX століття належать до особливих періодів утвердження та розвитку сакральної металевої пластики в Україні. Так, історичний еклектизм, що призводив до перевантаженості і характерних для історизму «суперечностей» художньо-стильових рис, змінився новітнім естетичним баченням мистецької культури. Таким напрямом у тогочасній художній металопластиці, як і в інших видах мистецтва та архітектурі, став «secession» (від латин. «відокремлення»), або «молодий» чи «новий стиль», найвідоміший під загальноприйнятою назвою «модерн»[1]. Модерне мистецтво, що виникло й розвинулося на межі XIX–XX ст. в Європі, майже одночасно поширилося в Україні, насамперед у Галичині, яка у складі Австро-Угорщини не тільки в територіальному, але й у суспільно-політичному плані належала до західноєвропейської спільноти.

Філософія металообробного мистецтва «нового стилю» полягає в глибокому розумінні органічної єдності змісту, форми й декору твору, що за стильовими і стилістичними якостями є невід'ємним рівноправним елементом цілісного художнього ансамблю. У релігійній естетиці основним засобом утілення новітньої стильової програми став синтез усіх видів церковного мистецтва, визначальним осередям якого є християнська святиня – її архітектура, облаштування літургійно-храмового простору та функціонування в ньому художніх богослужбових, здебільшого металевих, церковно-обрядових атрибутів[2]. Про досить раннє проникнення сецесійних творів церковного декоративно-обрядового мистецтва на терени Східної Галичини свідчить поява в тогочасних місцевих, особливо в новозбудованих, як греко-католицьких, так і православних храмах незвичних за формою і декором напрестольних хрестів, панікадил, вічних лампад тощо, імпортованих переважно з Берліна, Відня, Кракова, Праги та інших європейських ремісничо-промислових центрів. Цьому значною мірою сприяли також привізні твори європейського модерного мистецтва, експоновані на численних виставках (1900, 1901, 1902, 1903 і пізніших років), організованих музеями та різноманітними культурними українськими і польськими товариствами, художніми об'єднаннями, передусім Товариством для розвою руської штуки (створене 1889 року за ініціативою І. Труша, В. Нагірного і Ю. Панькевича), а згодом – Товариством прихильників українського письменства, науки і штуки, яке упродовж 1905–1914 років очолював художник і критик І. Труш. Свідченням раннього творчого засвоєння й розвитку новітніх, передусім символістських, формотворчих ідей на місцевому ґрунті стали сецесійні, тобто новітні за стильовими і стилістичними ознаками, художні твори, експоновані на виставках у Львові. Серед останніх відомі, зокрема, виставка афіш А. Мухи в Художньо-промисловому музеї (1897), Перша всеукраїнська виставка, влаштована 1905 року Товариством прихильників українського письменства, науки і штуки, Мистецька вистава українських артистів «Митці митрополиту Андрею» (1905), Промислово-літургічна вистава (1909) та ін.[3] Наприклад, першу «виставу україн-

[1] *Кес Д.* Стили мебели. – Будапешт, 1981. – С. 201–206; *Семерак Г., Богман К.* Художественная ковка и слесарное искусство. – М., 1982. – С. 120–127; *Бірюльов Ю. О.* Львівська сецесія. Архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, книга, живопис, скульптура: Каталог виставки зі збірок Львова. – Л., 1986. – 96 с.; *Берсенева А. А.* Европейский модерн. Венская архитектурная школа. – Екатеринбург, 1991. – С. 11–17; *Жук І.* Архітектурний декор львівської сецесії // Мистецькі студії. – Л., 1993. – № 2–3. – С. 104–111; *Боньковська С.* Модерн в українській сакральній металопластиці // НЗ. – 1999. – № 2. – С. 186–201; *Шмагало Р.* Модерну художній метал // Словник декоративно-ужиткового мистецтва. – Л., 2000. – Т. 1. – С. 52–54; *Кара-Васильєва Т.* Інтерпретація народного мистецтва як візуальна модель національного стилю // *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 15–37.

[2] Атрибут – у філософському трактуванні означає суттєву, невід'ємну властивість предмета або явища. Зокрема, Арістотель відокремлював постійний атрибут від випадкового, тимчасового або перехідного стану явища, предмета, і називав його *акциденцієм*. Отже, за Арістотелем, вчення якого було розвинуте середньовічними західноєвропейськими схоластами, «атрибут» у первісному тлумаченні означає постійний, незмінний, а отже, невід'ємний стан явища, об'єкта, предмета тощо. У цьому сенсі священні ємності, або ж євлогії, є постійними, незмінними і невід'ємними предметами – атрибутами євхаристійного тайнодійства, під час якого силою освячувальної молитви і супровідних їй вдячно-возвеличувальних, благословляючих і прохальних жестів звершується Свята Безкровна жертва і тайна Святого Причастя.

[3] *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – С. 21–25; Мистецька вистава «Митці митрополиту Андрею»: Каталог / АНУМ. – Л., 1936. – С. 1; *Шухевич В.* Участь русинів у Промислово-

http://www.etnolog.org.ua

ських артистів» у Львові, влаштовану в салонах Яна де Лятура, «патронували митрополичі жезл і трикирій у руках Його Ексцеленції митрополита Андрея Шептицького», виготовлені І. Шкрібляком у «гуцульськім стилі» (одна з локальних назв «нового стилю»)[4].

Зауважимо, що модерне мистецтво, яке різко «повстало» проти наслідування, а не творчого переосмислення художніх засобів історичних стилів, не завжди однозначно сприймалося на ґрунті вже сформованих естетичних смаків в архітектурі, образотворчому й декоративно-ужитковому мистецтві[5]. Особливого спротиву молоде сецесійне спрямування зазнало у творенні релігійної, зокрема церковної, художньої культури, наскрізь пронизаної догматичними канонами та символічними християнськими образами. Так, деякі теоретики богослов'я та представники інтелектуальної, у тому числі української, еліти, різко заперечуючи правочинність новітніх художніх виражальних засобів у створенні богослужбових виробів, не бачили перспективи розвитку модерну в церковному мистецтві. Підтвердженням цього є критичні зауваження щодо виготовленого львівським різьбярем С. Щуплаковичем фрагмента «іконостаса в стилі сецесійнім», що 1909 року експонувався на Промислово-літургічній виставі[6]. Однак той факт, що на виставці, присвяченій виробам церковного, у тому числі літургійно-обрядового, призначення, влаштованій під патронатом трьох ієрархів – А. Шептицького, Теодоровича і Ю. Більчевського, поряд із традиційними експонувалися новітні за художніми виражальними засобами твори, наприклад, образ «Богородице – Діво Маріє», відтворений Оленою Кульчицькою «на тлі модерністичних рож»[7] (у мандорлі гірлянд зі стилізованих троянд), свідчить про те, що вже на початку XX ст. сецесія була дуже поширена в галицькому релігійному мистецтві.

Звичайно, такий перелом в естетиці церковної художньої культури міг статися тільки за наявності глибокого теоретичного обґрунтування. Відомо, що в основі утвердження й розвитку «нового стилю» – носія декадентських, за твердженням противників цього напряму, космополітичних ідей – лежить теорія «символістсько-сецесійної свідомості», яку активно пропагували у Львові просвітителі нового художнього світогляду, зокрема З. Пшесмицький (Міріам), В. Щурат, О. Маковей, С. Вомеля та ін.[8] Тож закономірно, що саме символізм (одна з найважливіших складових сецесії) став ідеологічним фундаментом утвердження модерних ідей у релігійному мистецтві, наскрізь пронизаному символічно-містичними знаками, алегоричними та історичними священними образами.

Завдяки таким богословам, як о. Волянський (греко-католицький священик), Старий священик (православний священик, анонімний автор статті у часопису «Нива»[9]) і передусім «ідеолог єдності Української Церкви», високоосвічений митрополит А. Шептицький, новітній модерний стиль – сецесія в західноукраїнському галицько-львівському варіанті – знайшов міцне ідеологічне підґрунтя.

Особливого піднесення новітні формотворчі ідеї зазнали у створенні художніх виробів церковно-обрядового призначення, відомих під місцевою збірною назвою «аргентарій», однією з важливих функцій якого, окрім богослужбових, є, за словами Старого священика, «підносити велич нашого богослужіння»[10].

Організаційно-виробничою базою цього процесу в умовах тогочасного загального піднесення економічного й культурного життя Галичини, зокрема Львова як столиці східної провінції тодішньої Австро-Угорської імперії, на зламі XIX–XX ст. стала Ліга промислової допомоги[11] та створені за ініціативою місцевого кліру «священичі уділові церковні спілки» – Товариство для виробу і торгівлі риз церковних, що наприкінці вересня 1883 року почало діяти у Самборі; «Достава», заснована 1905 року в Станіславові, та «Ризниця». Основною метою цих товариств було забезпечити місцеві греко-католицькі («Достава») та православні («Ризниця») храми доброякісними й недорогими (за помірними цінами) виро-

літургічній виставі // Діло. – Л., 1909.– Чис. 154. – С. 1; *Кара-Васильєва Т.* Зазнач. праця. – С. 16–19.

4 Мистецька вистава «Митці митрополиту Андрею»... – С. 1.

5 *Кес Д.* Зазнач. праця – С. 202; *Жук І.* Зазнач. праця. – С. 104–111; *Кириченко Е. И.* Архитектура конца XIX – начала XX века // *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1982. – С. 180–318; *Боньковська С.* Модерн в українській сакральній металопластиці... – С. 186–201. *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії... – С. 10–11.

6 *Шухевич В.* Зазнач. праця. – С. 1.

7 *Шухевич В.* Зазнач. праця. – С. 1; *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії... – С. 125.

8 *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії... – С. 14–15.

9 *Старий священик*. Священичі церковні спілки і священича солідарність // Нива. – 1909. – 15 листопада. – Ч. 22. – 753–754.

10 Там само.

11 ЦДІАЛ України. – Ф. 358, оп. 2, од. зб. 47. – арк. 8; Sprawozdanie z działalności «Ligi pomocy przemysłowej». – Lwów, 1910.

http://www.etnolog.org.ua

бами, виготовленими за канонами православного, греко-візантійського, обряду.

Вагому підтримку у справі підготовки національних кадрів надавало Товариство руських ремісників і промисловців у Львові «Зоря» [12]. Серед металообробників, що входили до цього об'єднання, згадується Михайло Стефанівський, який виготовляв залізні «проповідальниці», нацерковні хрести та мідні, золочені у вогні кулі для їх встановлення на храмах [13]. Членами Товариства «Зоря» були І. Мельник, який кував нацерковні й надгробні хрести та огорожі; «бронзівники» (ливарники) І. Кузьмич, І. Глинчак та ін. Наприклад, І. Глинчак, крім різнотипних канделябрів (поставних свічників, підвісних панікадил тощо), виготовляв нацерковні хрести, ковані двері та інші металеві вироби для облаштування й оздоблення храмів.

Основна мета місцевих спілок і товариств, поряд з «піднесенням рідного промислу» у вигляді підтримки українського виробника, насамперед Першої галицької фабрики виробів церковних із золота, срібла, бронзи та інших металів І. Ступницького в Перемишлі (заснована 1894 або 1895 року) та Руської робітні металевих виробів у Львові, тобто забезпеченням місцевих храмів «солідними виробами по відповідних (поміркованих) цінах», полягала передусім у розвиткові національного художнього промислу загалом і декоративного церковно-обрядового мистецтва зокрема.

Отже, перші спроби втілення новітніх модерністичних ідей у національному релігійному мистецтві було здійснено у виставкових «оригінальних творах». Однак відгуки про експоновані вироби, зокрема на львівській Промислово-літургічній виставі (1909), свідчать, що ці тенденції були дуже скромними й здебільшого викликали розгубленість, подив і нерозуміння серед місцевої інтелігенції. Проте згодом мистецтво сецесійної художньої металевої пластики в Галичині, передусім у Львові, забезпечене багатовіковою традицією художнього металообробництва (цехового ковальства, ливарництва і ювелірного ремесла), почало динамічно розвиватися.

Одним з важливих центрів проектування й оздоблення сецесійних декоративно-обрядових виробів церковного облаштування і літургійно-обрядового призначення у Львові була Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського. У його проектному бюро працювали професійні будівничі й мистці, які намагалися комплексно підходити до втілення новітніх ідей. Тут поряд зі створенням проектів церков в «українському стилі» проектували й виконували (співпрацюючи з металообробниками) предмети внутрішнього облаштування святинь – престоли, тетраподи, сповідальниці тощо, оздоблюючи їх новітніми, зазвичай майоліковими, прикрасами. Наприклад, бокові стінки великих жертовників, конструктивні елементи різнотипних світильників, стрижні й підставки квіткоподібних чашечок під свічки на закінченнях кронштейнів багатоярусних латунних панікадил, виготовлені львівськими металообробниками за проектами «фабричних» архітекторів і художників, декорували керамічними накладками з майоліковими орнаментальними мотивами. Зразком може слугувати двоярусний «павук» із храму Святих апостолів Петра і Павла (1932) в с. Попелів Тлумацького району Івано-Франківської області (Покуття).

Водночас у львівських металообробних закладах, зокрема в майстернях Я. Дашека, В. Косіби, Ю. Свободи, С. Конопацького, М. Стефанівського та Художньо-промислової школи, поряд з литими й кованими архітектурними елементами (вітровкази, брами, накладки пружинних замків, ажурні поручні балконів і сходів, кронштейни, парапети церковних хорів тощо), виготовляли надбанні, запрестольні і процесійні (похідні) хрести, сповідальниці, різноманітні світлоносні атрибути – поставні свічники, каганці, панікадила та інші вироби богослужбового призначення [14]. Найяскравішим зразком високохудожньої майстерності є торшер (датований Ю. Бірюльовим кінцем XIX – початком XX ст.), що має вигляд встановленого на міцних стеблах пучка натуралістично трактованих розквітлих квітів, які виростають з розвинутого кореневища поєднаних між собою цибульок. Серед них домінують лілії – християнський символ чистоти [15]. Тож не виключено, що цей високий поставний свічник, виготовлений місцевими майстрами або ж у якомусь із тогочасних європейських металообробних центрів, був призначений для одного зі львівських храмів.

На ранньому, «протосецесійному», етапі втілення новітніх модерністичних ідей у національному релігійному мистецтві переважало

[12] «Зоря» – товариство руських ремісників і промисловців у Львові // Діло. – Л., 1910. – Чис. 258. – С. 8.

[13] Михайло Стефанівський // Діло. – 1909. – Чис. 247. – С. 4.

[14] *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії... – С. 118.

[15] *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії... – Іл. 305; *Голубець Г.* 125 років Міському промисловому музею у Львові // НЗ. – 1999. – № 6. – С. 960.

творче, як засвідчують тогочасні праці й критичні замітки, поєднання канонічних церковних структур з народною декоративною культурою. Це проявилося передусім у декорі, зокрема у використанні фольклорних орнаментальних мотивів для оздоблення літургійно-обрядових атрибутів, предметів церковного облаштування тощо. Свідченням можуть бути вже згадувані митрополичі жезл і трикирій, виготовлені І. Шкрібляком у «гуцульськім стилі», експоновані на першій «виставі українських артистів» (Львів, 1905 р.), присвяченій митрополитові Андрею Шептицькому[16].

Намагання поєднати класичні стильові форми із сецесійним оздобленням структурних елементів у вигляді народних орнаментальних мотивів простежується у виробах багатьох професійних майстрів, зокрема в майоліковому декорі великого жертовника (престолу) і дарохранильного кивота, провізантійських за архітектонікою, спроектованих і виконаних архітектором О. Лушпинським (1909).

Перші означення новітнього напряму в українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. (до 1918 р.), зважаючи на домінування в його ранній стилістиці традиційних (народних) орнаментальних мотивів, трапляються під назвою «український стиль», який згодом отримав кілька локальних визначень, як, наприклад, «руський стиль», «стиль руського народу», «стиль з певними рисами народності», «коломийський стиль», «гуцульський стиль» і навіть «гуцульська сецесія»[17]. У сучасній мистецтвознавчій науці цей напрям у західноукраїнському модерні, проявившись у конкретних етнічних межах, відомий як національно-романтична сецесія. Інтенсивне залучення традиційних орнаментальних мотивів до оздоблення усталених канонічних церковних форм (архітектури, обстави храмів, арґентарія тощо) на ранньому етапі відродження тогочасного українського церковного мистецтва було явищем закономірним. Адже саме на мистецтво, «відроджене з простого народу», українські ідеологи новітнього галицько-львівського модерного стилю, як, наприклад, К. Мокловський, І. Труш, В. Нагірний, а згодом С. Гординський та інші митці[18], покладали неабиякі надії у справі ренесансу духовності народу та утвердження його національної самосвідомості. Однак у сенсі «вагомості своїх чисто мистецьких цінностей, які повинні інтригувати своєю новістю [новітністю. – *С. Б.*], традиція (хоч модернізм дуже високо цінує високе декоративне (традиційне народне) мистецтво), коли її невпинно не доповнювати <…> й до традиції старої не додавати нової, – на думку теоретика українського модернізму С. Гординського, – залишається мертвою»[19] і вже не може достатньо активно впливати на зростання національної свідомості. Проти перебільшення «народних [у сенсі традиційних. – *С. Б.*] прикмет» застерігав також і митрополит А. Шептицький, наголошуючи на безперспективності шляху тих митців, які у своїй творчості відкидають або недооцінюють новітні здобутки світових духо

[16] Мистецька вистава «Митці митрополиту Андрею»… – С. 1.

[17] *Нога О.* Український стиль у церковному та світському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. // Сакральне мистецтво Бойківщини. Треті наукові читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич, 1998. – С. 75.

[18] *Бірюльов Ю. О.* Львівська сецесія… – С. 7.

http://www.etnolog.org.ua

вів. На келиху й седесі потира розміщено фініфтеві зображення священних образів.

Важливим центром розвитку тогочасних східноукраїнських художніх традицій, формотворчим стрижнем яких було творче переосмислення візантійсько-руських (давньоруських), тобто неовізантійських та неокласицистичних духовно-естетичних цінностей, був Позолотно-металічний відділ, що діяв при заснованих 1871 року майстернях Успенської лаври в Почаєві[26]. У післявоєнний період (1920–1930-ті рр.) почаївська металообробна майстерня була одним з найпотужніших центрів виготовлення та забезпечення художніми металевими виробами церковно-обрядового призначення як східноукраїнських, так і західних, у тому числі галицьких, православних і греко-католицьких храмів. У зверненні до замовників наголошувалося, що 1928 року на Волинській промисловій виставці в Луцьку за «изящество и солидность» виконання металеві церковно-обрядові атрибути (поряд з іконами і золотошитими виробами), незважаючи на зовсім недавнє відновлення роботи після війни, були удостоєні «похвального відгуку». Упорядники прейскуранта виробів металообробної майстерні Почаївської лаври за 1930 рік детально інформували замовників про те, що тут у добре обладнаній майстерні висококваліфіковані фахівці під керівництвом досвідчених осіб з лаврської братії виробляють усі необхідні для храму «предметы церковного обихода, ничем не отличающиеся по выделке от славившихся в довоенное время производством московських фабрик»[27]. З переліку виробів дізнаємося, що в майстерні виготовляли малі і великі, дорогі (покриті золотом та сріблом) і дешевші запрестольні, процесійні й «двунадесяті» ікони, запрестольні семисвічники, напрестольні й виносні хрести, великі і малі панікадила, хоругви, копія, священні євлогії: потири, дискоси, звіздиці, лжиці, дарохранильниці, дароносиці та інші церковні «сосуды», такі як ковшики для теплоти, антидорні миси, литійні та умивальні блюда, а також світлоносні дикирії і трикирії, різноманітні підсвічники, рипіди, жезли і посохи, весільні короноподібні вінці, кадильниці, лампади тощо. Особливий попит серед церковних громад мали мідні з позолотою великі й малі – від одноярусних на 7 свічок і до чотириярусних на 58 свічок – панікадила. Їх додатково оздоблювали гравіруванням, ажурно вирізаними в металі орнаментальними рамками або кивотами, емалевими розетами, кришталевими підвісками, металевими золоченими чи посрібленими намистинами та штучними кольоровими самоцвітами.

Більшість богослужбових атрибутів, передусім канонічні за формою євхаристійні євлогії, різноманітні процесійні й напрестольні хрести, збагачували гравірованими, живописними або накладними (пластично ліпленими) зображеннями святих: Деісіса – на священних чашах, Бога-Саваофа – на звіздицях, розп'ятого Ісуса Христа або розп'яття з пристоячими – на напрестольних і запрестольних хрестах. Крім того емалевими іконками євангелістів прикрашали оклади Євангелій тощо. Свідченням цього є збережені євхаристійні чаші, хрести, хоругви, кадильниці та інші богослужбові атрибути, що їх і нині не тільки зберігають у церковних ризницях, але й дуже часто застосовують у літургійних обрядах у багатьох волинських, поліських і галицьких як православних, так і греко-католицьких храмах. Крім того, почаївські майстри за помірними цінами реставрували й ремонтували старі потири, дискоси, звіздиці, водосвятні чаші та інші металеві вироби церковного призначення.

Отже, в архітектоніці та іконографічному репертуарі творів сакральної металевої пластики, виготовлених у почаївській майстерні, превалює звернення до візантійських і візантійсько-руських духовно-естетичних цінностей та розвинутих на їх основі ренесансних, класицистичних і особливо ампірних художніх традицій.

Розвиток модерного, зокрема металообробного, мистецтва на західноукраїнських землях відбувався в особливих умовах «переживань і загальних духовних потрясінь», зумовлених воєнними подіями 1914–1915 років, російською військовою адміністрацією в Галичині в міжвоєнний період та польською окупаційною владою в післявоєнні часи. Зі світоглядного і стильового відношеннях, розбудова Української церкви та її храмів проходила в органічному зв'язку із загальним напрямом тогочасного загальноєвропейського мистецького процесу. Провідною ідеєю та основним формотворчим принципом модерну є синтез художньої творчості, зокрема розуміння архітектури й декоративного мистецтва як органічного цілого, у якому всі види і роди, а отже, і окремі типологічні групи і твори тісно взаємодіють між собою[28]. Теоретики німецького

[26] Прейскурант мастерских Почаево-Успенской лавры по изготовлению церковных вещей. – Почаев, 1930. – С. 3.

[27] Прейскурант мастерских Почаево-Успенской лавры по изготовлению церковных вещей. – Почаев, 1930. – С. 3.

[28] *Кириченко Е. И.* Единство полезного и прекрасного в модерне // *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. – 2-е изд., испр. и доп. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1982. – С. 201.

http://www.etnolog.org.ua

модерну відстоювали концепцію, згідно з якою «архітектура будівлі, інтер'єр та облаштування приміщень повинні бути єдиним художнім ансамблем, здійсненим за проектом одного архітектора або художника. Орнамент модерну мусить органічно поєднуватися з формами, звісно, до тієї міри, до якої поняття "органічний" співвідносне з цим стилем»[29]. Такої концепції нероздільного зв'язку архітектури, конструкції чи предметної форми з оздобленням народними прикрасами, зокрема гуцульським орнаментом, дотримувалася й більшість теоретиків і прихильників українського сецесії, серед яких І. Труш, Ю. Панькевич, І. Свенціцький, О. Лушпинський, Т. Обмінський, В. Нагірний, В. Шухевич та ін. Саме завдяки «ідеологічному обґрунтуванню "гуцульської сецесії" як синоніма нового українського національного стилю» на оголошеному А. Шептицьким конкурсі 1902 року з'явилися перші проекти мурованих християнських святинь у «народному стилі», виконані провідними львівськими архітекторами А. Захаревичем та О. Лушпинським. На конкурсі 1904 року О. Лушпинський та І. Левинський представили проект храму, виконаний на замовлення церковної громади с. Соколівка біля Золочева (Львівщина), та храму в с. Балинці біля Снятина, спроектований О. Лушпинським. За архітектурою, поземнопланувальною схемою, формою і декором конструктивних елементів вони нагадують «перенесені на камінь і цеглу» карпатські дерев'яні храми[30]. Таким чином, дещо стихійний на ранньому етапі (1897–1903) процес відродження національних церковних духовно-естетичних цінностей на західноукраїнських землях поступово набув цілеспрямованого системного розвитку. Керуючись принципом синтезу мистецтв як однією з основних формотворчих засад модерну, до умов конкурсів на кращий проект храму в «українськім стилю» чи оновлення інтер'єру вже діючого дедалі частіше почали включати комплексну програму зовнішнього і внутрішнього оздоблення святині[31] – від нацерковного хреста, іконостаса, предметів церковної обстави (престоли, тетраподи, аналої, лави тощо) аж до виробів літургійно-обрядового призначення. У результаті такого послідовного підходу до розвитку церковного мистецтва в галицьких храмах з'явилися модерні за архітектонікою і декором священні потири, монстранції, кадильниці, панікадила, патериці, хрести, дзвони та інші предмети аргентарія західноєвропейського походження, виконані в стилі німецького «югенстилю» (Берлін), чеського та австрійського, зокрема віденського, сецесіону тощо. Згодом розповсюдилися створені під їх впливом, тобто в єдиному руслі з найновішими здобутками європейської художньої культури, місцевими – австрійськими (Відень, Львів), польськими (Варшава, Краків, Львів), чеськими (Прага, Львів), німецькими (Прага, Львів) та українськими (Львів, Перемишль, Калуш, Почаїв) – виробниками сецесійні богослужбові атрибути. До сьогодні в багатьох західноукраїнських храмах, як, наприклад, у храмі Вознесіння Господнього у с. Надорожна Тлумацького району (Покуття), у церквах Святого Дмитрія в с. Самолусківці біля Гусятина (Тернопільщина) та в с. Брідок (Буковина), збереглися стрижневі двоярусні панікадила – великі підвісні лампадофори у вигляді однієї або двох обручеподібних декорованих смуг, до яких прикріплено рамена-кронштейни із чашечками для свічок. За формою візантизуючих широких металевих обручів вони нагадують давньоруські хороси[32].

Однак за архітектонікою, зокрема за несучими конструктивними елементами, передусім вертикального фігурнолитого стрижня, до якого прикріплені на дугоподібних кронштейнах ажурні або оздоблені стилізованим рельєфним орнаментом обручі, вони наближаються до так званих «стрижневих» багатоярусних панікадил, особливо поширених в українських храмах упродовж другої половини XVII – XVIII ст., тобто в добу українського бароко і рококо[33].

Отже, у більшості творів сецесійної металевої пластики перехідного періоду – від протосецесії кінця XIX ст. до раннього модерну 1900-х років – простежується синтетичне поєднання різностильових архітектонічних структур та їх оздоблення стилізованими орнаментальними мотивами.

Водночас притаманний сецесії пієтизм до природи в декорі церковно-обрядових атрибутів поступово призвів до надмірності застосування рослинних мотивів. Так, традиційні трифолічні, похідні від квадрифолія, закін-

29 *Кес Д.* Зазнач. праця. – С. 205.

30 *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. – С. 35.

31 *Нога О., Яців Р.* Архітектурна церковна комісія Греко-католицької церкви // Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова. 1860–1998. – Л., 1998. – С. 38.

32 *Боньковська С.* Хорос // Словник українського сакрального мистецтва. – Л., 2006. – С. 255.

33 *Жолтовський П.* Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. – К., 1973. – С. 87–93; *Боньковська С.* Полікадило // Словник українського сакрального мистецтва. – Л., 2006. – С. 191–192; Цінник стоварищення. Дім торговельно-промисловий «Достава». – Л., 1912. – Взір. 43, 49.

http://www.etnolog.org.ua

чення хрестів пізніше набули форми трилисників у вигляді натуралістично відтворених листочків. Наприклад, завершення стрижня і рамен напрестольного хреста із церкви Святого Василія в с. Черче (Івано-Франківщина)[34] мають форму видовжених і хрестоподібно з'єднаних між собою листків, додатково декорованих рельєфно трактованими серцеподібними листочками павутички. Площину рамен і стрижня хрестограми оздоблено стрічковим орнаментом, що складається з плоских рельєфних рівномірно розміщених між собою чотирипелюсткових квіток. Німб над головою Спасителя зображено у вигляді трифолічної квіткоподібної розети, від якої відходять листочки-промінчики. Унаслідок такої «нагромадженості» натуралістично трактованих мотивів експресивно вирішена постать розп'ятого Спасителя дещо губиться в неспокійному ритмі рослинної орнаментики хреста.

Дуже часто рамена напрестольних, процесійних і вінчальних нацерковних хрестів завершують стилізованими квітами лілій або поширеним у греко-католицькому мистецтві серцеподібним мотивом, що символізує Ісусове серце, а верхню частину стрижня – Господньою короною. При цьому такі вироби (наприклад, ліроподібне завершення інсигній із храму Введення Пресвятої Діви Марії в с. Цвітова (Поділля) та один з напрестольних хрестів, що зберігається у фондовій збірці Львівського музею історії релігій) додатково оздоблюють рельєфним рослинним орнаментом – стилізованими або реалістично трактованими на високих стеблах квітами з листочками тощо. Таким чином, притаманна сецесії підвищена декоративність іноді призводить до підміни канонічно-традиційних (узвичаєних) елементів, зокрема трифолічних завершень хрестів, декоративно трактованими рослинними мотивами. Навколо середохрестя пізніших літургійно-обрядових хрестоподібних інсигній дедалі частіше з'являються рельєфно трактовані суцільнолиті з хрестограмами промені, що завершуються гострокутними зубчиками, створюючи враження осяйності.

Незмінним священним образом у модерній сакральній ставропластиці залишається постать розп'ятого Спасителя. І лише зображення Ісуса Христа з терновим вінком на голові або без нього, з прямо поставленими ногами чи покладеними одна на одну і прибитими одним цвяхом ступнями ніг свідчить про конфесійну належність громади-замовника. Образ Спасителя на хресті, встановленому на великому престолі, оточений багатством декоративно-урочистого «узороччя» всього комплексу церковно-обрядового аргентарія (священні євлогії, запрестольний семисвічник, коштовне оздоблення Євангелія, вічна лампада та інші світлоносні атрибути, дорогоцінні шати ікон тощо), відтепер набуває особливого монументального звучання. І якщо на ранніх сецесійних хрестах у написі «INRI» та у пластиці фігури Спасителя переважала спричинена генезисом стильових особливостей мистецького напряму римо-католицька іконографія образу, то на напрестольних інсигніях пізнішого (особливо між- і повоєнного) періоду, з написом українською мовою «ІНЦІ» над головою, розп'ятий Ісус Христос набуває східновізантійського трактування зі схиленою до правого плеча і без тернового вінка головою, розкритими долонями рук, зав'язаним на лівому, а не на правому стегні вузлом начересленика тощо. Очевидно, саме образ Спасителя в умовах католицько-латинського засилля на західноукраїнських землях був покликаний символізувати національну незалежність Української церкви, основною відмінністю якої була східна греко-візантійська обрядовість.

У той час найпотужнішими й найвідомішими «фабриками дзвонів» на теренах тодішньої Галичини були фірми братів Фельчинських у Калуші та Л. Фельчинського у Перемишлі. Виготовлені на початку XX ст. дзвони місцеві майстри переважно оздоблювали «біблійними» та рослинними мотивами, запозиченими з навколишньої флори. Ще й до сьогодні в багатьох західноукраїнських містах і селах збереглися і «служать» церковній громаді дзвони, орнаментовані фризами неспокійно гнутого аканта (храм Святої великомучениці Варвари в с. Хриплин (Івано-Франківщина), 1903 р.), виноградної лози з листочками і дозрілими плодами (храм Покрови Пресвятої Богородиці в с. Олієво-Корнів (Івано-Франківщина), 1928 р.), плетених вінків з дубового листя (храм Христа Царя Слави в Івано-Франківську, 1931 р.), гірлянд квітів (храм Архангела Михаїла, 1930 р.), а також «модерною» плетінкою (1930–1940-ві рр.) тощо. Майже півтора століття ці «найбільші ліярні у краї» забезпечували високоякісними та художньо оздобленими дзвонами не лише місцеві, але й храми сусідніх регіонів[35].

Кінець XIX – 40-ві роки XX ст. можна розглядати як окрему епоху у творенні нацерковних символів. Період утвердження та розвитку європейського модерного мистецтва на за-

[34] АІН НАНУ. – Ф. 1, од. зб. 1, зош. 8, с. 32.

[35] АІН НАНУ. – Ф. 1, од. зб. 5.

http://www.etnolog.org.ua

хідноукраїнських землях характерний виготовленням надзвичайно різноманітних за формою, типологією і декором (чотири-, п'яти-, семикінцеві з прямою або скісною нижньою перекладиною тощо) вінчальних нацерковних хрестів. Архітектоніка й форма структурних елементів окремих типів, декоративних символічних мотивів тощо вказують на тісне переплетення конфесійних взаємовпливів. Особливо чітко це простежується в орнаментальному оздобленні. Так, церковні бані вінчали хрестами, біля підніжжя яких, поряд з фігурою півмісяця, з'явилося додаткове оздоблення у вигляді гілок зі стилізованими листочками дикої павутички, розквітлих квітів на високих стеблах, що за обрисами нагадують лісові дзвіночки. Подібними орнаментальними мотивами та елементами збагачували завершення рамен і стрижня[36].

Нацерковні ставрії, спроектовані будівничими храмів (архітекторами або будівельними інженерами), переважно виконували висококваліфіковані майстри в місцевих слюсарних майстернях та приміських кузнях. Серед найвідоміших на початку XX ст. були «артистично-шлюсарські робітні» Володимира Цимбалюка, Івана Глинчака, Йосипа Цибика та Михайла Стефанівського у Львові; Володимира Душеньчука в Золочеві біля Львова; Михайла Сеньківа в Станіславові (нині – Івано-Франківськ) та Василя Войтовича в Перемишлі (нині – Польща)[37]. Наприклад, на Промислово-літургічній виставі 1909 року у Львові експонувалися «дуже солідно викінчені [М. Стефанівським. – *С. Б.*] хрести» та кований залізний нацерковний ставрій, оздоблений гілками виноградної лози з листям і гронами плодів – символом пролитої за провини людства Пречистої Крові Господньої, виконаний у протосецесійному – «неовізантійському стилі» І. Глинчаком за проектом ревного прихильника «львівської сецесії» І. Левинського[38].

Проектування нацерковних символів «дипломованими архітекторами» для верхів ними ж спроектованих храмів, яке щораз частіше простежується наприкінці XIX й особливо упродовж першої третини XX ст.[39], сприяло збагаченню символічно-образної мови хрестоподібних ідеограм. Очевидно, під впливом європейського неоромантизму 1918–1920-х років, схильного до ретроспективних символічних образів, в оздобленні нацерковних хрестоподібних символів дедалі частіше почали з'являтися непритаманні традиційній місцевій ставропластиці стилізовані «корони», «китвиці» (якорі), «піки» (списи) тощо. Так, закінчення рамен одного з опублікованих В. Січинським нацерковних ставріїв завершені орнаментальним мотивом у вигляді «піки» – списа, яким було пробито бік розіп'ятого Христа Спасителя. Нехарактерні для народної художньої традиції також волютоподібні декоративні елементи, якими «дипломовані архітектори» здебільшого оздоблювали модерні нацерковні хрести 1920–1930-х років. Водночас здавна поширені надбанні «хрещаті» ставрії з хрестиковим оздобленням структурних елементів[40] на новітніх хрестах, як, наприклад, на триверхому бойківського типу храмі Покрови Пресвятої Богородиці в с. Нижній Комарник (1938 р., нині – Словаччина), зведеному за проектом відомого українського архітектора і дослідника народної архітектури В. Січинського[41], набули символічно-образного звучання хреста Господнього, а традиційний пуклеподібний солярний мотив на середохресті у значенні Христа Сонця Правди – контурно-ажурного трактування у вигляді кола з хрещатим промінням.

В оздобленні нацерковних ставріїв, виготовлених за ескізами професійних художників чи за проектами архітекторів, найпоширенішими мотивами стали ажурно трактоване «Ісусове Серце» (с. Заболотів на Івано-Франківщині), хрест у колі – символ віковічності Христової віри (храм Святого Миколая в с. Дебасівці на Івано-Франківщині), якір – емблема непохитності Христової Церкви, лілії – християнський символ духовної чистоти і рідше – Всевидяче Око у вигляді силуетно трактованого трикутника, розміщеного здебільшого на середохресті або на верхньому закінченні стрижня[42]. Отже, виконані за ескізами художників чи за проектами архітекторів або інженерів-будівельників ці та подібні до них вінчальні хрестоподібні ідеограми, підпорядковані суворим формальним законам композиційної побудови церковної споруди (храму, каплиці, дзвіниці тощо), не завжди збігаються з народними критеріями краси і гармо-

36 АІН НАНУ. – Ф. 1, од. зб. 1, зош. 3, 4, 6, 7, 8.

37 Вісти промислової комісії // Орган міщанського братства у Львові. – Л., 1913. – Ч. 1. – С. 1–3.

38 *Шухевич В.* Зазнач. праця. – С. 1; «Зоря» – товариство руських ремісників і промисловців у Львові. – С. 8.

39 *Юрченко П. Г.* Дерев'яна архітектура України. – К., 1970. – С. 162.

40 *Боньковська С.* Хрещаті храми України. Питання походження та розвитку // ЗНТШ. – 2001. – Т. 241: Праці Комісії архітектури та містобудування. – С. 183, 192–194.

41 *Сополига М.* Перлини народної архітектури. – Пряшів, 1996. – С. 76.

42 *Боньковська С.* Надбанні хрести українських церков // Богословія. – Рим, 1971. – Т. 54. – С. 82.

http://www.etnolog.org.ua

нії та розумінням християнських символів, однак органічно поєднуються із загальною архітектурою храмів та їхніх модернізованих верхів. Водночас відвертий декоративізм сецесії, підсилений національною схильністю до прикрас (до декоративізму), у релігійних творах професійних мистців раннього постмодерного періоду 1930–1940-х років (на противагу архітектурному західноєвропейському конструктивному раціоналізмові 1920–1930-х рр.) поступово змінився ретроспективними – біблійними та євангельськими – священними образами, християнськими символічними знаками та емблемами.

Отже, художній аналіз церковних дзвонів, різноманітних нацерковних символів, формування певних архітектонічних типів та ідеологічно-естетичних засад символічно-образного декору напрестольних і процесійних хрестоподібних ідеограм, дарохранильних євлогіїв, панікадил, світлоносних та інших богослужбових атрибутів кінця XIX – 40-х років XX ст. дає підстави стверджувати, що на ранньому етапі переосмислення історичної спадщини «новим стилем», генетично спорідненим з художніми надбаннями бароко, рококо, а особливо готики і романтизму, не виключаючи при цьому антики й візантинізму, відбувалося через «неостилі» кінця XIX ст. При цьому модерн шляхом стилізації, яка, власне, дозволяє звертатися до найрізноманітніших історичних джерел, намагається не копіювати, а переосмислювати, часто об'єднуючи в одному виробі, творчий метод майстрів попередніх епох. Завдяки цьому ризниці, вівтарний навколопрестольний простір та інтер'єри наосів місцевих храмів кінця XIX – першої декади XX ст. збагатилися окремими виробами або ж цілісною системою богослужбових атрибутів, в основу формотворення яких закладено творчо переосмислені в руслі новітнього стилю художні виражальні засоби неовізантизму, необароко, неорококо, неоромантизму тощо.

Одним з найпоширеніших напрямів переосмислення «новим стилем» історичної спадщини було звернення до неоготичних (запозичених з художньої патримонії західноєвропейського середновіччя) виражальних засобів кінця XIX ст. Зазначимо, що саме «мова готичних форм» упродовж багатьох століть уважалася основним ціннісним щодо християнської естетики критерієм церковного золотарства[43]. Тож закономірно, що готика, значно збагативши художніми формами асортимент ювелірних церковно-обрядових виробів, стала формотворчим стрижнем неоготичної, а згодом сецесійної металевої пластики на зламі століть. Так, літургійно-храмовий простір багатьох західноукраїнських християнських святинь освітлюють вічні лампади, оздоблені стилізованими під готику кесоноподібними та аркоподібними мотивами, китвицями, хрестоцвітами тощо. Художній аналіз модерних творів церковно-обрядової металевої пластики, особливо «протосецесійного», раннього і середнього сецесійного періодів, дає підстави стверджувати, що поряд з необароко та неоромантизмом у створенні різноманітних хрестів, світлоносних та інших богослужбових атрибутів кінця XIX – початку XX ст. переважає «спадкоємність» декоративної неоготики.

Нагадаємо, що романтичне відродження нації та її духовно-естетичних цінностей на зламі XIX–XX ст. збіглося з тогочасним бурхливим розвитком майже в усіх сферах людської діяльності – науці, економіці, будівництві, техніці тощо. Так, тогочасний індустріальний підйом, зумовлений економічним і науково-технічним прогресом, а отже, значним поширенням «сухих художніх» виробів машинного (мануфактурного та фабричного) виробництва, зіштовхнувшись із національною «неоромантичною природою» сецесії, став визначальним поштовхом до «романтичної втечі»[44] від цивілізованого та урбанізованого міста до природи, з бажанням відтворити її форми в мистецтві, але у своєрідній новочасній інтерпретації. Новітньому формотворчому процесові сприяв також тогочасний значний поступ природничих наук, зокрема біології і ботаніки. Так, загадковий світ і незвичні форми мікроорганізмів, дивні обриси елементів внутрішньої структури рослин з навколишньої та екзотичної флори тощо, які відкрилися людству завдяки винайденню мікроскопа, надихали мистців, перенасичених суворими правилами академічного європейського мистецтва, на створення «новітнього» художнього образу[45].

Таким чином, в українських, особливо галицьких, храмах з'явилися не тільки окремі богослужбові атрибути, але й цілісна система аргентарія – дискоси і потири, напрестольні хрести і запрестольні семисвічники, кадильниці і панікадила, патериці і процесійні ікони, сигнатурки і великі дзвони тощо, в оздобленні

[43] *Урешова Л.* Золотое и серебрянное дело // Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Прага, 1980. – С. 254–255.

[44] *Бірюльов Ю. О.* Львівська сецесія... – С. 7.

[45] *Кириченко Е. И.* Единство полезного и прекрасного в модерне // *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. – 2-е изд., испр. и доп. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1982. – С. 209.

http://www.etnolog.org.ua

яких, поряд з традиційно-канонічними мотивами (виноградна лоза з листочками і «роджіями», лілії, акант тощо), рівноправно співіснують, а згодом і переважають орнаментальні мотиви, запозичені з рослинного світу: суцвіття або окремі квіти, найчастіше барвінку, першоцвітів і лісових дзвіночків, букети з різноманітних квітів, пуп'янків і листя, галузки повзучої павутички із серцеподібними листочками, віночки дубового листя тощо.

Орнаментальна тема в оздобленні модерних художніх металевих виробів церковно-обрядового призначення поширюється на всі функціонально-конструктивні елементи. Символічно-образне трактування євхаристійного чину на сецесійних священних євлогіях (поряд з канонічними мотивами романтичної і неоромантичної доби) збагачують рослинними мотивами з навколишньої флори – пролісками, лісовими дзвіночками, квітами барвінку тощо, які за обрисами та символічним трактуванням незайманості природи асоціюються з ліліями – емблемою духовної чистоти.

Водночас сакральність сецесійних творів богослужбового призначення (євхаристійних потирів, дарохранильних кивотів, вічних лампад тощо) дуже часто підсилюють тріадою найвищих ангельських чинів – фігурками ангелів, херувимів і серафимів, які під час здійснення євхаристійного тайнодійства символізують присутність найвищих Небесних сил у храмі. Тож саме крилаті фігурки ангелів, розміщені на поверхні келиха сецесійного священного потира, вказують на його сакральність, тобто на безпосереднє євхаристійне призначення богослужбового євлогія в церковному літургійно-храмовому просторі.

Зауважимо, що «сецесійне» збагачення канонічних (у символічно-догматичному і літургійно-обрядовому сенсі) атрибутів богослужбового призначення, порівняно зі світським декоративно-ужитковим мистецтвом, проходило дещо повільніше і вирізнялося певною послідовністю еволюції орнаментального декору. Так, ранні модерні металеві церковні вироби, які входили до комплексу літургійно-обрядового аргентарія, характеризуються скромністю декорування, що виявляється здебільшого в рельєфному підсиленні окремих, позбавлених іконографічних зображень, елементів. Саме проблема походження декору та його усвідомлене трактування набувають у модерні, зокрема з погляду творчого методу, дуже важливого, найчастіше вирішального значення.

Активне включення кольору, приміром, золота, з метою емоційно-символічного підсилення лінійно-орнаментальної системи декору було одним з основних формотворчих засобів сецесії, особливо розвиненої в сакральній металопластиці.

Водночас символізм світлоносного золота, тріади найвищих ангельських чинів – ангелів, херувимів і серафимів, – притаманний ідеологічним засадам сецесійного релігійного мистецтва, у сакральній металевій пластиці модерної доби, зокрема на священних євлогіях і літургійно-обрядових хрестах, часто підсилюють зображеннями апокрифічних християнських образів, знарядь тортур Ісуса Христа та предметних і зооморфних (переважно рельєфно трактованих – дифованих або штампованих) символів Його нестерпних мук: тернового вінка – символу Хресної дороги і мученицької смерті Сина Господнього на Голгофі, нагайки (бич), цвяхів, драбини, списа і тростини з губкою, «чаши терпіння», у яку стікала кров з пробитого боку Христа Спасителя, силуетно трактованої фігурки півня – алегоричного образу перестороги і духовного пробудження тощо.

Склад апокрифічних символів на творах сецесійної сакральної металопластики не завжди однаковий. Це насамперед залежало від функціонального призначення атрибута в церковних обрядах і значно рідше від конфесійних різночитань.

Конфесійна рівноправність, виражена християнською символікою на предметах літургійно-обрядового призначення, була співзвучною з ідеологічно-естетичними засадами модерну, який не терпів ієрархічності в мистецтві в цілому і в конкретній художній формі зокрема. Між естетично відтвореним утилітарним (у церковному мистецтві – обрядовим) і декоративним (орнаментом, іконографією тощо) мусить існувати тісний взаємозв'язок і взаємодія, завдяки чому кожний з елементів, доповнюючи один одного, взаємозбагачується. Тому в сецесійній церковній святині – від архітектури храму, монументального декору, облаштування інтер'єру і цілісної системи художніх виробів обрядового призначення аж до творів сакральної ангіопластики – не повинно існувати головного і другорядного, естетично важливого та художньо незначного.

Несприйняття модерном правильних геометричних форм, прямих кутів і ліній, плоскої поверхні тощо поступово призвело до витворення нетрадиційних, наприклад, не круглих, а квадратних чи еліпсоподібних у плані седесів і трапецієподібних за силуетом або високих з вибагливо гнутими гранями стоянів-п'єдесталів дароносних монстранцій, поставних свічників, литійників, напрестольних хрестів.

Зумовлений територіальною єдністю феномен львівської «орнаментальної» та «раціональ-

http://www.etnolog.org.ua

ної» сецесії кінця XIX – 20-х років XX ст., сформований на багатоетнічній основі, тобто збагачений німецьким, австрійським, польським, чеським, вірменським тощо варіантами, став підґрунтям розвитку новітнього формотворчого етапу – у церковному літургійно-обрядовому мистецтві – функціонального раціоналізму 1930–1940-х років. Зокрема, «схильність» розвинутого модерну до лінеарності, органічного співіснування напружено гнутих і м'яко сповільнених ліній, поступово привела до новітнього розуміння архітектоніки художнього твору. Це передусім проявилося в раціональному конструктивному поєднанні неперевантажених декором структурних елементів.

Звільненню постсецесійного мистецтва від зайвого декоративізму значною мірою сприяла індустріальна технічна революція, спрямована на органічне злиття архітектури з просторовою організацією функцій, тобто та підвищення функціонального раціоналізму витворених нею переважно спрощених форм[46]. У церковно-обрядовому мистецтві 1930–1940-х років цей новітній конструктивний напрям особливо проявився у створенні світлоносних атрибутів – підвісних панікадил, різноманітних лампад та поставних свічників. Розповсюдження набувають зовсім позбавлені оздоблення або ж зі скупим декором незгасаючі (вічні) лампади. За обрисами вони нагадують гасові ґнотові лампи. І тільки рельєфно трактовані або гравіровані на стінках ємностей чи фігурно ліплені в місцях з'єднання з ланцюгами фігурки ангелів, які знаменують присутність Небесних сил у храмі, свідчать про їхнє особливе сакральне значення. Воно зумовлене містичним символічно-образним тлумаченням вічної лампи, що не згасаючи горить у святині на честь Ісуса Христа Спасителя, який під виглядом Чесних Дарів повсякчас перебуває на Великому Престолі в дарохранильному євлогії.

Водночас притаманна раньому модерну гранично наближена до натури сецесійно-рослинна орнаментальна тема у творах сакральної металевої пластики 1930–1940-х років змінюється суворою або «стихійною впорядкованістю» ліній певних стилізованих (геометризованих) мотивів, органічно злитих з архітектонікою та конструктивно-структурними елементами художніх виробів.

Таким чином, сформований на багатоетнічній основі феномен українського модернізму кінця XIX – 20-х років XX ст. став підґрунтям новітнього розуміння архітектоніки художнього твору, що проявилося передусім у раціональному конструктивному поєднанні неперевантажених, а то й зовсім позбавлених декору структурних елементів.

Отже, художній аналіз церковних дзвонів, нацерковних символів, архітектонічних типів та ідеологічно-естетичних засад символічно-образного декору напрестольних і процесійних хрестоподібних ідеограм, дарохранильних євлогіїв, панікадил, світлоносних та інших богослужбових атрибутів кінця XIX – 40-х років XX ст. дає підстави стверджувати, що на ранньому етапі переосмислення історичної спадщини «новим стилем», генетично спорідненим з художніми надбаннями бароко, рококо, особливо готики й романтизму, не виключаючи при цьому антики й візантинізму, відбувалося через «неостилі» кінця XIX ст. При цьому сецесія шляхом стилізації, що стала підґрунтям (санкціонувала) звернення до найрізноманітніших історичних джерел, не копіює, а переосмислює, часто об'єднуючи в одному творі творчий метод майстрів попередніх епох. У декорі пізніших модерних металевих богослужбових виробів, простежується значно більша свобода стильового й стилістичного вибору – від антики, візантинізму, європейського середньовіччя (особливо готики) аж до классицизму, ампіру та романтизму. Найяскравішим проявом переосмислення модерном «хрестоматійних запозичень» з романтизму і неоромантизму стала «коронація» священних євлогіїв та інших богослужбових атрибутів а також нацерковних хрестів, патериць тощо. Таким чином, керуючись ідеєю єдиного «нового стилю», майстри-металообробники не зразу і не завжди надавали перевагу ультрасучасним формам і декору. Саме через це в оздобленні модерних творів церковно-обрядової металевої пластики (патериць, нацерковних хрестів, різноманітних церковних посудин: лампад, кадильниць, човників, ампул та інших богослужбових атрибутів «протосецесійого» і раннього сецесійного періоду (кінець XIX – початок XX ст.)) переважає «спадкоємність» традиційного мистецтва у вигляді народних орнаментальних мотивів та елементів. Тож співзвучність ідейного підходу в розумінні основного смислу і завдань церковного мистецтва як одного з важливих факторів формування релігійного світогляду, отже, національної свідомості українців, сприяла засвоєнню, утвердженню та розвитку на місцевому

[46] *Иконников А.* Основные тенденции развития архитектуры капиталистических стран после 1917 г. // Всеобщая история архитектуры: В 12 т. – М., 1973. – Т. 11. – С. 19; *Семерак Г., Богман К.* Художественная ковка и слесарное искусство. – С. 128.

http://www.etnolog.org.ua

ґрунті української модерної сакральної пластики.

На основі збережених до нашого часу модерних творів сакральної металевої пластики можна стверджувати, що кінець XIX – перша половина XX століття (до 1946 р.) – це один з найсприятливіших періодів розвитку українського церковного декоративно-обрядового мистецтва. Ідеологічно-естетичні засади модерну, що збіглися з ідеєю конфесійної рівноправності вірних Вселенської Христової Церкви, значно сприяли формуванню новітнього образу храму. Його архітектура і внутрішній простір, облаштування та оздоблення, богослужбові церемонії і літургійно-обрядові атрибути для їх здійснення стали одним цілим, набувши однаково важливого духовного та естетичного значення. Водночас зумовлений внутрішніми потребами мистецького розвитку український модерн, яскраво виражений у металевих виробах церковно-обрядового призначення, не перетворився на провінційне розгалуження австрійського або чеського чи пізнішого польського, зокрема «закопанського», сецесіону, а став автохтонним стильовим різновидом, однією із самостійних течій загальноєвропейського мистецького процесу з тільки їй характерною художньою мовою.

С. БОНЬКОВСЬКА

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ

У 1900 році в Парижі відбулася Міжнародна виставка, де мистецтво України було представлене в окремому експозиційному залі декоративного та промислового мистецтва Галичини, павільйон якої становив єдине ціле з павільйонами Австро-Угорської монархії, займаючи 40 квадратних метрів. Інтер'єр за стилем і архітектонікою був поділений на дві частини. Першу виконано у «стилі східногалицькім, а властиво гуцульськім», другу – у «стилі чи способі закоп'янськім».

Українська частина галицького павільйону завдяки проекту Е. Ковача та виставковому комітетові стала першою широкомасштабною репрезентацією українського мистецького стилю за кордоном. Металеві вироби галицьких фірм і художньо-промислових шкіл було представлено в комплексі зі зразками інших галузей художнього виробництва (меблевого, кераміки та килимарства)[1].

Модерн, що наприкінці XIX – на початку XX ст. поставив за мету оригінальність і самобутність художньої мови, яка мала позбутися повторів історизму, черпав натхнення з традиційних ремесел (у тому числі емальєрства, ковальства, мосяжництва), природи, фантастичних образів, архаїчних асоціацій. Показово, що відбулася переоцінка народної творчості в ковальстві, зброярстві, мосяжництві, народному золотарстві, національній фалеристиці. Представників народного традиційного мистецтва залучали до творчої співпраці з архітекторами й професійними митцями на базі домашніх промислів, майстерень, архітектурних фірм та художньо-промислових шкіл. Лише на фірмі Карла Фаберже, у її філіях у Києві та Одесі, працювало сорок чотири майстри золотарської та каменерізної справи, які були вихідцями з України.

Тогочасні каталоги виставок і спеціалізовані львівські видання містять важливу інформацію про місцеві фірми та майстерні, де виготовляли архітектурний декоративний метал. Таких закладів у Львові на зламі століть нараховувалося понад тридцять, що свідчить про неабиякий попит на архітектурний декоративний метал і про значну конкуренцію між львівськими фірмами та імпортерами художнього металу з Відня, Кракова та інших міст Австро-Угорщини.

Вагомі кількісні та якісні зміни в архітектурі Львова, які розпочалися у XIX ст., тривали й у першій чверті XX ст.[2] Бурхливі стилістичні трансформації у сфері архітектурного металу того періоду особливо важко класифікувати. Довговічність, мобільність та вища, ніж у самій архітектурі, стійкість до зовнішніх впливів часто дозволяли застосовувати старі металоконструкції в нових будівлях, що утруднює визначення їхньої хронологічної належності. Атрибуцію металопластики ускладнює також відсутність сталої традиції фірмових знаків виробників і постійне звернення митців першої чверті XX ст. до ретроспективних форм бароко, рококо тощо.

На зламі XIX–XX ст. у Львові активну роль відігравало Товариство руських ремісників «Зоря», яке підтримувало своїх майстрів художнього металу. Серед 90 членів цього товариства на 1901 рік було 6 слюсарів та 2 ковалі. У 1909 році на Першій українській хліборобській виставці у Стрию Промислово-торговельна комісія присудила золоту медаль члену «Зорі», власнику художньо-слюсарської майстерні у Львові (вул. Коперника, 16) Михайлу Стефанівському за художньо виконану браму[3]. Разом з майстернею М. Стефанівського замовлення українських архітекторів (зокрема Льва Левинського) на виготовлення кованих решіток і надбанних хрестів виконувала слюсарна робітня Івана Глинчака у Львові[4].

Розвиток художнього литва в містах наприкінці XIX – на початку XX ст. також зазнав суттєвих організаційних змін, порівняно з відмерлою цеховою структурою попередніх століть, коли предметний ряд виробів розподілявся за назвою цехів на людвісарство та конвісарство. Виникли нові крупні фабрики й малі майстерні художнього литва, де можна було виготовляти продукцію будь-якого асортименту – від церковних дзвонів до кабінетної бронзи, медалей та дрібних декоративно-ужиткових виробів. Для територіального порівняння

1 *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – С. 181.

2 *Шмагало Р.* Львівська школа архітектурного металу кінця XIX – початку XX століття (динаміка історичного та стилістичного розвитку) // Перший Міжнародний фестиваль ковалів «Галицька імпреза»: Матеріали конференції «Ковальське мистецтво Львова: минуле й сьогодення», Львів, 8–11 жовтня 1998 року. – Л.. 1999. – С. 7–16.

3 Господар і промисловець. – Стрий, 1909. – Ч. 21–22 (20.XI).

4 *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні... – С. 182.

http://www.etnolog.org.ua

зазначимо, що до кінця XIX ст. на півдні України їх кількість зросла до 30-ти: з виробництвом 68 % сталі та 56 % чавуну від сукупної кількості усіх заводів Російської імперії. Лише в Києві в цей період поперемінно працювали чавуноливарні Дегтярьова, Головацького, Термена та ін. Кращі вироби тут виконували за проектами В. та О. Беретті (архітектурні чавунні елементи декору Київського університету, огорожі колишнього пансіонату Левашової (вул. Володимирська, 54) та Першої гімназії (бульвар Т. Шевченка, 14)). Литво Закарпаття в руслі загальноєвропейських тенденцій стилістики та найширшого асортименту потужно розвинулося на Лисичево-Довжанському заводі «Dolna» та Кобиляцько-Полянському «Bratmann». Окрім європейських взірців і моделей литва садово-паркових скульптур, меблів, печей та грубок, тут створювали власні оригінальні зразки цієї продукції, формували систему навчання проектній культурі безпосередньо на виробництві.

Наприкінці XIX – до 30-х років XX ст. було створено низку майстерень, підприємств та організацій з метою відливання дзвонів для українських церков. У 1880 році в Коломиї засновано ливарню дзвонів Антонія Серафима на основі фірми «Івана і сина Серафима»[5]. Цю фірму 1909 року було відзначено Почесним дипломом і чотирма срібними медалями на виставці в Кракові. У 1898–1899 роках при Народному Домі у Львові було відлито два дзвони «Борис» і «Гліб» для Преображенської церкви, обидва з написами староукраїнською мовою. У 1880 році у Львові відкрито майстерню Володимира Устенського; від 1894 року – «Бронзівнича робітня "Устенський і Скнужель"», засновники якої були членами Товариства руських ремісників «Зоря». У 1920 році організовано бронзівничу робітню Петра Гелемея, а 1928-го ще одну українську майстерню Степана Фединського. У 1902 році засновано ливарню в с. Соколів біля Ожинова Якубом і Йосипом Супранівськими, де виготовляли дзвони для навколишніх сіл (діяла до 1939 року). Для покращення мистецьких якостей 1920 року під протекторатом архібіскупа Й. Білчевського працював Комітет відбудови ливарного промислу з метою створення прогресивної, «освяченої мистецьким духом» людвісарні «Дзвін». У складі колективу людвісарні мали працювати художній керівник, майстер-художник, архітектор, майстер-скульптор, ливарник і помічник. Під керівництвом Комітету планувалося створити зразки шрифтів польською та українською мовами, зразки фризових орнаментів, рельєфів, алегорій тощо. Практичним виразником нових тенденцій організації людвісарства стала ливарна майстерня Михайла Брилинського у Львові (вул. Замарстинівська, 41), заснована 1923 року і розбудована 1928-го[6]. Перед безпосереднім виготовленням дзвона, узгодивши з клієнтом розмір і вагу, здійснювали креслення та обчислення всіх параметрів[7]. Художник проектував майбутні форми, написи, орнаментику. Загалом ливарня М. Брилинського виготовила сотні дзвонів вагою до 500 кг і більше на замовлення насамперед церков Львівської, Тернопільської та Волинської областей (діяла до 1939 року). У 1941 році М. Брилинського було арештовано органами НКВС і розстріляно[8]. Уцілілий творчий спадок фірми яскраво ілюструє один із дзвонів собору Святого Юра у Львові, розлогі форми якого декоровано в дусі української необарокової традиції (1933), та кабінетна скульптура малих форм (1920-ті рр.) зі збірки Львівського історичного музею. Ця пластика, створена як художнє доповнення до новітніх на той час електроосвітлювальних приладів, віддзеркалює тенденції декоративно-ужиткової стилістики ар деко.

У 1936 році у Станіславі засновано ливарню дзвонів – фірму Вільчинських, що орієнтувалася на церковні замовлення довколишніх сіл і конкурувала з калуською ливарнею братів Фельчинських[9].

Останню було відкрито 1808 року в м. Калуші. Переживши конкуренцію з німецькими ливарниками та Першу світову війну, вона стала лідером з виготовлення дзвонів у Галичині 1920-х років. Ливарня Фельчинських виготовляла до 200 тис. кілограмів дзвонів щорічно. У 1918 році один із трьох братів Фельчинських заснував окрему фабрику в м. Перемишлі, що є провідним виробником дзвонів у сучасній Польщі. Того самого року ливарню Фельчинських у Калуші було нагороджено золотою медаллю на українській сільськогосподарській виставці в м. Стрию, а 1927 року – золотою медаллю, хрестом і дипломом на міжнародних ярмарках художнього ремесла в Польщі та Європі. Оригінальною продукцією

5 Діло. – 1895. – Чис. 3. – С. 4.

6 Як родиться дзвін... // Батьківщина. – 1937. – Ч. 17.

7 Похвальний лист // Неділя. – 1928. – Ч. 14.

8 *Брилинський Б.* Спогади про батька // Львівський політехнік. – 1996. – Ч. 11; *Брилинська Т.* Дзвонар Михайло Брилинський // Дзвін. – 1996. – № 8.

9 Dzwony kosciolow Lwowskich // Gazeta koscelna. – 1918. – № 36–37.

http://www.etnolog.org.ua

впродовж історії діяльності фірми були шкільні дзвоники малих розмірів, пропам'ятні дзвони і дзвоники до різних ювілеїв і видатних історичних подій[10].

Національно-культурне та економічне піднесення галицьких українців між двома світовими війнами позитивно вплинуло на якісний розвиток і диференціацію галузі художнього литва у Львові. Починаючи з 1880-х років, діяла бронзівнича майстерня Івана Випаска (вул. Краківська, 5) – лауреата виставок у Чернівцях (1886), Львові (1889, 1894) та Кракові (1887, 1904). У 1920–1930-х роках працювала бронзівнича майстерня І. Кузьмича (вул. Бляхарська, 19), фабрика кадил Осипа Курилка (вул. П'єрацького, 36)[11], товариство «Ризниця» з філіями в Перемишлі, Самборі та Станіславі. Також діяли «Бронзівнича спілка» Ігнатія Пузіва та Осипа Росоловського в Перемишлі[12], бронзівнича майстерня Маркіяна Менцінського в Перемишлі[13], підприємство церковних виробів «Священна поміч» у Станіславі з філією в Коломиї, товариство «Достава» у Львові (вул. Руська, 20)[14], Станіславі (вул. Смолки, 4), Перемишлі (вул. Ринок, 26) та інші підприємства, що спеціалізувалися, головним чином, на виробах з металу релігійного вжитку[15].

Серед ливарних мистецьких виробів побутового й релігійного призначення означених фірм і майстерень – свічники, канделябри, бра, люстри-павуки, дарохранильниці, дароносиці, потири, кадильниці, хрести, дзвони, оправи Євангелій, аптечні ступки, модзири, попільнички, карнизи, меблеві елементи фурнітури та ін. До художнього литва належать також архітектурні елементи, що несуть як функціональне, так і декоративне навантаження, – балкони, поручні, брами, решітки, кронштейни, барельєфи, вивіски, стовпи до вуличних ліхтарів тощо.

Низка тогочасних фірм намагалася надавати універсальні послуги як у сфері архітектурного (у тому числі інтер'єрного) металу, так і в галузі дрібного литва декоративно-ужиткового характеру чи виробів релігійного призначення. Зокрема, це згадувана вже «Бронзівнича робітня "Устенський і Скнужель"» (1895 р., вул. Галицька, 15)[16], «Майстерня Устенського і Пожарського» (вул. Руська, 1)[17], Товариство для розвою руської штуки (1899 р., вул. Чернецького, 26) та ін.[18]

Широкий діапазон означених виробів, окрім уже названих українських виробників, у Львові забезпечували оздоблювально-мосяжницькі фабрики «Металотехніка» Ф. Баувеля (вул. Кохановського, 72), В. Суха (вул. Кордецького, 14), З. Братчика (вул. Зілинських, 44); мосяжні майстерні П. Рудольфа, В. Романова, Ю. Стоклоса[19]; бронзівничі майстерні Я. Федоровича, А. Давидовича, Я. Ягневського, А. Качинського, М. Ковалка, Й. П'ятковського, Н. Снайдера[20] та митців-скульпторів П. Філіппі, Т. Баронча, Т. Блотницького, Ю. Белтовського, С. Левандовського, Г. Шапіри, А. Шиндлера, Н. Штернберга, Є. Унтера, а також менш відомих Ф. Шумана, Ю. Хмелінського, Ф. Кузняка[21]. Усю багатогранну сферу розвитку художнього лиття кардинально підірвали події Першої світової війни – численні реквізиції, вивезення та переплавка дзвонів і предметів металевого промислу[22]. Лише наприкінці XX ст. традиції художнього лиття дзвонів в Україні відродив і розвинув Нововолинський завод поблизу м. Луцька на Волині.

Усе вищезгадане засвідчує наявність в Україні високопрофесійних осередків виробництва художнього металу, що збігається в часі з організацією перших навчальних закладів цього профілю. Багато тогочасних фірм для виробництва декоративних архітектурних форм застосовували технології карбування, пресування та гальваніки. Значну кількість ремісників різних спеціальностей, у тому числі й ковалів, об'єднувало членство у Товаристві руських ремісників «Зоря», заснованому 1884 року під керівництвом Василя Нагірного.

Найцікавішою збереженою металоконструкцією є перекриття арковими фермами великого прольоту дебаркадера Львівського залізничного вокзалу, виконане 1903 року за проектом В. Садловського на чеському металургійному комбінаті «Вітковіце». Еклектичні

10 Діло. – 1936. – Чис. 71–74. – С. 2.
11 Провідник до українських фірм, інституцій в краю і за кордоном / Під ред. І. Щавеля – Л., 1935. – Ч. 1. – С. 93.
12 Там само. – С. 69.
13 Там само. – С. 142.
14 Діло. – 1909. – Чис. 1. – С. 4.
15 Діло. – 1909. – Чис. 34. – С. 4.
16 Діло. – 1894. – Чис. 161. – С. 4.
17 Діло. – 1900. – Чис. 44; Діло. – 1912. – Чис. 86; Діло. – 1899. – Чис. 27.
18 Провідник до українських фірм…
19 *Anczyc S.* Katalog krajowej wystawy przemyslu metalowego w Krakowie. 1904. Popzedzo na monografia przemyslu metalowego w Galicyi. – 226 s. Zamiast katalogi. – Lwow, 1920. – S. 166.
20 Ibid. – S. 166, 170.
21 *Іванець І.* Дольницька відвідала Львів // Назустріч. – 1935. – Ч. 17. – С. 346.
22 *Gunther W.* Memoryal w sprawie przystosowania Lwowskiego przemyslu metalowego do potrzeb wojennych // Czasopismo Techniczne. – Lwow, 1916.

http://www.etnolog.org.ua

неоренесансні форми вокзального екстер'єру незвично поєднувалися із символічним інтер'єрним вирішенням трьох залів: центрального – у стилі віденської сецесії, правого і лівого – у «гуцульському» та «закоп'янському» стилях. Домінуючим стилістичним елементом залу в «гуцульському стилі» були великі металеві світильники, виконані в ковальських майстернях Краківської фірми Ю. Горецького.

У металопластиці періоду модерну яскраво виявилося прагнення до всього незвичайного, до свободи у виборі мотивів декору та формального вирішення конструкцій. Під впливом нових технологій було значно доповнено старий ремісничий досвід. Пошуки декоративної форми збагатилися хитросплетінням ліній, клепковими з'єднаннями, стандартизованими елементами пресованого та просічного листового металу. Ностальгія міста за природним середовищем та неповторною своєрідністю народного мистецтва яскраво позначилася на характері сецесійної металопластики Львова. Емоційну дію елементів народної архітектури доповнили виконані в металі рослинні мотиви, виткі стебла, натуралістичні та стилізовані гілки дерев, соняшники, лілії. Решітки, кронштейни, сходові марші, скобові вироби ніби породжені горнилом романтики та гартовані естетикою стандарту. Найхарактернішими об'єктами, на прикладі яких можна репрезентувати властивості металопластики Львова у період модерну, стали вхідні двері житлових будинків – брами.

Металопластика Львова демонструє широке оперування символічними знаковими композиціями, які втілюють захоплення містикою, духом архаїки та екзотики. Пентаграми, свастики, меандри, зґардові хрестики, три- та шестипелюсткові розетки, мотиви концентричних кіл тощо захоплюють розмаїттям композиційних та декоративних вирішень. Трансформований світ народного гуцульського мистецтва найширше виявився в архітектурному металі фабрики І. Левинського та майстерень, що співпрацювали з нею, зокрема М. Стефанівського[23]. Знакова символіка орнаментики мосяжних виробів, писанок, різьблення по дереву стала джерелом посправжньому новаторських вирішень в архітектурному металі. Решіткам фірм М. Стефанівського та І. Левинського властива кристалічна структура та геометризм, близький до народної орнаментики.

Тотожні підходи, зосереджені на архаїчних джерелах стилістики в руслі стилю модерн, в інших містах України також простежувалися, але здебільшого це були ексклюзивні прояви у творчості архітекторів. Однією з непересічних пам'яток у цьому ключі слід уважати окуття вхідних воріт та оздоблення інтер'єрною металопластикою релігійного вжитку Свято-Троїцького собору Свято-Успенської Почаївської лаври (1906). Собор, спроектований архітектором А. Щусєвим у так званому давньоруському стилі, значною мірою отримав переконливу стилістичну розв'язку завдяки синтетичній єдності ковальсько-слюсарських елементів, інтер'єрних світильників-павуків, лампадофорів з кольорових металів, а також мозаїк і фресок авторства М. Реріха з монументальним характером архітектури.

Локально-релігійні прояви художнього металу періоду модерну простежуються в архітектурі Івано-Франківська, Чернівців, Єлисаветграда, Ялти (Крим)[24] та інших міст і заслуговують на окремі дослідження. Ремінісценції модерну знайшли цікаве втілення в численних зразках архітектури вілл та приватних садиб міст і містечок західноукраїнських земель: Коломиї, Трускавця, Косова, Чернівців тощо.

Уже з 1910-х років в архітектурі виразно окреслився рух до геометризованих «неокласицистичних» форм з характерними для металопластики монотонними гірляндами, вінками та стрічками. Конфігурації решіток здебільшого вкладалися в чіткі півкруглі схеми. Дедалі частіше застосовували пресований метал, що поступово витісняв імпровізовані декоративні елементи, виконані методом ручного кування. Загальні кризові явища напередодні та внаслідок розпаду Австро-Угорської монархії 1918 року загальмували розвиток містобудування у Львові. Відповідно це негативно позначилося й на розвиткові архітектурного кованого металу, що вплинуло не лише на зовнішню форму, але й відбилося на самій душі сучасної архітектури, на нашому розумінні будівництва як мистецтва[25]. Архітектурі Львова 1920–1930-х років у стилях

[23] *Івасюта О.* Майстер художнього металу Михайло Стефанівський // Вісник ЛАМ. – 2003. – Вип. 14. – С. 285–299.

[24] *Виноградов В.* Художній метал в архітектурно-просторовому середовищі Ялти 80-х рр. XIX – 10-х рр. XX ст. // Вісник ЛНАМ. Спецвип. 5. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художній метал в Україні: минуле, сучасне, майбутнє». 11 жовтня 2007, Львів. – 2008. – С. 50–59.

[25] *Андрієвський Д.* Естетика споруд у залізі // Український інженер. – Подєбради, 1931. – Ч. 1. – С. 49.

http://www.etnolog.org.ua

конструктивізму та функціоналізму притаманне скромне застосування рельєфних, виразно функціональних металевих деталей у фасадах будівель.

Про нову хвилю зацікавлення художнім металом наприкінці 1920-х років свідчить відкриття шеститижневих навчальних курсів металопластики при Львівському музеї художнього промислу (1928). Музей організував виставки робіт випускників цих курсів[26].

У 1920-х роках головними рисами архітектурного металу стають економічність, легкість, математичний розрахунок. Здебільшого панує вертикальне, горизонтальне та радіальне розміщення металевих смуг дверних та балконних решіток, флагштоків, віконних квітників. Метал сприяє візуальному виявленню функцій будівель, їхнього «потаємного життя» через експресивну лінійну конструкцію з мінімумом дрібних деталей (фактурних насічок, склепки тощо). Категоричні гасла конструктивізму й функціоналізму частково відвернули архітекторів і художників Львова від ковальського ремесла. Відповідно до цих тенденцій попит на ковальську продукцію в межах міста знизився, що призвело до зменшення питомої ваги ковалів серед ремісничих кіл Львова[27].

Функціональність, пропорційність та логічно зумовлена доцільність, на противагу колишній декоративній формі, панує в архітектурному металі житлових забудов 1920–1930-х років у Львові на вул. К. Левицького, Генерала Тарнавського, В. Кубійовича та ін. Стилістичні тенденції функціоналізму у львівській архітектурі простежуються аж до 1939 року, проте складне й багате в художньому та історичному аспектах львівське архітектурне середовище постійно вимагало відповідного рівня оновлення кованої металопластики. Цікавою щодо цього є діяльність слюсарської артистично-конструкційно-будівельної майстерні Йозефа Викрути (вул. К. Левицького, 8), що повноцінно функціонувала з початку 1920-х до кінця 1930-х років. За помірними цінами майстерня виконувала всі види художніх робіт з кованого заліза: балкони, огорожі, ліхтарі, канделябри, кронштейни, цвинтарні та настінні інтер'єрні хрести, підвазонники, столи, лави тощо[28]. Забудова вул. Погулянка, металопластику якої виконувала здебільшого майстерня Й. Викрути, красномовно свідчить про компромісне співіснування стійких традицій модерну та металоконструкцій веранд, брам, вікон, дверей, сходів тощо, які відповідали найновішим вимогам моди.

Помітним явищем став кований метал у стилістиці ар деко. Цей термін утворився зі скорочення назви Всесвітньої виставки декоративних мистецтв та сучасної промисловості 1925 року в Парижі, покликаної стимулювати розвиток декоративного мистецтва. Польський павільйон виставки, у якому була представлена й Галичина, помітно вирізнявся входами з кованими картушами, що нагадували елементи галицьких церков.

У Львові задовго до 1925 року традиції ар деко прочитувалися в архітектурній металопластиці вже згадуваної майстерні М. Стефанівського, який після Першої світової війни був одним з найдіяльніших членів Товариства руських ремісників «Зоря»[29]. Реалізовані майстернею проекти, зокрема огорожа церкви Святого Миколая, є своєрідною ланкою, що поєднує ковальство періоду до і після Першої світової війни в один стильовий напрям[30].

Характерне для ар деко тяжіння до геометризації орнаменту із чітко вираженими гранями навіть у рослинних мотивах простежується також у львівських творах Казимира Піотровича[31]. Це насамперед хвилеподібний рослинний орнамент вітринних решіток між ризалітами будівлі Цукерні Залевських (нині – проспект Шевченка), ансамбль металопластики житлового будинку на вул. Кармалюка, 3, що його виконала майстерня викладача Львівської ХПШ Теодора Преторіуса 1923 року (на брамі є табличка з написом «Теодор Преторіус. Слюсарня артистична і конструкцій будівельних. Львів, Кохановського № 55») та інші об'єкти.

Окремі зразки тогочасних вітринних решіток у своїй мереживній площинності свідчать про перевагу декоративних якостей над функціональними, нагадують витинанки з паперу (Площа Ринок, 31 у Львові, архітектор Б. Віктор, 1923 р.). Мереживо таких аплікативних решіток позначене стилістикою ар деко, що проникала навіть у найдавнішу частину центральної забудови міста. Найпізніші свідомі

26 Там само. – С. 49–57.

27 Lwowski Skorowidz branżowo-informacyjny. – Lwów; Warszawa, 1933. – С. 97.

28 Бюлетень-прейскурант цін на продукцію слюсарської артистично-будівельної майстерні Йозефа Викрути (власність дочки Й. Викрути, П. Максим'як).

29 *Шах С.* Львів – місто моєї молодості. – Мюнхен, 1995. – Т. 1–2. – С. 181.

30 *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні... – С. 374.

31 *Бень-Дронюк А.* До питання про художнє литво дзвонів в Західній Україні в 20–30-х рр. XX ст. (діяльність фірми Брилинського) // Вісник ЛАМ. – 2000. – Вип. 11. – С. 181–192.

http://www.etnolog.org.ua

прояви орієнтації на минуле простежуються у Львові на Площі Ринок, 36. Витончена вітринна решітка в неоренесансному стилі – витвір слюсарні М. Стефанівського для «Народної торгівлі» з початковими літерами назви магазину цієї організації (датовано 1934 роком).

Проте численні факти не змінили загальної динаміки розвитку архітектурного ковальства Львова, котра незмінно спадала до повного згасання напередодні Другої світової війни. Війна перервала експерименти у львівській архітектурі, що від середини XIX ст. підтримували адекватний рівень модернізації у сфері архітектурного металу. Майстри ковальства Львова відкарбували всі стилістичні зміни в архітектурі, інтерпретуючи їх у винятково широкому діапазоні творчих і технологічних пошуків. В охоплений дослідженням часовий період викристалізувалася, досягла розквіту й занепала багатогранна система функціонування архітектурного ковальського ремесла міста. Сукупність мистецьких пам'яток і виявлених організаційно-творчих процесів дає підстави стверджувати про існування потужної школи львівського архітектурного ковальства другої половини XIX – 30-х років XX ст., яка не має відповідників в Україні і стала яскравим явищем у загальноєвропейському контексті[32].

Методичним підґрунтям формотворчих тенденцій львівського архітектурного ковальства можна вважати рекомендації з підготовки фахівців художнього ковальства і слюсарства, подані в підручнику директора Львівської ХПШ В. Крицінського, серед яких – пошук композицій на основі геометричних форм шляхом витинання з паперу[33]. Такий підхід до проектування давав змогу відчути майбутній твір як єдиний пластичний об'єм з його монументальністю та орнаментальною виразністю форм. Реалізація тогочасних формотворчих тенденцій знайшла яскравий вияв в учнівських навчально-творчих роботах Львівської ХПШ середини 1920-х років. Різні типи хрестів і свічників цієї групи демонструють ковальські й слюсарські прийоми обробки металу, пов'язані проектним завданням, що звучать як цілісний образний акорд у стилі ар деко. Проблему нової образності вирішено в зазначених об'єктах через пріоритет декоративного перед формально-конструктивним, переважання силуетних рослинних мотивів, променів, символічних «вазонних композицій». Український варіант стилю ар деко на основі форм гуцульських зґардових хрестиків у найлаконічнішому, плоскісно-геометричному трактуванні їхніх силуетів демонструє металеве оформлення церкви Святого Миколая у Львові, виконане фірмою М. Стефанівського. Однак і тут відчутна певна міра незуніфікованої рукотворності, сильного ремісничого начала.

Перед довершеними формами архітектури Львова минулих епох митці у сфері архітектурної металопластики були зобов'язані постійно доводити свою мистецьку зрілість, тактовно вносячи ознаки модерністичного раціоналізму в усталені традиції містобудування.

Авторські твори, однак, є лише однією зі складових художнього ковальства, адже його генетичною ознакою як украй працемісткого ремесла була колективна творчість. Саме цей генетичний «візантійський хор» колективної творчості було покладено в основу успішної діяльності спочатку цехів, а згодом ковальсько-слюсарських фірм і майстерень початку XX ст., зокрема М. Стефанівського, М. Брилинського, братів Фельчинських, художньо-промислових шкіл тощо.

Художнє ковальство відбулося не лише як архітектурна «косметика», що від початку XX ст. визначала й акцентувала стилістику. Естетика металевих конструкцій і споруд стала самодостатнім явищем. Від каталізатора нових архітектурних тенденцій, що втілювали дух цивілізацій, ковальство викарбувало шлях до пластичного мистецтва з новими естетичними цінностями заради творення самих артефактів. Зокрема, у Парижі 1929 року на виставці експонувалася «Політехнічна скульптура» авангардиста, вихідця з України Володимира Баранова-Россіне. Нові тенденції абстрактної скульптури, де домінує метал у синтезі з деревом, склом, каменем та іншими матеріалами, відкрили невідомі досі шляхи для мистецтва, що в міжвоєнний період та після Другої світової війни отримало кращі умови розвитку в країнах Центральної і Західної Європи та в США.

Після зникнення цехових структур у XIX ст. активно продовжувало розвиватися **золотарство**, зокрема у Києві, Житомирі, Харкові, Василькові, Бердичеві та інших містах[34]. Нові форми організації золотарства виявилися в діяльності торгових домів «І. Козловський та В. Личков» (1882), «Дмитро та Михайло Невежини», товариства «М. І. Ви-

[32] *Шмагало Р.* Львівська школа архітектурного металу… – С. 7–16.

[33] *Kryciński W.* Rysunki odręczne, zdobnicze i malarstwo dekoracyjne. Nowe metody nauczania w szkołach róznych typów, według planów ministerstwa W.R.I.O.P. – Lwów; Warszawa; Kraków, 1926. – S. 59.

[34] *Петренко М.* Українське золотарство. XVII–XVIII ст. – К., 1970. – 207 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

шневський та К°», «Товариства на вірі "купці М. Шишман та Ю. Майкапар"», низки ювелірних магазинів у Києві та інших містах. Станом на 1910 рік у Києві діяло 65 ювелірних підприємств, майстерень та магазинів, а 1913-го – 35 таких закладів, що почали частково об'єднуватися в клуби на кшталт колишніх цехів. Так, наприклад, 1913 року було організовано клуб «Діамант», головою якого став найуспішніший київський ювелір-фабрикант Йосип Маршак[35]. У Києві промисловий напрям ювелірного мистецтва від 1878 року представлений майстернею (згодом – фабрикою) Й. Маршака, що діяла до 1918 року. У конкурентній боротьбі на ювелірному ринку фабрику Й. Маршака наздоганяло лише київське відділення та магазин петербурзької фірми Карла Фаберже[36]. Особливістю діяльності київського відділення фірми Фаберже була спеціалізація на виробах з діамантами. Відомо, що за короткий період існування київське відділення виготовило 1200 предметів. У 1901 році було відкрито магазин Фаберже в Одесі (вул. Дерибасівська, 31), а 1903-го – фабричне відділення фірми. Значно ширшим розмахом діяльності відзначилося одеське відділення фірми К. Фаберже. Очевидно, це пов'язано з меншою конкуренцією, ніж у Києві, а також з наявністю південних ринків збуту та сировини, що їх відкривало портове місто.

Одночасно з припиненням діяльності великих ювелірних підприємств у зв'язку з Першою світовою війною і революційними подіями було закрито всі відділення фірми Фаберже (Лондон, Київ, Одеса, Москва), яка за час існування (1842–1918) створила 100 тис. високохудожніх виробів. Залучаючи до співпраці провідних ювелірів, К. Фаберже давав їм та філіям певну творчу самостійність, економічну свободу, право на власне клеймо. Водночас власник вимагав підкорення в питаннях художньої та економічної стратегій. Однак поява фабричного металевого начиння й тиражування недорогих прикрас негативно вплинули на художній рівень рукотворних виробів. Складний час, позначений переломами в розвитку української культури, вплинув і на міське золотарство, яке почало занепадати[37]. Водночас киянин Наум Слуцький, опинившись у веймарському Баугаузі, сформував нові концепції розвитку ювелірства в руслі дизайну та функціоналізму.

Розвиток золотарського промислу галицьких українців набув особливого піднесення в період між двома світовими війнами і спеціалізувався, головним чином, на виробах релігійного вжитку. Серед золотарських майстерень відомі фірма Бороха Дорнгельма, що здобула міжнародне визнання, золотарська майстерня та склад Карола Волкера (1859 р., Львів, вул. К. Людовіка), золотарська майстерня Івана Випаска (Львів, вул. Краківська), золотарсько-граверська фірма братів Янцінських (Львів, вул. Баторія)[38], золотарські артілі й майстерні у Львові Йосифа Бадовського, Михайла Димета, Товариство «Ризниця» з філіями у Станіславі, Львові, Самборі, Перемишлі, підприємство церковних виробів «Священна поміч» у Станіславі й Коломиї та ін.[39] Тяглість успішної діяльності окремих з названих майстерень сягає XIX ст. наприклад, Івана Випаска. Золотарські вироби релігійного вжитку його майстерні (потири, келихи, монстранції, хрести, канделябри тощо) були відзначені медалями на виставках у Чернівцях (1886), Львові (1889) та Кракові (1887, 1904)[40].

У цей час у Львові також діяли ювелірні фабрики з крамницями Владислава Бушека (вул. Академічна, 6), Станіслава Собчика (вул. Мохнацького, 8), ювелірна фірма «A. H. Zipper», ювелірно-золотарські майстерні Йозефа Гачула (вул. Хорощизни, 14), Яна Лопінського (вул. Голувка, 16), золотарсько-годинникарські підприємства Андрія Цеслевича (вул. Академічна, 20) та Альбіна Мутки (вул. Бернардинська, 3). Згадані фірми й майстерні активно співпрацювали з відомими польськими та українськими скульпторами в галузі медальєрства та кабінетної скульптури малих форм. У медальєрному мистецтві проявилися всі риси течій і напрямів скульптури на межі XIX–XX ст. – від ідеалістичних уявлень у руслі символізму й романтизму до неодноразових повторів класицизму та реалізму як реакції на експресіоністсько-кубістичні пошуки. Особливо різноманітним відображенням культурних тем характерні пам'ятні й нагородні медалі, присвячені промисловим, мистецьким та сільськогосподарським виставкам Галичини й Буко-

35 *Арустамян Ж.* Сто лет после Маршака // Вісник ювелірів України. – 2002. – № 3. – С. 24.

36 *Скурлов В., Фаберже Т., Илюхин В.* Фаберже и его продолжатели. Камнерезные фигурки. «Русские типы». – С.Пб., 2009. – 640 с.

37 Ювелірна промисловість, ювелірне мистецтво // Енциклопедія українознавства. – Л., 2000. – Т. 10. – С. 3923–3937; Ювелірна промисловість, ювелірне мистецтво // УРЕ. – К., 1985. – Т. 12. – С. 465.

38 Діло. – 1936. – Чис. 71–74.

39 Провідник до українських фірм…

40 *Anczyc S.* Op. cit.

http://www.etnolog.org.ua

вини[41]. Це насамперед медалі авторства Н. Штернберга (1877), Г. Шапіри (Старшого) (1884), А. Шиндлера (1892, 1894), Г. Шапіри (Молодшого) (1904), С. Дебіцького, Ф. Кузняка, К. Ходзінського (1916, 1917) та інших майстрів. Українськими авторами медалей та їхніх проектів першої половини XX ст. були М. Битинський, П. Терещук, Л. Лепкий, Л. Перфецький, Л. Рихтинський, В. Палієнко, В. Рожко, Н. Хасевич та Р. Глушко[42]. Серед виробів невідомих авторів першочергово слід згадати медаль з нагоди відкриття пам'ятника І. Котляревському в Полтаві (1903) у вигляді народної ювелірної прикраси – дукача, медаль до 100-річчя з дня народження Т. Шевченка (1914).

Уперше до традицій гуцульського мосяжництва в руслі розвитку авторського професійного мистецтва звернулася Олена Кульчицька[43]. Аналогічна тенденція, але зі значно більшою мірою тяжіння до традиційності, проявилася в період модерну й ар деко в ювелірному мистецтві. Як і в архітектурі, що задавала тон цим процесам, так і в ювелірстві окреслилося два головних джерела стилістичних пошуків. Одне ґрунтувалося на традиціях художніх металевих виробів (мосяжництва) Гуцульщини, друге увібрало ідеологію так званого закоп'янського стилю. Останній напрям добре ілюструють ювелірні прикраси зі срібла та золота за проектами слухача курсів для вчителів доповнюючих промислових шкіл при Львівській ХПШ М. Войтова. Спроектовані ним аграфи, хрестик та ґудзики навіяні традиціями польського народного золотарства. Симетричні композиції чотири- і восьмипелюсткових розеток аграфів і хрестика виконано методом просічного мереживного вирізування з тонких листів металу. Цей ажурний декор збагачено поліхромією каменю, техніками філіграні та гравіювання.

Поряд з таким напрямом стилістичних пошуків польських митців у художньому металі виразно проявилися пошуки так званого українського стилю, що опиралися на ідею відродження традицій гуцульського мосяжництва та давньоукраїнського мистецтва емалі.

Відродження традиційного для України мистецтва емалі, найвищий розвиток якого сягає Київської Русі, припадає на епоху модерну, представники якого звертали особливу увагу на проблему повернення старих технік і зображувальних засобів. Емаль добре відтворює стилістичну специфіку мистецтва давніх епох, що так приваблювала митців модерну. Вони опановували технологію емальєрства, адаптуючи її до нових естетичних віянь часу. Відродження емальєрства цілком відповідало тогочасному процесу відновлення ремесел і народних промислів з обов'язковим осучасненням їх і наданням нового звучання. Характерно, що присвятивши себе емальєрству, митцям непотрібно було відмовлятися від служіння «високим мистецтвам», зокрема декоративно-ужитковому. Емаль яскраво утвердила свої можливості як образотворчий вид ще в епоху Візантії, тому серед українських митців початку XX ст., які ставили завдання сформувати так званий неовізантійський стиль, як і серед тих, хто стояв на позиціях модерну, знайшлися ті, які присвятили себе «вічному шлюбу металу і скла». Історичні підстави для цього були особливо сприятливими.

Інтерес до української спадщини в царині емальєрства з неабиякою силою пробудився на початку XX ст. і охопив сакральне образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. Своїм відродженням в Україні емальєрство завдячує насамперед таким видатним мисткиням, як Олена Кульчицька, Марія Дольницька та Ярослава Музика.

Випускниця Віденської ХПШ Олена Кульчицька перше визнання як митець здобула саме за твір декоративно-ужиткового мистецтва в емалевій техніці. Це шкатулка (Відень, 1907 р.(?)), проста й елегантна форма якої збагачена емалевими площинними композиціями-персоніфікаціями морів, суходолів та гір.

Площини поліхромних образів, як і абстрактно-геометрична орнаментика в стилі сецесії, виконані за принципом лінійно-замкнених плям, найтиповішим прийомом у техніці перегородчастої емалі. Олена Кульчицька виявила також щирість скупої пластики, фактур, шляхетність кольору у гранях самої шкатулки, виконаної з мідних листів. Таке поєднання багатого колориту емалей з естетичними властивостями металевої основи особливо відповідало тогочасним віянням стилістики віденської сецесії.

У своїй подальшій творчій діяльності на батьківщині Олена Кульчицька зуміла розвинути сецесійний напрям емальєрства, присто-

41 *Козій Н.* Медалі сільськогосподарських і промислових виставок Галичини і Буковини другої половини XIX – початку XX століть // ЗНТШ. – 1996. – Т. 231: Праці Комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін.

42 *Олесницький Є.* Різьба Петра Терещука // Діло. – 1910. – Чис. 194; *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні...; *Anczyc S.* Op. cit.; Katalog wystawy wspolczesnego medalierstwa slowianskiego. – Lwow, 1931.

43 *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні... – С. 376.

http://www.etnolog.org.ua

сованого до одягових аксесуарів та ювелірних прикрас у так званому гуцульському, або українському, стилі. Декілька проектів ескізного характеру зберігаються в Музеї Олени Кульчицької у Львові. Лаконічне застосування одноколірних емалевих площин мисткиня практикує в ювелірних виробах і фалеристиці. Відомо кілька її творів, декорованих емалями, де поєднано мідь і срібло: оправа дзеркальця у формі пави, брошки «Колосок», «Галузка акації», підвіска «Бомок» (1900-ті рр.). Усі вони позначені характерним лінійним ритмом металу й кольорових плям емалі, що з орієнтовує авторський стиль мисткині в русло модерну. Конкретизовано гуцульський варіант цього стилю демонструють ескізи комплексного проекту металевих освітлювальних приладів та меблевої фурнітури, а також створені нею в 1910-х роках на підставі мотивів народного мосяжництва Гуцульщини брошки, кулони, пояси, емалеві пластини, які засвідчують глибоке вивчення традицій з подальшою авторською інтерпретацією форм і орнаментики народних виробів.

У своїй мистецько-педагогічній практиці в Перемишлі та Львові Олена Кульчицька не мала змоги викладати основи емальєрного мистецтва. Проте це успішно здійснила інша українська мисткиня – М. Дольницька, слава якої як емальєра була заслуженою як в Україні, так і за її межами – у західноєвропейському мистецькому світі та на американському континенті[44]. Як і Олена Кульчицька, М. Дольницька трирічний вишкіл з емальєрства, перші гучні творчі успіхи й нагороди здобула у Віденській ХПШ. Унаслідок економічної скрути в Європі на початку 1920-х років М. Дольницька в пошуках кращих умов для творчості прибула до США, де успіх її емалевих творів дозволив навіть короткий час займатися викладацькою діяльністю. Утім, матеріальні труднощі 1925 року змусили її знову повернутися до Відня, де вона відкрила власну майстерню[45]. У сотнях емалевих композицій М. Дольницької другого віденського періоду, які вона успішно демонструвала на одинадцяти виставках у різних містах і країнах Європи, переважали мотиви образотворчого характеру, що ґрунтувалися на спадщині давньогрецького, візантійського й українського народного мистецтва та міфології. М. Дольницька надала техніці перегородчастої емалі виразного образотворчого характеру, колорит і легка плавна лінія втілили найтонші відтінки настрою й почуттів обраних персонажів. Це насамперед герої міфів, казок, образи молодості, «безіменні» люди в якій-небудь динамічній дії тощо. Творчий стиль емалей М. Дольницької не зазнав суттєвих змін упродовж усієї діяльності, хоча незмінно вдосконалювався нею. Наприкінці життя вона довела композицію творів до максимальної лаконічності зображальних засобів та елементів, якими матеріалізувала ідеї. Колорит свідомо обмежено до кількох згармонізованих кольорових плям чи площин. Багатолітній досвід дозволяв мисткині безпомилково вибирати найтонші колористичні співвідношення, які вона систематизувала в технологічних пробах. Настроєвість емалей М. Дольницької завжди наявна, але й постійно несподівано відмінна в кожній роботі.

Авторською технікою М. Дольницької є фактично винайдена й практикована нею після 1950-х років техніка так званої «шнурової» емалі, коли місце дротяних перетинок на металевій площині або плитці зайняли згідно з рисунком тонкі шнурки. Останні згорали під час випалу, утворюючи лінійні заглиблення поміж кольоровими площинами. Окрім перегородчастої та «шнурової» емалі, М. Дольницька нерідко експериментувала із синтезом цих технік з вільним змішуванням різноколірних емалевих порошків. Вона поетизувала важке й непередбачуване ремесло емальєрства, фіксувала набуті власним багатолітнім досвідом методи в технологічних методичних розробках – статтях. У настановах учням М. Дольницька незмінно супроводжувала творчий пошук озиранням на спадщину минулих віків. Так було й на заключній виставці-звіті проведених нею курсів емалі при Промисловому музеї у Львові (1937), коли поряд із творами учнів демонструвалися історичні емалеві вироби зі збірки Музею. Українська культурна громадськість Львова жваво реагувала на успіхи М. Дольницької в Європі та Львові, що вдається простежити завдяки численним публікаціям у тогочасних часописах Галичини[46]. Політичні й економічні обставини змусили мисткиню залишити Україну незадовго до Першої світової війни[47]. Через тридцять років подальшої творчої праці у Відні вона у співавторстві з А. Кніпер-Шульцем реалізує

[44] *Попович В.* Марія Дольницька. Емаль / Пер. з анг. Ю. Залізняка. – Нью-Йорк, 1978. – 134 с.: іл.

[45] *Попович В.* Зазнач. праця; *Шмериковська-Приймова І.* Кілька хвилин в ательє М. Дольницької // Назустріч. – 1934. – Ч. 23. – С. 4.

[46] *Іванець І.* Зазнач. праця – С. 4; *Шмериковська-Приймова І.* Зазнач. праця. – С. 4.

[47] *Попович В.* Зазнач. праця.

http://www.etnolog.org.ua

останній твір, пам'ятну табличку академічного товариства «Січ» із зображенням архангела Михаїла для української церкви Святої Варвари (1968). Цей твір є немовби дороговказом українським митцям на шляху до нових форм уживання емалі у храмовому середовищі, у синтезі з іншими мистецтвами, матеріалами й техніками обробки художнього металу.

Кількісну домінанту у творчій спадщині М. Дольницької складають емалі на релігійну тему, серед яких є й емалеві ікони. Гідним представником сакрального емальєрства став її послідовник, ієромонах Ювеналій Мокрицький, а також художники Я. Музика, М. Бутович та М. Осінчук[48]. Сама М. Дольницька, як і багато видатних українських митців її часу, уважала ікону вершинним досягненням українського мистецтва. Спроби надати канонічній іконі нової образної візії засобом «вічного матеріалу» емалі мали незмінний успіх у замовників і поціновувачів творчості М. Дольницької. Окремі емалеві ікони-триптихи мисткиня компонувала на кшталт українських ікон з житіями: у центрі – постать святого, а обабіч – меншого розміру сценки з його життя. Як і інші українські неовізантіністи, у творах на релігійну тему мисткиня ревно культивує чіткість і дзвінкий лаконізм рисунку, підкреслену площинність стриманих барв.

Зв'язок людини з природою – ще одна широка тема творчості М. Дольницької в емалі. Образна спрямованість цієї групи творів продиктована психологічною мотивацією віри у прекрасну гармонію Природи, Людини і Творця. Саме в таких творах мисткиня найчастіше зверталася до національної тематики, орнаментики, колориту, який вибухав усіма можливостями емалевої техніки. Екзотизм тематики та ідейне звучання таких творів мисткині в еміграції завжди підкреслювалися й назвами: «Україна», «Гуцули», «Гуцулка з коровою» та ін.[49]

Подібні ідеї і тематика знайшли яскраве художнє втілення в емалі й у самій Україні. Насамперед ідеться про творчість послідовниці Олени Кульчицької та М. Дольницької – Ярослави Музики. Тут емалеві композиції «Вершник», «Зілля» тощо розвивають національну й природничу тему в емалі Львова середини XX ст. синхронно із закордонними творами М. Дольницької. На відміну від мистецтва останньої, яке є майже цілком антропоморфним, Я. Музика часто вводить у свої композиції квіти і рослини, птахів і представників тваринного світу. Водночас діалог людини з природою Я. Музика талановито наділяє містичним, утаємниченим звучанням за допомогою суто образотворчих засобів емалі. Це саме можна сказати і про цикл її емалей, присвячених пантеону українських язичницьких божеств, позначених ідеєю асоціативного відтворення архаїки міфу і символу[50].

Властиве мисткині декоративне чуття, помножене на особливості техніки перегородчастої і «насипної» емалі, вивело її емалеві композиції на імпресіоністичне, а згодом і кубістичне звучання. Джерельною базою кубізму, як відомо, була природа і народний примітив. Вплив останнього на мистецтво емалі Я. Музика називала мимовільним і сильним, таким, що дає поштовх до чогось нового.

Водночас ці композиційні пошуки, що ґрунтувалися на характерних принципах серійності й декоративної ритміки, були невід'ємними від захоплення фольклором. Так виникли серійні цикли творів, присвячені слов'янській міфології («Лада», «Велес», «Перун», «Дажбог», «Стрибог», «Див», 1960-ті рр.); гуцульській демонології («Чугайстер», «Арідник», «Русалки», «Той, що хмари розганяє», «Коров'яча відьма», 1964 р.). Символізмом кольору і лаконічного образу-знака сповнена серія емалевої шевченкіани Я. Музики («Катерина», «Бондарівна», 1960-ті рр.). Особливо близьким до французького (навіть пікасівського) кубізму став портретний жанр в емалях «Пара», «Дівчина в голубому», «Портрет жінки з квіткою». Спорідненість із кубізмом проявилася в окремих емалях анімалістичної серії та циклу «Мікробіологія». Розвинутий авторський лаконізм емалі отримав і вжиткове призначення в низці брошок, прикрас-кулонів і медальйонів. За характером пошуків творчість Я. Музики в емалі походить з модерну та новаторських пошуків початку XX ст. Лише через драматичні сторінки долі авторки «матеріалізація» творів відбулася здебільшого в 1960-х роках. Однак і в цей період вона видається унікальною для України. Заслуговує на увагу експресія в експериментах з рельєфними емалями, лінійно-площинні розбивки кольору в трактуванні образів у дусі Фернана Леже та французьких кубістів.

[48] *Шмагало Р.* Методичні рекомендації до вивчення курсу «Історія декоративно-ужиткового мистецтва». Вип. 9. «Золотарство» для студентів II курсу спеціальності 0520 «Декоративно-прикладне мистецтво» і III курсу спеціальності 0518 «Мистецтвознавство» / Укл. Р. Т. Шмагало. – Л., 1994. – С. 9.

[49] *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні... – С. 377.

[50] Там само. – С. 378.

http://www.etnolog.org.ua

Дещо пізніше, перебуваючи в еміграції у Франції, у єдиному руслі зі своєю керамічною творчістю в емалі на міді експериментував яскравий український митець Юрій Кульчицький.

Поряд з ювелірним мистецтвом і художньою емаллю до кола творчих зацікавлень українських митців першої третини XX ст. потрапила фалеристика. Цей різновид творчості в галузі художнього металу навіяний етапами визвольних змагань українського народу, а також могутньою активізацією громадських рухів, постанням значної кількості політичних, спортивних, професійних, наукових та інших товариств, об'єднань, організацій. Усі ці громадські структури стали реальними замовниками на виконання проектів пам'ятних медалей, відзнак, військових нагород. Ця особливо цікава ділянка художньої творчості тривалий час залишалася утаємниченою та цілковито забороненою для вивчення через свою найтіснішу причетність до історичних подій боротьби за незалежність та національної символіки, на яку більше ніж півстоліття було накладене великодержавне більшовицьке табу. Утім, до творення фалеристики були залучені провідні сили українських митців. Серед творців українських відзнак, медалей, орденів на сьогодні мало досліджені імена таких діячів, як П. Терещук, Ю. Буцманюк, Р. Лісовський, М. Паращук, О. Новаківський, М. Бринський, О. Судомора, Олена Кульчицька, С. Гординський, архітектори В. Нагірний, О. Лушпинський та ін.[51] Авторство багатьох творів фалеристики й надалі залишається невідомим і потребує поглибленого вивчення мистецтвознавцями, істориками, колекціонерами.

Очевидно, що таку видатну плеяду українських митців, серед яких багато митців-педагогів, до творчості в галузі фалеристики спонукали насамперед їхні ідейні переконання. Символічним текстовим узагальненням таких позицій може слугувати напис на звороті однієї з відзнак «Україна 1917»: «Українці повинні лучитися як українці для оборони прав українського народу. Михайло Грушевський у році свободи України 1917». Виготовлення відзнак за проектами названих митців найчастіше відбувалося на замовлення українських громадських і військових організацій у ливарних та ювелірних майстернях і фірмах Львова, Коломиї, Відня, Варшави. За технологією виконання фалеристичну металопластику можна поділити на монохромну, відлиту з того чи іншого металу (цинку, латуні, бронзи, срібла), та поліхромну із застосуванням кольорової емалі, сріблення та золочення. В основу композицій відзнак найчастіше покладені щити різних конфігурацій, релігійна, національна, регіональна, державна символіка: тризуб, рівнораменний хрест, зображення архангела Михаїла, лева, сокола, вінка з калини, лаврового та дубового листя. На пам'ятних медалях політичних партій у центрі композицій переважно розміщували символіку восьмикутної зірки із зображенням з'єднаних рук, що тримають серп, та рельєфне зображення Т. Шевченка, дати заснування та ювілеїв історичних партій, монограми тощо. Шедевральною групою фалеристики є відзнаки освітніх і музичних товариств авторства скульптора П. Терещука із с. Вибудів на Тернопільщині. Вони відповідають стилістичним ознакам тогочасного мистецтва і водночас позначені рисами національної своєрідності. Творчість П. Терещука поряд з відомими творцями української медалі – митцями Михайлом Гаврилком та Андрієм Коверком – зафіксовано в каталозі знакової Виставки сучасного слов'янського медальєрства (1931)[52]. Після закінчення школи деревного промислу та гімназії в м. Закопане П. Терещук навчався у Віденській академії мистецтв, а потім відкрив власну майстерню скульптури в бронзі та слоновій кістці на вул. Золлергассе № 29 у Відні[53].

Творчість П. Терещука була широковідомою в Австрії, де він зарекомендував себе як друга творча постать країни (після Матіаса Бермана) у галузі скульптури малих форм, так званої «віденської бронзи». Найчастіше це пластика 1895–1925 років у стилі сецесії та раннього ар деко «кабінетного» призначення. Фігурки дітей, танцюристів, закоханих, П'єро та клоунів відлиті з бронзи із додаванням слонової кістки та напівкоштовного каменя. Іноді таку скульптуропластику використовували для декорування електричних настільних ламп, дзвоників, чорнильниць, промокальниць, ваз, попільниць тощо в поєднанні з мармуром, деревом, кольоровим з іризованою поверхнею склом. Авторська стилістика П. Терещука значною мірою інспірована японськими майстрами художнього металу кінця XIX – XX ст., зокрема колом імператорського двору, що репрезентували «японський стиль»

[51] *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні… – С. 379–380.

[52] Katalog wystawy wspolczesnego medalierstwa slowianskiego…

[53] *Олесницький Є.* Зазнач праця.

http://www.etnolog.org.ua

на виставках у Парижі (1900) та японо-британській виставці (1910). Формальні риси цього стилю – віртуозне різьблення, інкрустація та поєднання металу зі слоновою кісткою. Висока пластична культура, динамізм, любов до деталей, романтика зображуваної дії персонажів, фольклоризм і психологізм образів забезпечили й продовжують забезпечувати надзвичайну популярність П. Терещука як українсько-австрійського скульптора, яскравого представника стилю модерн.

Унікальну групу емігрантських творів дрібної металопластики з яскраво вираженою національною символікою складають два предмети релігійного культу 1930-х років, а саме: архієрейський хрест і панагія роботи Петра Мегика. Обидва вироби, виконані в техніці лиття зі срібла й золота, декоровано коштовним камінням і рельєфним декором. По периметру площини хреста і панагії оконтурені плоским рельєфним бордюром, що переходить у рослинну стилізовану в'язь сухуватих і гострих ламаних конфігурацій, що відповідають стилістиці ар деко. Панагію і хрест увінчують корони-митри з накладеними на них рельєфними тризубами. Ці твори сприймаються як ексклюзивний часовий місток у довгій стагнації розвитку української школи художнього металу в середині XX ст.

В Україні, швидше всупереч, ніж завдяки соціокультурній ситуації першої половини XX ст., поряд з ювелірним мистецтвом і емаллю відбулося захоплення митців фалеристикою та медальєрством, галуззю бронзової скульптури малих форм у руслі модерну та ар деко. У творчості П. Терещука, Олени 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 чи фалеристиці. Цей діапазон охопив модерн із його національними стилістичними відгалуженнями, ар деко, кубізм, симультанізм, функціоналізм та дизайнерські розробки. Українська традиція при цьому знайшла свою тяглість у зверненні митців до народного мосяжництва й золотарства, іконописної спадщини, геральдики та архетипних символів. Саме такий контекст стилістичних пошуків забезпечив самобутність численних творів окремих авторів, що виникли на тлі і поруч із відомими фабричними брендами та мережею дрібних міських виробників.

Р. ШМАГАЛО

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. Вічна лампада. Перша третина XX ст. Латунь; лиття, дифування, штампування, золочення. Храм Покрови Пресвятої Богородиці в с. Мужиловичі Львівської обл.

2. Дарохранильниця. Перша третина XX ст. Латунь; лиття, дифування, штампування, золочення. Храм у с. Ясенів Львівської обл.

3. Деревце обрядове. Перша третина XX ст. Галичина. Латунь; лиття, дифування, золочення.

4. Кадильниця. Перша третина XX ст. Латунь; лиття, дифування, ажур, золочення. Храм Воскресіння Господнього в с. Рибне Івано-Франківської обл.

5. Напрестольний хрест. 1930–1940-ві рр. Метал; лиття, дифування, кольорове скло, золочення. Храм Василія Великого в с. Підгірці Львівської обл.

6. Потир. Перша третина XX ст. Срібло; лиття, дифування, кольорове скло, золочення. Храм Воскресіння Господнього в с. Рибне Івано-Франківської обл.

7. Нацерковний хрест. Кінець XIX – початок XX ст. Залізо; кування, гнуття, ковальське зварювання. Храм Святого Миколая Мирлікійського в с. Дебеславці Івано-Франківської обл.

8. Дзвін. 1931 р. Фабрика братів Фельчинських. Чавун; лиття. Храм Христа Царя Слави в м. Івано-Франківську.

9. Панікадило. Перша третина XX ст. Латунь; лиття, дифування, штампування. Церква Введення Пресвятої Діви Марії до храму в с. Цвітова Тернопільської обл.

10. Запрестольний хрест. Перша третина XX ст. Метал; лиття, кування, дифування, золочення. Храм Святого апостола Пилипа в с. Чуловичі Львівської обл.

11. Монстранція. Перша третина XX ст. Латунь; лиття, дифування, штампування, золочення, кольорове скло. Церква Введення Пресвятої Діви Марії до храму в с. Вовків Львівської обл.

12, 13. *Ю. Захарієвич* (проект). Решітки вікон та центрального входу Галицької ощадної каси (м. Львів, пр. Свободи, 15). 1891 р. Майстерня Я. Дашека. Залізо; кування.

14. *І. Левинський*, *А. Вагнер* (проект). Огорожа подвір'я палацу Семенських (м. Львів, вул. Пекарська, 19). 1893 р. Майстерня Я. Дашека. Залізо; кування.

15, 17, 18. Фрагменти поручнів балкона вілли родини Дашеків (м. Львів, вул. Котляревського, 41). 1898 р. Архітектурне бюро І. Левинського. Майстерня Я. Дашека. Залізо; кування.

16. Брама під'їзду житлового будинку (м. Львів, вул. Академіка Сахарова, 2). Початок XX ст. Фабрика Я. Дашека (молодшого). Залізо; кування.

19–22. *І. Левинський* (проект). Віконні та дверні решітки, брама, огорожі, кронштейни та поручні балкона будинку (м. Львів, вул. Лисенка, 14). 1906–1907 р. Ковальсько-слюсарська майстерня М. Стефанівського. Залізо; кування.

23–25. *І. Левинський*, *Т. Обмінський*, *Л. Левинський* (проект). Віконна решітка, декоративне завершення даху, поручні балкона (м. Львів, вул. Підвальна, 7). 1906 р. Ковальсько-слюсарська майстерня М. Стефанівського. Залізо; кування.

26. Поручні сходів в інтер'єрі будинку (м. Львів, вул. Лисенка, 14). 1910-ті рр. Фабрика М. Стефанівського. Залізо; кування.

27. *Я. Шульц* (проект). Поручні балкона будинку (м. Львів, вул. Коперника, 26). 1907 р. Залізо; кування.

28. *М. Лужецький*, *Е. Жихович* (проект). Поручні балкона будинку (м. Львів, вул. Коперника, 12). 1907 р. Залізо; кування.

29, 31. *К. Теодорович* (проект). Балконні решітки-вставки та підвазонники, віконна решітка будинку (м. Львів, вул. Кармалюка, 3). 1923 р. Львівська художньо-промислова школа, майстерня Т. Преторіуса. Залізо; кування, карбування, вирізування.

30, 32, 35. *Б. Віктор* (проект). Віконні решітки кам'яниці Бачевських (м. Львів, Площа Ринок, 31). 1923 р. Ковальсько-слюсарська майстерня М. Стефанівського. Залізо; кування, вирізування.

33. Надфронтонний хрест церкви Св. Миколая (м. Львів, вул. Б. Хмельницького, 28). Фабрика М. Стефанівського.

34, 36. Віконні решітки будинку «Народної торгівлі» (м. Львів, Площа Ринок, 36). 1934 р. Фабрика М. Стефанівського. Залізо; кування.

37. Підставка для світильника «Мисливець». Кінець 1920-х рр. Ливарна фірма Брилинських у Львові. Бронза; лиття. Приватна збірка.

38–41. Хрести, свічники (проекти). 1920–1925 рр. Львівська художньо-промислова школа. Залізо, бронза; кування. Опубліковано у виданні: *Kryciński W*. Rysunki odręczne, zdobnicze i

http://www.etnolog.org.ua

malarstwo dekoracyjne. Nowe metody nauczania w szkołach roznych typow, według planow ministerstwa W.R.I.O.P. – Lwow; Warszawa; Krakow, 1926.

42–44. *Олена Кульчицька*. Ескізи проекту меблевої фурнітури та освітлювальних приладів. 1910-ті рр. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМЛ.

45. *М. Войтов*. Аграфи, запонка, ґудзик, хрестик (проекти). 1914 р. Львівська художньо-промислова школа. Срібло, золото, камінь; філігрань, гравіювання. Опубліковано у виданні: *Kryciński W*. Rysunki odręczne, zdobnicze i malarstwo dekoracyjne. Nowe metody nauczania w szkołach roznych typow, według planow ministerstwa W.R.I.O.P. – Lwow; Warszawa; Krakow, 1926.

46. *Олена Кульчицька*. Шкатулка. 1905–1907 рр. м. Відень. Мідь, емалі. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМЛ.

47. *Олена Кульчицька*. Оправа дзеркальця. 1905–1907 рр. м. Львів. Срібло, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМЛ.

48. *Олена Кульчицька*. Ювелірні прикраси. 1905–1907 рр. м. Львів. Мідь, срібло, емалі. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМЛ.

49–50. *Л. Позен* (автор рельєфу). Ювілейні медалі (дукачі) на честь 100-річчя написання «Енеїди» І. Котляревського. 1903 р. Земська школа в с. Діхтярі Полтавської губ. Метал жовтого кольору; карбування, гравірування, позолота. ЛІМ.

51. *Н. Слуцький*. Кольє. 1930 р. м. Гамбург (Німеччина). Хромовані трубки і пластини. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : en.wikipedia.org/wiki/Naum_Slutzky#/media/File:..Bauhaus.jpg.

52. *Н. Слуцький*. Браслет. 1929 р. Німеччина. Хромовані пластини, гематит; монтування. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : en.wikipedia.org/wiki/Naum_Slutzky#/media/File:..Bauhaus.jpg.

53. *Н. Слуцький*. Чайник. 1928 р. Сталь; пресування. Музей Вікторії і Альберта (м. Лондон, Великобританія). За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : en.wikipedia.org/wiki/Naum_Slutzky#/media/File:..Bauhaus.jpg.

54–56. *Я. Музика*. Емалеві пластини «Пори року», «Песики», «Вершник». Середина XX ст. м. Львів. Мідь, перетинчаста емаль. ЛНГМ.

57. *Й. Маршак*. Браслет. Початок XX ст. м. Київ. Золото, червона та чорна емаль, діаманти.

58–59. *М. Дольницька*. Емалеві пластини «Дівчата на вітрі», «Орфей». 1930-ті рр. Західна Європа. Мідь, емаль. Опубліковано у виданні: *Попович В*. Марія Дольницька. Емаль / Пер. з англ. Ю. Залізняка. – Нью-Йорк, 1978.

60. *Ю. Буцманюк* (проект). Відзнака «Україна 1917». 1917 р. Галичина. Срібло; карбування. Приватна збірка.

61. *М. Паращук*, *Ю. Гундерт* (проект). Медаль «Січова пам'ятка. 1814. Т. Г. Шевченко. 1861» (аверс і реверс). 1911–1914 рр. Фірма Г. Гольдштайна (м. Коломия). Метал жовтого кольору; карбування. Приватна збірка.

62. *Р. Лісовський* (проект). Відзнаки товариства «Пласт». 1918–1939 рр. м. Львів. Метал; штампування. Приватна збірка.

63. *Ю. Буцманюк* (І. Труш?) (проект). Відзнака «Укр. Січ. Стр. Ukr. Legion 1914–1916». 1916 р. Галичина. Метал жовтого кольору; карбування, емаль. Приватна збірка.

64. *О. Судомора*. Відзнака «І.Ш.С.» (проект). 1918 р. м. Львів. Срібло, емаль. Приватна збірка.

65. *М. Бринський* (проект). Орден «Тризуб з вінцем» IV ступеня. 1919 р. Срібло; лиття. Приватна збірка.

66. *О. Лушпинський* (І. Труш?) (проект). Хрест «С.У.С. 1914». 1918 р. м. Львів. Метал, емаль. Приватна збірка.

67. *Олена Кульчицька*. Відзнака «У.Д.І. 1881–1931» (проект). 1931 р. Західна Україна. Метал, емаль. Приватна збірка.

68. *С. Гординський*. Відзнака «Р.Ш. 50» (проект). 1931 р. м. Львів. Метал, емаль. Приватна збірка.

69. *П. Терещук*. Відзнака «Коломийський Боян». Початок XX ст. м. Відень (Австрія) (?). Метал, емаль. Приватна збірка.

70, 71. *П. Мегик*. Архієрейський хрест і панагія. Середина XX ст. Західна Європа. Золото, срібло, коштовне каміння; лиття, гравіювання. Фото з архіву Українського музею-архіву м. Клівленд, США.

72. *П. Терещук*. Настільна лампа. Початок XX ст. м. Відень (Австрія). Бронза, скло; лиття, монтування. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.askart.com/artist/Peter_

http://www.etnolog.org.ua

Tereszczuk/11074515/Peter_Tereszczuk.aspx; http://www.artfira.com/site/uk/work/b9764874e28eeb8b-427b64a392ce0a04; http://allday2.com/pic/photos-foto/573223-avstriyskiy-skulptor-peter-tereszczuk.html.

73. *П. Терещук*. «П'єро-танцюрист». Початок XX ст. м. Відень (Австрія). Метал; лиття, різьблення. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.askart.com/artist/Peter_Tereszczuk/11074515/Peter_Tereszczuk.aspx; http://www.artfira.com/site/uk/work/b9764874e28eeb8b427b64a392ce0a04; http://allday2.com/pic/photos-foto/573223-avstriyskiy-skulptor-peter-tereszczuk.html.

74. *П. Терещук*. Чорнильниця. Початок XX ст. Метал; лиття, різьблення. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.askart.com/artist/Peter_Tereszczuk/11074515/Peter_Tereszczuk.aspx; http://www.artfira.com/site/uk/work/b9764874e28eeb8b427b64a392ce0a04; http://allday2.com/pic/photos-foto/573223-avstriyskiy-skulptor-peter-tereszczuk.html.

75. *П. Терещук.* Ваза. Початок XX ст. м. Відень (Австрія). Метал; лиття. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.askart.com/artist/Peter_Tereszczuk/11074515/Peter_Tereszczuk.aspx; http://www.artfira.com/site/uk/work/b9764874e28eeb8b427b64a392ce0a04; http://allday2.com/pic/photos-foto/573223-avstriyskiy-skulptor-peter-tereszczuk.html.

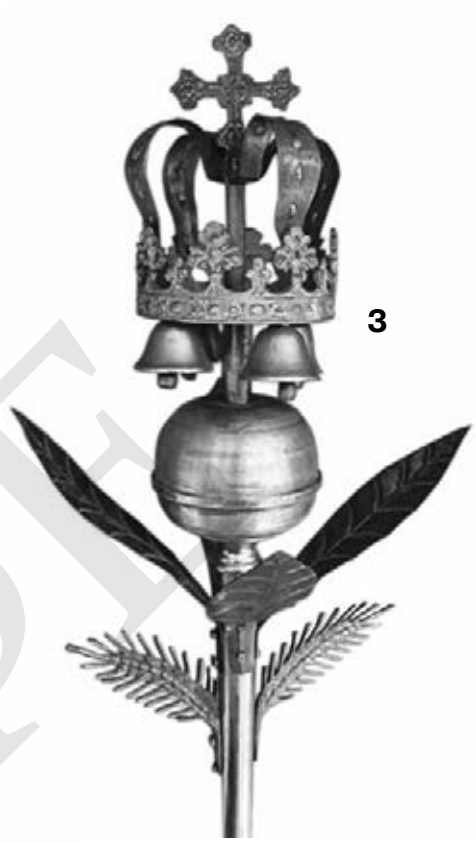
76. *П. Терещук*. Таця. Початок XX ст. м. Відень (Австрія). Метал; лиття, різьблення. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.askart.com/artist/Peter_Tereszczuk/11074515/Peter_Tereszczuk.aspx; http://www.artfira.com/site/uk/work/b9764874e28eeb8b-427b64a392ce0a04; http://allday2.com/pic/photos-foto/573223-avstriyskiy-skulptor-peter-tereszczuk.html.

77. *П. Терещук*. Настільна лампа-чорнильниця. Початок XX ст. м. Відень (Австрія). Метал; лиття, монтування. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.askart.com/artist/Peter_Tereszczuk/11074515/Peter_Tereszczuk.aspx; http://www.artfira.com/site/uk/work/b9764874e28eeb8b427b64a392ce0a04; http://allday2.com/pic/photos-foto/573223-avstriyskiy-skulptor-peter-tereszczuk.html.

78. *П. Терещук.* Ваза. Початок XX ст. м. Відень (Австрія). Метал; лиття, карбування. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.askart.com/artist/Peter_Tereszczuk/11074515/Peter_Tereszczuk.aspx; http://www.artfira.com/site/uk/work/b9764874e28eeb8b-427b64a392ce0a04; http://allday2.com/pic/photos-foto/573223-avstriyskiy-skulptor-peter-tereszczuk.html.

79. *П. Терещук.* Прес-пап'є. Початок XX ст. м. Відень (Австрія). Метал; лиття, різьблення. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.askart.com/artist/Peter_Tereszczuk/11074515/Peter_Tereszczuk.aspx; http://www.artfira.com/site/uk/work/b9764874e28eeb8b-427b64a392ce0a04; http://allday2.com/pic/photos-foto/573223-avstriyskiy-skulptor-peter-tereszczuk.html.

http://www.etnolog.org.ua



http://www.etnolog.org.ua

7

9

10

8

11

http://www.etnolog.org.ua

12

14

13

http://www.etnolog.org.ua

15

16

17

18

http://www.etnolog.org.ua

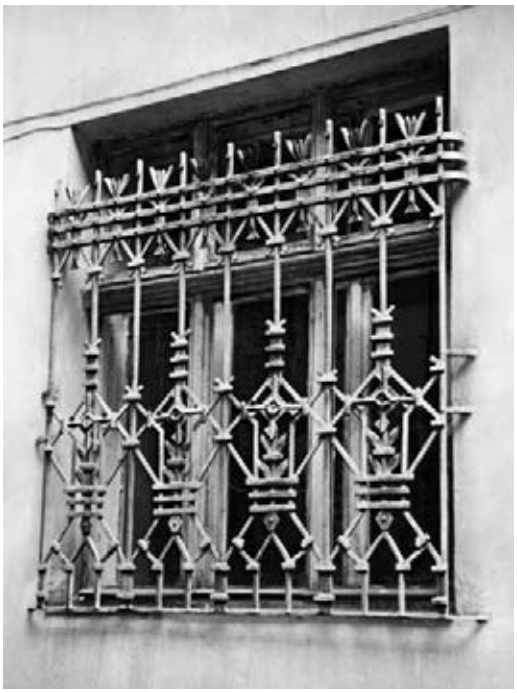
19

21

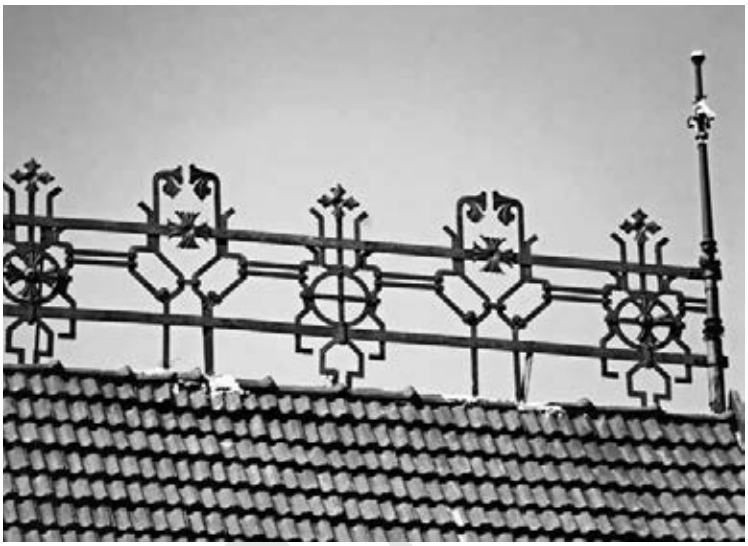
20

22

http://www.etnolog.org.ua



23



24

25

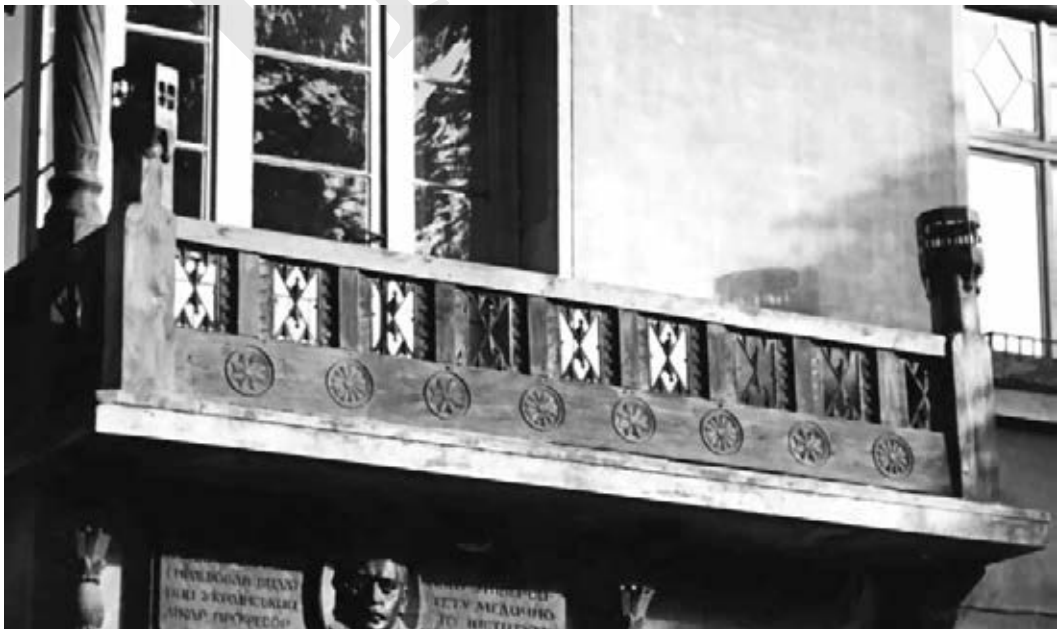
http://www.etnolog.org.ua

26

27

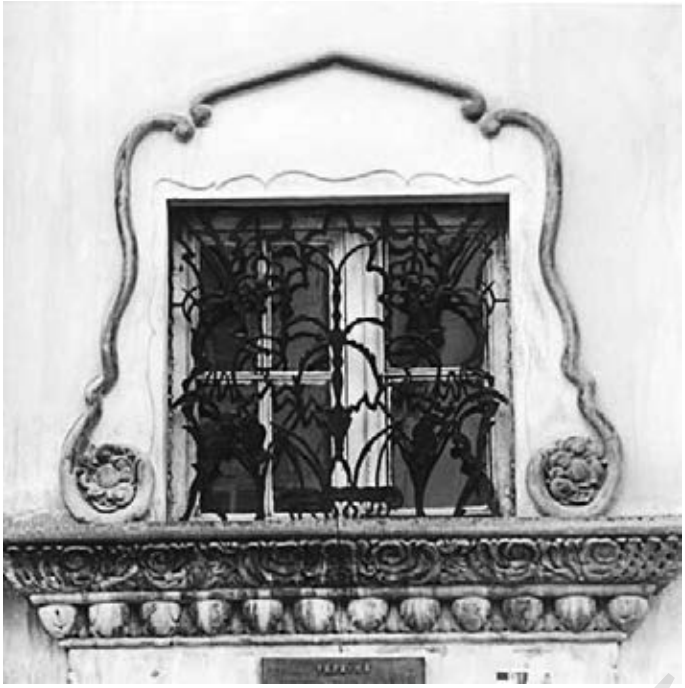
28

29



http://www.etnolog.org.ua

30



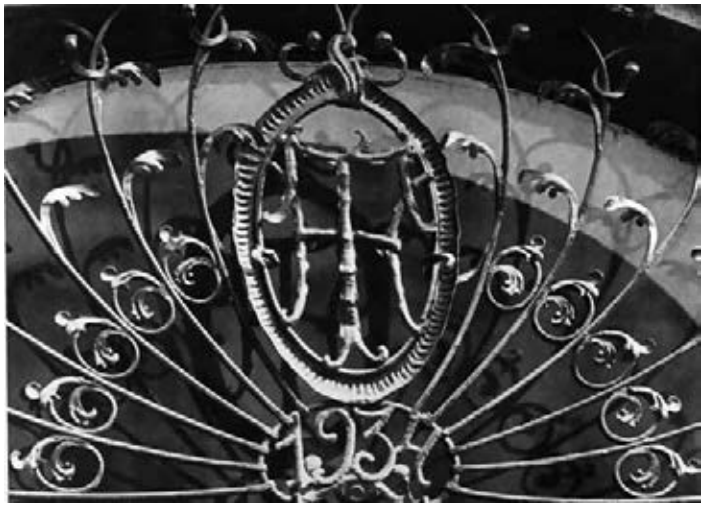
33

31

32

http://www.etnolog.org.ua

34



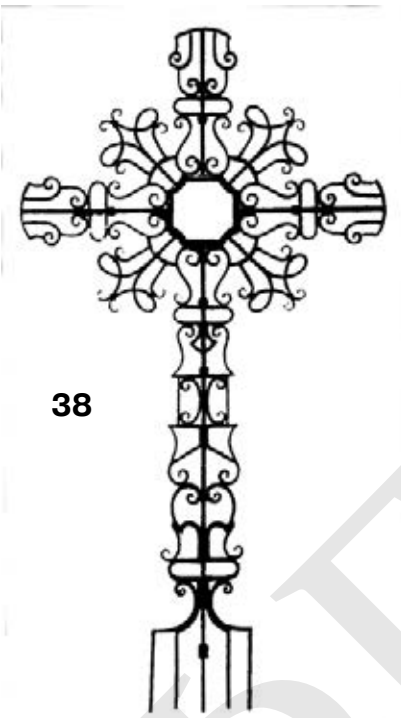
35

36

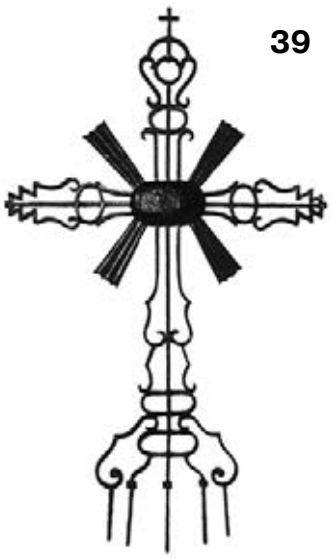
http://www.etnolog.org.ua

37

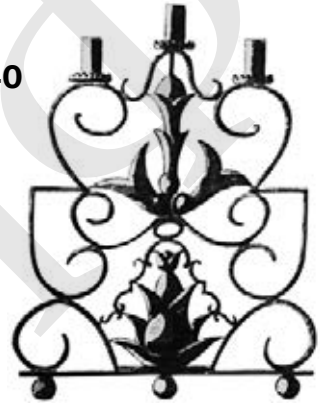
38



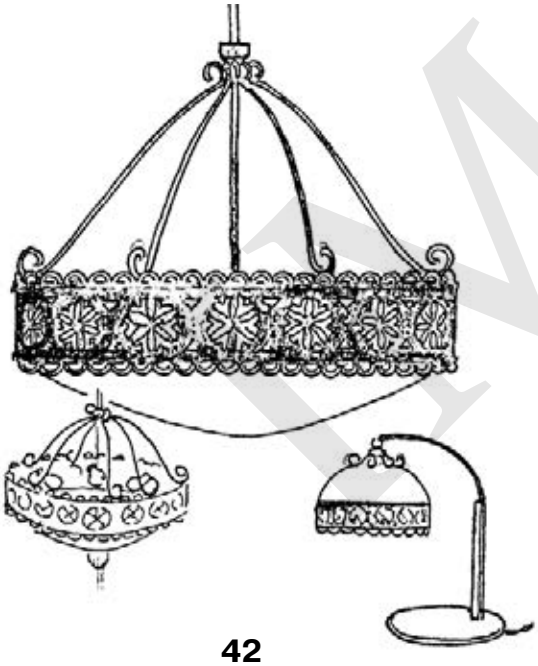
39



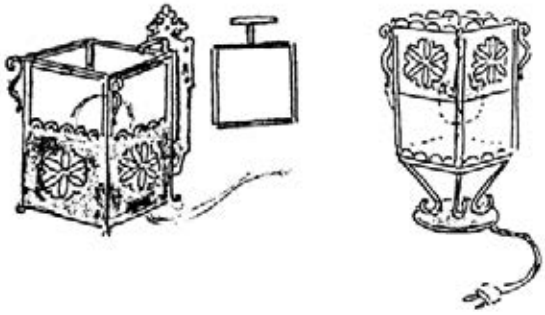
40



41



42



43

44

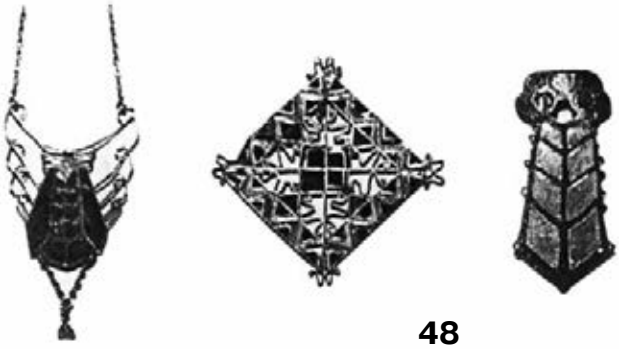
МФЕ

http://www.etnolog.org.ua

45

46

47



48

http://www.etnolog.org.ua

49

50

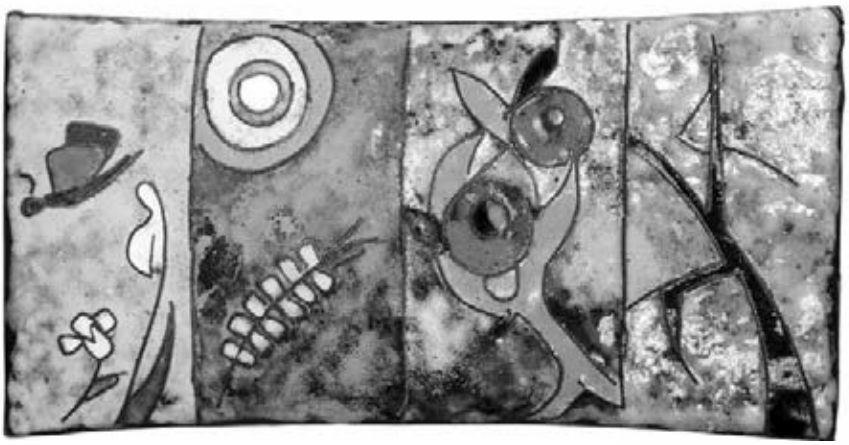
51

52

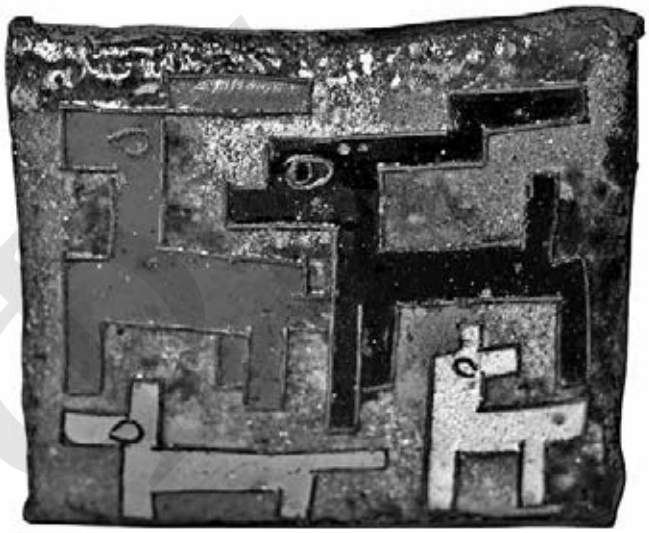
53

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua



54



55

56

57

http://www.etnolog.org.ua

58

59

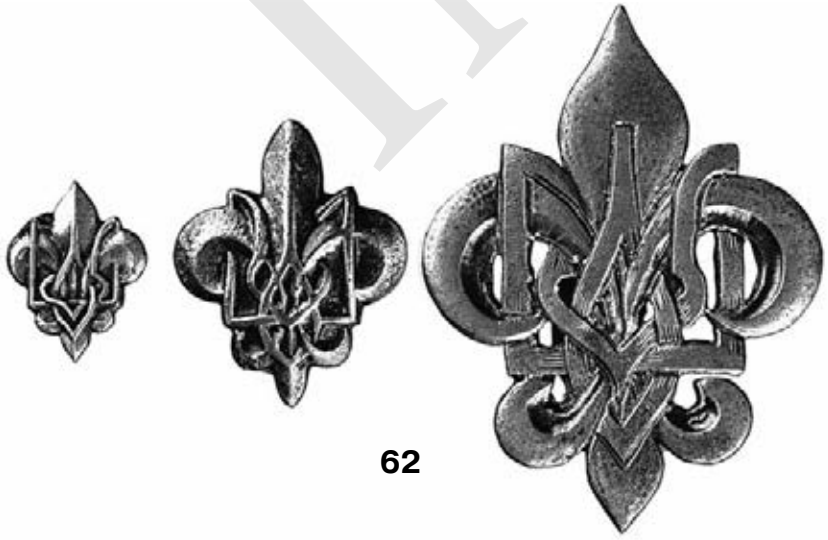
http://www.etnolog.org.ua

60

63

61

64



62

65

IMPE

http://www.etnolog.org.ua

66

67

68

69

70

71

http://www.etnolog.org.ua

72

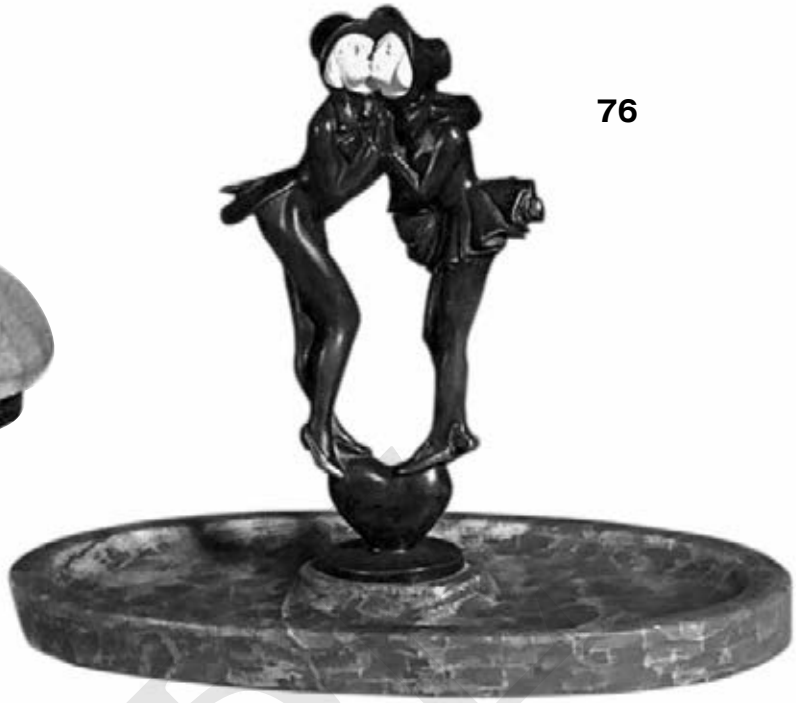
73

74

75

МФЕ

http://www.etnolog.org.ua



76

77

78

79

http://www.etnolog.org.ua

Художня обробка дерева

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

І. Кіщак. Блюдо. 1948 р. м. Львів. Дерево; різьблення. МЕХП ІН НАНУ

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ДЕРЕВА І МЕБЛІ (початок XX ст.)

На теренах Східної і Західної України національний стиль, започаткований в архітектурі, охопив і галузь оформлення міського інтер'єру – як оригінальні речі українського селянського побуту, так і спеціально спроектовані предмети оздоблення, що утворюють цілісний ансамбль. До проектування меблів і вжиткових виробів у національному стилі, розробки орнаментів зверталося багато українських митців: В. Кричевський, Г. Нарбут, В. Черненко, М. Жук, М. Самокиш, С. Васильківський, О. Сластіон та ін.

Однією із цікавих сторінок у проектуванні інтер'єрів, зокрема меблів, у національному стилі була творчість А. Ждахи. Великий знавець народного мистецтва, він разом з О. Сластіоном брав участь в упорядкуванні серії альбомів «Українська народна творчість», що їх видавав Полтавський кустарний склад, починаючи з 1912 року. Митець замальовував орнаменти писанок, вишивок, одягу, що слугували предметом інспірацій у його роботі з проектування інтер'єрів і меблевого устаткування. Він розробив альбом малюнків «Меблі в українському стилі» (1919), у якому представлено як цілісний інтер'єр вітальні, так і різноманітні меблі для їдальні, спальні, кабінету, вітальні. В інтер'єрі митець проектував стелі зі сволоками, розписні стіни, різьблені двері та вікна, кахляні печі. Тут є всі види меблів, що побутували на той час: стільці, фотелі, дивани, ліжка, лави, шафи, скрині, полички та етажерки, різноманітні за призначенням столи[1]. За зразок А. Ждаха брав як суто народні, сільські за типом меблі (лави, столи, скрині, мисники), так і тогочасні міські.

Основна ознака умеблювання полягала в багатому декоруванні різьбленням та розписом, що надавало виробам мальовничого, ошатного вигляду. Крім того, митець широко вводив в орнаментацію мотиви узорів з вишивки, писанкарства та кераміки. Його художні пошуки були сконцентровані на формуванні стилю модерн в українському варіанті. Часто в орнаментації трапляються рослинні мотиви вазона, гілки, різноманітні розетки. Улюбленим є мотив соняшника: митець не лише прикрашає ним меблі, але й розписує фриз у вітальні, уводить мотив Козака-Мамая, козака-вершника, для оздоблення помешкань застосовує значну кількість узорних тканин і килимів. Розпис відіграє важливу роль в оформленні ширм. Сюжетами слугували українські краєвиди, сцени з народного життя, мотиви й образи, символічні для української історії та сучасності, образи історичних осіб, видатних діячів української культури.

Різьблення, створення меблів було дуже розвиненим на Полтавщині, яка й дотепер славиться художньою обробкою дерева. Усі вироби із цього матеріалу (одвірки, сволоки, віконця, мисники, лави, ложки та інші предмети побуту) оздоблювали різьбленими візерунками. Найбільшого розвитку різьбярство набуло на початку XX ст. і пов'язане з іменами видатних майстрів – Федота і Прокопа Юхименків із с. Великі Будища (Зіньківський пов.). В. Кричевський під час будівництва Полтавського земства запросив П. Юхименка для співпраці. Він оздобив за ескізом художника вхідні двері – це монументалізований мотив «Дерево життя», у якому глибоко врізані лінії потужно окреслюють пагінці з квітами-розетками. Різьбленням було оздоблено також двері залів, сволоки, стільці. За ескізом О. Сластіона П. Юхименко відтворив композицію «Козак-бандурист» (1902). У своїй майстерні виконував замовлення князів Кочубеїв із сусіднього с. Диканька, княгині Тенішової, працював над круглою скульптурою «Дівчина біля колодязя», «Самсон» тощо. У майстерні також працювало чимало його учнів, серед яких – Василь Гарбуз, Іван Дроб'язко, П. Кремпоха та інші майстри[2].

Саме в цей час у Полтаві, Зінькові, Кобеляках та Кременчузі було організовано мережу майстерень з виготовлення дерев'яних виробів і меблів. Батько й син Юхименки вивчали народний орнамент і використовували його в оздобленні дерев'яних столів, мисників, лав. У 1910 році в Полтаві почала працювати столярно-різьбярська майстерня, куди прийшло багато талановитих майстрів. Діяльність її спрямовувалася на виготовлення меблів в українському стилі. Вироби майстерні з успіхом експонувалися в Італії (1911), де були відзначені золотою медаллю. Найвищу нагороду вони здобули й на Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі (1913).

[1] *Вільшанська О.* Меблі Амвросія Ждахи // НМ. – 2001. – № 3–4. – С. 56–58.

[2] *Ханко В.* Різьбляри з Великих Будищ // НМ. – 2001. – № 1–2. – С. 58.

http://www.etnolog.org.ua

Наприкінці XIX ст. було організовано фірму І. Левинського, період найбільшого розвитку якої припадає на початок XX ст. Вона мала у своєму підпорядкуванні значну кількість художньо-промислових фабрик. Саме тут протягом 1900–1914 років розквітав галицький варіант українського національного стилю. Фірма об'єднала найвидатніших тогочасних митців: архітекторів Ю. Захарієвича, К. Мокловського, О. Лушпинського, Т. Обмінського, художників І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка, А. Герасимовича, М. Гаврилка, художників декоративного мистецтва М. Лук'яновича, О. Білоскурського, І. Глинчака, Олену Кульчицьку та ін. Це було коло митців-однодумців, які створили й утілили в життя значну кількість проектів архітектурних споруд по всій Галичині, зразків орнаментальної промислової та побутової кераміки, виробів художнього металу, вишивки, килимарства, ткацтва, меблів. Ці вироби мали яскраво виражені ознаки українського стилю, який творчо переосмислював традиції народного мистецтва і який інколи називають гуцульською або українською сецесією. Власне, розробка українського стилю на Галичині перетворилася на активний національно-визвольний рух.

Діяльність фірми І. Левинського щодо створення українського національного стилю була різноманітна й багатопланова. У 1896 році почала роботу столярна майстерня, яка вже 1911 року перетворилася на фабрику столярних виробів і художньої обробки дерева. У цій галузі працювали такі провідні митці, як Т. Обмінський, О. Лушпинський, Е. Ковач, К. Мокловський, Олена Кульчицька. Вони проектували меблі, іконостаси, різьблені рами тощо. Виготовлення меблів також орієнтувалося на багатовікові традиції народних майстрів. Серед найбільших осередків вирізняється Гуцульська спілка в Коломиї, Столярно-токарська верства в Івано-Франківську, Промислова школа у Львові. Митці бюро І. Левинського зверталися до проектування меблів. Особливо цікаві зразки шаф з гуцульською стилізованою різьбленою орнаментикою розробляли О. Лушпинський та Олена Кульчицька.

Так, меблі за проектом Теодора Прокоповича 1902 року було виконано в Коломиї, а в Косові 1906 року за проектами Олени Кульчицької виготовляли меблі, у яких використовували традиції народного різьбярства. Стилізовані народні мотиви широко застосовували в оздобленні меблів, розроблених за проектами Михайла Гнатківського, Владислава Гостинського, Михайла Павлишака, Теодора Прокоповича[3]. Працівники фірми І. Левинського 1900 року взяли участь у створенні крісел, столів і лав у народному стилі для Галицького залу Львівського залізничного вокзалу[4].

Пошуки національного стилю, заснованого на вивченні народного мистецтва, були програмними в майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів Академії мистецтв України, якою керував Василь Кричевський. Саме тут розробляли проекти інтер'єрів для різних верств населення. Утверджувався новий стиль помешкання, який мав яскраву національну означеність у поєднанні з красою та утилітарною зручністю.

Неабиякий інтерес викликає серія ескізів 1920-х років О. Саєнка. У своїх розробках внутрішнього інтер'єру художник використовував активну взаємодію різних видів мистецтва. Митець глибоко вивчав народне мистецтво, основи його орнаментики. За порадою В. Кричевського та М. Бойчука він мандрував селами рідної Чернігівщини, робив замальовки хат та внутрішнього опорядження житла. Результатом його пошуків стали такі розробки «Внутрішній інтер'єр сучасної хати» (1927), «Кімната робітника» (1933). У 1928 році В. Кричевський запросив О. Саєнка взяти участь у монументально-декоративному оформленні історичної секції ВУАН, яку на той час очолював М. Грушевський. Тут уперше митець застосував монументально-декоративне оздоблення інтер'єрів з розробкою меблів, килимів, з використанням техніки мозаїчного набору соломою як різновиду монументального мистецтва. Основними панно стали «Невільники» та «Козак-Мамай». О. Саєнко яскраво виявив органічне відчуття ансамблю, синтез національних культурних традицій зі здобутками світового професійного мистецтва[5].

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА

3 *Нога О.* Проект пам'ятника Івану Левинському. – Л., 1997. – С. 207.

4 Там само. – С. 45.

5 *Майданець О.* Творчо-педагогічні принципи Василя Кричевського у творчості Олександра Саєнка // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 111–120.

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ДЕРЕВА І МЕБЛІ

В історії українського художнього різьблення перша третина XX ст. стала періодом подальшого розвитку, навіть з урахуванням складних політичних, соціально-економічних і культурних умов фактично в усіх напрямах, видах, формах, техніках. «Художня обробка дерева в Україні залишалася на високому рівні, передусім у регіонах, ще відносно багатих на ліс, де збереглися давні традиції деревообробних ремесел»[1]. Продовжували діяти і виникали нові майстерні, ремісничі й художньо-промислові школи, які відіграли важливу роль у розвитку, а надто – у збереженні традицій українського художнього дерева. Серед них, наприклад, Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа, створена 1905 року за сприяння митця В. Розвадовського, де навчали й різьбярів. Того самого року було відкрито Краєву школу різьбярства і металевої орнаментики в м. Вижниці Чернівецької області, навчальна програма якої охоплювала широкий спектр деревообробних фахів – столярство, токарство, різьблення, інкрустацію. У цьому закладі викладали такі талановиті гуцульські різьбярі, як В. Девдюк і В. Шкрібляк. Упродовж 1906–1912 років художні вироби учнів цього осередку одержали нагороди на виставках у Бухаресті, Чернівцях, мали успіх на виставках у Парижі та Відні[2]. У 1911 році столярно-різьбярську майстерню, яка здійснювала водночас і навчальну діяльність, було відкрито в Полтаві, а 1913 року – у Будах на Полтавщині.

На початку XX ст. зросло значення митця-різьбяра, який часто був і виконавцем художніх творів, і педагогом, засновником власної майстерні або школи. Особливо активним цей процес був на теренах Західної України, де творчо працювало багато різьбярів і різьбярських династій. Справжній новатор у царині художнього дерева Іван Семенюк (з Печеніжина) заснував школу обробки дерева в Коломиї, В. Девдюк (1921), а згодом П. Баранюк, М. Тимків, М. Бурдяк (м. Косів) відкрили власні навчальні різьбярські майстерні. На початку 1930-х років у Косові активно діяла спілка народного промислу «Гуцульська різьба», до складу якої входило 30 майстрів[3]. Про високий рівень творчості провідних митців-різьбярів, успіхи їхніх учнів свідчить те, що від початку XX ст. художнє дерево – постійний експонент на багатьох престижних виставках, які регулярно відбувалися фактично по всій території України.

З початком Першої світової війни розвиток українського художнього дерева, деревообробних підприємств, народних промислів поступово сповільнюється. У роки громадянської війни стан деревообробної галузі погіршувався й надалі. Окрім матеріальної руйнації, з приходом радянської влади розпочався поступовий, але невпинно наростаючий ідеологічний тиск на мистецтво, художню промисловість і частково на царину художнього дерева. Серед найзначніших втрат, що надто відчутно збіднили у 20–30-х роках XX ст. українське художнє деревообробництво – майже повне призупинення розвитку сакральної творчості на радянській території України. Було ліквідовано як ідеологічно ворожі цілі майстерні різьбярів, які виготовляли такі унікальні вироби (часто справжні мистецькі шедеври), як іконостаси, царські врата, хрести, престоли та ін. Репресіям було піддано чимало провідних майстрів церковного різьблення. Процес примусової колективізації суттєво підірвав матеріальну базу деревообробних майстерень, які ще перед Першою світовою війною виготовляли широкий і різноманітний асортимент виробів. На зламі 1920–1930-х років активізується свавілля органів нової місцевої влади, яка «ревізує кустарні підприємства, конфіскує у них сировину, а окремих кустарів, і навіть цілі артілі, мобілізує на роботу в державних майстернях»[4]. Ближче до середини 1920-х років діяльність мережі деревообробних майстерень, а згодом, у 1930-х роках, і фабрик, було переорієнтовано на виробництво сувенірів, меблів і скульптури малих форм. Наприклад, типовим радянським замовленням стали меблеві гарнітури в так званому українському та російському стилях для адміністративних кабінетів. М. Попович влучно зазначив: «Наслідком культурного розвитку України в перші роки комуністичної диктатури було, з одного боку, різке розширення соціальної бази української культури, залучення до освіти та творчості найширшого загалу вчора ще малописьменних мас, переважно молоді, а з іншого боку, неминуче при цьому різке зниження "планки" мінімуму культурності, можна сказа-

[1] *Станкевич М.* Українське художнє дерево XVI–XX ст. / НАНУ, Інститут народознавства. – Л., 2002. – С. 159.

[2] Там само.

[3] Там само. – С. 171.

[4] Там само. – С. 165–166.

http://www.etnolog.org.ua

ти, посередній рівень»[5]. Утім, навіть у таких складних умовах розвиток художньої обробки дерева, процес збереження традицій і формування нових мистецьких вартостей у цій царині тривали по всій Україні.

Повертаючись до початку XX ст., слід сказати, що на підприємствах, заснованих земствами, розширилося виготовлення дерев'яних виробів для міського ринку. На Наддніпрянщині такі майстерні, опікувані земськими управами, активно працювали в багатьох містах і містечках. Серед найактивніших слід згадати Полтавське земство, яке приділяло значну увагу промисловому виробництву і створенню художньо-промислових майстерень. Місцеві майстри з Полтави, Зінькова, Кременчука, Переяслава, враховуючи нові смаки й запити, виготовляли різноманітні меблі й меблеві гарнітури для купців, чиновників, поміщиків, а також для адміністративних, освітніх та інших установ. Часто меблеві вироби, призначені для міського ринку, прикрашали рельєфним різьбленням, а в декорі меблів для народного житла зберігалися давні прийоми плоскої і тригранно-виїмчастої різьби.

На початку XX ст. традиційними залишалися уклад і методи навчання в багатьох столярно-різьбарських майстернях, де разом з майстрами працювали учні, які, беручи участь у виконанні замовлень, одночасно опановували мистецтво різьблення та інші техніки декорування виробів з дерева. Подібну майстерню у Великих Будищах Зіньківського повіту на Полтавщині тримали майстри Федот і Прокіп Юхименки (батько і син), а працювали й навчалися в них згодом не менш знані різьбарі В. Рева, В. Гарбуз та П. Кремпоха[6]. Слід додати, що П. Юхименко був майстром скульптурного різьблення, прекрасно володів рисунком, робив професійні ескізи своїх виробів, розробляв візерункові композиції на основі народних орнаментів. Частина таких ескізів, майстерно виконаних П. Юхименком, зберігається в ПКМ[7].

У 1911 році земську столярно-різьбарську майстерню було відкрито в Полтаві. Її колектив складали переважно місцеві народні майстри. Саме із цим осередком пов'язана творчість видатного різьбяра В. Гарбуза, який найбільше працював у техніці плоскої тригранно-виїмчастої різьби. Серед його виробів відомі різноманітні полички, сувеніри, а також меблі. У ПКМ зберігаються шафи, виготовлені В. Гарбузом у співавторстві з майстрами Я. Халабудним, П. Юхименком та А. Комашенком. Одна з них – шафа-буфет, виготовлена 1913 року за проектом В. Черненка, – позначена «еклектичністю тектоніки й декору»[8]. З цього приводу слід зауважити, що на початку XX ст. на українських виробників меблів уже доволі помітно впливав ринок, на якому домінували вироби з елементами різних стилів, у поєднанні з якими часто можна було бачити народні форми й засоби декорування. Серед декоративних технік, що поряд з різьбленням і розписом набували популярності, варто згадати інкрустацію соломкою, у розвиток якої значний внесок здійснив талановитий митець О. Саєнко[9].

Уродженець м. Березни на Чернігівщині О. Саєнко ще в дитячі роки дивував своїм мистецьким обдаруванням. Втративши після важкої хвороби слух, юнак відкрив для себе дивовижний світ декоративного мистецтва, насамперед техніку створення композицій із соломи. За допомогою прихильників (серед них був син відомого російського художника М. Ге) він влаштувався в Петербурзьку школу глухонімих, а 1920 року став студентом Української академії мистецтв. Народне мистецтво стало основним джерелом творчості О. Саєнка, який разом з багатьма іншими митцями своєю самобутньою творчістю знаменував прикметну рису українського декоративного мистецтва, а саме: незмінну зацікавленість художників національною спадщиною, яка виявилася у зверненні до народних традицій. О. Саєнко разом з В. Кричевським виконав монументально-декоративне оформлення приміщень історичної секції ВУАН. Створені ним декоративні тематичні панно-вставки із соломи («Святковий день», «Козак-Мамай», «Свято врожаю» та ін.) виглядали оригінально й незвично, оскільки фактично вперше використовувалися в українській архітектурі для декорування інтер'єру.

Самобутній майстер меблево-різьбарської майстерні у Великих Будищах Я. Халабудний чи не найяскравіше виявив своє обдарування в царині дерев'яної пластики.

На Слобожанщині місцеві майстерні виготовляли різноманітні побутові, господарські, сувенірні вироби з дерева, часто й меблі. Одну з кращих столярних майстерень було засновано

5 *Попович М. В.* Нарис історії культури України. – К., 1998. – С. 588.

6 *Лапа В. П.* Полтавські різьбярі Яків Халабудний, Василь Гарбуз. – К.; Х., 1937. – С. 27.

7 Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР. – К., 1970. – Т. 4: Мистецтво кінця XVIII–XX ст. – Кн. 2. – С. 361.

8 *Станкевич М.* Зазнач. праця. – С. 162–163.

9 *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – 280 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

в Ромнах, де працювали майстри різних деревообробних фахів. В асортименті слобожанських столярів на початку XX ст. були столи, лави, стільці, крісла, шафи та інші меблеві вироби. Щодо художнього вирішення слід зауважити, що ніжки меблів часто робили профільованими, а серед засобів декорування переважало різьблення, за винятком скринь, які найчастіше оздоблювали розписом.

На Поліссі знаними осередками художнього деревообробництва були Чернігів, Новгород-Сівеський, Острог та інші міста, на Поділлі – Кам'янець-Подільський. Традиції місцевих деревообробних цехів (столярного, токарного, різьбярського), де тривалий час виготовляли іконостаси, хрести, архітектурні різьблені деталі, широкий асортимент побутових виробів, транспортні засоби, оздоблені різьбленням тощо, послужили підґрунтям для створення й діяльності майстерень першої третини XX ст. У 1905 році тут навіть було відкрито художньо-промислову школу, що мала окреме відділення деревообробки, де навчали різьблення та інкрустації. У м. Гримайлові Крайова навчальна майстерня колісництва (перенесена із с. Товсте 1892 р.) виготовляла оздоблені накладними деталями з дерева й металу, а також різьбленням і випалюванням, вози, фаетони, сани та інші транспортні засоби.

До самобутніх районів України, де художнє різьблення належало до основних видів мистецтва, належала Гуцульщина. Початок XX століття в історії гуцульського різьблення був ознаменований творчістю майстрів, які походили з відомих династій Шкрібляків, Девдюків, Мегединюків. Розвивалася творчість таких різьбярів, як С. Корпанюк, В. Якіб'юк, І. Семенюк, П. Гондурак, М. Медвідчук, Ф. Дручків та ін.

У першій третині XX ст. художнє різьблення в церковних лемківських інтер'єрах також позначене еклектичними впливами[10]. У різьблених композиціях іконостасів було багато мотивів бароко й рококо, на церковних вратах надто пишною, а нерідко й перевантаженою, виглядала пластика виноградної лози з гронами, де часто поєднувалися пізньобарокові й цілком реалістичні риси. Зразком змішання різних стилістичних рис у лемківській церковній різьбі можна назвати оздоблення дерев'яної церкви Архістратига Михаїла (1911) у с. Кечківці Свидницького округу (нині – територія Словаччини). Яруси іконостаса вирішено в неокласицистичному стилі зі вставками в деяких місцях у різьбленому декорі барочних мотивів, а от престол цієї церкви, основою якого є чотири стовпи, на яких тримається накриття, віддалено нагадує ренесансні балдахіни[11]. Різьблені іконостаси Південної Лемківщини мали власну характерну рису. Переважна їх більшість вирізнялася білим кольором з позолотою окремих деталей, як, наприклад, іконостаси 1920–1930-х років церков Козьми і Дем'яна в с. Вишній Комарник, Успіння Богородиці в с. Крайня Поляна, Успіння Богородиці в с. Гунцівці Свидницького округу (нині – територія Словаччини) та ін.

Значну групу виробів лемківського церковного різьблення складають свічники. Їхня поверхня часто прикрашена ажурним декором, уся конструкція базувалася на есоподібних, закручених або зооморфних ніжках. Можна виокремити великі світильники («павуки») – розлогі, зі значною кількістю підставок для свічок. Художню форму таких виробів утворювали насамперед архітектоніка, розташування деталей, силует, лише подекуди доповнені ажурними різьбленими мотивами. Розповсюдженими були також точені дерев'яні підсвічники, з незначним використанням різьби, а то й узагалі без неї.

Навіть у різьбленні кивотів, у різьбленому обрамленні ікон, такому багатому у XVIII ст. і більшій частині XIX ст., з початком XX ст. окреслюється тенденція до спрощення орнаментальних композицій, зменшення рослинних мотивів. Щоправда, водночас зберігалася й продовжувала розвиватися характерніша для Лемківщини традиція вишуканого різьблення образів і кивотів з використанням ажурної техніки, у якій домінували мотиви соняшника, примхливих завитків тощо. Подібним різьбленим декором прикрашено, наприклад, кивот із церкви Архістратига Михаїла в с. Рудавка Сяноцького повіту (нині – Польща), виготовлений на початку XX ст.

Неабиякий інтерес у дослідників викликає об'ємне церковне різьблення Лемківщини. У царині круглої лемківської скульптури, що збереглася до нашого часу, переважають різьблені розп'яття, серед яких чимало визначних творів.

Упродовж першої третини XX ст. дерево залишалося найуживанішим матеріалом для виробництва найрізноманітніших транспортних засобів, предметів побуту, господарства, облаштування житлового інтер'єру, забезпечених

[10] *Кармазин-Каковський В.* Мистецтво лемківської церкви. – Рим, 1975. – С. 98; *Одрехівський Р.* Різьбярство Лемківщини. Від давнини до сьогодення. – Л., 1998. – С. 49.

[11] *Одрехівський Р.* Зазнач. праця. – С. 54.

http://www.etnolog.org.ua

традиціями, багатим досвідом і вагомим арсеналом художніх засобів. Тесля, столяр, бондар зазвичай самі орнаментували власноруч виготовлені вироби, що сприяло формуванню універсального типу українського майстра обробки дерева. Кожна столярна майстерня, її провідні майстри мали власний творчий підхід до вибору засобів декорування відкритих дерев'яних площин і деталей диванів (різьблення, профілювання, форніруваня).

Візуально прості, лаконічно виразні символічні мотиви залучалися до нових художніх систем, у яких певною мірою трансформувалися й архітектурні форми. Так, на зламі XIX–XX ст. виникли численні стилізації крісел на кшталт ренесансних, барокових, ампірних, а часто й еклектичних. Спираючись на традиційні прийоми конструювання й орнаментації, на початку XX ст. з'явилися нові типи меблевих виробів, співзвучні запитам часу (функціонально зручні етажерки, невеличкі столики для шиття, туалетні столики із дзеркалом тощо). Такі меблі не були позбавлені естетичних рис, що добре простежується на прикладі туалетного столика, виготовленого чернігівськими меблярами на початку XX ст. Досконалу столярну конструкцію, урівноваженість пропорцій вдало підтримують профілювання, крупний різьблений декор і металеві накладки.

Сакральне художнє різьблення, виготовлення предметів церковного вжитку тривало, осередки цього процесу поступово, а особливо в 1920–1930-х роках, переміщувалися на західноукраїнські терени.

Попри складні умови упродовж першої третини XX ст. українське різьблення продовжувало зберігати неабиякий художній потенціал. Є всі підстави констатувати й збереження (в основних параметрах) усіх видів і типів художніх виробів з дерева, що переконливо доводять ті з них, які збереглися донині. Міцним підґрунтям адаптації художньо-стилістичних, часто суперечливих, а то й чужих, новацій стали народні традиції українського різьблення, представлені не лише формами, матеріалами й техніками декоративного оздоблення виробів, але й стійкою, як засвідчив час, системою виховання творчих особистостей професійних і народних майстрів художнього різьблення та меблярства, а також цілих творчих династій.

У 1930–1950-х роках українська художня обробка дерева залишалася на високому мистецькому й технологічному рівнях, хоча умови розвитку були складні, позначені наростаючим тоталітарним ідеологічним впливом, політичними репресіями, роками воєнного лихоліття. Утім, саме в цей період формувалося нове покоління українських митців-різьбярів, продовжували працювати й майстри старшої генерації, завдяки чому розвивалися традиції й осередки художнього різьблення.

Централізовані тенденції до спрямування традиційних видів народного мистецтва в русло професійного, зокрема станкового, образотворення призвели в царині художнього дерева на радянській території України до помітного зменшення орнаментального різьблення. Значна частина різьбярів почала наслідувати професійну станкову скульптуру, виготовляти на замовлення погруддя, тематичні багатофігурні твори, які часто позначені похибками композиційного й пластично-образного характеру.

Слід зазначити, що в 1930-х роках більшість різьбярів у Полтаві об'єднувала артіль «Спорт і культура», яка відіграла важливу роль у розвитку українського художнього дерева. Тут працювали такі досвідчені майстри, як Я. Халабудний, П. Юхименко, В. Гарбуз, І. Коваль, В. Голуб, П. Довгаль та багато інших. Їхні твори 1936 року з успіхом експонувалися на Всеукраїнській виставці народного мистецтва в Києві, а 1937 року – на Міжнародній виставці в Парижі, де їх було нагороджено золотими медалями[12]. Артіль «Спорт і культура» зазвичай виготовляла для внутрішнього ринку дрібні вироби – попільниці, чорнильниці, письмові прибори, шахівниці, оригінальні шахові фігурки, крокет, кеглі, більярдні кулі, різні побутові речі, але також і меблі, столи для більярду. На експорт постачалися вишуканіші сувенірні витвори – шкатулки, люльки, портсигари, туалетні столики, пудрениці, рами з українським різьбленим візерунком, статуетки. Звернення майстрів (зокрема полтавських) до популяризованих радянською владою образів і тем, створення на їх основі виставкових серій у жанрі дерев'яної скульптури, а також декоративних композицій, наповнених новими символами, фактично відобразили ситуацію, характерну, особливо в повоєнний період, для українського декоративного мистецтва в цілому. Підтримувалися не тільки загальні тенденції, але й окремі митці. Так, за «значні заслуги у розвитку та вдосконаленні художньої різьби по дереву» Президія Верховної Ради УРСР присвоїла різьбярам П. Верні та Я. Халабудному звання майстрів народної творчості, а 1938 року вони стали членами Спілки радянських художників. Окрім П. Верни і Я. Халабудного, серед різьбярів-полтавчан, які активно працювали в 1930–1950-х роках у жанрі дерев'яної портретної скульптури, слід згадати також Я. Усика. Його численні твори, насамперед

[12] *Станкевич М.* Зазнач. праця. – С. 171.

http://www.etnolog.org.ua

портрети видатних письменників і поетів Т. Шевченка, І. Франка, Панаса Мирного, О. Пушкіна, М. Гоголя та інших, зрозуміло, що й радянських політичних діячів, виконані переважно в техніці низького рельєфу на грушевому дереві, а також багатофігурні сюжетні композиції («Переяславська Рада», «Російські посли у Богдана Хмельницького», «Могутня країна Рад» тощо) майже одразу стали популярними й потрапили до музеїв Києва, Полтави та Миргорода. А от Ф. Кисленко став відомим як майстер орнаментального різьблення, який активно використовував мотив п'ятикутної зірки, що надавала традиційному декору дерев'яних виробів актуального на той час ідеологічного звучання.

Отже, саме в 1930-х роках стало особливо помітним фактично інспіроване офіційною культурною політикою в царині декоративно-ужиткового мистецтва тяжіння майстрів художнього різьблення до широких сюжетно-тематичних композицій, літературних сюжетів (наприклад, активно експлуатувалася російська літературна сюжетика), а також спрямування творчих пошуків у площину станкової образотворчості, насамперед у жанрі скульптурного портрета. Ці «інспірації» були покликані «розширити» діапазон творчості українських різьбярів, до того ж як професіоналів, так і аматорів. У галузі художнього різьблення 1930-х років можна виокремити три головні напрями: стилізація народно-орнаментальних форм; орієнтація народної творчості на професійне мистецтво; творчість наївного характеру[13]. Прикладом слугує творчий доробок полтавських майстрів, їхні численні скульптурні експерименти, презентовані, наприклад, радянською героїкою і пушкініаною Я. Халабудного, побутовими виробами І. Коваля, зооморфною тематикою В. Гарбуза, В. Лопатіна, співзвучними новій образотворчій тематиці композиціями («Розподіл трудоднів» (1935); «Прогнали німців» (1945)) тощо.

Нові тенденції знаходили відображення й у традиційній орнаментальній різьбі, хоча, на відміну від позбавлених різьбленого декору портретів і скульптурних творів, тут сформувалися свої специфічні композиційні прийоми. Як правило, це були запровадження у традиційні, гармонійно пов'язані з формами виробів (тарелів, скриньок, посуду) орнаментальні композиції з використанням мотивів радянської ідеології. Наприклад, уже згадувані майстри В. Лопатін з Полтави та Ф. Кисиленко зі Сміли «компонували нові орнаменти на декоративних тарелях, шкатулках, стилізуючи зображення тракторів, снопів тощо». У творах різьбяра з Миргорода Я. Усика відчувається вплив газетних матеріалів (фотографій і репродукцій). Харківський майстер В. Хитько часто в пишному рослинному обрамленні різьбив портретні профільні зображення комуністичних вождів, відомих діячів радянської влади, насамперед В. Леніна, Й. Сталіна (панно «Вся влада Радам», «Зодчому комунізму...» та ін.), безсумнівно, перебуваючи під впливом тогочасного політичного плаката[14].

У традиційних орнаментальних композиціях, які у творчості майстрів радянської частини України зберігалися в 1930-х років лише в декорі побутових виробів, та й то в значно меншому обсязі, ніж на початку XX ст., адаптація нових форм і мотивів відбувалася майже так само. Фактично це був шлях запровадження нових зображень – п'ятикутних зірок, серпа і молота, пшеничного колосся, променів сонця і, звісно, Герба СРСР, який «став візуальною і тематичною моделлю всіх інших образів»[15], що набували вже знаково-символічного звучання. По суті композиційний уклад декору побутових виробів з дерева залишався незмінним, змінювалося переважно його ідейне (ідеологічне) наповнення. Своєрідною ілюстрацією може слугувати цікавий документ 1932 року – протокол виробничої наради в Інституті художньо-кустарної промисловості в Москві, на якій одним з основних питань стала саме проблема оновлення мотивів декорування вжиткових виробів. Було запропоновано, зокрема, такі «новації», як «фізкультурний мотив» («динамічний і відповідний радянському спорту та фізкультурі трудящих»); «першотравневий весняний мотив» («рисунок веселий, святковий з використанням радянських емблем і навіть лозунгів, а також теми міжнародної солідарності трудящих; рекомендоване часткове використання національного орнаменту»); «колгоспний мотив» (для рисунків пропоновано тему «за колгоспний урожай»; рекомендовані також орнаментальні мотиви плодів і технічних культур, наприклад, бавовни); «оборонний мотив» (тема Червоної Армії з використанням відпо-

[13] *Селівачов М. Р.* Лексикон української орнаментики (Іконографія, номінація, стилістика, типологія / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського). – К., 2005. – С. 118.

[14] *Селівачов М. Р.* Зазнач. праця. – С. 118; Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР. – К., 1967. – Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 рр. – С. 381, 382.

[15] *Турчин В. С.* Образ двадцатого... В прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. – М., 2003. – С. 352.

http://www.etnolog.org.ua

відних їй значків та емблем; «рисунок має бути енергійним і впевненим, без квіточок та інших прикрас»; для сюжетів рекомендовані теми «Червона Армія на сторожі СРСР», «Будь готовим до праці й оборони» і т. п.)[16].

Такий підхід цілком можна вважати й однією з характерних ознак «соціалістичного реалізму», який був створений здебільшого для образотворчих мистецтв радянськими ідеологами як ідеологія (у теорії) і метод (на практиці). І якщо в радянському живопису, скульптурі, графіці 1930-х років вирішення такого завдання потребувало реалістичного, навіть натуралістичного зображення переваг, здобутків соціалістичного устрою, або ще краще – переконливої перемоги комунізму (образ «перемагаючого добра» та його «ангела-охоронця» – представника комуністичної партії, який не потребує детального художнього опису, бо в центрі уваги має бути «проста людина» з її недоліками і навіть пережитками у свідомості[17]) над капіталізмом, то в декоративному мистецтві роль візуального виразника радянської дійсності відігравали знаки, символи, емблеми, що їх долучали до традиційних орнаментальних композицій. «Зрозуміло, що вищим началом стала знакова система, яка визначала мораль штучного суспільства, злегка замаскована під мистецтво»[18].

Усі ці проблеми соціалістичних перетворень у мистецтві ще не торкнулися західноукраїнського художнього різьблення 1930-х років. Тут швидше відбувалися процеси організаційних змін, у майстернях і артілях здійснювалися спроби оновлення композицій різьбленого декору (щоправда, не завжди вдалі, часто позначені еклектичними рисами), удосконалення технік і технологій художньої обробки дерева.

На 30-ті роки XX ст. припадає нова хвиля розвитку меблярства. Масово створювалися підприємства з виробництва меблів, які мали відповідати новим естетичним поглядам і запитам. У 1939 році Спілка архітекторів УРСР навіть оголосила республіканський конкурс на створення меблів масового характеру для житлового інтер'єру. Однак цей процес, очевидно, почався значно раніше. Ще на початку 1920-х років відбувалися спроби забезпечити деяку ідейну та естетичну основу розвитку меблевої галузі. Необхідно також зауважити, що певний вільніший, ніж у 1930-х роках, характер теоретичних розмірковувань на цю тему зумовлений послабленням жорсткого контролю над розвитком мистецтва і художнього виробництва, значною мірою викликаним новою тимчасовою економічною і політичною ситуацією (так званий неп).

Так, 1922 року відомий архітектор І. Жолтовський на сторінках газети «Известия» писав, що «взірцями для виробництва повинні слугувати меблі XVIII і початку XIX ст., пристосовані для потреб сучасного життя, і створення меблів має базуватися на глибокому розумінні людського тіла. Те, що раніше досягалося окремими художниками-архітекторами в обробці, у внутрішньому оздобленні приватних особняків, має тепер стати загальним надбанням»[19]. Ця стаття була, очевидно, настільки важливою та актуальною, що відповідь на неї опублікував один з наркомів тодішнього радянського уряду А. Луначарський. Наголошуючи на важливості налагодження меблевого виробництва в СРСР, А. Луначарський пропонував об'єднати із цією метою зусилля кількох промислових наркоматів і обов'язково наркомату освіти «з його художньо-науковою академією і художніми навчальними закладами, що охоплюють фактично всіх теоретиків і практиків, які можуть бути залучені до цієї справи»[20].

Розроблені в Москві заходи поширювалися й на меблеві підприємства Києва, Харкова, Одеси, Полтави та інших українських міст. Відповідно до централізованих указівок серед напрямів розвитку меблевого виробництва першість належала адаптації (ефективнішій і дешевшій у реалізації) дорадянських меблевих форм і прийомів декорування, зрозуміло, пристосованих до нових виробничих можливостей і споживацьких запитів. Водночас чимало виробів – дивани, крісла, стільці, столи – мали традиційні гнуті деталі, накладні різьблені розети, прикраси, виконані в техніці інтарсії тощо. Подібні гарнітури для віталень з елементами класицизму виготовляли на Західній Україні, наприклад, на львівських меблевих підприємствах, а на території радянської України їх активно проектувало Київське проектно-конструкторське бюро меблів. Популярними залишалися дивани з м'якою оббивкою, форніровані цінними породами дерева, прикрашені різьбленими деталями й профілюванням. Меблярі виготовляли різноманітні лави, які й

[16] Протокол производственного совещания вышивальной лаборатории ИХКП, 9 марта 1932 г. // Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932. Народные художественные промыслы. – М., 1986. – С. 184–185.

[17] *Попович М. В.* Зазнач. праця. – С. 649.

[18] *Турчин В. С.* Зазнач. праця. – С. 352.

[19] *Жолтовский И. В.* О кустарной промышленности // Известия. – 1922. – 10 июня (№ 127).

[20] *Луначарский А. В.* Ответ архитектору И. В. Жолтовскому // Известия. – 1922. – 10 июня (№ 127).

http://www.etnolog.org.ua

надалі залишалися популярними виробами. Ідеться, зокрема, про лави на чотирьох ніжках з вишуканою профільованою або прикрашеною квітковим розписом (характерно для Середньої Наддніпрянщини) спинкою. Результатом конструктивного розвитку меблів на Прикарпатті стала (щоправда, трохи раніше) розсувна лава-ліжко («бамбетель»), у якій відчувався вплив міського меблярства на формування нових, складніших, вишуканіших (заокруглені й вигнуті деталі та ін.) форм таких лав[21]. У столярних майстернях західноукраїнських міст і містечок, переважно в тих, що були забезпечені сучаснішим устаткуванням і відповідного рівня майстрами, упродовж 1930-х років виготовляли м'які дивани, типологічно близькі до лав.

Не втратили своєї актуальності такі характерні для українського меблярства вироби, як скрині, насамперед у житловому інтер'єрі сіл і містечок. Як і раніше, в архітектоніці й декоративному оздобленні скринь зберігалися регіональні особливості, що впливало на форму (прямокутні, саркофагоподібні, на ніжках, на коліщатах, із плоским, заокругленим, двосхилим віком, зміцнені металевим окуттям тощо) і декор (різьблення по чистому й тонованому – синьому, коричневому, червоному тлу, малювання квіткових композицій, вазонів) цих виробів. Так, слобожанські скрині майже завжди прикрашали мальованим рослинним декором (крупні квіти, вазони) на темному тлі. Скрині значно більших пропорцій з металевим окуттям, щедро розписані квітами, виготовляли на Чернігівщині, Полтавщині. Пишний мальований декор характерний для скринь Середньої Наддніпрянщини. Тут переважали червоні квіти та темному тлі.

Роки війни завдали відчутної руйнації меблевій промисловості України, передусім на українських землях, що входили до складу СРСР. Після приєднання 1939 року західноукраїнських земель до УРСР місцеві деревообробні майстерні, можливо, дещо в меншій кількості, але продовжували функціонувати. Певна частина з них працювала і під час німецької окупації. Наприклад, приватна майстерня Ф. Когута і В. Гуза «Гуцульська різьба» продовжувала виготовляти різьблені меблі, які експортувала в Німеччину та інші європейські країни[22].

Доля західноукраїнських митців художнього дерева склалася по-різному. Тих, хто відверто виступав проти радянської влади, було піддано політичним репресіям, ув'язнено або й фізично знищено. Дехто з місцевих різьбярів після німецьких таборів перебрався до Західної Європи або за океан – до США та Канади, де продовжував займатися художнім різьбленням. Саме відтоді українське різьблення, орнамент, характерні типи різьблених виробів поряд з вишивкою, ткацтвом, декоративним розписом почали активно розвиватися поза Україною, що стало однією з найхарактерніших ознак культурного життя української діаспори. Наприклад, різьбяр М. Бурдяк після війни потрапив до Чикаго, де не лише майстерно виготовляв і різьбив вироби з дерева, але й активно презентував їх на міжнародних виставках[23]. Багато західноукраїнських різьбярів повернулися до роботи в місцевих артілях, які зазнали помітних організаційних змін.

Після війни розпочалося активне відновлення зруйнованої меблевої промисловості в центральних, східних і південних районах України. Майже всі артілі й приватні майстерні було зорганізовано в підприємства нового типу, завдання яких полягало в масовому виробництві меблів для широкого загалу споживачів, пристосованих і до завдань відбудови житлової архітектури. Фактично всі майстри художнього різьблення й виробники меблів стали працівниками новостворених деревообробних фабрик, цехів та артілей.

Так, на Гуцульщині 1948 року було створено артілі «30-річчя Радянської України» в с. Річка та ім. І. Я. Франка в с. Брустурів. Для цих осередків характерні вироби сувенірного типу – декоративні тарелі, шкатулки, письмове приладдя, ручки, пудрениці, портсигари, ґудзики, часто перенасичені декором, контрастом кольорів тощо. Активний виставковий рух знайшов продовження в повоєнних роках на західноукраїнських теренах. Гуцульських, бойківських і лемківських майстрів активно запрошували до участі в численних республіканських і всесоюзних виставках. Серед постійних учасників виставок слід назвати В. Гуза, К. Дручківа, В. Кабина, М. Бернацького, В. Гавриша, В. Кошака, М. Медвідчука, М. Тимківа та багато інших майстрів. Помітною в художньому різьбленні, експонованому на повоєнних виставках другої половини 1940-х – 1950-х років, стала поява в традиційних композиціях нових, часто випадкових, орнаментальних мотивів, зображень реальних персонажів (переважно відомих радянських політичних і військових діячів), казкових сюжетів. Замість

[21] *Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є.* Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992. – С. 185.

[22] *Станкевич М.* Зазнач. праця. – С. 171.

[23] Там само. – С. 173.

http://www.etnolog.org.ua

традиційних, унормованих звичним способом життя, у якому органічно поєднувалися побутові, звичаєві, господарські, релігійні та інші форми культурної діяльності, естетична довершеність котрих найвиразніше проявлялася, власне, у мистецтві (народному й професійному), починають розвиватися спрощені, позначені привабливим декоративізмом і розраховані на масового споживача типи, види виробів. Як наслідок у художньому дереві популярності набули художня галантерея і сувенірна продукція.

Надмірна експлуатація сувенірних форм за доволі короткий час призвела до певного зниження рівня професійних технік, форм та орнаментів, традиційних для українського різьблення. Саме тому позитивним кроком і навіть деякою новацією стало повернення в середині 1950-х років до традицій плоскої (так званої «сухої») різьби дерев'яних виробів, насамперед на Гуцульщині, зокрема у творчості Ф. Шкрібляка – продовжувача видатної династії різьбярів.

Організація (або реорганізація на основі створених у дорадянський період) численних державних підприємств з обробки дерева стала важливою складовою становлення й розвитку розгалуженої системи радянської художньої промисловості, яка в повоєнні роки поширилася по всій території України. Так, 1958 року в Петриківці Царичанського району Дніпропетровської області було організовано фабрику художніх виробів «Дружба» (на базі відомої артілі вишивальниць 1928 року). На півдні і сході України в повоєнний період також відновлювали свою діяльність деревообробні артілі, створювалися цехи, наприклад, на Сумщині відомою була артіль «Трудовий шлях».

У Чернігові працювали художньо-виробничі майстерні, створені наприкінці 1950-х років, в асортименті яких важливе місце посідали дерев'яні сувеніри, декоровані плоским різьбленням. Тут же, починаючи з 30-х років XX ст., діяла артіль «Лозовик», яка після війни відновила роботу, виготовляючи гарнітури плетених з лози меблів (столи, крісла, диванчики, дитячі стільці), а також різні побутові вироби (кошики, плетені кашпо, плакетки, хлібниці). На Закарпатті в перше повоєнне десятиліття було організовано кілька художніх підприємств. На Свалявщині в с. Драчин з 1945 року працювала художньо-сувенірна фабрика, різьбярі якої (М. Дьорка, І. Молнар, М. Сабов та ін.) виготовляли сувеніри, оздоблені плоским різьбленням. В Ужгороді, як і в інших обласних центрах України, 1946 року було відкрито художньо-виробничий комбінат. Серед виробів з дерева ужгородські різьбярі виготовляли посуд, кухонні набори, побутові речі, навіть миски, оздоблені різьбленим декором на тонованому тлі. У 1953 році на Рахівщині почав виготовляти продукцію, зокрема й художні вироби з дерева, Рахівський промисловий комбінат, реорганізований 1968 року у фабрику художніх виробів.

Широка мережа підприємств художньої обробки дерева була започаткована на Івано-Франківщині, що здавна славилася талановитими, самобутніми майстрами й осередками художнього різьблення, зрозуміло, насамперед гуцульськими. У 1947 році в Івано-Франківську засновано Товариство художників, яке функціонувало до 1964 року і було реорганізоване в Художньо-виробничі майстерні Художнього фонду УРСР, а вже на їх базі почав працювати комбінат. Івано-Франківський комбінат так само випускав широкий асортимент дерев'яних сувенірів та інших, зокрема побутових, виробів, прикрашених, наслідуючи місцеві традиції, різьбленням, інкрустацією, інтарсією, малюванням тощо. Художньо-виробничі підприємства об'єднали значну кількість різьбярів і деревообробників у Косові, Кутах, Брустурові, Надвірній та інших містах і містечках Івано-Франківщини. Виготовлені ними різьблені скриньки, тарелі, фігурки тварин і птахів, точений посуд і кухонні набори, ступки, баклаги, сопілки тощо, оздоблені різноманітними традиційними техніками.

У Чернівецькій області в 1950-х роках було відкрито Художньо-виробничі майстерні, до асортименту яких належали вироби зі шкіри, кераміки, ювелірні прикраси і сувеніри зі срібла, мельхіору та міді, вишивка, плетені з лози меблі тощо. Художні вироби з дерева – це скриньки, плакетки, сувеніри, прикрашені плоско-рельєфною і тригранно-виїмчастою різьбою.

У Львові на фабриці художніх виробів (до 1939 року це було відоме кооперативне підприємство «Українське народне мистецтво», згодом – артіль ім. Лесі Українки) функціонував окремий різьбярський цех, де також виготовляли різноманітну сувенірну продукцію, прикрашену різьбленням і розписом, у якому простежуються спроби відродити традиції відомих барвистих мальованих забавок Яворівщини.

Цей перелік (згадано лише кілька деревообробних художніх підприємств[24]) можна було б продовжувати, адже процес створення й реорганізації або реконструкції артілей, цехів та

[24] Народні художні промисли УРСР: Довідник / Відп. ред. Р. Захарчук-Чугай. – К., 1986. – С. 103–140.

http://www.etnolog.org.ua

фабрик художньої обробки дерева був лише частиною державного плану розбудови художньої промисловості.

Зазначені вище деревообробні підприємства переважно базувалися на виробництві сувенірів, а меблі складали лише незначну частку продукції. Провідну роль у збільшенні виробництва меблів відіграли спеціалізовані підприємства, масово створювані радянською владою. На початку 1940-х років на території УРСР, включаючи щойно приєднані західноукраїнські землі, налічувалося понад чотири сотні меблевих фабрик (з них 60 – державні і 361 – у системі промкооперації[25]). Більшість із них розташовувалася у Львівській, Івано-Франківській, Чернівецькій та Закарпатській областях, багатих на деревину, придатну для виробництва меблів. Меблеві фабрики діяли також у Києві (відома фабрика ім. Боженка), Житомирі, Дніпропетровську, Лубнах, Прилуках та Одесі.

Уже згадувані основні напрями розвитку меблів (адаптація дорадянських форм і технологій, запозичення історичних надбань, зокрема XVIII – початку XIX ст., і створення меблів нового типу тощо) формували загальний еклектичний характер українського меблярства 1950-х років. Поступово намітився пріоритет нових форм меблевих виробів, дешевших з технологічного погляду (традиційний масив деревини почали замінювати клеєними фанерованими заготовками, з'явилися уніфіковані з'єднання й декоративні деталі тощо), у яких особливо виразно простежується принцип імітації справжніх меблів та засобів їх декорування. Виникли, наприклад, такі зручні для малогабаритних помешкань типи виробів, як розкладні дивани-ліжка, а згодом – крісла-ліжка, шафки-буфети (або серванти), пристосовані водночас для писання, комбіновані меблі так званої щитової конструкції. До речі, уперше вони експонувалися на Республіканській меблевій виставці 1957 року в Києві[26].

Збільшення масового виробництва, яке задовольняло соціальні потреби, що дедалі зростали, і фактично було інспіроване радянською економічною та культурною політикою, призвело до відчутних проблем, серед яких чи не головною стало суттєве зменшення справжнього художнього різьблення, а також нівеляція творчої особистості митця-різьбяра, зусилля якого спрямовувалися на виробництво уніфікованої серійної продукції. Такий стан українського художнього різьблення продемонстрували майже всі всесоюзні й українські республіканські виставки народного і професійного мистецтва 1950-х років. В експонованих творах «проявилася тенденція до насичення композиції новими випадковими мотивами декору, портретними, сюжетними, геральдичними та емблематичними зображеннями», серед яких домінували вже звичні для радянського повоєнного декоративного мистецтва стереотипи – «ювілейна дата, герб, портрети виданих осіб, зображення відомих скульптурних пам'ятників в оточенні традиційного орнаменту»[27]. «Це був хибний метод творчості, народжений помилковим поглядом на декоративне мистецтво»[28]. Однак майже ніхто з майстрів художнього різьблення, ні з-поміж тих, які лише в повоєнні роки заявили про себе, ні навіть серед тих, які впродовж тривалого часу презентували українське художнє різьблення, об'єктивно не зміг уникнути подібного «напряму творчості». Велика група гуцульських різьбярів (серед них, зокрема, – В. Гуз, К. Дручків, В. Кабин, В. Кошак, М. Медвідчук, М. Тимків та ін.) чи не найактивніше брала участь у повоєнних виставках. Органи радянської влади не шкодували винагород для різьбярів, відзначаючи насамперед твори, позначені рисами «соцреалізму». Так, понад тридцять гуцульських різьбярів 1959 року стали членами СХ СРСР, а майстрам Юрію і Семену Корпанюкам було присвоєно звання «Заслужений діяч народної творчості УРСР»[29]. Саме тому особливого значення набули оригінальні вирішення мистецьких завдань, наполегливі спроби повернутися до витоків, традиційних форм і художніх методів українського автентичного різьблення.

Художнє різьблення і меблярство в Україні за короткий період, упродовж 1930–1950-х років, зазнали відчутніших змін. Значна частина з них була зумовлена суспільно-політичними колізіями, штучними ідеологічними втручаннями в розвиток професійного й народного мистецтва. Українська художня обробка дерева відійшла від традиційного ручного (цілком доречно сказати «рукотворного») виробництва до напівмеханізованих процесів на підприємствах художньої промисловості[30]. Такий відхід від глибинних традицій не міг не позначитися певними втратами художньої виразності, характерних для українських різьбярів варіантності й

[25] Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – С. 171.

[26] Там само. – С. 173.

[27] *Станкевич М.* Зазнач. праця. – С. 172.

[28] *Будзан А. Ф.* На піднесенні // НТЕ. – 1964. – № 5. – С. 38.

[29] *Станкевич М.* Зазнач. праця. – С. 173.

[30] Там само. – С. 190.

http://www.etnolog.org.ua

оригінальності різьбленої декорації сакральних, побутових, сувенірних та інших виробів з дерева. Однак навіть у таких умовах передвоєнного й повоєнного десятиліть у царині українського художнього різьблення і меблярства в більшому чи меншому обсязі продовжували зберігатися й розвиватися в певні роки в центральних, на західних та східних українських теренах ті найміцніші національні традиції різьбярського мистецтва, утілені в багатьох творах, композиціях і образах, що знайшли своє продовження в наш час.

І. ГОЛОД

Список ілюстрацій

1–5, 7–8. *А. Ждаха*. Стільці, шафи (проект). Початок XX ст. Дерево; столярна робота, ажурне різьблення, інкрустація, розпис. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.*, *Чегусова З*. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

6. Дерев'яні меблі в українському стилі, виконані за проектом сестер Олени та Ольги Кульчицьких. 1910–1920-ті рр. Дерево; різьблення. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, відділ НМЛ.

9. *Я. Халабудний*. Полиця. 1939 р. м. Полтава. Дерево; столярна робота, різьблення, тонування. НМУНДМ.

10. *В. Гуз.* Баклага. 1957 р. м. Косів Івано-Франківської обл. Дерево; виточування, рельєф, різьблення. Опубліковано у виданні: Українське народне мистецтво. Різьблення та художній метал / Упоряд. П. Юрченко, А. Будзан, П. Жолтовський. – К., 1962.

11 (1). *В. Гарбуз.* Оправа для дзеркала. 1935 р. м. Полтава. Дерево; різьблення. НМУНДМ.

11 (2, 3). *В. Гарбуз*. Попільниці. 1930-ті рр. м. Полтава. Дерево; виточування, різьблення. НМУНДМ.

11 (4). *В. Гарбуз*. Таця. 1930-ті рр. м. Полтава. Дерево; виточування, різьблення. НМУНДМ.

11 (5, 6). *В. Гарбуз*, *В. Голуб*. Ножі для паперу. 1930-ті рр. м. Полтава. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Опубліковано у виданні: Українське народне мистецтво. Різьблення та художній метал / Упоряд. П. Юрченко, А. Будзан, П. Жолтовський. – К., 1962.

12. Туалетна шафа. Виконано за ескізом С. Міляєва. 1935 р. м. Київ Дерево; різьблення. Опубліковано у виданні: Семен Матвеевич Миляев. Воспоминания Л. С. Миляевой. – К., 2014.

13. Люстерко. Виконано за ескізом С. Міляєва. 1935 р. м. Київ. Дерево; різьблення. Опубліковано у виданні: Семен Матвеевич Миляев. Воспоминания Л. С. Миляевой. – К., 2014.

14. *С. Міляєв*. Стілець за мотивами народного різьблення. 1940-ві рр. м. Київ. Ескіз. Папір, акварель. Опубліковано у виданні: Семен Матвеевич Миляев. Воспоминания Л. С. Миляевой. – К., 2014.

15. *С. Міляєв*. Шафа-диван (вбудовані меблі). 1948 р. м. Київ. Ескіз. Папір, акварель. Опубліковано у виданні: Семен Матвеевич Миляев. Воспоминания Л. С. Миляевой. – К., 2014.

16. *С. Міляєв*. Багатофункціональна шафа (вбудовані меблі). 1948 р. м. Київ. Ескіз. Папір, акварель. Опубліковано у виданні: Семен Матвеевич Миляев. Воспоминания Л. С. Миляевой. – К., 2014.

17. *А. Фігель*. Панно «Гуралі». 1951 р. Тернопільська обл. Дерево, горельєф. НМУНДМ.

18. *І. Барна*. Панно «Олекса Довбуш». 1960 р. Закарпатська обл. Дерево, рельєф. НМУНДМ.

19. *П. Верна*. Декоративна скульптура «Щедре літо». 1938 р. Київська обл. Дерево, об'ємне різьблення. НМУНДМ.

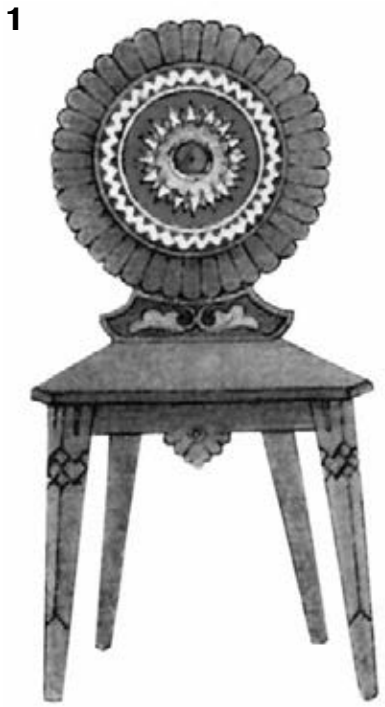
20. *С. Чайка*. Декоративна скульптура «Сова». 1956 р. с. Бродки Миколаївського р-ну Львівської обл. Дерево, об'ємне різьблення. НМУНДМ.

21. *В. Одрехівський*. Декоративна скульптура «Селянин з дровами». 1948 р. м. Львів. Дерево, об'ємне різьблення. Опубліковано у виданні: Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969.

22. *В. Бідула*. Декоративна скульптура «Пастух». Початок XX ст. с. Лапшин Бережанського р-ну Тернопільської обл. Дерево, об'ємне різьблення. МЕХП ІН НАНУ.

http://www.etnolog.org.ua

1



2

3

4

5

http://www.etnolog.org.ua

6

7

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

9

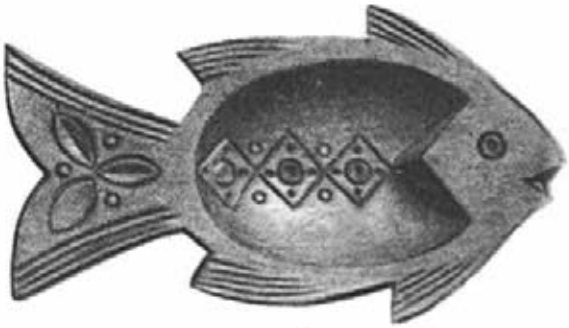
10

ІМФЕ

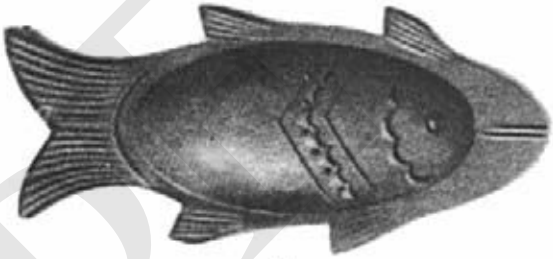
http://www.etnolog.org.ua

11

1



2



3

4

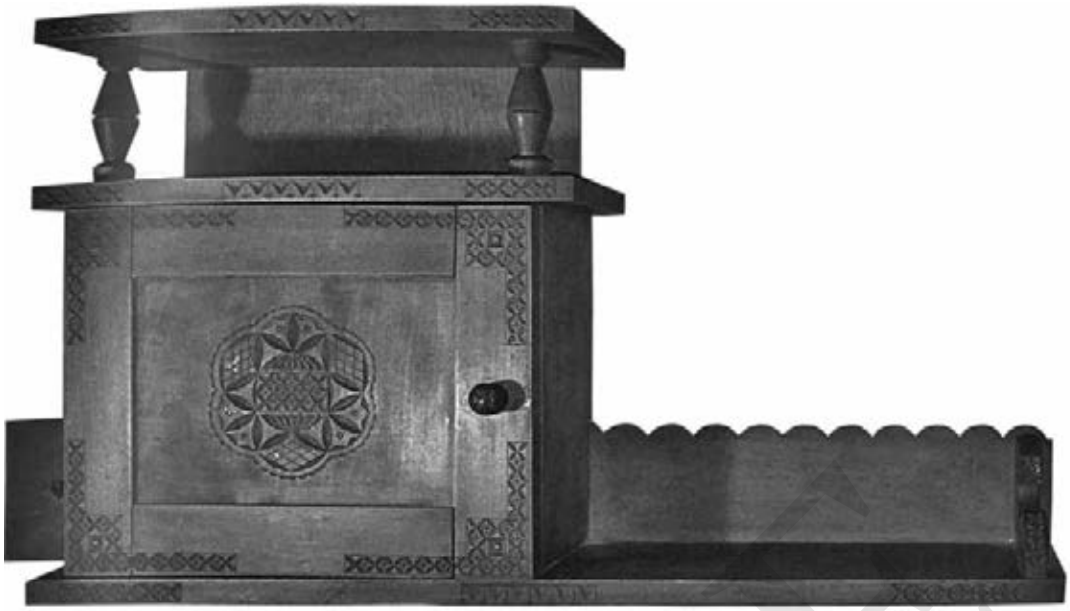
5

6

МФЕ

http://www.etnolog.org.ua

12



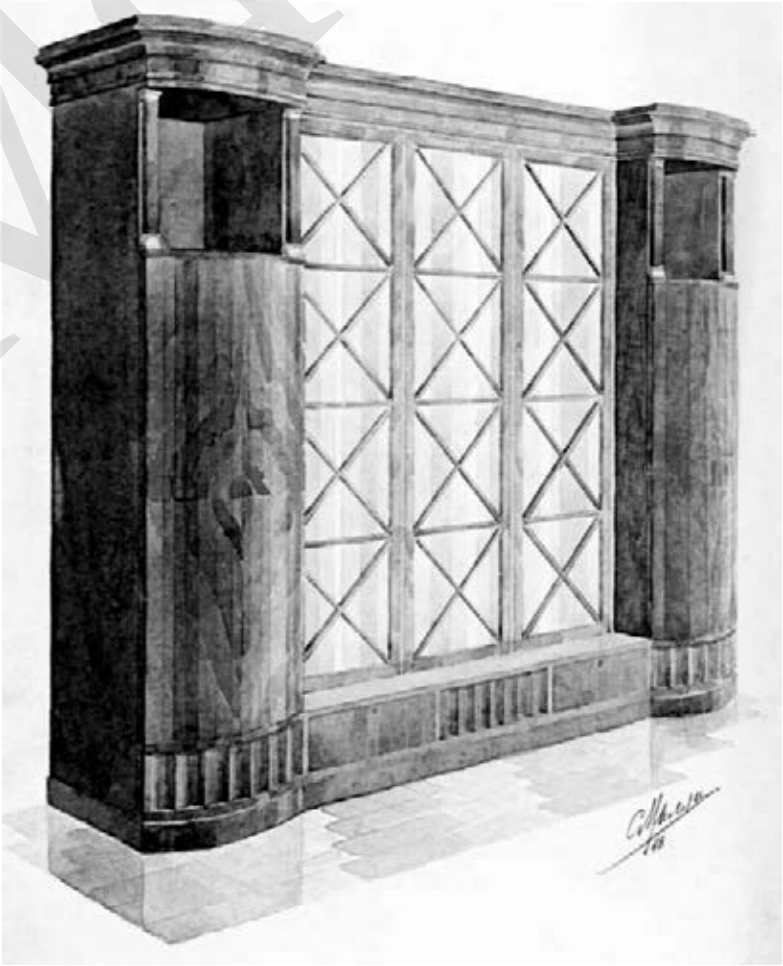
13

14

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

15



16

IMPE

http://www.etnolog.org.ua

17

18

19

20

21

22

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

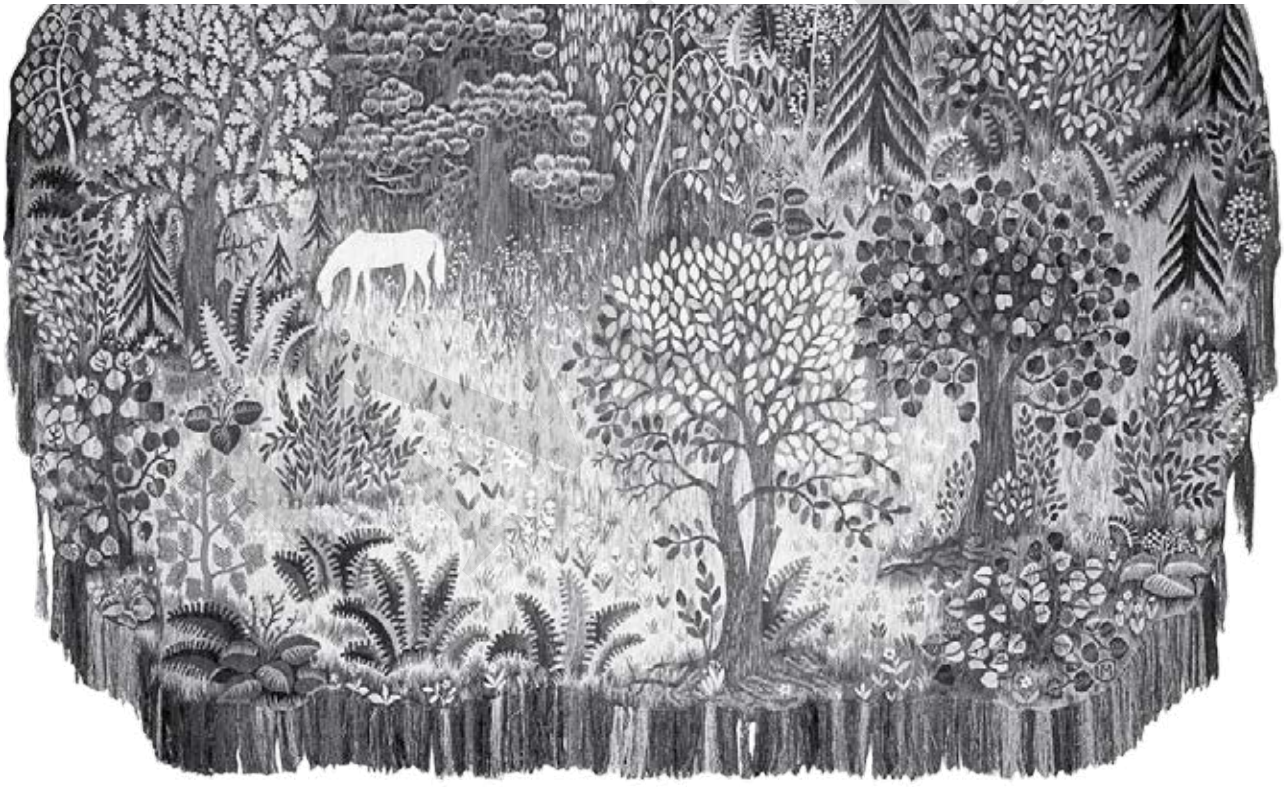
Розділ 2
ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Гобелен



http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

О. Машкевич. Гобелен «Рідне Полісся». 1992 р. м. Київ.
Вовна; ручне ткацтво. НМУНДМ

http://www.etnolog.org.ua

ГОБЕЛЕН

Упродовж останніх п'ятдесяти років одним з найпопулярніших видів українського авторського текстилю є гобелен.

В українському мистецтвознавстві до 60-х років XX ст. були в ужитку терміни «сюжетно-тематичний килим», «тематичний килим»[1], які подекуди контекстуально можна застосовувати як синонімічні.

В актуальній вітчизняній художній і навчальній практиці, мистецтвознавчій лексиці впродовж майже півстоліття міцно вкоренився термін «гобелен».

Процес створення сучасного гобелена, порівняно з класичною шпалерою, зазнав певних змін. Так, найчастіше твори виконують з лицевого боку, незалежно від типу верстата. (До слова, так само, як і народні килими). У сучасному українському гобелені інколи застосовують характерний для народного килимарства Лівобережжя прийом «кругляння», коли нитки піткання прокладаються не перпендикулярно до основи, як у класичній шпалері, а своєрідними округлими острівцям. Популярним є спосіб «деркання», чи «трощення», коли поєднують різнокольорові нитки піткання, завдяки чому досягається ефект вібруючої, фактурної поверхні. Нерідким є момент імпровізації в процесі роботи, тим паче, що поширеним і актуальним у мистецькій практиці другої половини XX ст. є самостійне виконання автором своєї композиції в матеріалі. Крім того, гладке полотняне (репсове) переплетення є основною, проте не єдиною технікою, і часом доповнюється іншими, як от ручного перебору, гладкого та петельчастого ворсу, грецького, подвійного, полуторного вузлів тощо. Використовують прийом незатканої основи, методи трансформованої (згущеної, розрідженої, комбінованої) структури ткання. Розширюється палітра матеріалів: нитки основи переважно бавовняні, для піткання використовують не лише натуральні, але й штучні та синтетичні волокна, інші лінійні матеріали. Якщо згадані техніки застосовують як доповнення і вони не є домінуючими, то твори, виготовлені в такий спосіб, можливо трактувати як сучасні модифікації гобелена. До гобеленів не можна зараховувати твори, виконані в техніці жакардового, ворсового ткацтва, у техніках плетення, аплікації, у так званих авторських техніках тощо. Такі вироби, якщо вони мають образотворчу основу, слід трактувати як текстильні панно.

Аналізуючи мистецьку практику українського гобелена, помічаємо значну розмаїтість. До гобеленів відносимо і монументальні килими, котрі, подібно до фресок, покривають стіни масштабних громадських інтер'єрів, і невеликі камерні твори, і мініатюрні ткані композиції. Гобелен «розповідає», «повчає», «переконує», «розважає». Водночас він може слугувати килимом, що утеплює стіну, декоративною завісою, перегородкою тощо.

Монументальні гобелени виготовляли в Україні здебільшого для оздоблення громадських приміщень, що визначало специфіку їхнього образно-пластичного, ідейного та смислового наповнення. Найбільше монументальних гобеленів було створено київськими художниками, які були вихованцями ЛДІПДМ (нині – ЛНАМ) та КДХУ (нині – НАОМА).

Інтеграційні взаємодії мистецтва українського гобелена й народного килима традиційні та виявляються в різних модифікаціях від початку його виникнення і дотепер. Гобелен пов'язаний також родовими зв'язками з монументальним мистецтвом.

Сталою є взаємодія гобелена й станкового живопису. Не випадково одна з дефініцій інтерпретує гобелен як килим-картину. Спільними для картини і гобелена є наявність натурного зображення як формотворчої основи та змістовна насиченість. Звідси й неабияка подібність засобів образно-пластичної побудови, паралельність стильової та образно-пластичної еволюції. Зміна стильових парадигм у мистецтві живопису, революційні пошуки в галузі образно-пластичної реалізації отримали відображення в мистецтві гобелена. В українському гобелені це були передусім традиції класичного академічного малярства, тенденції імпресіонізму, фотореалізму, абстракціонізму, супрематизму, кубізму, абстрактного експресіонізму. На способи побудови художнього образу в гобелені впливають досягнення усної народної та літературної творчості. Подібна синтетична дія значною мірою формує картину сучасного гобелена, урізноманітнює базисні типологічні групи новими гранями й відтінками.

Сучасна практика українського гобелена бере початок у 60-х роках XX ст. Стильова динаміка дає підстави виокремити такі етапи розвитку українського гобелена, що характеризуються певною спільністю процесів та ознак: 1960-ті роки, 1970–1980-ті роки, період від 1990-х років і до сьогодні.

[1] *Запаско Я.* Українське народне килимарство. – К., 1973. – 111 с.: іл.; *Жук А. К.* Український радянський килим. – К., 1973. – 166 с.

http://www.etnolog.org.ua

Рубіж 1950–1960-х років, що став початком політичної відлиги в СРСР, був позначений суттєвими культурними зрушеннями. В архітектурі, образотворчому, монументальному та декоративно-ужитковому мистецтві відбулися помітні стильові зміни. Загалом зріс інтерес до монументального й декоративного видів творчості, у тому числі й до гобелена.

У художній простір України 60-х років XX ст. впевнено ввійшли професійні художники текстилю, передусім випускники ЛДІПДМ Іван і Марія Литовченки, Володимир Федько, Єлизавета Фащенко, Наталія Паук, Стефанія Шабатура, Валентина Нікуліна, Олександра Крип'якевич та ін.

Тематичний гобелен, який десятиліттям раніше поряд з промисловою тканиною став частиною дипломного проектування в новоствореному ЛДІПДМ, тепер почали реалізовувати в матеріалі[2]. Саме цей художній заклад перетворився на головну «кузню кадрів» у галузі художнього текстилю України. Своїми дипломними роботами на повну силу заявили про себе Н. Паук (гобелен «Львів – місто стародавнє»), В. Федько (гобелен «Ой на горі вогонь горить»), С. Шабатура (гобелен «Олекса Довбуш»). Ці названі твори сприяли утвердженню нових естетичних домінант в українському мистецтві.

Своєрідним стимулом розвитку українського гобелена були виставки й пам'ятні дати. До певної міри вони визначали й тематичний діапазон творів. У 1960-х роках такими заходами були, зокрема, Декадна виставка українського мистецтва в Москві (1960), ювілейна виставка, присвячена 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка (1964), Республіканська ювілейна виставка, присвячена 50-річчю Жовтневої революції (1967) та ін. На цих представницьких імпрезах здійснювалися закупки творів, після чого гобелени передавали різноманітним установам, насамперед художнім музеям.

У процесі образно-тематичного й композиційного пошуку українські художники зверталися до скарбниці народного мистецтва – фольклорних, літературних джерел, декоративно-ужиткової творчості, до певної міри використовували пластичні надбання українського та світового авангарду.

Гобелен І. та М. Литовченків «Тарас Шевченко» був одним з перших творів, що відкривав нову сторінку образно-пластичної реалізації в українському монументальному гобелені, поряд з їхньою роботою «Радянська Україна», а також гобеленами «Соціалістичне Закарпаття» ужгородської художниці Елеонори Медвецької, «І мене в сім'ї великій…» Степана Кириченка та Надії Клейн.

Зберігаючи дидактику й пафос, властиві гобеленам України попередніх десятиріч, монументальні твори початку 1960-х років характеризуються певними новаціями. Так, тема й образ розкриваються шляхом вільного монтажу алегоричних постатей, масштабних портретів, символічних зображень. Сюжету відводиться підпорядкована роль. Поєднання в єдиній композиції мотивів різної смислової, просторової, часової наповненості передбачає новаторське метафоричне звучання твору. Національна своєрідність виявляється в деяких структурних, метроритмічних особливостях композиції, запозиченні характерних орнаментів українських народних килимів, верет, вишивок.

Республіканська виставка 1967 року засвідчила розширення, порівняно з попередніми роками, тематики творчих пошуків, звернення до українського пісенного фольклору, пластичного багатства народного мистецтва, до етнічної культури загалом. Національно означений і водночас новаторський за художньою формою гобелен «Пісня» представила М. Литовченко. У центрі твору зображено постаті дівчат, трактовані з невимушеним гумором, у композицію органічно вплетено орнаментальні мотиви. Гобелен позначений емоційною неіндиферентністю, гармонійністю поєднань декоративних і зображальних якостей, високим професіоналізмом. На той час художниця вже мала досвід виконання тематичного панно в техніці «під бердо». Її килими «Радянська Гуцульщина», «Київ», «Верховино, світку ти наш» були виготовлені в килимових майстернях Косова[3]. Характерний ступінчастий контур, проте не чіткий, регулярний, як у лічильному ткацтві, а пливкий, переосмислений автором, подружжя Литовченків у подальшому застосовувало й у інших своїх творах.

У гобелені «Ой на горі вогонь горить» В. Федька поетична інтерпретація зображень, їхні плавні силуети, декоративна повнозвучність кольору асоціюються з народними картинками на тему Козака-Мамая. Рослинні мотиви, зображення птахів тут потрактовано як

[2] *Кусько Г.* Кафедра художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв: становлення, розвиток, потенціал // Вісник ЛНАМ. – 2006. – Вип. 17. – С. 25–40.

[3] *Андріяшко В. Д.* Київська школа художнього текстилю XX ст. (Джерела, розвиток, перспективи) / Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука: Дис. … канд. мистецтвознавства. – К., 2007. – С. 98.

http://www.etnolog.org.ua

у народних килимах. Сам факт «присутності» в драматичній сцені рослин і пташок близький до народної творчості, її синкретичної образності. Традиційний у народному ткацтві прийом «кругляння» надає динамізму тканій поверхні. Водночас гобелен виявляє професійний вишкіл автора, новаторський, відповідно до вимог часу, підхід до трактування простору та зображень.

У «Гуцульській сюїті» Н. Паук характерна контрастна кольорова гама нагадує карпатські вишивки. Художниця гранично спрощує об'ємно-пластичні характеристики фігур танцюристів і музик, нашаровує групи зображень заради простого й виразного звучання твору.

Яскраву, динамічну композицію – гобелен «Олекса Довбуш» – створила С. Шабатура. Помітна суголосність образно-пластичного мислення випускників ЛДІПДМ Н. Паук, В. Федька та С. Шабатури вказує на формування в 1960-х роках мистецької школи.

Потужно еволюціонує в гобелені І. Литовченко. У другій половині 1960-х років у співавторстві з дружиною Марією художник створив низку новаторських творів – гобелени «Ранок», «Верховина», «Коліївщина» та «Весілля». Особливої структурно-пластичної виразності та змістовної глибини творів досягнуто за рахунок гармонійного підпорядкування частин композиції, майстерного нашарування прозорих площин, стрункої стиковки форм по контуру, коли всі елементи зображення «розкладені» як модулі цілісної системи й разом утворюють єдиний просторово-пластичний сплав. Такий пластичний синкретизм поєднується із синкретизмом образним. Особлива метафоричність притаманна гобелену «Ранок», де миловидний овал обличчя складено з двох профілів, один з яких належить сонцю, що сходить, а інший – землі, що прокидається (подібний пластичний хід буде пізніше застосовано І. Литовченком у мозаїці «Сонце любові» для Будинку одружень м. Олександрії[4]). Таким чином, старі прийоми алегорії і метафори завдяки оригінальному образно-пластичному прочитанню наповнюються новою поетикою, матеріалізуючи народне уявлення про прихід ранку – коли «земля із сонцем цілується». Подібним є гобелен подружжя Литовченків «Верховина», де зливаються воєдино образи карпатської природи і жінки-гуцулки. Суворою величчю і мужністю сповнені розгорнуті в усій площині виробу лики повстанців у гобелені «Коліївщина». У творах застосовано комплекс прийомів, характерних для народного ткацтва – специфічне орнаментування традиційними трикутниками, зубцями, штрихами, збагачення «дерканням», ступінчастий контур.

У гобелені «Весілля» І. та М. Литовченків творчо використано ритмометричну систему народних плахт. У художню тканину багатофігурної композиції, яка зображає святкове застілля, органічно вплетено трансформовані орнаментальні мотиви. Національний колорит килима прочитується й у самій сюжетно-тематичній структурі, і в характері його образного звучання – твір увесь пронизаний життєрадісним гумором з легкими іскрами м'якої іронії. Водночас художники просто та невимушено реалізували новаторські тенденції тогочасного образотворчого мистецтва, створивши глибоконаціональний і позитивний за своєю мистецькою енергетикою твір.

Використання надбань мистецького авангарду XX ст. та глибока національна закоріненість відтепер і в подальшому характеризуватимуть творчість І. та М. Литовченків. Це підтвердив пізніше у своїй статті і сам художник: «Світова мистецька спадщина XX ст., тобто фовізм, кубізм, супрематизм, поп-арт, концептуалізм та інші нові течії <...> залишались поза програмами учбових закладів... Як би хто не ставився до всіх згаданих процесів, але ігнорування їх, небажання проникати в суть цих явищ рано чи пізно дається взнаки у творчості художників». І далі: «Щоб досягти у своїй творчості світового рівня, митець зобов'язаний, поряд з освоєнням найновіших здобутків пластичного мистецтва, філософським обґрунтуванням того чи іншого творчого напрямку, мати за першочергову умову ґрунтовне проникнення в джерела національної культури, вивчення духовної спадщини народу, історії, народного мистецтва, бо національна своєрідність – основа основ кожного мистецтва»[5].

Динамічного розвитку в 60-х роках XX ст. отримала група гобеленів, яку можна умовно назвати «фольклорною». Ці твори характеризуються особливо тісними інтеграційними паралелями з традиційним народним ткацтвом. Більшість гобеленів «фольклорного» типу орієнтовані на килими й верети західних областей України (геометричний орнамент, смугаста структура, ткацтво «під бердо», ступінчастий контур), частина – на килимарство

[4] Створено у співавторстві з В. Прядкою.

[5] *Литовченко І.* Середовище і людина // ОМ. – 1990. – № 5. – С. 9–13.

http://www.etnolog.org.ua

Лівобережжя (квітковий орнамент, плавна округлість контуру, використання методів «кругляння», «деркання», регулярна шахова укладка мотивів). Часто їхніми авторами були митці, які однаково активно працювали в галузі орнаментальної тканини та килимарства. Серед них – вихованки КУПМ Людмила Ганжа, Зоя Давиденко та Ганна Холопцева. У 1960-х роках гобелени «фольклорного» типу створювали також В. Нікуліна, О. Сідак, І. Джуранюк, М. Фіголь, Є. Фащенко, С. Колос, М. Литовченко, О. Прокопенко, Б. Шнайдер та інші митці.

Більшість творів цього типу було присвячено Т. Шевченку, зокрема його творчості, і створено до ювілею поета. Це гобелени «Неначе сонце засіяло», «Катерина», «Пастушок», «Лимерівна» В. Нікуліної, «Мені 13-й минало», «Тополя», «Реве та стогне Дніпр широкий» З. Давиденко, «Мені 13-й минало», «Садок вишневий коло хати» Л. Ганжі, «Тарасова верба» О. Сідак, «На панщині пшеницю жнуть», «На оновленій землі», «І мене в сім'ї великій» Є. Фащенко. Низку творів присвячено темі народного побуту, його традиціям і сучасності, а також історико-революційній тематиці (гобелени «Верховино, мати моя» З. Давиденко, «Оновлена Гуцульщина», «Ярмарок в Косові», «Щасливе дитинство» І. Джуранюка, «Слався, Україно» Г. Мороза, «Хліб-сіль», «Легінь» В. Нікуліної, «Художня самодіяльність», «Дружба народів» С. Колоса, «Пісня» М. Литовченко, «Між боями» О. Прокопенко, «Хліб-сіль» Г. Холопцевої, «Червона кіннота» Б. Шнайдера тощо).

Художниці з Чернівців В. Нікуліна, З. Давиденко та О. Сідак використовували орнаментику і стилістику народного буковинського килима. Майстер з Івано-Франківщини І. Джуранюк застосовував мотиви й структурні схеми килимів і верет рідного краю. О. Прокопенко і Б. Шнайдер зверталися до традицій орнаментального ткацтва Лівобережної України. Є. Фащенко у своєму триптиху за мотивами поетичних творів Т. Шевченка поєднала структуру й окремі технічні прийоми західноукраїнського ремізного ткацтва з орнаментальними мотивами й принципами ткання, притаманними мистецтву Лівобережжя. Гобеленам «фольклорного» типу, крім прямого запозичення композиційних і технічних прийомів та орнаментики народної тканини, притаманна спрощена пластична трактовка фігур, інших зображальних мотивів.

На тлі творів, що тією чи іншою мірою апелювали до джерел народного ткацтва, виокремлюється творчість О. Крип'якевич, яка черпала натхнення в традиціях міської культури. У геральдичному гобелені «Цехові знаки» художниця звертається до древніх цехових гербів Львова. Незримий дух епохи, образ старовинного міста прочитується в тканих пояснювальних написах, колориті, усій стилістичній партитурі твору.

Загалом українському декоративному гобелену, на відміну від монументального, притаманне звернення до локальних, камерних тем, лірико-поетичні, лірико-драматичні, м'які іронічні інтонації. Ліризмом пронизані гобелени «Тонко пряла, дзвінко ткала» О. Прокопенко, «Калина» В. Федька, «Верховина», «Ранок» І. та М. Литовченків. Лірико-драматичні інтонації властиві гобеленам «Ой на горі вогонь горить» В. Федька, «Коліївщина» І. та М. Литовченків. М'яким гумором сповнені гобелени «Весілля» І. та М. Литовченків, «Пісня» М. Литовченко, «Козаки» В. Романщака тощо.

Лаконізмом виражальних засобів, декоративністю позначені гобелени малих форм – «Київські каштани», «Софія Київська», «Голуби» О. Машкевича, «Народна готика», «Дзвінка і Довбуш» Н. Герц, «Герб Києва» Л. Ганжі, «Янтар», «Натюрморт» О. Шалабаєвої та ін.

Період 1970–1980-х років особливо плідний з погляду кількісної динаміки гобелена, зростання його престижності й популярності, збільшення чисельності митців, зайнятих у цій ділянці монументально-декоративної творчості.

Формуються центри українського гобелена, що поповнюються випускниками різних навчальних закладів, передусім ЛДІПДМ та КДХІ.

Найчисельнішим був київський осередок майстрів гобелена. Серед них, зокрема, випускники ЛДІПДМ Іван і Марія Литовченки, Володимир Федько, Людмила Жоголь, Любомир та Тетяна Дмитренки, Василь Андріяшко, Тамара Мороз, Леся Довженко, Наталія Борисенко, Алла Яценюк, Наталія Яценко, Анатолій Павленко, Ольга Павленко-Ярема, Людмила Коваль та ін. До гобелена звертаються у своїй творчості випускники КДХІ Валентин Задорожний, Ернест Котков, Віктор Григоров, Олександр Хівренко, Олександр Мельник, Віктор Романщак, Наталія Герасименко, Світлана Кравченко, Алла і Віталій Буйгашеви, Олена Гнєдаш, Тетяна Ларюшина та інші митці. Чимало монументальних гобеленів виконали у співавторстві подружжя Володимира Прядки (вихованець КДХІ) та Олени Владимирової (випускниця Московського вищого художньо-промислового училища (колишнє Московське Строганівське училище)). Монументальні гобелени для громадських інтер'єрів Києва створили випускники Строганівського училища Ана-

http://www.etnolog.org.ua

толій Гайдамака та Людмила Міщенко. Виразне національне забарвлення має творчість київського майстра гобелена та килима Олега Машкевича (закінчив КУПМ та МТІМП). У галузі гобелена працювали Надія Грибань (закінчила УПІ) та Лариса Козаченко (випускниця КХПТ).

У Львові активну діяльність провадили вихованці львівської текстильної школи Наталія Паук, Олександра Крип'якевич, Єлизавета Фащенко, Оксана Риботицька, Ірина Винницька, Оксана Куца, Сергій Бабков, Леонід Гошовський, Зеновія Шульга, Мирослава Шеремета, Маргарита Жиліна, Лідія Серветник-Юрчук, Лариса Іськів та багато інших майстрів.

У галузі мистецтва гобелена працюють митці різних міст України, здебільшого випускники ЛДІПДМ. Так, у Трускавці – Михайло Білас, у Рівному – подружжя Віктора та Параски Липових, у Херсоні – Борис Шнайдер, Марія Шнайдер-Сенюк, Петро Старинець, у Донецьку – Юрій Лініченко, Валентина Чурилова (закінчила ЛВХПУ), в Івано-Франківську – Богдан Губаль, Володимира Гурська, в Ужгороді – випускниці Ужгородського училища прикладного мистецтва Лариса Бровді, Наталія Герц, Надія Кирилова та Тереза Чувалова (закінчила ЛДІПДМ), у Запоріжжі – Людмила Форостецька, Володимир Хомчик, у Тернополі – Дмитро Вонсик, Олександр Курдибаха, Світлана Бутковська, у Чернівцях – Тамара Покотило, Зоя Давиденко, Валентина Нікуліна. Гобелени створюють вихованці ХХПІ Людмила та Степан Джуси (Ялта), Галина Тищенко (Харків). У Бердянську працює Костянтин Бердников, у Черкасах – Ольга Шалабаєва, Альберт і Неоніла Недосеки, на Полтавщині – Леонід Товстуха та Микола Цись.

У мистецький простір художнього текстилю вливаються випускники 1980-х років Наталія Пікуш, Ніна Лапчик, Ганна Дигас (Київ), Валентина Роєнко (Черкаси), Олександра Приведа, Ірина Данилів, Дарія Зав'ялова, Ольга Парута-Вітрук, Софія Бурак, Дарія Наумко, Ірина Мінько-Муращик, Лариса Іськів, Михайло Дейнега (Івано-Франківськ) та багато інших.

Випускники Київського інституту отримували освіту в галузі монументального і станкового мистецтва. Тому відповідно трактували гобелен як монументальний розпис, фреску. Їх авторству належать складні фігуративні (частіше багатофігурні) композиції, що вирізняються змістовністю, міцним професійним рисунком, грамотною композиційною побудовою. Твори художників львівської школи загалом позначені більшою декоративністю. Пластична партитура творів сягає корінням народного мистецтва, простежується також звернення до абстрактного малярства. Смислове наповнення здебільшого ґрунтується на знаковій, символічній системі образів. Львівські митці надають особливої ваги самостійному виконанню гобелена в матеріалі, методу імпровізації в процесі творення.

Варто зазначити, що не лише навчальні заклади виразно формували творче обличчя майстрів гобелена, але й мистецькі осередки, з їхніми регіональними особливостями, художніми традиціями, системою замовлень певним чином впливали на творчість художників.

Гобелен почали активно застосовувати в громадських інтер'єрах України. Щедріших на замовлення десятиліть, ніж 70–80-ті роки ХХ ст., не було ні до, ні опісля. Було створено ошатні ансамблі, домінантою яких стали монументальні сюжетні килими. Художники України виконували гобелени не лише для вітчизняних інтер'єрів, але й для оздоблення громадських приміщень інших республік СРСР.

У 70-х роках ХХ ст. переживає зміну естетична концепція ідеального внутрішнього простору, що є наслідком природної втоми від деякої аскетичності, «стерильності» інтер'єрів 1960-х років. Активно ведеться будівництво нових громадських споруд. Як один із засобів «гуманізації» громадських приміщень залучаються твори монументального й декоративного мистецтва, і особливо плідно – гобелен. Реставрують старі й створюють нові інтер'єри, часто в модній естетиці ретро. Це також позначилося на стилістиці гобелена, у якому набули популярності (особливо наприкінці 1970-х років) стильові та стилістичні ремінісценції.

Стилізації в руслі історичних тенденцій були також інспіровані видатними датами – 1500-літнім ювілеєм Києва, 1000-літтям хрещення України-Русі. У стильових зануреннях проявляється прагнення художників, замовників, широких кіл суспільства глибше пізнати національну історію та світову культуру, насолодитися її багатством. Національна наснаженість, своєрідність убачається не лише на рівні фольклору (тем народного побуту, традиційного мистецтва, усної літературної творчості), але й у ширших вимірах національного. Історичними й мистецькими джерелами стають княжа доба, українське бароко, меншою мірою – модерн (українська сецесія). Професійне зацікавлення викликає яскрава сторінка української художньої культури – бойчукізм.

Ретротенденції в деяких своїх проявах були також складовою нових суттєвих рис у мистецтві світового гобелена другої половини 1970-х –

http://www.etnolog.org.ua

1980-х років. У цей час певну втому викликає засилля «декоративізму» (популярний тоді термін) для позначення негативних проявів явища декоративності, що трактується як антитеза смислової наповненості, надмірне спрощення форми. Ведуться пошуки засобів художньої виразності, нової декоративності. Водночас у гобелені помітна деяка орієнтація на класичне й сучасне станкове мистецтво. У композиціях простежується смислова та пластична багатоплановість, розширюється кольорова палітра. Спостерігаються тенденції фотореалізму, ретроспективні апеляції до класичного гобелена.

Широкий типологічний діапазон українського гобелена означеного періоду – від монументальних композицій до камерних мініатюр. Тематичний репертуар охоплював фольклорні, історичні та сучасні теми, тему Великої Вітчизняної війни, природи, за основу бралися літературні джерела тощо. Розлогою була інтонаційна палітра творів – філософські, героїко-епічні, лірико-епічні, ліричні, іронічні потрактування.

Популярності набули гобелени, що втілювали образи відомих історичних особистостей, не будучи при цьому (на відміну від практики попередніх десятиліть) імітацією станкового живопису. Портретні гобелени цього періоду – це філософські за змістом, складні та виразні за формою декоративні композиції. Часто це були монументальні твори. Увічнювали відомих діячів історії, культури, науки та мистецтва. Незмінно шанованою залишалася постать Тараса Шевченка. До образу Кобзаря зверталися Л. і Т. Дмитренки (триптих «Т. Г. Шевченко»), А. Буйгашева («Т. Г. Шевченко»), А. Недосеко («Т. Г. Шевченко»). Образ Лесі Українки втілювали в гобелені І. та М. Литовченки («Музами натхненна»), Є. Фащенко («Леся Українка»), Л. і Т. Дмитренки («Леся Українка»), С. Шабатура («Леся Українка»). Образ Григорія Сковороди надихав І. Кириченко («Григорій Сковорода»), Олександра Мельника («Григорій Сковорода»). Постаті історичних осіб у гобелені втілили О. Довженко («Світлі образи»), Н. Паук та О. Крип'якевич («Ярослав Осьмомисл» та «Данило Галицький»). Складні багатопортретні гобелени створили І. та М. Литовченки («Слава Черкащини»), В. Федько («Український театр»).

Актуальною впродовж 70–80-х років XX ст. була тема Великої Вітчизняної війни, перемоги над фашизмом, яка втілювалась у фігуративних композиціях, отримувала символіко-філософське осмислення. Це, зокрема, гобелени «Пам'яті героїв Аджимушкая» О. Владимирової, «Київ – місто-герой» («Київська оборона», «Слава переможцям», «Нескорений Київ») О. Владимирової та В. Прядки, «Слава переможцю» І. Литовченка, «Вічний вогонь», триптих «День Перемоги» Л. Жоголь, гобелени для музею Вітчизняної війни у Києві І. Кириченко, О. Мінька та ін.

Поширення замовлень на монументально-декоративні гобелени відбувалося через художньо-виробничі комбінати Художнього фонду України. У Києві особливо плідно працювала майстерня «Художпроект», складова творчо-виробничого об'єднання «Художник», котра займалася проектуванням художнього оформлення архітектурних об'єктів. Крім творчо-виробничих підприємств Худфонду України, проектування та виконання в матеріалі гобеленів для інтер'єрів громадських споруд з успіхом здійснювали творчо-виробничі майстерні КиївЗНДІЕП[6]. Упродовж 1963–1970 років посаду старшого наукового співробітника, а з 1970-го по 1982 рік – керівника відділу обіймала відома художниця гобелена Л. Жоголь [7].

У Львові при художньо-виробничому комбінаті Худфонду України, що здійснював проектні замовлення, функціонував ткацький цех, у якому виконували як вироби декоративно-ужиткового призначення, так і монументально-декоративні килими – гобелени.

Крім того, гобелени за картонами художників утілювали в матеріалі на килимових підприємствах України, таких як Решетилівська фабрика художніх виробів ім. К. Цеткін, що на Полтавщині (тут, зокрема, було виткано чимало гобеленів подружжя Литовченків, творів Н. Литовченко, Л. Жоголь, Н. Борисенко, М. Жиліної та ін.). На ткацькій фабриці «Перемога» в м. Глинянах, що на Львівщині, окрім основної продукції, ткали унікальні твори – дипломні роботи випускників ЛДІПДМ, гобелени львівських художників. Серед інших виробничих осередків – Коломийська майстерня Івано-Франківського творчо-виробничого комбінату, де було втілено гобелени В. Федька «Українська народна пісня» та «Український театр». Менші за розмірами твори художники, як правило, виконували самостійно.

Майже всі монументальні гобелени створювали для інтер'єрів громадських будівель. Принципи синтезу твору в інтер'єрі, закономірності його тематичного, образного, пластичного вирішення залежали від типу споруди, для якої призначався гобелен, а також комплексу особли-

6 *Андріяшко В. Д.* Зазнач. праця.

7 Заслуженный художник УССР Людмила Жоголь: Каталог выставки произведений / Министерство культуры УССР; Союз художников УССР; авт. вступ. ст. Т. Придатко. – К., 1983. – 63 с.

http://www.etnolog.org.ua

востей самого інтер'єру. Чи не найширше застосовувалися гобелени в музеях (історичних, краєзнавчих, меморіальних тощо). Вони організовували простір, надавали середовищу естетичної привабливості, неповторності. При цьому специфіка музейних установ часто передбачала ідеологічну, політичну тематику (особливо це стосувалося монументальних гобеленів). Водночас виконання масштабних замовлень покладалося, як правило, на фахових і найталановитіших митців, котрі за будь-яких умов створювали високомистецькі твори, утілювали загальнолюдські та національні цінності.

Гобелени «Русь», «Світанок революції» О. Владимирової та В. Прядки оздобили вестибюль Національного історичного музею (м. Київ). У творах застосовано методи побудови фресок Софії Київської (ярусність, масштабна ампліфікація в міру збільшення відстані від підлоги, різне змістовне наповнення кожного ярусу). Для Музею історії Києва О. Владимирова та В. Прядка виконали гобелени «Легенда про Кия» та «Київ – місто-герой».

У монументальній серії гобеленів, що включає сюжети «Декрет про мир», «Декрет про землю», «Індустріалізація», «Перемога 1945», «Час – вперед», «Дружба народів», «Боротьба за мир», «Мирний космос», авторів А. Гайдамаки, Л. Міщенко та В. Мягкова для Київського філіалу Центрального музею Леніна була інтегрована стилістика мистецтва фотографії (використано історичні фото- та кінодокументи). Фотоколажні інформативно насичені композиції образно-стилістично вирізнялися на тлі українського гобелена, проте були цілком у руслі дизайнерської та живописної практики А. Гайдамаки.

Елегантні приміщення новозбудованого Черкаського краєзнавчого музею прикрасили монументальні гобелени київських художників: орнаментально-геральдичний «Дружба народів» Л. Жоголь, інформативно насичені «Історія землі Черкаської» і «Слава Черкащини» О. Владимирової та В. Прядки, яскравий метафоричний «Людина і природа» Н. Литовченко, мажорний декоративний «Квітуча Черкащина» Н. Борисенко. У гобелені «Слава Черкащини» О. Владимирова та В. Прядка використали деякі засоби виразності, притаманні монументальним фрескам художників-бойчукістів, утілили характерні для них сюжети (збір яблук, плетення вінків з колосся та ін.). Один із залів експозиції Музею оздобив гобелен «На землі Черкаській» І. та М. Литовченків, що в довершеній пластичній формі поєднав 54 портретних зображення історичних осіб, доля яких була пов'язана із Черкаською землею. Цілісна метафорична, тактовна в кольоровому вирішенні композиція не лише надала експозиційному середовищу виняткової інформативності, але й збагатила його мовою художніх образів.

Гобелени «Думи мої, думи...» Л. Міщенко (Державний музей Тараса Шевченка), «Пробудження» О. Крип'якевич та Н. Паук (ТКМ), «За землю, за волю» Н. Герц (Закарпатський краєзнавчий музей), «Леся Українка» Л. і Т. Дмитренків (Музей Лесі Українки в Києві), «Народні промисли» Ю. Кисляченко та І. Левицької (Чернігівський музей декоративного мистецтва), «Історія медицини» Л. Козаченко (Музей медицини в Києві) увійшли до комплексу оформлення експозиційних залів музеїв, виконуючи функцію своєрідних смислових та образно-емоційних акцентів музейних інтер'єрів.

Широко застосовували гобелени для оздоблення палаців одружень України. Серед монументальних творів – «Гімн життю» І. та М. Литовченків і В. Прядки, «Віночок життя» Л. і Т. Дмитренків, «Молодість» А. Гайдамаки й Л. Міщенко, «Урочистий» С. Бабкова та ін. До того ж ракурси тематичного й образного прочитання в усіх гобеленах різні.

Згаданий гобелен «Гімн життю» (Палац одружень м. Олександрії, що на Кіровоградщині) – це втілені у виразній пластичній формі філософські, лірико-епічні роздуми про вічний кругообіг життя, кохання, материнство, зв'язок поколінь. Глибокосимволічний, життєствердний твір можна зарахувати до перлин українського мистецтва. Комплекс Палацу одружень прикрасив ще один гобелен цих авторів – «Пісня про козака Вуса». Виразний етнографічний колорит, безпосередність композиції, дотепна пластика фігур, доповнених веселими тканими написами, що органічно вплетені в структуру твору, збагатили й увиразнили естетичну характеристику будівлі.

Гобелен Дмитренків «Віночок життя», що оздобив Дніпровський палац одружень м. Києва, стилістично близький до брюссельської проторенесансної шпалери, а з погляду образно-змістового наповнення має виразне національне забарвлення. Яскравий фриз алегоричних постатей, котрі втілюють материнство, шлюб, дитинство, веселість, надію, постійність та щедрість, вирішений у насиченій червоно-синій гамі, доповнений символічними зображеннями і тканими написами, що посилюють піднесено-поетичне звучання твору.

В основу композиції гобелена С. Бабкова «Урочистий» було покладено архітектонічні характеристики і творчо осмислене рясне орнаментально-декоративне оздоблення споруди – палацу XIX ст., у якому розмістився Палац

http://www.etnolog.org.ua

урочистих подій Львова. Групи символічних зображень гобелена склали змістовну лінію твору (це весільне гільце, обручки, ріг достатку та музичні інструменти). Геральдичний тип композиції виправдав себе в умовах концентрації великих груп людей.

Інтер'єри палаців урочистих подій і палаців одружень прикрасили гобелени «Роде наш красний» Т. Кравченко (Баришівка), «Урочистий» О. та Ю. Кізімових (Палац одружень у Вінниці), «Щастя» В. Андріяшка (Дарницький палац одружень м. Києва), «Молодість» Л. Міщенко (Центральний палац одружень м. Києва) та ін.

Виняткова знакова наповненість пластики гобелена подружжя Литовченків «Витоки слов'янської писемності», створеного 1989 року для інтер'єру Центральної наукової бібліотеки АН УРСР у Києві, є своєрідним підсумком монументальної творчості авторів. У динамічних гранених ритмах твору, що асоціюється з розгорнутою книгою, зображено духовні та історичні втілення писемного просвітництва в Україні[8]. За цей твір художники були удостоєні Державної премії України імені Тараса Шевченка (Іван Литовченко – посмертно).

Плідно працював у галузі монументального гобелена В. Федько. У 1980-х роках він виконав низку творів, що втілюють нові стилістичні орієнтири доби, характеризують персональний мистецький поступ художника – від карбованих ромбоподібних ритмів килимових «Музик» та «Аркану» початку 1970-х років до багатофігурних тематичних гобеленів «Українська народна пісня» й «Український театр», у яких художник майстерно поєднав та інтерпретував риси, притаманні українському іконопису та європейській шпалері «мільфльор» (від. фр. *mille fleur* – тисяча квітів). Водночас за сукупністю образно-пластичних ознак гобелени найтісніше співвідносяться з мистецтвом українського бароко, його статечною динамікою, повнокровністю трактування образів, рясною орнаментальною зображальною поверхнею.

Атмосферу вишуканості, ошатності й затишку створювали гобелени в приміщеннях громадського харчування та відпочинку, зокрема в ресторанах та їдальнях. Специфіка закладів виключала ідеологічне, політичне спрямування творів. Натомість часто втілювалася тематика, пов'язана з історичними, етнографічними та іншими особливостями місцевості. Ресторан «Парус» у Бердянську, що розташований на березі моря, оздобив гобелен «Червоні вітрила» К. Бердникова. Неповторної образності інтер'єру ресторану в готелі «Либідь» (Київ) надав гобелен В. Задорожного «Русь», виконаний із пряжі природних кольорів і вирішений у стилістиці, близькій до мистецтва княжої доби. Ресторан мотелю-кемпінгу «Пролісок» (Київ) оздобили гобелени «Полювання» та «Відпочинок» Л. і Т. Дмитренків. У гобелені «Полювання» відчутний вплив середньовічної шпалери «мільфльор». Стилістично й тематично твір уводить глядачів в атмосферу давнього Києва. Історизм гобеленів відповідає духу монументально-декоративного оформлення всього комплексу мотелю-кемпінгу.

Органічними в ресторанах були монументальні гобелени за мотивами природи. Могутнім емоційним і композиційно-конструктивним акцентом банкетного залу готелю «Київ» у м. Києві став гобелен Л. Жоголь «Українська осінь». Його інтенсивній кольоровій і пластичній мелодиці підпорядковане все декоративно-художнє оздоблення інтер'єру. Затишку й ошатності поверховим холам готелю надали гобелени малих форм художниці – «Червона гвоздика», «Кульбабка», «Квітка папороті»[9].

До зразків художнього синтезу можна зарахувати також оздоблення ресторану «Старе місто» в Харкові. Своєрідну образність приміщення створювали аркоподібні завершення масивних чотиригранних опор, заокруглені вікна, люнети в древніх стінах. Відповідно до загального настрою інтер'єрів архітектором було запропоновано дерев'яні різьблені меблі, вітражі зі старовинною геральдикою, оригінальні світильники, спеціальний розписний посуд.

Гобелен Г. Тищенко «Старе місто», що оздобив головне приміщення ресторану, загальною стилістикою, орнаментальними деталями поєднався з усім наповненням інтер'єру. Вестибюль прикрасили гобелени мисткині з гербами старого Харкова в незвичній функції декоративних прапорів, що звисають, а приміщення бару – її гобелен «Дерево казок».

Пластичне вирішення серії гобеленів Л. і С. Джусів для ресторану «Крим» у Криму та О. і Ю. Кізімових для ресторану «Кельце» в

[8] *Чегусова З.* Храм науки і культури: про бібліотеку АН УРСР ім. Вернадського у Києві // ОМ. – 1990. – № 2. – С. 23–27.

[9] У процесі роботи над оздобленням готелю «Київ» Л. Жоголь виступила у двох іпостасях – головного художника об'єкта та автора гобеленів. Роботу було нагороджено дипломом Академії мистецтв СРСР та Спілки архітекторів СРСР (див.: *Чегусова З. А., Кара-Васильєва Т. В., Придатко Т. О.* Людмила Жоголь. Чарівниця художнього текстилю. – К., 2008. – 264 с.: іл.).

http://www.etnolog.org.ua

м. Вінниці суголосне пластичній концепції інтер'єрів, котрі вони прикрашають.

У 70-80-х роках XX ст. монументальні гобелени дедалі частіше почали використовувати як завіси в театральних кіно- і конференц-залах, залучаючи не лише образно-естетичну, але й виразну утилітарну функцію гобелена. Приклади такого функціонування – гобелени-завіси «Музика» (глядацький зал Молодіжного театру в м. Києві), «Ім'я Леніна та світ» (кінолекційний зал Київського філіалу Центрального музею Леніна) О. Владимирової; «Казковий» С. Бабкова (Ляльковий театр Львівського центру дітей та юнацтва) та ін.

Гобелени стали окрасою дитячих установ і бібліотек («Іван-Побиван» подружжя Литовченків для дитячої бібліотеки м. Хмельницького, «Пори року» С. Кравченко для читального залу Республіканської бібліотеки для дітей у Києві, «Пори року» Н. Кирилової для читального залу дитячої бібліотеки м. Ужгорода), урядових споруд («Зимовий Київ» і «Київ урочистий» Л. Жоголь для Київського міськвиконкому), санаторіїв-профілакторіїв («Музика» Л. і Т. Дмитренків, «Пробудження» В. Гурської), будинків культури («Земля цвіте» І. та М. Литовченків для будинку культури м. Керч) тощо. До помітних мистецьких явищ належить оформлення Будинку кіно в Києві гобеленом О. Владимирової «Пісня».

Майстерність українських художників гобелена шанували не лише в Україні, але й поза її межами. Так, Є. Фащенко виконала на замовлення гобелен «Симфонія тайги» (Сибір), О. Мінько – гобелен «Полювання» для м. Тюмені, Л. і Т. Дмитренки – «Східний мотив» для м. Ургенч (Узбекистан). Гобелен «Весілля» художниці Є. Миронової прикрасив готель «Україна» в Москві.

Чимало українських митців гобелена працювали незалежно від наявності замовлення чи перспективи закупки твору з виставки, реалізуючи потребу творити, проявляти себе в улюбленому виді мистецтва. Це давало свободу, яка звільняла від необхідності враховувати думку замовника, дозволяла більшою мірою виявити власне мистецьке світовідчуття. Найчастіше такі гобелени виконували власноруч, що передбачало можливість імпровізації та якнайповнішого втілення композиційної ідеї в матеріалі. Згадані обставини зумовили помірні (на відміну від монументальних) розміри робіт і пов'язаний із цим характер образно-композиційного прочитання. Така типологічна група, яку можна окреслити як декоративний гобелен, досить численна і характеризується розлогим тематичним репертуаром.

Свої художні ідеї в галузі гобелена втілював відомий український абстракціоніст Олександр Дубовик. Художник відмовився від фігуративності в живопису й повністю поринув у розробку формально-пластичних завдань. Серед основних проблем – пошуки кольору та побудова композиції творів з позицій гіпотез про паралельність світів, взаємодію часу і простору та безмежність пізнання. Його гобелени «Процесія» (1988), «Пастораль» (1989) виконані в техніці класичного гобелена й вирішені як живописні полотна. Вони сповнені глибокого філософського змісту, емоційно насичені та символічно наснажені. Авангардистські за формою твори художника закорінені в традицію. За глибоким спостереженням Т. Кара-Васильєвої, «роботи митця – це складні побудови гіпертексту з ремінісценціями, цитатами давноминулих цивілізацій, культур античності, Ренесансу, бароко, які живуть у нашій підсвідомості, повертаються до нас у новому вигляді, новому прочитанні»[10].

Переважна кількість творів утілює тему природи. Популярна фольклорна тематика, теми архітектури, музики. Своєрідно розвивається портретний жанр, натюрморт. Частина творів утілює історичну й політичну проблематику.

Образно-пластичні вирішення в декоративному гобелені різні. Це виразні декоративно трактовані сюжетні композиції. Найчастіше при втіленні фольклорної тематики у творчості закарпатських художниць Н. Герц, Т. Чувалової, Л. Бровді та інших трапляються символіко-метафоричні композиції, поетичні асоціативно-метафоричні твори. Інтонаційний лад декоративного гобелена переважно ліричний, лірико-драматичний, поетичний.

У декоративному гобелені, на відміну від монументального, превалюють не складні багатофігурні композиції, а виразні й лаконічні декоративні прочитання. Помітні апеляції до абстрактного живопису. При цьому тема, сюжет розробляються на реальному матеріалі, оперті на натурне зображення, яке трансформується у вимір виразної декоративної лінії та кольорової плями. Простежується прагнення наснажити твір смислом, домогтися повнокровності образного звучання, що досягається засобами метафори, символу, асоціації, алегорії. Реальні мотиви набувають метафоричного втілення в гобеленах «Червоні коні» О. Крип'якевич, «Городи» І. Винницької, «Крига скре-

[10] «Не все геніальне просте» [Електронний ресурс] // День. – 2011. – 29 липня. – Режим доступу : http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/ne-vse-genialne-proste.

http://www.etnolog.org.ua

сає», «День», «Поле» Н. Паук, «Осінні дощі», «Сутінки» З. Шульги, «Перевесло» О. Риботицької, «Осінь», «Заблукала доля», «Пори року» С. Бабкова, «Крила» Л. Серветник, «Поле», «Осіннє сонце», «Карпатська траса» М. Шеремети та ін. Найбільше полюбляли такі вирішення львівські художники. Подібний образний підхід, коли мотив, покладений в основу твору, прочитується лише асоціативно, приваблює не лише розширенням палітри пластичних інтерпретацій, але й можливістю продемонструвати індивідуальне бачення подій і явищ. Хоча трапляються й суто абстрактні композиції. Так, у традиціях поп-арту створено гобелен О. Куцої «Простір».

Пластичне новаторство характеризує творчість Н. Паук. У гобеленах художниці «Поле», «День», «Крига скресає», «Моя земля» задіяне ігрове начало, котре полягає у прагненні інтерпретувати реальне зображення засобами орнаментальної композиції. До того ж деяким творам властива амбівалентність сприйняття. Так, спочатку гобелен «Поле» сприймається як гармонійний орнамент хвилястих ліній, проте на зміну першому враженню приходить відчуття реального простору, коли лінії й плями об'єднуються в просторові плани, широкі темно-коричневі смуги вимальовують товсті борозни зораного поля, а тонші сірі – окреслюють контури схилів, лінію горизонту, хмарини. У такому сприйнятті творів криється момент співтворчості. У гобеленах «Бойківщина» і «Вересень» художниця тонко трансформує мотиви народного мистецтва – через асоціативно вгадувані метроритмічні теми, специфіку лінії, плями, пропорції їх поєднань, колір.

Надзвичайно рясний доробок Л. Жоголь. У центрі творчості художниці – тема природи. Своїми гобеленами мисткиня ніби втілює ідею квітучого саду, який не перестає бути для людей джерелом і мірилом краси та натхнення.

Любов'ю до рідної землі сповнені твори О. Машкевича. Краса, романтизм, чистота і виразність характеризують такі гобелени художника, як «Рідне Полісся», «Луг», «Троянди й виноград».

Популярна в декоративному гобелені народна тематика й стилістика народного мистецтва. Часто вони реалізуються комплексно. Ремінісценції «фольклорного» гобелена 1960-х років – невелика група творів, які особливо активно інтегрують засоби виразності народного килима. Це, зокрема, такі симбіотичні твори, як «Кози», «Осінь» О. Саєнка, «Пробудження» О. Машкевича, «Гуцул» В. Нікуліної тощо. Характерна структурна укладка, пластичне потрактування елементів, тонально-колористичні вирішення інтерпретовані на високому художньому рівні. Творам притаманний дух чистоти та ясності, властивий українському народному мистецтву.

Більш опосередковано інтерпретує народні прийоми ткання М. Білас. Його гобелени «Вечорниці», «Коломийки», «Писані чічки», «Колискова», «Косівський ярмарок» – це фігуративні сюжетні композиції, декоративні з погляду пластичності, у яких синтезовано окремі прийоми килимарства Гуцульщини (технічні методи, колорит, орнаментальні мотиви). Невтомна праця художника в галузі художнього текстилю збагатила українське мистецтво виразними національними, піднесено оптимістичними нотами. На тлі етнографічно орієнтованих творів вирізняється гобелен «Колискова» (та інші варіанти сюжету), що ніби втілює в текстилі поетичні рядки Симоненкових «Лебедів материнства».

Безпосередні асоціації із західноукраїнським килимарством викликають гобелени О. Крип'якевич, у яких художниця запропонувала оригінальні прийоми організації площини, зокрема гобелен «Вершники» (інша назва – «Стара фотографія»). Просторова, сюжетна «картина» (з гір спускається група вершників) розкреслена регулярним ритмом вертикальних ліній, а самі зображення, видовжені падаючі тіні обведено ступінчастим (як у рахунковому ткацтві) контуром, що нагадує мозаїку різного масштабу ромбів.

Закарпатські мисткині розуміють фольклорну тематику як утілення сюжетів народного життя. Серед таких творів – «Соняхи», «Полудень», «Свято» Л. Бровді, «З роботи», «Вечорниці», «Верховинки» Н. Герц, «Музиканти», «Грай, трембіто, грай» Т. Чувалової та ін. Більшість тем закарпатські художниці вирішують у контексті фольклорного сюжету («Нашій землі цвісти» Л. Бровді, «Весна» Н. Герц, «Пори року» Н. Кирилової).

Декоративний гобелен 1970–1980-х років інтегрує пластичні й технічні засоби орнаментального ткацтва. У творі «Світлячки» І. Винницька поєднала гладке ткацтво з невисоким рельєфом, активно застосувала метанітову нитку, сизаль. Майстерне зіставлення фактур і матеріалів передає багатство квітучих полів у гобелені Н. Грибань «Лугом іду». Тактовно застосовує фактури для збагачення поверхні своїх флоральних композицій Л. Жоголь. Як виразний фактурний мазок використовують ручний перебір О. Риботицька («Нива», «Весняна пісня», «Карпати цвітуть»), В. Гурська («Хліб», «Осінні поля»), М. Шеремета («Осіннє сонце», «Карпатська траса») та інші митці. Рельєфні фактури, лінії і деталі з трощених вовняних шнурів влучно застосовує М. Білас.

http://www.etnolog.org.ua

Інтер'єри громадських споруд України оздобили гобелени «Джерела» (Палац одружень м. Вінниці) та «Посвячення землі» (санаторій ВПС м. Вінниці) Ю. та О. Кізімових, «Запорізька січ» В. Хомчика, «Запоріжжя» (кафе «Запоріжжя» в Києві) Л. Форостецької, «Танець» (ресторан торгового центру в м. Горохові) О. Гнєдаш, «Терикони Донбаса» (хол готелю «Турист» у м. Донецьку) В. Чурилової, «Хліб» (магазин «Прикарпатський каравай» у м. Івано-Франківську) В. Гурської, «Цвіти, наш край» (Будинок культури в м. Черкасах) О. Шалабаєвої, «Грай, трембіто, грай» (Будинок культури профспілок у м. Ужгороді) Т. Чувалової, «Осінь» (Палац культури цукрового заводу м. Чорткова) Г. Кусько тощо. Оригінальне використання гобелена як мережаної перегородки запропонував О. Машкевич для одного з поверхових холів готелю «Либідь» у м. Києві.

У 70–80-х роках XX ст. популярності набув гобелен «малих» форм, у тому числі гобеленова мініатюра. Серед піонерів українського мінітекстилю були львівські майстри. Так, у роботі першої творчої групи з міні-гобелена, організованої СХ СРСР 1983 року в м. Паланзі, узяли участь львів'янки І. Винницька та О. Куца. Уже в наступному 1984 році львівські мисткині О. Риботицька та О. Крип'якевич презентували Україну на Міжнародному симпозіумі з міні-гобелена в м. Дзинтарі. Цікаві пошуки в межах цієї типологічної групи здійснювали художники з Черкас, Чернівців, Києва та інших міст України. Логічним результатом активізації інтересу до гобеленової мініатюри серед художників і любителів мистецтва Львова стали Обласна виставка міні-гобелена 1985 року в музеї Львівського відділення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР та Республіканська виставка «Текстиль малих форм», яка відбулася на зламі десятиріч, у 1989–1990 роках (організована СХ УРСР та її Львівським відділенням і пізніше показана в Києві та Івано-Франківську)[11].

Гобелену малих форм властиві камерність образного прочитання, відсутність політичної тематики, жанрова чистота. Специфіка сприйняття невеликих творів (переважно з близької відстані) передбачає особливу прецизійність виконання. Розкутість образно-пластичного пошуку пов'язана з мобільністю, самостійністю мініатюри, яка, подібно до станкового твору, сприймається досить автономно, незалежно від середовища. Водночас малі розміри міні-гобелена передбачають інтимність його інтонаційного звучання, специфічні засоби образної виразності.

Жанр портрета доволі популярний у гобелені малих форм. Пластика облич «Дівчини з пісні», «Учительки» Н. Недосеко – декоративна фантастична імпровізація на тему портрета. Крім того, мисткиня утілила в гобелені малих форм образ Шевченка – «Тарас Шевченко».

Ювелірним моделюванням форми, графічною виразністю прокидок піткання вирізняються гобелени С. Бабкова: поетичний «Осінній мотив», вишукані «Риби», фантазійні «Пори року», динамічний «Овен». Гобелен М. Базак «Дванадцять місяців» – це віртуозна комбінація класичного гладкого ткацтва і макраме.

В українському гобелені малих форм простежуються інтеграційні процеси з народним ткацтвом. Використання льону, конопель, характерна смугастість, делікатне застосування перебору в гобеленах В. Гурської «Осінній ліс», «Елегія», «Осінні поля» та «Рослинний мотив» викликають асоціації з народними веретами. Виразними є фольклорні орієнтації портретних гобеленів М. Біласа «Наречені», «Куми», «Князі», що проявляються у використанні характерної контрастної колірної гами гуцульських вишивок, щедрому застосуванні переборів, люрексу, блискучих «пацьорок».

Показовою щодо характерних тенденцій виявилася вищезгадана масштабна виставка «Текстиль малих форм», на якій було експоновано твори невеликих розмірів, у тому числі мініатюри (не більше 20 см × 20 см). На виставці, що демонструвала різноманітні пошуки в галузі форми, домінував гобелен (мініатюри Л. Серветник-Юрчук, Г. Холопцевої, Н. Яценко, Т. Печенюк, Г. Лук'янової, І. Кремінського та ін.). В окремих творах класичне полотняне переплетення тактовно доповнювали перебірні та ворсові техніки (гобелени А. Павленка і О. Павленко-Яреми, І. Мінько-Муращик, Г. Вихованської та ін.). Застосовували також методи згущеної та розрідженої структури ткацтва, коли пухке і грубе, густо збите піткання творить своєрідні фактурні нарости («Космічний мотив» А. Морозової), чи навпаки, – унаслідок нещільної збивки не застилує основу, а створює в поєднанні з нею мережано-прозору сітку («День і ніч» Т. Ядчук).

Широким був тематичний діапазон виставлених творів. Передусім приваблювала тема природи (її стани, мотиви тощо). Образні й стилістичні інтерпретації в межах цієї тематики найрізноманітніші: образотворчі пейзажі (мініатюри М. Боб'як, О. Шалабаєвої), асоціативно-

[11] *Кусько Г. Д.* І-а республіканська виставка текстилю малих форм / Міністерство культури УРСР; Львівська організація Спілки художників УРСР; Львівська картинна галерея. – Л., 1991. – 115 с.

http://www.etnolog.org.ua

метафоричні композиції (гобелени «Пейзаж з птахом» Т. Губрій, «Формування матерій» Т. Кислової, «Осіння заметіль» О. Павленко-Яреми). Етнотематика була представлена гобеленами, близькими за своєю сюжетністю, образністю, стилістикою до народного мистецтва («Ситуація», «Стремління» Н. Паук, «Два кольори» І. Винницької, «Засіяна земля» О. Риботицької, «Чумацькі дороги» С. Бабкова, «Гуцульське весілля» О. Валько, «Народні свята» А. Шнайдера, «Відлуння» О. Саєнка). На вистаці було експоновано твори, забарвлені рідкісними в українському гобелені іронічними інтонаціями – міні-гобелени «Вагітна кішка» Л. Борисенко, «Коти» Т. Волошко, «Загублені ґудзики» В. Роєнко.

Серед найпоширеніших тем переважає тема природи. Це, зокрема, вироби «Ритми весни» Л. Павлишин, «Струмочок» і «Заметіль» І. Данилів, «Пори року» Л. Ганзенко, «Народження зеленого» О. Павленко-Яреми, «Ліс», «Осінній мотив», «Схід сонця» І. Винницької, «Перший сніг», «Нароження квітки» С. Бурак, «Море» Б. Козловського, «Дихання весни» В. Роєнко тощо. На цьому тлі вирізняються пейзажні мініатюри О. Куцої, Д. Наумко, Н. Дяченко, О. Риботицької (зокрема «Озеро» і «Верби») та ін. Якщо у вищезгаданих творах простежується синтез просторово-зображальної і площинно-декоративної побудови, то в мініатюрах М. Боб'як «В горах», І. Винницької «Вівці мої, вівці», О. Парути-Вітрук «Печаль» і «Двір», М. Базак «Місто» та інших чітко намітився картинно-зображальний метод передачі простору. Подібним є гобелен І. Мінько «Човен на озері», у котрому майстерно за допомогою широкої гами сріблястих тонів «намальовано» тонкий імпресіоністичний пейзаж – занурене в ранковий туман озеро.

Невеликі розміри визначають тенденцію до жанрової чистоти творів. Поширеним є жанр архітектурного пейзажу: «Архітектурні пам'ятники Львова» Л. Іськів, «Куточки Львова» Л. Гошовського, «Львів» Д. Борейко, «Архітектурний мотив» О. Парути-Вітрук, «Види Львова» О. Риботицької, «Місто» М. Базак, «Місто будується» О. Куцої. Тонким ліричним настроєм просякнуті портретні міні-гобелени «Портрет», «Самотність» О. Крип'якевич, «Портрет» О. Шалабаєвої, «Портрет художника» О. Риботицької. Численними є міні-натюрморти: «Весняний настрій» і «Весняний натюрморт» О. Риботицької, «Натюрморт» Н. Лесюк, «Натюрморт» В. Коротенко, «Вечір» В. Роєнко та ін. Триптих О. Риботицької «Інга» поєднує жанри пейзажу, портрета і натюрморту.

Нерідко джерелом інспірацій у міні-гобелені були мотиви народного мистецтва. Яскраву орнаментику косівських писанок покладено в основу композиції Л. Серветник «Косів». «Килимок» О. Валько – це серія оформлених у рамки крихітних мініатюр, зібраних в одній композиції, з фрагментами орнаментів гуцульських килимів. Про давню семантику народного орнаменту розмірковують О. Крип'якевич у міні-триптиху «Знаки минулого» та О. Куца у «Знаках сонця». Фольклорні мотиви виразно прочитуються в міні-гобеленах «Лісова казка» І. Винницької, «Гуцульська мелодія» О. Парути-Вітрук та «Народні промисли» З. Давиденко.

Гобелени «станкових» розмірів, міні-гобелени стали популярною оздобою приватних помешкань, громадських інтер'єрів. Поверхові холи готелю «Київ» у Києві прикрасили гобелени «Кульбабка», «Цвіт папороті», «Червона гвоздика» Л. Жоголь, а Донецького готелю «Турист» – гобелен «Декоративний» В. Чурилової. Камерні триптихи «Сад» О. Риботицької та «Ліс» О. Охримик оздобили дієтичну їдальню м. Трускавця.

Кінець 1980-х – початок 1990-х років характеризуються швидкою зміною суспільно-політичних та економічних реалій, утворенням незалежної Української держави. Усе це не могло не відобразитися на мистецтві текстилю. Незважаючи на інтенсивний розвиток різних видів унікальної художньої тканини, пріорітетне місце в Україні й надалі посідає гобелен.

В українському гобелені простежується низка тенденцій, які набули поширення в попередні десятиріччя, передусім – виразне національне забарвлення. Відносно сталим залишається образно-тематичний спектр. Це теми природи, національної історії, культури, фольклору тощо. До тематичного репертуару на певний час долучається тема Чорнобиля. Водночас природно зникає характерна для попередньої епохи специфічна політико-ідеологічна тематична група. Зняття релігійних обмежень у суспільному житті спричинило сплеск творів на християнські теми й сюжети, особливо на початку 1990-х років. Зростає кількість абстракціоністських композицій. Превалюють ліричні, поетичні, філософські прочитання. Подекуди гобелен утілює експресію, драму, що за рідкісними винятками не спостерігалося в попередніх періодах.

У 1990-х роках відбувається руйнування старих економічних зв'язків, розвал системи Худфонду. Припиняються масштабні державні замовлення, закупівлі. Відсутність масових держзамовлень підриває економічну основу монументального гобелена. Цікаво, що спочатку це загалом негативне явище корелює зі зміною

http://www.etnolog.org.ua

суспільної свідомості щодо масштабних творів, котрі починають апріорі сприйматися як пережиток минулої доби і навіть як несмак, «неформат». Зникає ідеологічна, політична компонента, що була притаманна значній кількості гобеленів попередніх десятиліть, передусім монументальним творам. З інтонаційного арсеналу зникають пафос, дидактика. Починає цінуватися камерність, індивідуальність. Український гобелен у цілому набуває більшої вишуканості, філософічності, витонченішою стає палітра пластичних засобів.

Без сумніву, негативним явищем нової доби є випадки недбалого ставлення до культурних набутків попередніх десятиліть. Так, зокрема, у гонитві за новомодними інтер'єрами, у процесі комерціалізації життя, під впливом приватизаційних процесів перепрофільовують, поновому оздоблюють, а то й узагалі руйнують споруди та інтер'єри, унаслідок чого зникають цікаві архітектурно-мистецькі ансамблі, осердям яких були гобелени.

Одним із засобів, що дає художникам можливість виставляти й реалізовувати свої твори, стають приватні художні галереї, спочатку дуже нечисленні, проте з часом їх кількість потроху зростає. Крім того, зберігається практика всеукраїнських та обласних художніх виставок, що їх організовують творчі секції НСХУ, вітчизняні мистецькі навчальні заклади тощо.

До проектів останнього десятиріччя XX – початку XXI ст., котрі відображали стан і стимулювали розвиток як українського гобелена, так і художнього авторського текстилю загалом, можна зарахувати Бієнале львівського гобелена, масштабну виставку, присвячену 50-річчю кафедри художнього текстилю ЛАМ, а також проект «Декоративне мистецтво України кінця XX ст.: 200 імен»[12]. В останньому взяли участь 56 українських художників текстилю, більшість з яких творчо реалізуються в мистецтві гобелена[13]. У 2004 році започатковано масштабну імпрезу «Всеукраїнська трієнале художнього текстилю»[14]. Певний внесок у мистецтво гобелена здійснив проект «Міжнародна виставка художнього текстилю "Скіфія"» (Херсон).

У 1990-х роках у художників України виникла формальна можливість вільніше подорожувати, демонструвати свої твори на міжнародних виставках, обмінюватися інформацією. Суттєву роль у справі поширення інформації відіграє Інтернет.

Попри певні зміни в українському гобелені простежується тяглість традиції, що ґрунтується передусім на особливостях національного менталітету в галузі культури, на усталених художньо-методичних підвалинах основних мистецьких шкіл та осередків і, без сумніву, якостях, укорінених у природі гобелена, що характеризуються специфікою техніки та матеріалів, і у свою чергу зумовлюють здоровий консерватизм щодо засобів художньої виразності.

«Географія» українського гобелена в останні десятиріччя не звужується, а навпаки, – розширюється. Як і раніше, основними центрами, де гуртуються творчі сили в галузі мистецтва гобелена, залишаються Київ та Львів. Неабияка художня наповненість унікального тканого панно продовжує утримувати в його орбіті потужні мистецькі сили.

Прекрасний проект реалізувала Ніна Саєнко, виконавши в матеріалі гобелени та килими свого батька – відомого українського художника-бойчукіста Олександра Саєнка. Це гобелени «Зустріч козака», «Відпочинок», ескізи яких було створено ще 1924 року і які по-новому розкривають силу й самобутність таланту майстра, воскрешають у пам'яті величні сторінки вітчизняної культури. Мисткиня послідовно продовжує мистецько-естетичну й етичну лінію творчості О. Саєнка, про що свідчать, зокрема, її твори «Козацька балада», «Терновий цвіт» та ін. Образно-пластична ідеологія художника своєрідно втілюється й у творах його онуки – Лесі Майданець.

Одна з особливо популярних тем в українському гобелені останніх десятиріч – тема природи. Спостерігається значна кількість пейзажних гобеленів. Близькі до класичних вердюр та «мільфльорів» вишукані, акварельно легкі гобелени «Зима», «Квіти України», «Симфонія осені», «Золоті пагорби Києва», «Безмежне поле», «Присвята Катерині Білокур» Л. Жоголь; «Яблуня», «Ліс» Л. Ламах; «Мої улюблені квіти» А. Ламах; динамічний твір «Ода лісам» М. Шнайдер-Сенюк та монументальний елегійний гобелен «Рідне Полісся» О. Машкевича.

Інший напрям презентують асоціативні пейзажі та інтерпретації мотивів природи.

[12] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002. – 511 с.: іл.

[13] Масштабність і мистецька якість проекту були поза сумнівами, а роботу куратора – мистецтвознавця Зої Чегусової – заслужено відзначено Національною премією України імені Тараса Шевченка.

[14] Куратор Першої всеукраїнської трієнале художнього текстилю – Зоя Чегусова (див. каталоги: Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт. і упоряд. З. Чегусова. – К., 2007. – 56 с.; Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008. – 64 с.).

http://www.etnolog.org.ua

Промовисті приклади – «Листопад» Н. Паук, «Композиція», «Холодне сонце», «Захід сонця» І. Кремінського, «Чорний квадрат», «Гори» М. Базак, «Ліс», «Модулі», «Холодний вітер», «Межа» Г. Вихованської, «Сон зими», «Тінь вечірнього зерна», «Гомін гір» Б. Губаля, «Коли в Україні північ, у Канаді світає» С. Бурак, «Листопад», «Жнива», «Зелена зона» О. Ковача, «Ландшафти» В. Ганкевич, «Міраж» О. Мороза, «Місто в пісках» Л. Квасниці-Амбіцької, «Око землі прокинулось», «Лани» Л. Кришталь, «Світіння», «Захід сонця» С. Юшкова, «Подих землі», «Відзеркалення» Т. Ядчук-Богомазової, «Дивограй», «Витоки» О. Ковальчука, «Живуть тополі у мені» Л. Майданець, «Передчуття», «Таїна часу», «Прозорість» І. Токар, «Морські сонети» Г. Кусько та С. Бабкова, «Акорди» О. Валько-Гірняк, «Веселий пейзаж» О. Луковської, «Композиція», «Сняться гори», «Море» О. Парути-Вітрук, «Структурні ритми» Л. Циганюк та ін. Інколи природні мотиви вгадуються на межі тонкої асоціації: «Проникнення» А. Попової-Хижинської, «Притча», «Ніч яка місячна» О. Левадної, «Літо» О. Барни, «Хмари» М. Базак тощо.

Низка творів характеризується симбіозом двох начал – асоціативного пейзажу й виразного етнічного колориту: гобелени «Стежками Карпат», «Мелодія лісу», «Очікування», «Земля» О. Риботицької, «Ліс» Г. Вихованської, «Білий бескид» М. Шеремети, «Дерево» Н. Шуст-Цимбалюк.

Популярними залишаються теми фольклору, народної обрядовості, пісень, легенд тощо (гобелени Л. Бровді, «Колядки», «Ніч на Івана Купала», «Писанка» Н. Литовченко, «Коляда» О. Пілюгіної, «Ніч яка зоряна» О. Риботицької, «Гуцульський базар», «Вечорниці» М. Біласа та ін).

Пізнання етнотрадиції, національного колориту реалізується у творах професійного текстилю не лише шляхом відображення характерних тем і сюжетів народного життя, але й через знак, символ, утілення глибинної філософії етносу. Не завжди зміст вгадується вичерпно, залишається місце для таїни й загадки. Межі етносвідомості значно розширюються. Джерелом творчості стають писанки, народні тканини і картинки, міфологія, історичні артефакти тощо. До таких творів, окрім вищезгаданих, можна зарахувати гобелени «Далекий спомин» І. Данилів, «Весняні перетворення» О. Парути-Вітрук, «Зустріч» Л. Борисенко, «Танець з рибою» Н. Борисенко, «Молода», «Русалка» М. Базак, «Берегиня», «Суть життя», «Історична знахідка» Б. Губаля, триптих «Джерела» Т. Печенюк, «Аркан», «Химера» Л. Квасниці-Амбіцької, «Уламок старовинного міфу» Г. Кусько, «Спогад про минуле», «Праприсутність» Н. Дяченко-Забашти, «Вічний мотив» О. Риботицької, комплект текстильних панно Г. Вихованської «Писанка» тощо.

Виразно простежуються тенденції звернення до етнотрадиції в курсових і дипломних роботах студентів ЛНАМ. Гобелени «Земля» О. Хоменко, «Ab ovo» А. Колупаєвої, «Трипільська сварга» А. Курової випромінюють теплу енергетику споконвічних українських архетипів.

Низка гобеленів за орнаментальністю, рапортністю, характерною стилізацією мотивів засадничо близька до традиційних народних килимів та вишивок: гобелен «Скоси» І. Данилів-Флінти, «Присвята Олександру Саєнку» Л. Майданець-Саєнко, «Птахи» О. Парути-Вітрук, «Вічний мотив», «У вирій» О. Риботицької, «Меандр», «Забуті обереги», «Вітер» З. Шульги.

Водночас в українському гобелені з'являється «екзотична» тематика і стилістика завдяки зверненню до чужорідної традиції, зокрема до популярних у сучасному світовому текстилі африканських та американських орнаментальних тканин доколумбового періоду (гобелени Н. Пікуш «Магічний поцілунок», «Народження» (із циклу «Екзотика»)).

Одним з характерних явищ 1990-х років є поява в художньому текстилі християнських тем, сюжетів і символів. Тематика, що перебувала під неписаною забороною протягом багатьох десятиріч, набула особливої популярності серед митців художньої тканини. Джерелом образно-пластичних інспірацій стає, звичайно ж, українська ікона в її історичній динаміці. Це й середньовічна іконописна традиція України-Русі, і пишноцвіта барокова ікона, і яскравий декоративний народний іконопис. Філософський підтекст прочитується в гобеленах «Янгол з білим та чорним крилом» М. Базак, «Янголе, охоронцю мій», «Яка твоя доля?», «Світло» С. Бурак; драматичними інтонаціями позначені «Розп'яття» Б. Губаля, «Жертовність і зрада» Т. Печенюк, «Скорбота» З. Откович та «Розпяття» М. Біласа. Лаконічна пластика, енергійна кольорова інтерпретація гобеленів Н. Пікуш «Благовіщення», «Умилування», «Оплакування», «Втікачі» близькі до модерністської традиції початку XX ст. Декоративна повнозвучність кольору, рясний квітковий орнамент, мажорний настрій гобелена «Богородиця у квітах» співвідносить твір з українською бароковою іконою. Теми й образи християнського мистецтва увиразнені в гобеленах «Блага вість» Т. Печенюк, «Вечірня молитва»

http://www.etnolog.org.ua

М. Біласа, «Ангел» І. Токар, «Архангел Михаїл» В. Андріяшка, «Юрій Змієборець» Б. Козловського, «Одвічне», «Янголи», «Благовіщення» Н. Лапчик та ін. Складні знаково-іконічні композиції створює І. Проніна (гобелен «Мілленіум», дипломна робота «Значення літери»).

Серед кращих прикладів гобеленів, що є церковними тканинами, бо завдяки дотриманню канонічних вимог можуть використовуватися в літургії, – дипломні роботи студентів ЛНАМ: «Плащаниця» З. Костинюк, «Плащаниця» О. Мазур, хоругви «Богородиця», «Христос Вседержитель» Ю. Новосад, «Плащаниця» О. Комлєвої, серія хоругов Р. Косів та ін. Теми й образи християнського мистецтва, релігії втілюються не лише у формах канонічних тканин, але й у тематичних панно, гобеленах («До істини» О. Олійник, «Крізь віки» І. Токар, «Козацька Покрова» О. Гірняк тощо).

Низку творів релігійного змісту, починаючи з кінця 1980-х і впродовж 1990-х років, створила Н. Паук (гобелени «Реставрація», «Оранта», «Спаситель», хоругва «Покрова» та ін.).

У низці творів простежуються певні стильові ремінісценції. Гобелени «Сон», «Окрилена», диптих «На крилах радості та смутку» А. Попової-Хижинської, «Гра Саломеї» Д. Зав'ялової – це реінкарнація тенденцій модерну в сучасному гобелені. Твір Д. Зав'ялової «В очікуванні Артура» – своєрідний сучасний парафраз французьких «мільфльорів» на тему «дама з єдинорогом». Ретроспективні апеляції простежуються в деяких гобеленах Б. Козловського. У вишуканих пейзажних триптихах «Осінь. Рибалка» та «Осінь. Мисливці» художник оперує засобами виразності французької барокової шпалери, а його фігуративний поетичний гобелен «Колискова для птахів» попри декоративність і графічне потрактування викликає асоціації з мистецтвом українського бароко.

Упродовж останніх десятиріч в українському гобелені активно реалізується тема «ню», представлена чуттєвими імпресіоністичними гобеленами «Літо», «На березі ріки» Ю. Шнайдера, «Перед фіолетовим дзеркалом» А. Шнайдера, динамічними композиціями «Ню», «Дві постаті» Г. Вихованської, «Без назви» (2004) В. Ганкевич.

Тонке втілення знаходить у гобелені урбаністика (дипломні роботи студентів ЛНАМ: «Самотність» Г. Слободян, «Львів» Н. Чіп, численні гобелени малих форм, які виконують в Академії у рамках дипломного та курсового завдання).

Тенденції та засоби абстрактного мистецтва, котрі тією чи іншою мірою використовували в гобелені в попередні десятиріччя, активувалися в 1990–2000-х роках. Динаміку нової доби засобами лінії, плями, кольору втілює Н. Паук. У її гобелені «Біг» хвиля контрастних оранжевого та синього кольорів немов прориває статично-колючі загати сірої та чорної барв. У дусі абстрактивізму створено гобелени «Полиски» Ю. Кізімова, «Міраж» О. Мороза, «Композиція» (1994) О. Парути-Вітрук, «Гобелен 28» А. Шнайдера, «Порожність самотності» О. Маріно, «Проникнення» А. Попової-Хижинської та ін. Проте кожен художник розставляє свої акценти. Для одних абстрактна композиція – це гармонія поєднань геометричних фігур, ліній та плям, для інших – апофеоз імпресіоністичного мазка. У чутливого глядача твори викликають низку асоціацій, витончені естетичні переживання.

Відданість ідеям абстрактного малярства демонструє В. Ганкевич. Безпредметні композиції, сформовані засобами лінії та плями, динамічних кольорових зіставлень, на основі геометричних і локальних форм, поіменовані художницею «Без назви» (1996), «Композиція» (2001), «Без назви» (1999–2000), «12» (2006) тощо. Бурхлива динаміка гобелена мисткині «Композиція» 1995 року та його пізнішого парафразу «Фуга» 2007 року попри фігуративну основу зраджують наснаженість абстрактним експресіонізмом.

В українському гобелені 1990-х років більшою мірою, ніж у попередні роки, представлені твори, просякнуті особливою експресією, пристрастю. У межах теплої естетики гобелена виразні драматичні інтонації втілили І. та М. Литовченки («Прометей», Тривога», «Боротьба» або «Вир», «Реквієм»). Промовистою є образно-пластична мова й сама назва твору Б. Губаля – «Відчай» (із серії «Чорнобильська трагедія»). Цій самій темі присвячено гобелен «1986. Чорнобиль» О. Левадної. Тривожну енергетику випромінюють гобелени «Композиція» та «Передчуття біди» І. Кремінського.

Водночас у гобелені останніх десятиріч простежуються й виразні іронічні прочитання («Весела фіра» Н. Паук, «Риби, Non stop… або риби, що мовчать, сміються та розмовляють» Л. Квасниці-Амбіцької, «Гуси» Н. Гедзевич).

Поява в сучасному українському гобелені нових митців з їхніми унікальними творчими й особистісними характеристиками формує нове обличчя жанру. У сув'язі молодих талановитих постатей вирізняється київська художниця, вихованка львівської школи Л. Борисенко. Гобелени художниці «Дерева», «Сумніви», «Зустріч», «Дві сестри», «Розум і серце», «Повернення до нитки», «Останній герой» та інші приваблюють тонким психологізмом, ори-

http://www.etnolog.org.ua

гінальністю тем, своєрідністю образно-пластичного втілення, прихованою іронією та щирою поетикою образів.

Колористичною і пластичною гармонією звертають на себе увагу ткані натюрморти Т. Витягловської. Південною пристрастю вирізняються з-поміж інших гобелени О. Маріно. Твори О. Ковача загартовують витонченим смаком, легкою імпресіоністичною прозорістю барв.

Плідно працює в галузі гобелена О. Ковальчук. Один із кращих творів художника – виразно національний гобеленовий диптих «Дерево життя» – можна було б трактувати як килим із зображенням традиційного мотиву вазона, коли б не оригінальна авторська композиційно-пластична інтерпретація. Властива твору кубофутуристична загостреність силуету й динамічна ритміка притаманні й іншим флоральним композиціям художника (гобелени «Життя», «Моя троянда», «Троянда для моєї Ярці»), портретним творам («Жіночий портрет», «Відображення») та багатофігурному, позначеному нотами символізму «Райському сну».

Цікавий приклад авторського бачення текстилю пропонують художники Олександр Левадний (гобелени «Середохрестя», «Проникнення», «Родина», «Витоки», «Горизонталі пам'яті» та ін.) і Ольга Левадна («Храм Спасителя», «Між минулим і майбутнім», «Золоті, але ж пута» тощо). Дотримуючись знаково-символічної системи образів, митці водночас шукають точку опори у класичній європейській шпалері, застосовуючи у своїх творах густу основу, тонке піткання, вишукане моделювання форми світлотінню, делікатне нюансування кольором, класичний принцип штрихування пітканням.

Починаючи з 1990-х років, звужується масштабна палітра гобелена. З одного боку, суттєво зменшується кількість монументальних творів, а з другого, – втрачає колишню популярність гобелен малих форм, майже зникає мініатюра. Однією з небагатьох мисткинь, яка залишається вірною міні-гобелену та гобелену малих форм, відчуває їхню крихку естетику, є І. Мінько-Муращик. Художниця демонструє філігранність техніки, своєрідність образного та пластичного прочитання теми. Такими є твори «Пташка», «Львівський мотив», «Композиція з архітектурою», «Святиня», «Білий кінь», «Композиція з сосною», «Композиція з церквою», «Композиція з бабкою» та ін. Деякі з творів художниці є втіленням у матеріалі живописних композицій її батька – народного художника України Олега Мінька.

Монументальний гобелен «Івана Купала на Волині» Н. Паук та О. Крип'якевич оздобив Літературно-меморіальний музей-садибу Лесі Українки в Колодяжному. Яскрава багатофігурна композиція, насичена орнаментальними мотивами, сюжетними лініями, відтворює святкове народне дійство, ніби втілюючи зміст відомої однойменної статті Лесі Українки.

Серію гобеленів «Глухів», «Батурин», «Старий Київ», «Чигирин» для банкетного залу Палацу культури «Україна» в Києві створив авторський колектив – В. Прядка, О. Владимирова, М. та Н. Литовченки. У творах застосовано метод композиційної побудови, апробований В. Прядкою в гобеленах для Черкаського краєзнавчого музею. Твори, крім того, викликають у пам'яті асоціації з бароковими гобеленами Шарля Лебрена (серія «Королівські замки»), утілюючи, однак, національні теми та мотиви.

Монументальні гобелени створюють О. Машкевич («Рідне Полісся»), О. Мединський («Козацька пісня», «Ранок») та О. Гнєдаш («Театр»).

Держава оцінила творчу працю митців текстилю нагородами та відзнаками. Так, зокрема, звання народного художника України отримали М. Білас, Л. Жоголь, В. Прядка, Л. та С. Джуси, О. Мінько. Ще 1975 року народним художником УРСР став О. Саєнко. Звання заслуженого художника присвоєно М. Шнайдер-Сенюк, Т. Мороз, Н. Литовченко, Олександру Левадному, О. Машкевичу, Л. Міщенко. Заслуженими діячами мистецтв стали В. Федько, І. Литовченко, Л. і Т. Дмитренки, Б. Губаль, О. Владимирова, В. Задорожний, Н. Саєнко, Л. Форостецька, М. Жиліна; лауреатами Національної премії України імені Тараса Шевченка – А. Гайдамака, В. Прядка, І. Литовченко (посмертно), М. Литовченко та В. Задорожний.

Український гобелен 1960-х – першого десятиліття 2000-х років – вагоме мистецьке явище, котре попри часові зміни вирізняється цілісністю й самобутністю. Одна з основних рис гобелена України – його виразне національне забарвлення, що втілюється в характерному образно-тематичному спектрі, частому використанні стилістичних прийомів, притаманних виробам народної творчості. Серед особливо поширених – теми природи, історії, християнської релігії. Найвагоміший внесок у підготовку художників гобелена належить ЛДІПДМ. Важливою також є роль КДХІ. Серед найбільших осередків мистецтва гобелена в Україні – Київ та Львів, однак територіальна презентація гобелена охоплює фактично всі великі центри

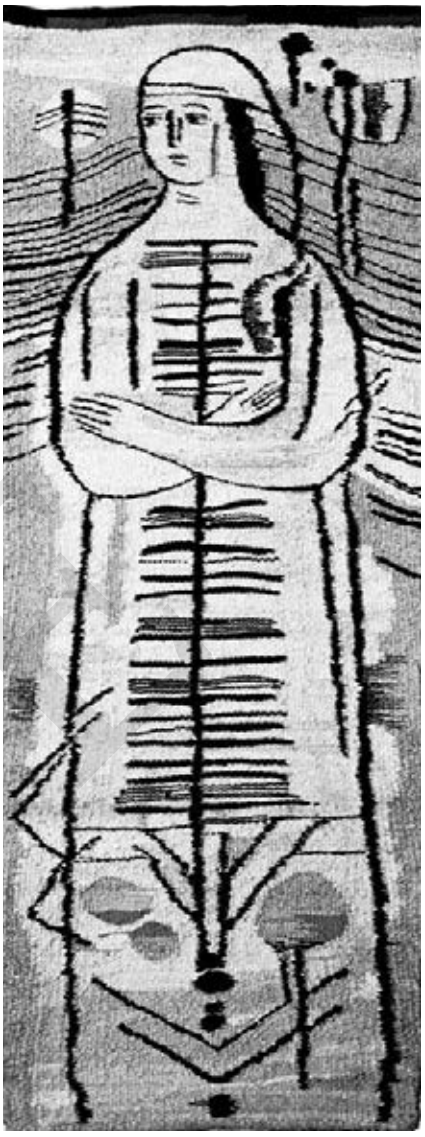
http://www.etnolog.org.ua

1

2

http://www.etnolog.org.ua

3



4

5

http://www.etnolog.org.ua

України – Ужгород, Рівне, Тернопіль, Черкаси, Херсон, Харків, Запоріжжя, Донецьк, Ялту, Полтаву та інші міста. Український гобелен характеризується широким типологічним спектром: від монументальних творів (масштабних тканих фресок, сценічних завіс) до гобеленової мініатюри. Гобелен як вид художньої творчості представлений на мистецьких виставках, прикрашає житлові та громадські приміщення. Враховуючи художню значимість і масштабність явища, на нашу думку, гобелен України потрібно розцінювати та зберігати як національне надбання.

Г. КУСЬКО

Список ілюстрацій

1. *В. Задорожний*. Гобелен «Русь» (фрагмент). 1982 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Ресторан готелю «Либідь» (м. Київ, площа Перемоги, 1).
2. *Л.* і *Т. Дмитренки*. Гобелен «Віночок життя» (фрагмент). 1982 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Дніпровський палац одружень м. Києва. Фото з архіву Л. і Т. Дмитренків.
3. *І. Мінько-Муращик*. Композиція з церквою. 2005 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво. Фото з архіву І. Мінько-Муращик.
4. *Л. Довженко*. Гобелен «Родовід». 1992 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.
5. *Б. Губаль*. Гобелен «Місячна містерія». 2010 р. м. Івано-Франківськ. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.
6. *І.* та *М. Литовченки*. Гобелен «Тарас Шевченко». 1960 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. НМУНДМ.
7. *А. Ламах*. Гобелен «Мої улюблені квіти». 2005–2007 рр. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.
8. *Є. Фащенко.* Килим «На панщині пшеницю жнуть» (фрагмент триптиха). 1967 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво. МЕХП ІН НАНУ.
9. *М. Білас*. Гобелен «Колискова». 1981 р. м. Трускавець. Вовна; ручне ткацтво. МЕХП ІН НАНУ.
10. *І.* та *М. Литовченки.* Гобелен «Весілля». 1969 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. НМУНДМ.
11. *О. Владимирова*, *В. Прядка*. Гобелен-завіса «Музика». 1980 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Київський молодіжний театр (м. Київ, вул. Прорізна, 17). Фото з архіву О. Владимирової, В. Прядки.
12. *М. Шнайдер-Сенюк*. Гобелен «Діалог». 2006 р. м. Херсон. Вовна; ручне ткацтво. Фото з архіву М. Шнайдер-Сенюк.
13. *Л. Жоголь*. Гобелен «Золота нива». 1985 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Українське посольство в Москві. Опубліковано у виданні: Людмила Жоголь. Гобелен: Каталог творів. – К., 2000.
14. *О. Парута-Вітрук*. Гобелен «Птахи». 1994 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.
15. *Н. Борисенко*. Гобелен «Молода». 1989 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: *Чегусова З*. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.
16. *О. Риботицька*. Гобелен «Ніч яка зоряна». 1996 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво.
17. *М. Базак*. Гобелен «Якось ми з Марією Приймаченко ткали гобелен». 2008 р. м. Київ. Вовна, шнур; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.
18. *Н. Дяченко-Забашта*. Гобелен «Праприсутність». 1997 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Фото з архіву Н. Дяченко-Забашти.
19. *Л. Борисенко*. Гобелен «Зустріч». 1990 р. м. Київ. Вовна, ірис, шнур; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.
20. *О. Майданець-Баргилевич*. Гобелен «Осениця». 1999 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Фото з архіву О. Майданець-Баргилевич.

http://www.etnolog.org.ua

21. *Г. Кусько*, *С. Бабков*. Гобелен «Морські сонети». 1994–1995 рр. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво, обмотування. Муніципальна мистецька колекція м. Львова. Фото О. Кутянського.

22. *Т. Витягловська*. Гобелен «Вони ще зайдуть до нас на каву». 2006 р. м. Тернопіль. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

23. *Т. Витягловська*. Гобелен «Полудневий спокій». 2007 р. м. Тернопіль. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

24. *С. Бурак.* Гобелен «Божа ручка». 2005 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво. Фото з архіву С. Бурак.

25. *З. Шульга*. Гобелен «Вітер». 1996 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво.

26. *О. Гірняк*. Гобелен «Акорди». 2005 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво. Фото з архіву О. Гірняк.

27. *Н. Паук*. Гобелен «Біг». 1996 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво.

28. *Т. Печенюк*. Гобелен «Жертовність і зрада». 1997 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво.

29. *Т. Лукашевич*. Гобелен «Благовіщення». 2006 р. м. Рівне. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Тетяна Лукашевич. Гобелен. Батик: Альбом / Вступ. ст. А. Ніколаєвої. – Рівне, 2016. – 84 с.

30. *Н. Пікуш*. Гобелен «Богородиця у квітах». 2007 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

31. *Л. Квасниця-Амбіцька*. Гобелен «Аркан». 1992 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво. Фото з архіву Л. Квасниці-Амбіцької.

32. *В. Ганкевич*. Гобелен «Фуга». 2007 р. м. Львів. Вовна; ручне ткацтво.

33. *О. Левадний*. Гобелен «Середохрестя». 1993 р. м. Полтава. Вовна, льон; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. – К., 2002.

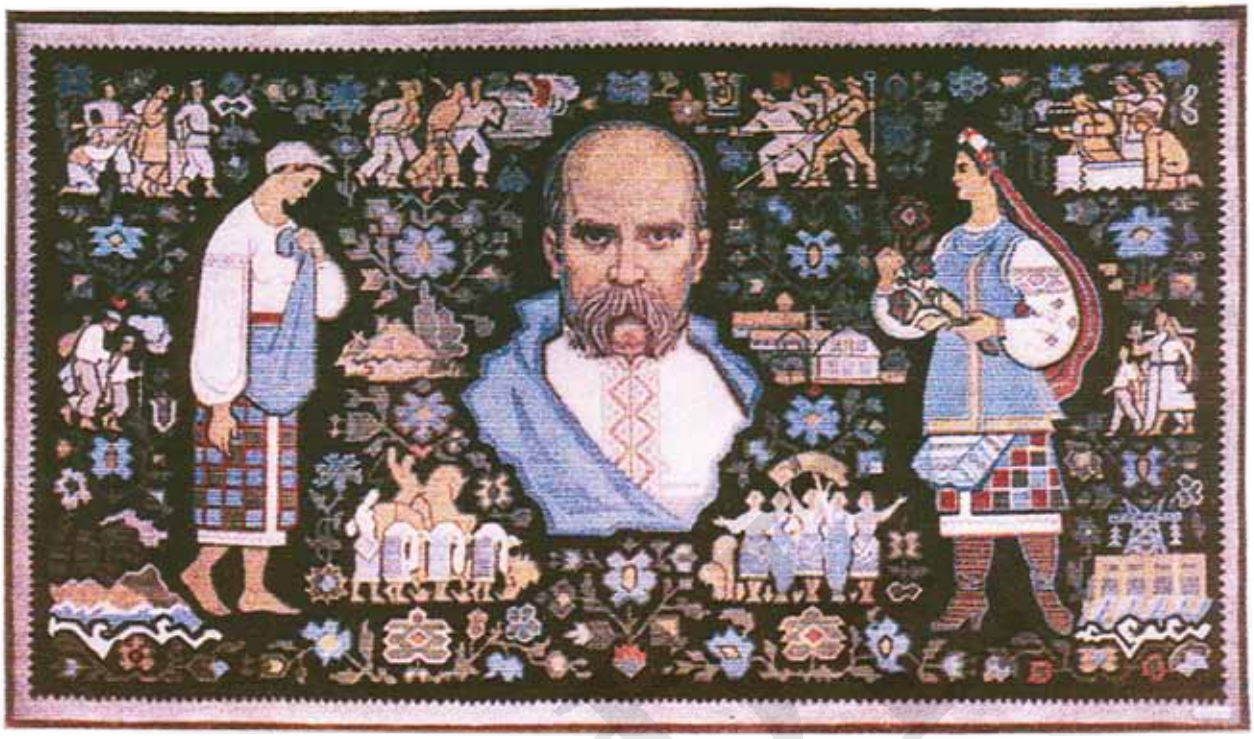
34. *О. Ковач*. Гобелен «Сліпий дощик». 2006 р. м. Херсон. Вовна, шнур; ручне ткацтво, обмотування. Фото В. Андріяшка.

35. *О. Левадна*. Гобелен «Золоті, але ж пута». 2000 р. м. Полтава. Вовна, льон; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. – К., 2002.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

6



7

8

http://www.etnolog.org.ua

9

10

http://www.etnolog.org.ua

11

12

13

http://www.etnolog.org.ua

14

15

16

17

http://www.etnolog.org.ua

18

19

http://www.etnolog.org.ua

20

21

22

23

http://www.etnolog.org.ua

24

25

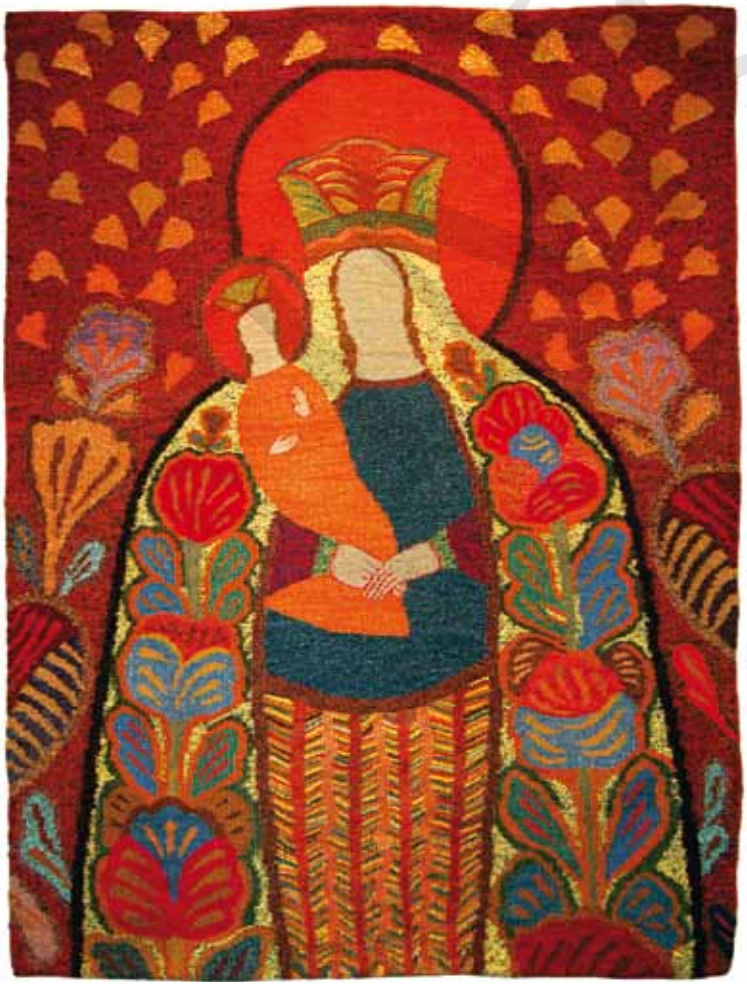
26

27

http://www.etnolog.org.ua

28

29

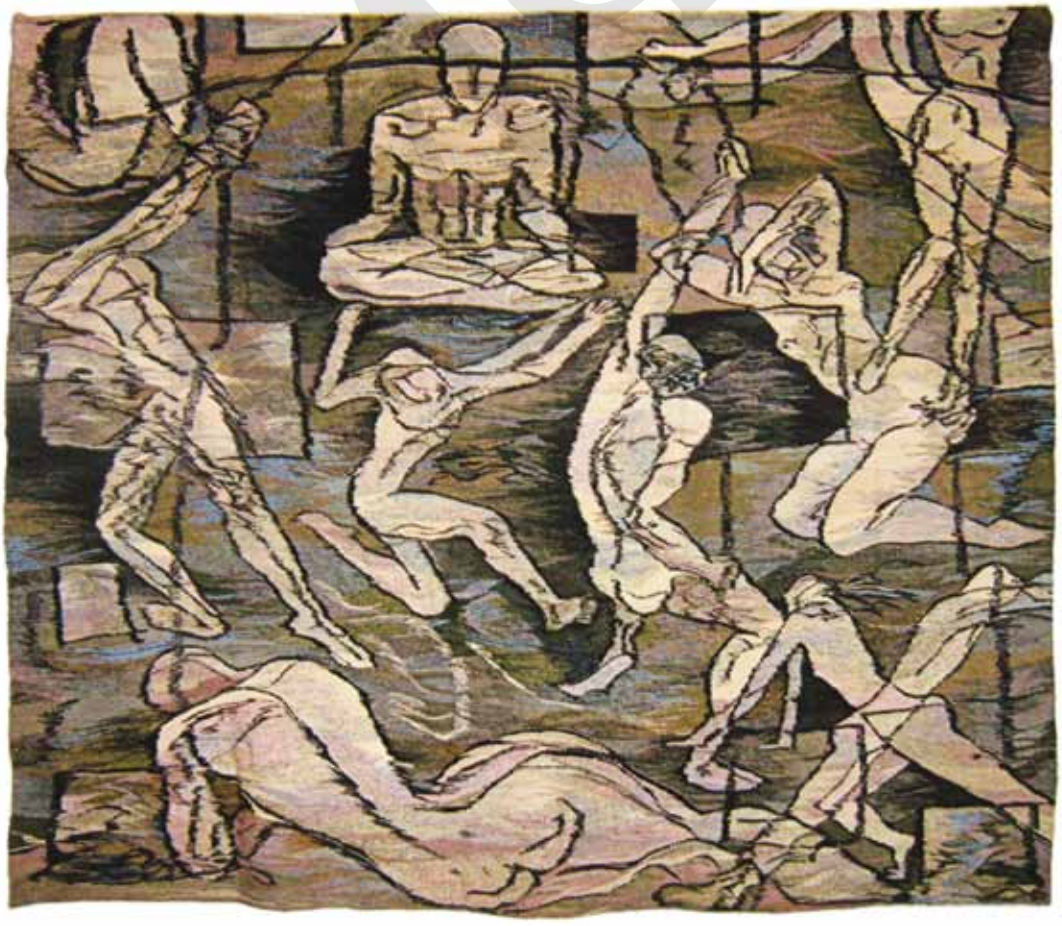


30

http://www.etnolog.org.ua

31

32



http://www.etnolog.org.ua

33

34

35

http://www.etnolog.org.ua

Орнаментальне ткацтво

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

І. Винницька. Серветки. 1970-ті рр. Вовна, бавовна; орнаментальне ткацтво.
Фото з архіву І. Винницької

http://www.etnolog.org.ua

ОРНАМЕНТАЛЬНЕ ТКАЦТВО

В українському художньому ткацтві другої половини XX ст. окремою важливою ділянкою постала декоративна орнаментальна тканина для інтер'єру. Основним фактором, що стимулював інтенсивний розвиток і активні пошуки українських митців у цьому напрямі в зазначений період, були численні соціальні замовлення на оздоблення художніми тканинами житлових і громадських інтер'єрів.

У другій половині XX ст. простежується тенденція до комплексного вирішення оздоблення інтер'єрів засобами декоративно-ужиткового мистецтва. Це пов'язано з масовим будівництвом житла, дитячих установ, готелів, кафе, ресторанів тощо. Митці художнього ткацтва теж брали активну участь у цьому процесі. У країні інтенсивно розвивалася текстильна промисловість, повсюди створювалися різноманітні текстильні артілі, художньо-виробничі об'єднання, комбінати, фабрики (зокрема у Глинянах, Дегтярях, Косові, Решетилові, Клембівці, Переяславі, Полтаві, Чернігові, Києві, Богуславі, Ніжині та інших містах). У результаті масштабних державних замовлень, що сприяли активному розвитку не лише ткацтва, але й текстилю загалом, митці виконували численні художні тканини для декорування розмаїтих інтер'єрів[1].

Орнаментальна тканина розвивалася в різноманітних стильових напрямах, які виходили з традицій того чи іншого регіону України. Вивчаючи художні особливості тканин інтер'єрного призначення й технологію їх виготовлення, бачимо, що невеликі за розмірами вироби відтворювали у зменшеному вигляді композицію та орнаментальні мотиви масштабних зразків народного ткацтва.

Важливим фактором при цьому був процес взаємовпливу професійних і народних авторів, які у спільній діяльності взаємозбагачувалися новими концепціями та формальними прийомами. Результатом такої співпраці стали зразки тканин, побудовані на традиційній орнаментиці, але цілком доречні в інтер'єрах тогочасних квартир. Такі прийоми практикувалися в багатьох регіонах колишнього СРСР, зокрема в республіках Прибалтики та Закавказзя[2].

У пошуках нових засобів художнього осмислення образу професійні художники звернули увагу на традиції народної творчості як основне джерело поступу професійного мистецтва. Так, у формах, кольорах і орнаментах народного мистецтва реалізувалася творча енергія та філософська мудрість народу. Не випадково ще на початку XX ст. визначні художники Олена Кульчицька чи Я. Музика вивчали й переосмислювали народне мистецтво, утілювали його надбання у своїх творах.

Народне мистецтво є невичерпним джерелом, яке відкривало для художників широкі можливості вибору. Одні використовували улюблену в народному мистецтві поліхромію, інших приваблювало його орнаментальне багатство. У композиційних схемах митці часто зверталися не лише до тканини, але й до інших видів народного мистецтва, інтерпретуючи декор народних вишивок, розписів, кераміки, дереворізьблення, писанкарства. Такі тенденції спостерігаємо у творчості І. Дудара, Г. Верес, М. Даценко, І. Винницької, С. Нечипоренка, Є. Фащенко та багатьох інших.

Під час творчих експедицій художники вивчали досвід народних ткачів, досліджували регіональні особливості тканин, розробляли оригінальні авторські ескізи для тканин. Так, народний художник України С. Нечипоренко не лише створив численні зразки декоративних орнаментальних та одягових тканин, але й на основі власних теоретичних і аналітичних спостережень підготував низку видань, зокрема альбом-посібник про перебірні, човникові, стрічкові, жакардові тканини тощо[3].

Створюючи декоративні композиції, митці не просто копіювали або стилізували, а творчо переосмислювали декоративні форми орнаментів народного мистецтва. Результатом таких авторських асоціацій були нові, самобутньо вирішені твори. Композиції тканин яскраво відображали художній колорит усіх областей України. Кращі авторські зразки неодноразово експонувалися на обласних, республіканських і зарубіжних виставках. Так, орнаментальні тканини Львівської художньо-виробничої ткацької майстерні, Київської, Кролевецької, Богуславської ткацьких фабрик здобували високі оцінки у Брюсселі, Лозанні, Загребі, Монреалі, були відзначені дипломами, срібними та бронзовими медалями, експортувалися до Австрії, Данії, Італії, Франції, Японії, Канади, США. Більшість із них були закуплені музеями

[1] *Жоголь Л.* Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. – К., 1978. – 104 с.

[2] *Манучарова Н.* Художні промисли Української РСР. – К., 1953. – 79 с.: іл.; *Манучарова Н.* Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР / За ред. Є. Катоніна. – К., 1952.

[3] *Нечипоренко С. Г.* Декоративні тканини та килими України. Альбом-посібник. – К., 2005. – 432 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

України та всього колишнього Радянського Союзу.

В асортименті орнаментальних тканин для інтер'єру найчастіше трапляються декоративні серветки, доріжки, пошивки для подушок, накидки на крісла, верети, ліжники, сувенірні килимки.

Твори виконували, як правило, на горизонтальних дво- або чотириремізних верстатах, що давало можливість збагачувати рисунок тканин різноманітними переплетеннями та фактурою. Матеріалом для ткання інтер'єрних орнаментальних тканин у 1960-х роках слугувала переважно килимова вовна, тонка вовна 32/2 (бостонка), а також напіввовна та льон. Для основи використовували тонкі вовняні й бавовняні нитки. Щоб одержати бажані кольори, майстри часто самі фарбували пряжу. На початку 1970-х років почали застосовувати акрилову, так звану «об'ємну», пряжу.

Художні інтер'єрні тканини вирізнялися багатством орнаментального декору та досконалістю технічного виконання. Виготовляючи проекти в матеріалі, художники, серед яких М. Білас, О. Бондарева, Я. Борис, Л. Закурська, М. Іваницька, Л. Іськів, О. Охримик та багато інших, застосовували технологічні способи ремізного ткацтва, використовували природні властивості матеріалу, відроджували та вдосконалювали забуті ткацькі техніки: гладку, петельну, ворсову, гребінкову, ручний перебір. За допомогою цих технік тканини набували різноманітних декоративних ефектів: ворс та перебір вирізняв ткану поверхню рельєфною фактурою, дрібні мотиви скісного ткання покривали тканину дрібним візерунком та створювали враження мерехтіння тощо.

Композиційні вирішення орнаментальних тканин переважно ґрунтувалися на принципах народного ремізного ткацтва й ручного перебору, особливістю якого було поєднання гладких смуг з орнаментальними. Ручний перебір застосовували для доповнення і пожвавлення гладко витканого орнаменту. Художній ефект перебірних тканин полягав у тому, що на гладкому однокольоровому тлі в процесі ткання окремою кольоровою ниткою впліталися (перебиралися) різноманітні орнаменти, що створювали своєрідні фактурні візерунки. Трапляються також одноколірні, переважно білі або сірі перебірні орнаменти, де нитка перебору і тла має один колір. Художній ефект такого поєднання полягає у грі світла і тіні.

Аналізуючи таємниці ручного ремесла та особливості орнаментально-декоративної структури народних тканин, художники брали за основу групу мотивів або окремі елементи їхньої орнаментації і на цій основі створювали авторські зразки. Неабияке розмаїття орнаментальних мотивів та елементи традиційного ткацького орнаменту – «зубці», «клинці», «павучки», «зірочки», «сосонки», «зірочки», «вічка» тощо – вільно трактували в різноманітних кольорових поєднаннях. Багатство орнаментальних варіантів визначалося й різними співвідношеннями та пропорціями розміщення смуг, кольорових ліній, плям. В окремих випадках рисунок утворював сукупність штрихів, рисок, а колорит нагадував барвисту гаму народних тканин[4].

Залежно від характеру візерунків композиційні схеми орнаментальних тканин, що їх виконували професійні художники, можна поділити на кілька груп: геометричні, рослинно-геометричні, лінійні.

На початку 1960-х років подекуди простежується тенденція до надмірного використання орнаментальних елементів у створенні декоративних виробів, зокрема серветок, накидок на крісла, доріжок, пошивок. У результаті цього композиційне поле тканини виглядало занадто перевантаженим орнаментом і перенасиченим кольором. Такий підхід спостерігаємо, приміром, у творчості львівських художників, проте аналіз пізніших творів засвідчує, що ця риса поступово зникає. Художники глибше вивчають і осмислюють роль та місце орнаменту в народному мистецтві, що значно розширює поле його впливу на формування нових тенденцій у художньому ткацтві.

Аналізуючи композиції художніх орнаментальних тканин, бачимо, що схеми декоративних рушників, серветок і доріжок складалися з певного чергування смуг різної ширини, заповнених орнаментальним візерунком. Традиційне поперечносмугасте декорування тканин було зумовлене самою конструкцією горизонтального ткацького верстата та пов'язаною з ним технікою ремізно-човникового ткання. Широкі перебірні орнаментальні смуги повторювалися по всій площині твору з певним інтервалом чи розміщувалися на повздовжніх краях. Основний орнамент доповнювали дрібними елементами та смужками. Трапляються також візерунки, розташовані посередині полотнища, з ритмічним смугастим доповненням на краях.

[4] *Сакович І. В.* Народні традиції в українській художній промисловості. – К., 1975. – 182 с.: іл.; *Сидорович С.* Художня тканина західних областей УРСР / АН УРСР; Музей етнографії та художнього промислу. – К., 1979. – 156 с.; Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – 192 с.; *Жук А. К.* Сучасні українські художні тканини / АН УРСР ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 1985. – 118 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

Композиції верет теж вирішувалися за традиційними схемами та здебільшого складалися з кількох однакових чи різношироких смуг, що повторювалися по всій довжині полотна у певному ритмі. Широкі смуги орнаментували й розмежовували дрібновізерунковими пасками. Саме таке розташування мотивів простежується в народних тканинах. Для багатьох веретних композицій була характерна перевага візерункових площин над тлом[5].

Композиції ліжників здебільшого складалися з певного ритму нескладних ромбо- або зигзагоподібних фігур, що часто доповнювалися смугастим закінченням.

Основою декору сувенірних килимків були геометричні, а також геометризовано-рослинні мотиви різної конфігурації. Рослинні композиції, створені на основі візерунків східних теренів України, як правило, складалися з укрупнених елементів у вигляді великих квітів та листя з плавним контуром і доповнювалися дрібними мотивами та елементами. Такий візерунок розміщували на полі килима рядками чи в шаховому порядку. Використовували також групування рослинних елементів навколо одного центрального мотиву. Рослинні мотиви могли повторюватися з невеликими змінами або ж вільно трактуватися. Відштовхуючись від традиційних схем побудови, художники перебували в пошуку нових виражальних можливостей орнаменту, що надавало виробу особливої привабливості.

Відносно стабільна економіка країни та численні соціальні замовлення впродовж 1970–1980-х років і надалі стимулювали діяльність митців у створенні декоративно-ужиткових тканин для житлових інтер'єрів. Особливо плідним періодом у цьому напрямі був кінець 1970-х – перша половина 1980-х років. Вникаючи у специфіку народної творчості, художники застосовували технічні й художні методи з народного досвіду, відповідно пристосовуючи їх до тогочасних запитів. До речі, асортимент декоративних тканин фактично не змінився і до сьогодні, значно зменшився лише об'єм продукції, а багато підприємств припинили свою діяльність.

Створюючи декоративні орнаментальні тканини, художники намагалися враховувати призначення й предметно-просторові особливості інтер'єрів, адже в оформленні внутрішнього середовища, крім утилітарної функції, декоративні серветки, доріжки, портьєри, ліжники, верети несли ще й естетичне навантаження, підсилюючи художні якості приміщення, підкреслюючи його функціональне призначення. Ретельно розробляли декор і колористику зразків, оскільки конкретний інтер'єр вимагав і відповідного характеру тканини, і техніки виконання малюнків, їхнього ритму[6].

Широкий асортимент орнаментальних тканин виготовляли на Кролевецькій текстильній фабриці, що на Сумщині. У побудові композиції перебору художники І. Дудар, Л. Закурська та інші зверталися до давніх традицій народних кролевецьких рушників. Безліч рослинно-геометризованих і геометричних візерунків, прості й зубчаті смуги, гострокутні розети, ромби, квадрати, цятки укладали в поперечні смуги та чергували в певному порядку. Митці намагалися використовувати нові композиційні вирішення, завдяки чому декоративні елементи набували нової виразності.

У колористичному різноманітті, окрім традиційних червоно-білих чи біло-синіх відтінків, спостерігаємо значне розширення палітри та використання багатства тонів і напівтонів.

Попри перевагу традиційної орнаментики, у художніх творах трапляються й інші принципи декорування. У композицію вводили геометризовані рослинні й зооморфні мотиви, що займали центральну частину поля (квітковий орнамент, вазони, птахи, букети). По боках їх урівноважували смужки з повторюваних елементів – ромбів чи стилізованих квіток. Унизу ткали широкі, щільно орнаментовані смуги з крупномасштабними елементами.

Такий принцип застосовували при створенні своєрідних тематичних рушників, які виготовляли до знаменних дат, чого вимагала тогочасна ідеологія. Поряд із традиційними мотивами в центрі рушникового полотна розміщували невластиві декору народних тканин написи, святкові дати, радянські гасла, елементи партійної та державної емблематики, геральдику, стилізовані архітектурні мотиви та силуети тощо. Орнаментальні смуги відігравали тут допоміжну роль. Безперечно, такі примусові соцреалістичні принципи жодним чином не поєднувалися з усталеними естетичними уявленнями декоративного вирішення творів, а лише надавали їм еклектичної штучності.

Колоритним і орнаментальним багатством вирізнялися вироби Богуславської та Дегтярівської текстильних фабрик, що мали потужний творчий потенціал. Зокрема, дегтярівські тканини ґрунтувалися на орнаментах

[5] *Никорак О.* Сучасні художні тканини Українських Карпат / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Львів. відділення. – К., 1988. – 222 с.: іл.

[6] *Гассанова Н. С.* Текстиль в дизайне интерьера. – К., 1987. – 86 с.; *Жоголь Л.* Декоративное искусство в современном интерьере. – К., 1986. – 200 с.

http://www.etnolog.org.ua

українських народних плахт, особливістю яких були картаті композиції, де клітинки заповнювали геометричними візерунками. Художники використовували орнаменти та барви плахт, переносячи їхні елементи в композиції серветок, рушників, доріжок тощо. Кольорова гама цих тканин відрізнялася грою чистих насичених кольорів, де зазвичай переважав один. Сині, жовто-оранжеві, вишнево-червоні, зелені барви визначали загальний колорит.

Надзвичайно поширеними в усьому колишньому Радянському Союзі були так звані богуславські перебірні тканини, для яких характерне чергування орнаментованих та кольорових поперечних смуг різної ширини. Використовуючи традиції місцевого народного ткацтва й притаманні «богуславським» тканинам насичений червоний, відтінки жовтого, сірий, синій, чорний кольори, художники І. Нечипоренко, Г. Анджієвський, Н. Скопець створювали авторські високомистецькі зразки орнаментальних тканин, які згодом масово тиражували на Богуславській ткацькій фабриці. Різноманітність колористичного вирішення, поліфункціональність і досить просте виконання цих тканин зумовили популярність та широке їх використання: богуславські рушники стали своєрідною візитною карткою Богуславщини та Київщини зокрема[7].

Показовою в розробці композиційних схем і виконанні орнаментальних тканин інтер'єрного призначення була діяльність ткацької майстерні Львівського художньо-виробничого комбінату при Художньому фонді УРСР. Тривалий час майстерня залишалася основною творчою базою для професійних художників, які здобули освіту в місцевих навчальних закладах (ЛДІПДМ – нині ЛНАМ; ЛУПДМ – нині ЛДКДУМ). Сягаючи сутності народного мистецтва, зберігаючи національний колорит ткацтва, І. Винницька, М. Токар, М. Білас, Є. Фащенко, Л. Крип'якевич, С. Шабатура, Н. Паук, З. Шульга, Я. Борис та багато інших львівських митців створювали високохудожні твори, що на цьому часовому проміжку визначали рівень розвитку не лише львівського, але й українського художнього ткацтва загалом.

Особливою увагою у львівських художників користувалися геометричні орнаменти килимів, верет, рушників, притаманні західним областям України. Серед розмаїття орнаментальних елементів найуживанішими були ромби, квадрати, трикутники, безконечники, зірки. Художні тканини вирізнялися чіткістю графічного рисунку, спокійною ритмікою композиції та врівноваженістю всіх декоративних елементів.

Основним структурним переплетенням для виконання тла в орнаментальних тканинах було полотняне, саржеве та репсове, візерункову частину виконували технікою ручного перебору. Тло ткали здебільшого нитками світлих натуральних відтінків, білого кольору. Для досягнення різноманітних ефектів художники часто використовували меланжеву пряжу.

У кольоровому вирішенні орнаментальних інтер'єрних тканин переважали космацькі жовтогарячі барви та вохристо-коричнева гама з незначним додаванням зеленого й чорного кольорів. Львівські майстри полюбляли також чорно-червоне вирішення орнаменту на сіро-білому тлі, подекуди з додаванням темно-синього.

Виражальні особливості традиційних тканин різних регіонів України львівські художники намагалися втілювати за допомогою фактури, структури тканини, технічних можливостей, орнаментального, композиційного та колористичного вирішення. Створюючи декоративну серветку, доріжку чи верету, кожний автор привносив у композицію щось своє, індивідуальне, не подібне до творів іншого митця.

Так, етнографічний матеріал, який зібрала М. Токар, став основою для її багатогранної творчості. Поряд з основним напрямом діяльності – роботою над одяговими тканинами – мисткиня створила багато унікальних авторських зразків тканин інтер'єрного призначення.

Органічно поєднував елементи писанок і геометричні орнаменти гуцульських килимів художник М. Білас. Колорит, виразний рисунок, чіткий ритм є тими засобами, за допомогою яких художник змушував свої твори промовляти до глядача. М. Білас багато працював над виконанням ліжників, створюючи їх на основі глибокого вивчення художніх традицій бойківського та гуцульського ліжникарства.

Зберігаючи типові елементи народного ткацтва, його характерні ритми й кольорові поєднання, художниця Є. Фащенко розробляла нові композиційні схеми, трансформуючи традицію відповідно до сучасних естетичних вимог. Характерним для творів майстрині було використання меланжу для виконання тла. У результаті застосування різних відтінків пряжі одночасно поверхня тканих виробів набувала мерехтливого ефекту.

Доріжки, серветки, декоративні килимки, верети художниці Н. Паук – це свідчення прекрасного розуміння специфіки декоративного твору та високої професійності. Художниці було властиве використання геометричних форм, зокрема квадратів чи ромбів. Геометричні

[7] Художні промисли України: Альбом / Мін-во місцевої промисловості УРСР. – К., 1979. – 254 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

фігури Н. Паук часто виконувала перебірним ткацтвом.

У художньому вирішенні орнаментальних тканин 1980-х років традиційні прийоми й методи оформлення дещо змінилися. Так, у створенні декоративних килимків, верет, накидок на крісла відбулися зміни в композиційних схемах. Якщо раніше в декоруванні застосовували характерні для народних верет поєднання однотонних смуг із дрібними орнаментальними, то тепер дедалі частіше трапляється інше вирішення – це лаконічні композиції з використанням геометричних форм чи укрупнених орнаментальних елементів. Часто в побудові композицій застосовують асиметричне розташування площин, геометричних форм, смуг[8].

Від кінця 1980-х років тенденція до масового виготовлення декоративних орнаментальних тканин інтер'єрного призначення зникає. Обсяги виробництва значно зменшуються, що пов'язано з економічною нестабільністю країни, втратою зв'язків між підприємствами колишнього Радянського Союзу, які постачали сировину, відсутністю соціальних замовлень та широкого ринку збуту, котрі стимулювали митців у попередні роки. Безліч підприємств народних художніх промислів та текстильних фабрик і комбінатів припинили свою діяльність.

Важливою тенденцією у творчості українських митців художнього ткацтва 1990-х років стало звернення до сакральної тематики. Це спричинено відбудовою та реконструкцією зруйнованих храмів, появою нових.

В оздобленні церковних інтер'єрів, поряд з іконами й розписами, твори декоративно-ужиткового мистецтва відіграють важливу роль, адже в результаті синтезу з архітектурою створюється середовище, що відповідає духовним потребам сучасної людини, впливаючи на її емоції та психіку. У створенні художніх тканин для храмових інтер'єрів важливим для митців є знання усталених церковних канонів і композиційних схем. Декоративні тканини підпорядковуються загальній стилістиці храму і є важливим елементом архітектурно-просторової композиції.

Характерно, що виконання орнаментальних тканин для храмів приваблює студентів мистецьких навчальних закладів. Зокрема, комплекти декоративних храмових тканин трапляються в дипломних проектах студентів ЛНАМ та ЛДКДУМ. Під час виконання таких творів для підсилення художніх якостей митці звертаються до використання комбінованих технік, поєднуючи ткацтво з вишиванням, гаптуванням, аплікацією тощо[9].

Дослідження художніх орнаментальних тканин інтер'єрного призначення другої половини XX ст. засвідчує, що українське художнє ткацтво є неповторним мистецьким явищем, у якому утвердилася своєрідна система естетичних вартостей. Спираючись на досвід попередніх поколінь, на перевірені часом давні технології, удосконалюючи їх та застосовуючи нові методи, митці створювали оригінальні зразки орнаментальних тканин, що їх активно використовували в оздобленні інтер'єрів.

Можна стверджувати, що поєднання досвіду давніх традицій і сучасних пошуків у їхньому широкому спектрі становить сутність розвитку художнього орнаментального ткацтва України другої половини XX ст.

О. ЛУКОВСЬКА

[8] *Луковська О.* Ткацька майстерня Львівського художньо-виробничого комбінату (1960-х – 1980-х рр.) // НЗ. – 2004. – № 1–2. – С. 163–166.

[9] *Луковська О.* Художнє ткацтво Львова кінця 1980-х – 1990-х рр.: провідні тенденції // Вісник ЛНАМ. – 2005. – Вип. 16. – С. 163–172.

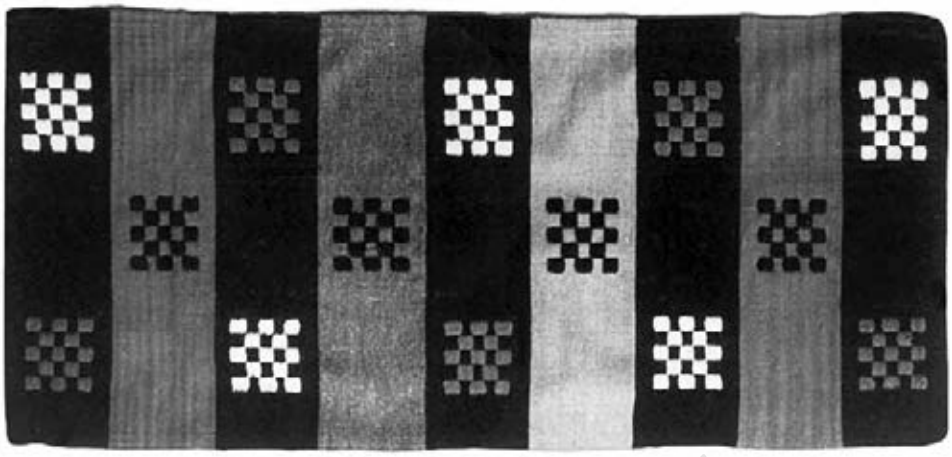
http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *Н. Паук*. Килимок-верета. 1970-ті рр. Вовна, бавовна; орнаментальне ткацтво.
2. *І. Нечипоренко*. Скатертина. 1974 р. Вовна, бавовна; орнаментальне ткацтво. Опубліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом / Мін-во місцевої промисловості УРСР. – К., 1979.
3. *Н. Паук*. Килимок-верета. 1970-ті рр. Вовна, бавовна; орнаментальне ткацтво.
4. *О. Охримик*. Пошивка на подушку. 1981 р. Вовна, бавовна; орнаментальне ткацтво.
5. *Л. Закурська*. Рушник. 1972 р. Вовна, бавовна; орнаментальне ткацтво. Опубліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом / Мін-во місцевої промисловості УРСР. – К., 1979.
6. *Г. Анджієвський*. Скатертина. 1966 р. Вовна, бавовна; орнаментальне ткацтво. Опубліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом / Мін-во місцевої промисловості УРСР. – К., 1979.
7. *Є. Фащенко*. Верета. 1960–1970-ті рр. Вовна, бавовна; орнаментальне ткацтво. Фото з архіву родини Є. Фащенко.
8. *Л. Крип'якевич*. Накидка на крісло. 1982 р. Вовна, бавовна; орнаментальне ткацтво.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

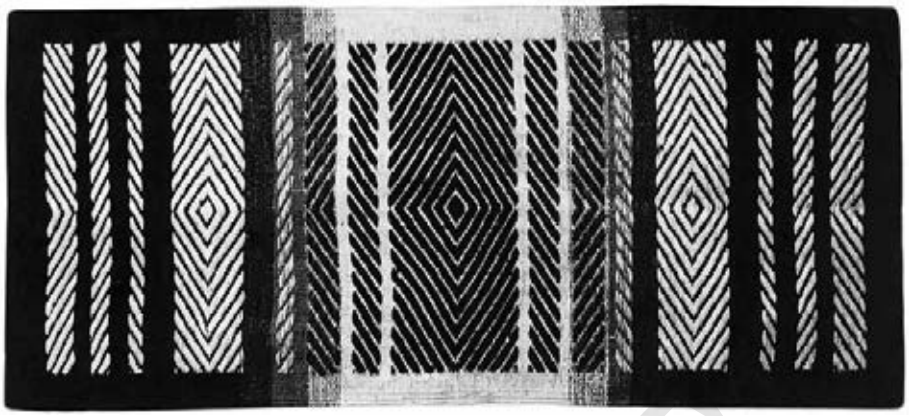


1

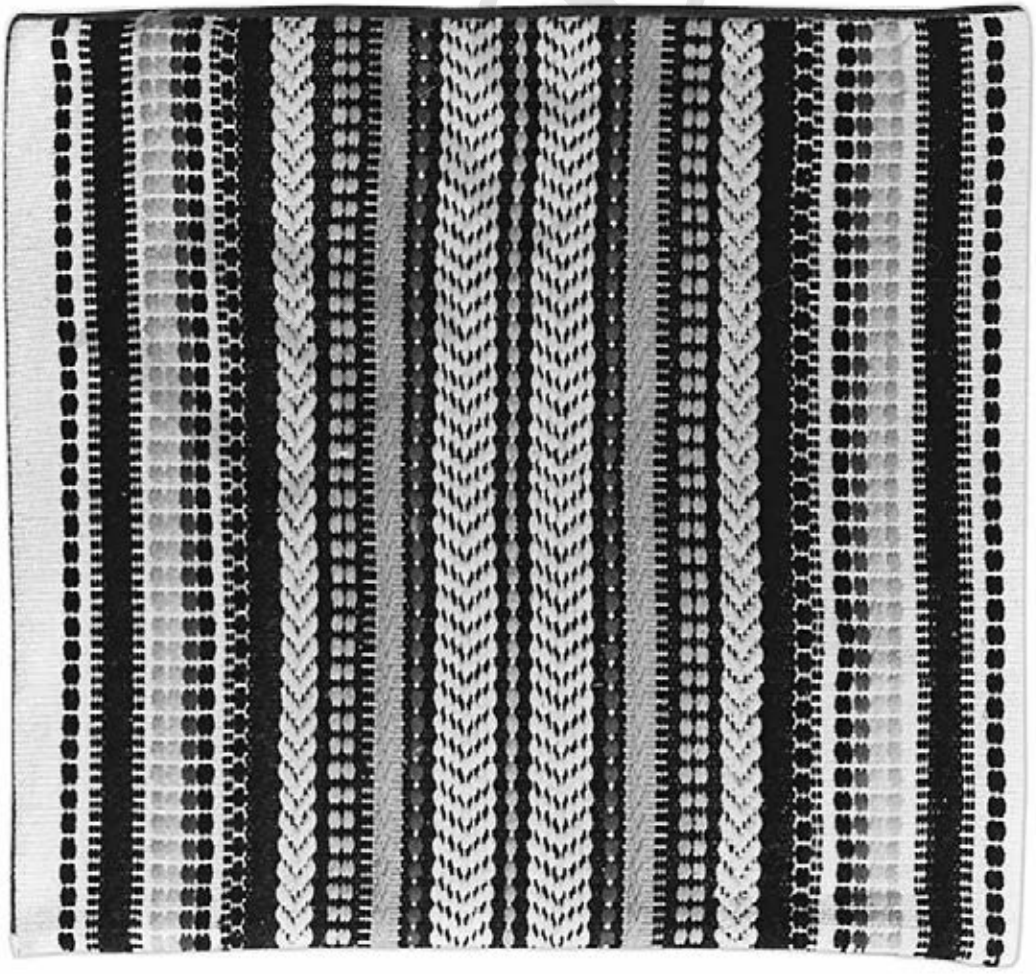
2

http://www.etnolog.org.ua

3



4

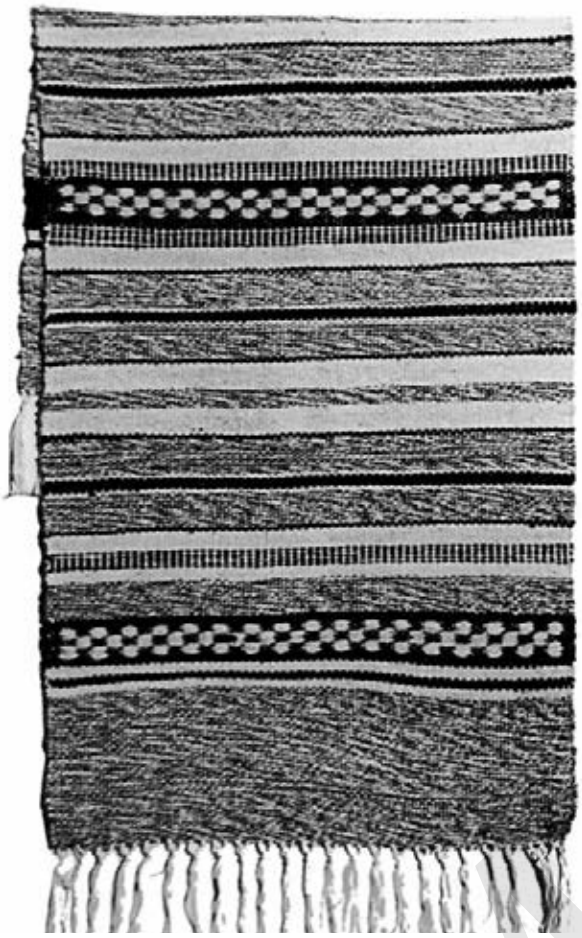


http://www.etnolog.org.ua

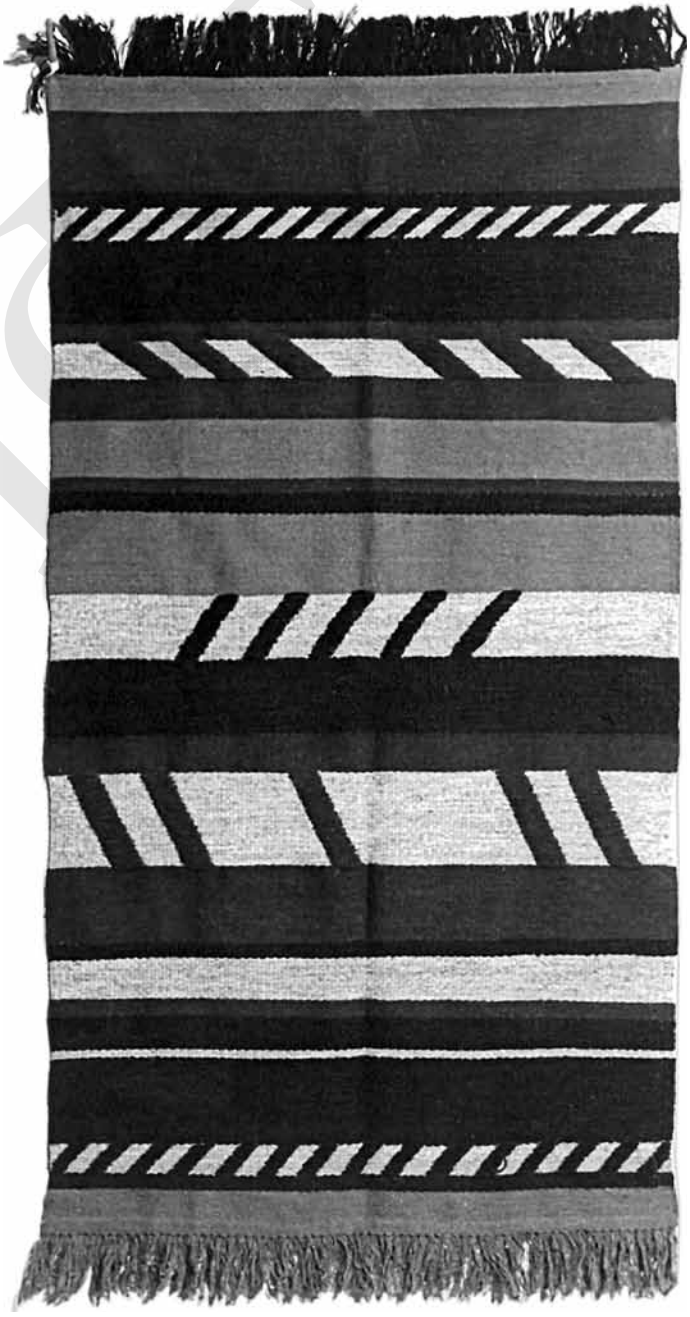
5

6

http://www.etnolog.org.ua



7



8

http://www.etnolog.org.ua

Вишивка

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Є. Талащенко. Панно «Софія Київська». 2000 р. м. Київ. Полотно, віскоза, муліне; рушникові шви. Приватна збірка

http://www.etnolog.org.ua

ВИШИВКА

Друга половина XX ст. в галузі вишивки демонструє виразну лінію пошуків професійних митців у виробленні власного художнього спрямування, новаторських підходів і створенні оригінального творчого обличчя. У зазначений період відбувся вихід із системи координат народної вишивки, відхід від стилізаторства до поступового звернення до інших сфер професійного мистецтва, співвіднесення власної творчості із сучасними напрямами художнього процесу. Друга половина XX ст. поділяється на два чітко окреслені за творчим спрямуванням періоди: 1960–1980-ті роки – усвідомлення митцями своєї ролі як професійних творців, і 90-ті роки XX ст. – початок XXI ст. – час кардинально нового підходу до вирішення творчих завдань з позицій постмодернізму.

Період 1960–1980-х років в історії розвитку декоративного мистецтва був дуже складним і неоднозначним як за художньою спрямованістю, співвідношенням пропорційності народного і професійного мистецтва, так і за розумінням ролі й значення народного мистецтва у формуванні естетичних категорій. Декоративне мистецтво цього періоду розвивалося у сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, а також численного загону художників-професіоналів, які у своїй творчості ґрунтувалися на тенденціях розвитку світового процесу. У цей час широкого розвою набула художня промисловість, де працювали талановиті митці, які створювали як речі масового вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності.

1960–1980-ті роки – це час, коли художники професійного мистецтва скерували всі свої зусилля на розробку принципів народної вишивки, працювали в системі її координат.

Слід зазначити, що у 80-х роках XX ст. простежується інтенсивний процес збагачення вишивки новими мотивами. Це стосується передусім орнаментації рушників, роль і застосування яких розширилися в громадському інтер'єрі, нових святах та обрядах.

Художники Є. Талащенко, О. Гасюк, Л. Лебіга осмислювали суспільні явища і специфічними засобами, притаманними вишивці, відтворювали їх, підсилюючи виразність орнаменту, ідейну значимість твору загалом.

Для київських художників вишивки характерне вільніше оперування орнаментальними нормами, потяг до їх укрупнення, лаконічності й узагальненості. Завдяки цьому рушники перетворювалися на тематичні панно із зображальним мотивом.

Л. Лебіга широко застосовувала декоративні можливості рушникових швів, вибудовувала підкреслено вертикальну композицію з поєднання червоного, білого, синього кольорів, що створювало мажорний настрій (панно «Народне», триптих «Ювелійний»). У творчості художниці намітилася тенденція до сюжетно-тематичних вирішень («Кий, Щек, Хорив», «Києву – 1500 років»).

Є. Талащенко широко вводила ювілейні дати, герби. У цьому напрямі працювала О. Гасюк з Вижниці. Крім того, вона вишивала портретні зображення.

У 1980-х роках до традицій народного одягу звернулися художники-модельєри, насамперед з Києва та Львова. Так, глибока образно-декоративна змістовність української вишивки в поєднанні з доцільністю і простотою крою народного костюма приваблювали львівських художниць Валентину Шелест та Світлану Заблоцьку. Їхні ансамблі «Полісся», «Полтавчанка» – цілком оригінальні твори, виконані професійними митцями[1].

З позицій тогочасного осмислення народних традицій художниці скеровували свою творчу увагу на осягнення основних принципів формотворення художнього образу народного вбрання. Вони виявляли й підкреслювали найтиповіші та найвиразніші засоби декорування і крою.

Верхній традиційний одяг, його своєрідне оформлення вишивкою, аплікацією надихали художника Будинку моделей України Г. Мепена. Він дав нове життя таким забутим нині видам верхнього одягу, як західноукраїнська гуня і чуга, і на їх основі створив емоційно виразні сучасні за кроєм пальта-накидки, плащі. Орнаментовані сердаки Гуцульщини і свити Наддніпрянщини стали творчим імпульсом у розробці колекцій ансамблів «Сорочинський ярмарок», «Запорожці», «Єдність». Г. Мепен – віртуоз і майстер своєї справи, один з перших брав участь у міжнародних виставках моди. Разом з художницею Лідією Авдєєвою вони започаткували перші в країні шоу-програми показу моделей одягу за народними традиціями, які мали приголомшливий успіх у багатьох країнах світу. Це насамперед міжнародні виставки в Пловдіві (Болгарія), Лейпцигу (Німеччина), Монреалі (Канада), Хельсінкі (Фінляндія), Лос-Анджелесі (США), Кракові (Польща). У 1990-х роках з успіхом пройшли

[1] *Кара-Васильєва Т.* Українська вишивка. Альбом. – К., 1993. – С. 195. – Іл. 267–270.

http://www.etnolog.org.ua

виставки в Мексиці, Аргентині, Канаді. Глядачів завжди приваблювало те, що висока мода гармонійно поєднувалася з традиціями українського народного вбрання, виявляючи його красу й оригінальність декоративного оформлення.

Л. Авдєєва та Г. Мепен – різні за своїм спрямуванням автори, відмінні у засобах і методах художньої мови митці, але їх об'єднує шанобливе ставлення до традицій класичної спадщини народного мистецтва.

Широкий діапазон пошуків художника-модельєра Л. Авдєєвої. Кожен її виріб – це творче відкриття, сповнене сміливості і ризику. Інтерес до народного мистецтва, використання його образно-виразної мови яскраво виявився у створенні колекції «Весілля» для демонстрації в Канаді 1975 року. Сучасні моделі одягу виникли в результаті уважного вивчення барвистого одягу Наддніпрянщини.

Художницю полонили своїм динамізмом і внутрішньою енергією малюнки Ганни Собачко. Серія творів Л. Авдєєвої – це яскраво індивідуальна інтерпретація, своєрідне прочитання творчості народної майстрині. Образи її підкреслено сучасних, сповнених театральності суконь – це вихід з реального буденного світу в царину бурхливої фантазії. Ретроспекція для Л. Авдєєвої – засіб порівняння минулого й сучасного, утвердження їхнього одночасного існування в сьогоднішній культурі. Її роботи з успіхом демонструвалися в колекції РБМО на виставці у США «Людина, суспільство, сім'я (1988). У творах художниці відтворюється краса вишивки, декоративного оздоблення різноманітних видів одягу[2].

Розробка сучасних моделей одягу, заснованих на переосмисленні надбань народного вбрання, і насамперед народної вишивки, – основа мистецьких устремлінь відомої художниці з Коломиї Ганни Вінтоняк[3]. На початку XXI ст. вона не знижує своєї творчої активності і демонструє цілком новаторські дизайнерські твори, які репрезентують найвизначніші досягнення авторки в галузі професійного декоративного мистецтва. Твори 2000–2010-х років – це органічне поєднання оновлених традицій художнього ткацтва, вишивки та сучасного моделювання одягу. Найбільша заслуга Г. Вінтоняк полягає в розробці структури й фактури тканин – лляних, конопляних, вовняних та змішаних з різних волокон пряжі, найчастіше спрядених вручну. Саме це дозволило по-новому осмислити і значно вдосконалити засоби досягнення художньої виразності сучасного вбрання, органічно оздобленого вишивкою, з ансамблевим творенням аксесуарів[4]. Прикладом слугують ансамблі одягу «Весільна пара» (2003), «Щаслива мить» (2010), чоловічі сорочки «Мої дороги», «Для нареченого» (2005), жіночі блузи «Коромисло», «Літо» (2009) та ін.

Серед художників, які зверталися до джерел української вишивки, творчо її інтерпретували, слід назвати Михайла Біласа (Трускавець Львівської обл.). Його твори вирізняються новаторським підходом, свіжим оригінальним вирішенням.

Період 90-х років XX ст. в українському декоративному мистецтві дуже складний як з історичного, так і з мистецького погляду. Ці роки позначені здобуттям Україною державної незалежності, що призвело до самоіндентифікації, національного самовизначення та поступової інтеграції у світовий культурний простір. Відбулася переорієнтація художників, переоцінка ними попереднього досвіду та естетичних ідеалів. З одного боку, у своїй творчості вони зверталися до минулого, до давніх традицій народного мистецтва, з другого, – до осмислення процесів розвитку світового мистецтва та співвіднесення його з українською культурою. Результатом цього стала зміна художньої моделі мистецтва, його естетичних орієнтирів. Здобувши свободу творчості, художники опинилися в колі найрізноманітніших мистецьких напрямів і концепцій. Уперше в Україні професійне декоративне мистецтво, і зокрема вишивка, вийшло на позиції суто новаторського розуміння завдань професійної творчості, орієнтації на світовий художній процес постмодернізму.

Вишивка привертає увагу багатьох професійних митців, які підійшли до цього виду мистецтва з позицій сучасного художнього процесу. Вони виробили не лише свій погляд на розвиток цього виду мистецтва, але і власну манеру й авторську техніку шитва. Такі митці, як Наталія та Лідія Борисенко, Тетяна Кисельова у своїх декоративних композиціях поєднують техніки вишивки з гобеленом, батиком, аплікацією[5].

---

2 *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008. – С. 408–411.

3 *Кара-Васильєва Т.* Вишивка // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 4 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – С. 40.

4 Ганна Вінтоняк. Альбом / Авт. вступ. ст., упоряд. О. Никорак. – Л., 2011. – С. 16–18.

5 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002. – С. 310, 227.

http://www.etnolog.org.ua

Н. Борисенко – провідний майстер сучасного художнього текстилю. Діапазон її творчих зацікавлень надзвичайно різноманітний і водночас спрямований на розвиток сучасних надбань професійного декоративного мистецтва. Її творчі пошуки сконцентровані у ткацтві гладкотканого гобелена, міні-гобелена, розпису на тканині, експериментах з нетрадиційними матеріалами. Один з напрямів її захоплення – вишивка в авторській голковій техніці.

Основними художньо-виражальними засобами у творчості Н. Борисенко є чітка графічна лінія, що виявляє і окреслює стилізовані фігуративні зображення в поєднанні з рослинними та абстрактними орнаментальними формами. Художниця вибудовує свої композиції на протиставленні кольорових вишитих зображень і чорного шовкового тла.

Особливо цікавими є декоративні панно «Вечір», «Сутінки», «Ніжність», «Берегиня»[6].

Важливою подією у творчому житті художниці стала експозиція її широкомасштабної ретроспективної виставки (спільно з чоловіком – скульптором Миколою Біликом), з промовистою назвою «Обійми» (2011) в Музеї сучасного мистецтва України в Києві. В експозиції було презентовано декоративні панно, об'єднані в кілька етапних серій на чорному, білому, синьому та сірому тлі, що стало демонстрацією різноманітних пошуків. «Разом вони сприймаються як візуальні роздуми художниці про силу кольору, його емоційність, і дієвість», і дають розуміння її причетності до справжнього стилістичного новаторства, виявляють авторку як «сформованого неоавангардиста, поборника ідеї безкінечного руху до нового»[7].

Творчість Т. Кисельової – яскраве свідчення сучасного ставлення митця до новітніх перетворень у художній вишивці. У своїх творах вона свідомо чи підсвідомо звертається до прадавніх магічних знаків і символів, до образів язичницької міфології, які передають магію первісного буття. У роботах майстрині стібок ніби зникає взагалі, він розчиняється в структурі тканини, його підкреслено білий колір на білому тлі крупнозернистої тканини створює вишукану гру світлотіньових ефектів. За нарочитою недбалістю стібка, лінії відкривається справжня свобода жесту, творчого імпульсу. Її вироби – це рукотворний текстиль, призначений для окраси інтер'єру. Зі звичайних обрізків тканини, вишитих давніх клаптиків, які вона поєднує єдиним швом, художниця створює композиції, що стають своєрідним простором, справжнім текстильним об'єктом мистецтва.

Улюблені мотиви Анжеліки Рудницької – прадавні символи, що генетично живуть у нашій підсвідомості. Це Дерево життя як прообраз вічного оновлення природи, писанка – як прообраз Всесвіту. Її фантастичні дерева-писанки яскраво декоративні, архаїчні й водночас сучасні, наївні та зворушливі[8].

У Криму завдяки ентузіазму й активній творчій позиції художника Мамута Чурлу впродовж 2002–2006 років реалізовано широкомаштабний проект «Кримський стиль», завданням якого було дослідження традицій кримськотатарського мистецтва, зокрема вишивки і використання її багатого надбання в сучасній художній практиці. У рамках цього проекту сучасні майстри глибоко вивчають давні традиції вишивки, досліджують особливості композиційної структури, символіку знаків і окремих орнаментальних мотивів, специфіку різноманітних технічних засобів виконання, їх застосування в різноманітних матеріалах та їх осучаснення з позицій художників-професіоналів. Реалії життя диктують митцям нову інтерпретацію традиційних виробів і створення сучасних творів мистецтва вишивки. У своїх пошуках митці пішли шляхом укрупнення традиційних найуживаніших орнаментальних мотивів і створення настінних панно, призначених для окраси великих за площею житлових і громадських інтер'єрів, але при цьому зберігаючи зміст і характер традиційної вишивки. Для зазначеної мети найпридатнішим було використання вишивки *сазане* – настінних панно великих розмірів, які традиційно використовували в Середній Азії для внутрішнього оздоблення помешкань.

Саме це давало можливість створювати монументальні панно, у яких нові композиційні вирішення реалізувалися завдяки орнаментальній організації великих кольорових площин, зашитих яскравими декоративними технічними швами. В основі цих монументальних творів лежать принципи або фізичного збільшення традиційних композицій, або великого центрального мотиву, який було відібрано з традиційної вишивки. Це передусім такий орнаментальний мотив, як «дерево роду», що є улюбленим і поширеним елементом кримськотатарської вишивки.

6 *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки... – С. 398–401, 412–413.

7 *Чегусова З.* Нитка життя // Наталка Борисенко. Микола Білик. Каталог. – К., 2011. – С. 2–18.

8 *Рудницька А.* Український всесвіт. – К., 2008. – 48 с.

http://www.etnolog.org.ua

Ця ідея нової трансформації традиційної вишивки з позицій сучасного декоративного мистецтва була реалізована М. Чурлу на семінарах проекту «Кримський стиль» (2005–2006). Учасники групи вивчали мову й особливості орнаменту кримської вишивки. Вони звернулися до можливостей застосування і трансформації орнаментів для створення монументальних панно в цікавих авторських техніках, які були в майбутньому з успіхом застосовані Гульнарою Негляденко, Юлією Тулуповою, Хатідже Юнусовою, Ліаною Велиляєвою, Ельвірою Османовою та іншими майстринями.

Так, Ю. Тулупова вперше в сучасній художній практиці вирішила застосувати технічний прийом аплікації в поєднанні з декоративними вишивальними швами. Це дало можливість підсилити художній ефект, урізноманітнити фактуру площин поверхні панно. Головний художній ефект її настінних панно досягається акцентуванням основного масштабного орнаментального мотиву із чітко прорисованим контуром або контрастного, або тонального поєднання з основним тлом («Гранат», «Материнство», «Мій Бахчисарай»).

Особливо цікаві результати новаторських пошуків спостерігаються у творчості М. Чурлу. Він значно розширив можливості застосування вишивки, її органічне поєднання в тканих килимах. Це створює контраст тканих і вишитих площин, ускладнює художню виразність декоративних площин. Сучасні кримськотатарські килими тчуть з вовняної пряжі, пофарбованої природними рослинними барвниками, секрети виготовлення яких віднайдені і відтворені завдяки зусиллям М. Чурлу. На цих килимах застосовують принцип контурної обводки вишивкою окремих орнаментальних елементів нитками того самого кольору, що значно збагачує кольорову та фактурну поверхню твору. Тамбурний шов, що його художник використовує в поєднанні з іншими декоративними швами, також підсилює контраст площин, створює тонку гру різних кольорових забарвлень. Уведення металевої нитки ще активніше підкреслює і виявляє цей ефект (килими «Ліс», «Птахи»). Упродовж останніх років митець здійснює експерименти в галузі застосування вишивки на повсті. Він збагатив цей традиційний вид народного мистецтва застосуванням нових технічних засобів шитва і матеріалів, широким уведенням металевих ниток, що створює виразний художній ефект. Митці Криму беруть активну участь у всеукраїнських трієнале художнього текстилю, під егідою НСХУ, які були вже проведені в Києві у 2004, 2009 та 2011 роках, завдяки активній творчій позиції куратора цих заходів З. Чегусової[9]. Їхні твори були представлені на 20 виставках у музеях України, Росії, Польщі, Туреччини, Франції та Німеччини[10].

Цікавий доробок у галузі вишивки демонструє молодий київський художник Іван Семесюк. За фахом він скульптор, плідно працює в галузі графіки та живопису, але останнім часом значно розширює межі своєї творчості й виходить на широкі обрії декоративного мистецтва, сміливо експериментуючи в галузі вишивки, утверджуючи новітні тенденції її розвитку. Він пов'язаний із традиціями народної вишивки, і саме тому досить вільно і сміливо користується техніками шитва, застосовує різні, іноді несподівані матеріали для досягнення художнього ефекту. У своїх творах митець поєднує вишивку, аплікацію, шитво бісером, різноманітними ґудзиками, чим досягає незвичних художніх ефектів. Доробок І. Семесюка в царині вишивки демонструє зв'язок високого мистецтва і культури повсякденності, побутової рукотворності. З найзвичайніших, іноді дуже дешевих клаптиків, ґудзиків, які він вибудовує в цікаві жанрові композиції, митець створює дивовижний, фантастичний простір, сповнений гумору, тепла, світ добрих звірів, комах. Вони персоніфіковані, передають справжні глибокі почуття. Він повертає вишивку в царину фігуративних образів. Ці по-дитячому щирі сюжети майстрові навіяла творчість М. Примаченко, якою він захоплювався змалечку і яку по-своєму інтерпретував у власних роботах. Так народилися панно «Нічна прогулянка» в техніці аплікації з вишивкою та бісером, «Лише у двох», де цікавим елементом декору стали звичайні ґудзики. Ними митець декорував сонечко і човник, у якому сидять двоє замріяних пухнастих зайців. Художник ретельно зашиває ґудзиками площу полотна, і в такий спосіб створює ефект мозаїки з її щільністю та різноманітними переливами фактури і кольору.

Наступними в цьому експерименті були панно з крокодилом «Ґудзик», «Сова – розумна голова», «Двоє закоханих котиків», «Васько і Маруся» (2009) та ін. Останнім часом митець розширює виразність художньо-стилістичних можливостей бісеру, ґудзиків, поєднуючи їх із чистотою народних технік вишивки. І. Семесюк створив такі панно, як «Гуртуймося!», «Зайцепад», «Птахопад», які сповнені щирого

[9] Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007. – 56 с.; Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010. – 48 с.

[10] Кримський стиль: Каталог. – К., 2011. – С. 2–40.

http://www.etnolog.org.ua

гумору та непідробної любові до навколишнього світу. Вони демонструють ретельну рукотворність, незаангажованість штампами й доводять, що найпростіші матеріали в руках художника перетворюються на справжні твори декоративного мистецтва.

По-новому підійшла до вишивання рушників Олександра Теліженко з м. Черкас. Діапазон її творчих устремлінь надзвичайно широкий, але його основою насамперед слугує творче переосмислення народних традицій і новаторські інноваційні мистецькі відкриття. Саме тому роботи Олександри Теліженко – це завжди органічне й оригінальне поєднання давнього та сучасного. Вона професійний художник декоративного мистецтва України, і з позицій новітнього погляду на цей найдавніший вид народної творчості знаходить і втілює нові ідеї та форми, нові концептуальні засоби вираження. Кожна її робота – це завжди гармонія неповторного поєднання умовного й реального, з глибоким образно-поетичним змістом.

У творчості Олександри Теліженко закорінені глибинні зв'язки з народною українською прадавньою культурою, вона запозичує свої образи із джерел народного поетичного мислення, але новаторський погляд і сучасний спосіб мислення дає неперевершені результати – її твори наповнені глибинним змістом, емоційністю, несуть у собі символіку, знаковість і водночас уособлюють духовну енергію і погляди нашого сьогодення.

Варто зазначити, що творчість Олександри Теліженко повністю віддзеркалює основні тенденції розвитку сучасного українського декоративного мистецтва, його основні напрями. Поринувши у світ вільної творчості, вона захоплюється творенням рушників, які поступово еволюціонують у бік монументальних декоративних панно, що несуть яскраво виражені риси індивідуального, авторського начала. На основі дослідження історії рушника, його символіки, технік, орнаментації, кольорового вирішення художниця творить рушник модерний, образний. Це вже твір монументального мистецтва, призначений для окраси сучасного інтер'єру громадських приміщень. Вона упевнено й наполегливо шукає свій творчий, авторський шлях, формує власне мистецьке обличчя. Рушники Олександри Теліженко – це оповідь про історію свого народу, про історичні шляхи його розвитку, роздуми про долю людини, її життєві дороги, про красу світу, безмежність Всесвіту, місце і роль у ньому людини, її зв'язок з космосом. Так з'явилися такі монументальні полотна, як «Тріумф жінки», «Холодний яр», «Роксолана». Важливе значення має серія тематичних рушників «Україночко моя», «Зоряний клич», «Озовись до мене», «Та буде слава твоя», «Осяяння», навіяна образами кобзарської пісні для Кобзарської світлиці Українського дому в Києві, а також рушники для інтер'єру Національного комплексу «Експоцентр України» та інших громадських установ.

З позицій художника-професіонала вона творчо інтерпретує надбання народної вишивки урізноманітнює кольорове тло рушників, значно укрупнює орнаментальні форми, перетворюючи їх на масштабні декоративні панно, з глибоким образно-символічним навантаженням, а головне – кожна її робота наповнена змістовністю, передає високі патріотичні почуття. Серед творів слід назвати рушники «Звізда Полин» (1996), «Золотий тризуб» (1997)

Кожний твір художниці – це оповідь про минуле і сьогодення, про історію і наш час. Результатом тривалих роздумів Олександри Теліженко над змістовністю й образною наснаженістю рушника став грандіозний за розміром величний твір «Рушник національної єдності», у якому символічною мовою відтворено історію та культуру України.

Останнім часом у творчості художниці намітилася тенденція до створення більш камерних творів. Це вишиті картини-пейзажі, картини-натюрморти, в основі яких лежить живописний підхід до відтворення сюжету. Так, триптих «Зимова траса», «Тополі», «Біле дерево» – це емоційне враження від першої заметілі, що несподівано вкрила білим снігом дерева, залишені на полі соняшники, трави. Біле тло полотна створює міцний художній ефект, організовує весь простір картини. Олександра Теліженко знаходить нові виражальні засоби вишивки, широко користується художньою гладдю, опуклим швом «качалочки» та іншими виразними засобами.

Слід зазначити, що в історії української вишивки на початку XX ст. дуже поширеними були живописні картини. Так, О. Прахова за ескізами В. Котарбінського й М. Прахова вишивала українські ліричні краєвиди. У Харкові існувала школа М. Раєвської-Іванової, де готували вишивальниць, які творили пейзажі. Це був «живопис голкою», що розвивав мистецькі традиції видатних живописців П. Левченка, С. Васильківського. У контексті цих напрямів слід розглядати ліричні пейзажі Олександри Теліженко.

Новий струмінь у творчості художниці – це вишивання квіткових композицій, серед яких – декоративний триптих «Мальви», «Майори», «Маковій», побудований на поєднанні яскравих контрастних кольорів. Олександра Теліженко значно розширила технічні художньо-

http://www.etnolog.org.ua

виражальні засоби, зокрема додала аплікацію, декоративний шов, художню гладь. Авторка наповнила ці композиції глибоким символічним змістом, утвердивши радість життя, щедрість природи, її квітування. Утаємниченість рослин на полотні «Маковій» відповідає народним повір'ям і уявленням про магічну силу квітів та їхнє оберегове значення. Твори Олександри Теліженко яскраві, з напруженим внутрішнім змістом, що генетично споріднює їх з доробком у вишивці Ганни Собачко-Шостак, Параски Власенко, Євмена Пшеченка, які розвивали й утверджували в українській вишивці радісне буяння кольорів і квіткових форм.

Авангардну лінію розвитку українського одягу, у якому головну роль художньо-образної змістовності відіграє вишивка, торує молода модельєр, випускниця ЛАМ Олеся Теліженко. Вона виросла в родині митців, від своєї матері Олександри Теліженко осягає глибини народної вишивки, виводячи її на рівень сучасного розуміння постмодерних пошуків. Кожна її колекція вбрання має тематичний зміст і ремінісценції народного мистецтва. Так, з успіхом було продемонстровано серію вбрання за мотивами витинанок її батька Миколи Теліженка, орнаментальні мотиви рушників Поділля лягли в основу колекції «Дерево роду». Поєднання вишивки білим по білому із сучасним мілітарним стилем військових строїв надало гостроти і внутрішнього динамізму молодіжно-авангардній колекції одягу.

Отже, розгляд шляхів розвитку творчості сучасних митців вишивки виявляє їхній глибинний зв'язок з історією цього виду мистецтва, збереження й подальшу трансформацію його художньо-образної структури, виявляє новаторський погляд митців з позицій сучасного періоду постмодернізму. Головним є те, що сучасна вишивка зберігає власний духовний світ, поглиблює образну змістовність і доводить, що вишивка є надбанням української культури.

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *С. Кульчицька*. Серветки. 1976 р. м. Львів. Полотно, муліне; хрестик. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.

2. *М. Білас*. Серветка «Коники» (фрагмент). 1983 р. м. Трускавець Львівської обл. Полотно, вовна; хрестик. КМНМПГ.

3. *М. Білас*. Серветки (фрагменти). 1984 р. м. Трускавець Львівської обл. Полотно, вовна; гладь, хрестик. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.

4. *Л. Авдєєва*. Фрагменти вишивок жіночих суконь. 1996 р. м. Київ. Шифон, шовк; гладь. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.

5. *Г. Вінтоняк*. Сукня (за мотивами вишивок космацьких уставок). 1981 р. м. Коломия Івано-Франківської обл. Вовна; муліне, хрестик, мережка. НМІУ.

6. *В. Шелест*, *С. Заблоцька*. Сукня «Київська Русь». 1982 р. м. Львів. Полотно, муліне; рахункова гладь, мережка. НМУНДМ.

7. *В. Шелест*, *С. Заблоцька*. Сукня «Полтавчанка». 1977 р. м. Львів. Полотно, муліне, люрекс, вовна; лиштва, вирізування, мережка. НМУНДМ.

8. *В. Шелест*, *С. Заблоцька*. Сукня «Київська Русь» (фрагмент). 1982 р. м. Львів. Полотно, муліне; рахункова гладь, мережка. НМУНДМ.

9. *Н. Борисенко*. Панно «Отака розмова» (фрагмент диптиха). 2007 р. м. Київ. Бавовна; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008

10. *Л. Авдєєва*. Фрагменти вишивок жіночих суконь (за мотивами творів Г. Собачко-Шостак). 1988 р. м. Київ. Плюш; аплікація, декоративний шов, гладь. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.

11. *Л. Борисенко*. Панно «Зустріч». 2004 р. м. Київ. Льон; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007.

12. *Н. Борисенко*. Панно «Двоє». 1997 р. м. Київ. Полотно; авторська техніка. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.

13. *Л. Борисенко*. Панно «Зустріч сонця». 2004 р. м. Київ. Льон; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

14. *І. Кіршина*. Панно «Дерево». 2010 р. м. Київ. Полотно; аплікація, авторська техніка. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

15. *О. Куца-Чапенко*. Панно «Пори року. Осінь». 2009–2010 рр. м. Київ. Полотно; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

16. *О. Мороз*. Панно «Сюжет». 2004 р. м. Київ. Вовна, льон; авторська голкова техніка. Опубліковано у виданні: Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007.

17. *І. Семесюк*. Панно «Ой, кіт, коточок». 2008 р. м. Київ. Полотно; аплікація, гладьові техніки. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

18. *І. Шостак-Орлова*. Панно «Ритми міста». 2007 р. м. Вінниця. Полотно; аплікація, авторська техніка. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

19. *М. Чурлу*. Панно «Сад». 2007 р. м. Сімферополь, АР Крим. Вовна, бавовна, барвники, металева нитка; вишивка, ткацтво. Опубліковано у виданні: Кримський стиль: Каталог. – К., 2011.

20. *Г. Негляденко*. Панно «Кораблики». 2010 р. Старий Крим, АР Крим. Вовна, повсть; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

21. *Г. Негляденко*. Панно «Троянда Криму». 2006 р. Старий Крим, АР Крим. Полотно; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

ПЕРШОДЕ

http://www.etnolog.org.ua

22. *М. Чурлу*. Панно «Дерево життя». 2008 р. м. Сімферополь, АР Крим. Полотно; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

23. *З. Мустафаєва*. Панно «Гранат». 2008 р. Сімферополь, АР Крим. Полотно; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

24. *О. Маріно*. Панно «Бешамель». 2008 р. м. Київ. Полотно; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

25. *Ю. Тулупова*. Панно «Гранатове дерево». 2010 р. АР Крим. Полотно; аплікація, авторська техніка. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

26. *Ю. Тулупова*. Панно «Гранат». 2010 р. АР Крим. Полотно; ручна вишивка, аплікація. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

27. *А. Рудницька*. Панно «Радуйся». 2005 р. м. Київ. Полотно, муліне; авторська техніка. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.

28. *А. Рудницька*. Панно «Місячне коло». 2005 р. м. Київ. Полотно, муліне; авторська техніка. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.

29. *Олександра Теліженко*. Панно-триптих «Зимова трасса». 2004 р. м. Черкаси. Полотно, муліне; качалкова гладь, машинна вишивка. Опубліковано у виданні: Художники Шевченківського краю. – Черкаси, 2008.

30. *Олександра Теліженко*. Панно «Біле дерево». 2003 р. м. Черкаси. Домоткане полотно, муліне; гладь, кучерявий верхоплут, стебловий шов, машинна вишивка. Опубліковано у виданні: Жива традиція: Майстри народного мистецтва Черкащини. – Черкаси, 2009.

31. *Т. Кисельова*. Панно «Дерево». 1995 р. м. Київ. Бавовна; гарячий батик, стьобання. Опубліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т.* Історія української вишивки. – К., 2008.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

1

2

3

4

http://www.etnolog.org.ua

5

6

7

8

http://www.etnolog.org.ua

9

10

11

http://www.etnolog.org.ua

12

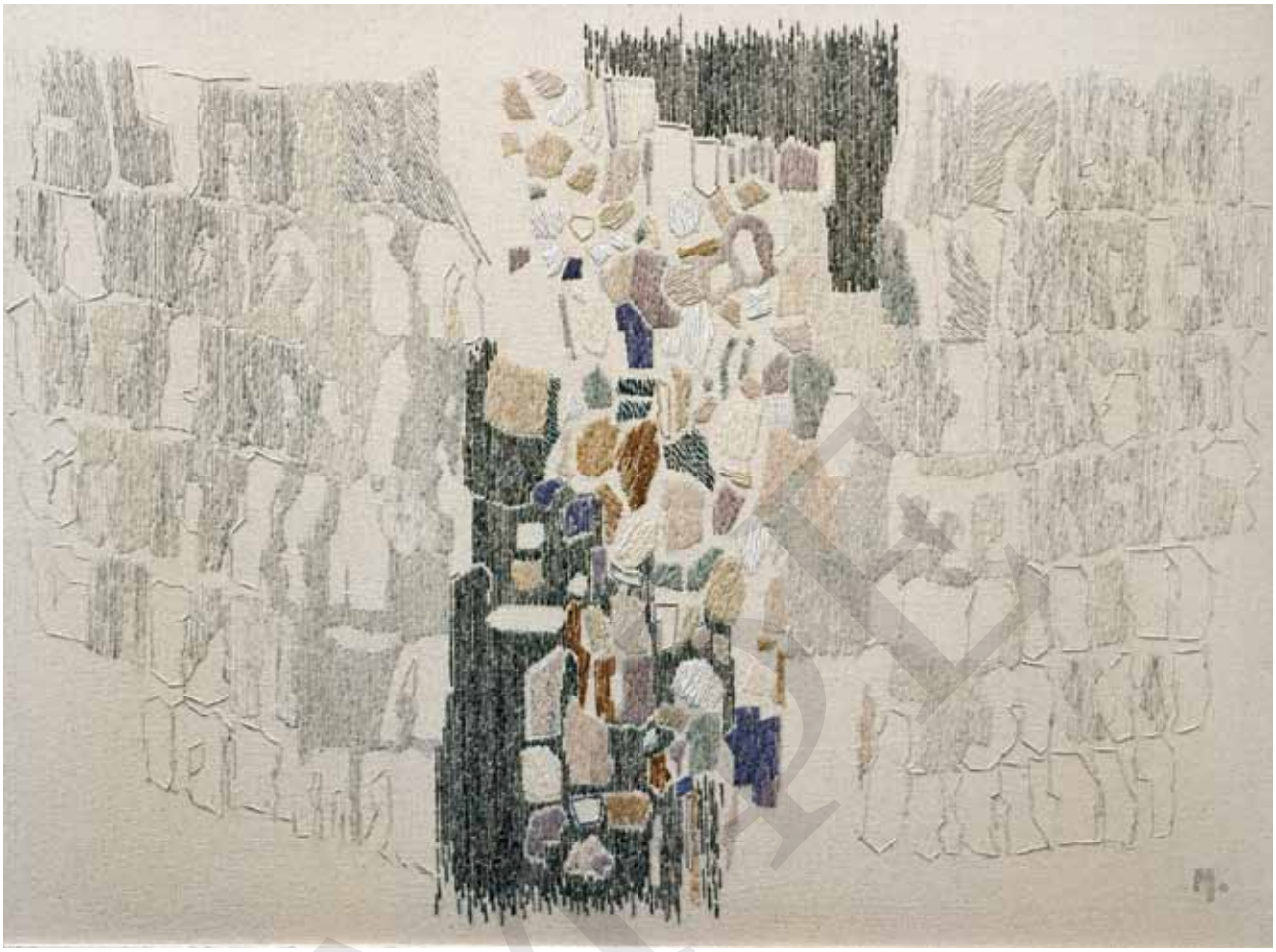
13

14

15

http://www.etnolog.org.ua

16



17

http://www.etnolog.org.ua

18

19

20

http://www.etnolog.org.ua

21

22

23

http://www.etnolog.org.ua

24

25

26

http://www.etnolog.org.ua

27

28

29

http://www.etnolog.org.ua

30

31

http://www.etnolog.org.ua

Розпис на тканині

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Л. Нагорна. Текстильна пластика «Сонце» (із серії «Трипільська сорочка»). 1998 р. м. Київ. Шовк; гарячий батик. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття: 200 імен. – К., 2002

http://www.etnolog.org.ua

РОЗПИС НА ТКАНИНІ

Другу половину XX ст. в історії розвитку розпису тканин в Україні можна розглядати як етап утвердження цього різновиду текстильного мистецтва як самостійної галузі професійної творчості. Особливістю періоду 60–90-х років XX ст. стало активне розширення сфер функціонування розписних творів: від декоративно-ужиткових до декоративно-монументальних форм мистецтва. Не менш важливим процесом було становлення від середини 1960-х років професійної школи «українського батика». Формування осередку фахової підготовки в цій галузі, на нашу думку, є свідченням утвердження статусу мистецтва розпису тканин у переліку сфер професійної діяльності українських художників-текстильників.

Потреба появи професійної школи розписного текстилю була зумовлена часом. 1960-ті роки, що були рубіжними для всього українського мистецтва, актуалізували високохудожні явища, до яких належали й виражальні засоби воскового малярства. Наявність мистецької школи в цьому контексті передбачала не лише вироблення художньо-естетичних і стилістичних особливостей розписних текстильних творів, але й систему мистецьких поглядів, ідейних принципів і методику роботи.

На той час в Україні в галузі декоративного мистецтва діяв єдиний вищий навчальний заклад – ЛДІПДМ (з 2004 року – ЛНАМ), де й сьогодні отримує фахову освіту переважна більшість українських художників текстилю. Загальновідомо, що особливістю цієї школи (заснованої 1946 р.) є чітко визначений декоративізм живописної та стилістичної мови, вірність традиціям народного мистецтва.

Важливим був прихід 1965 року до Інституту на кафедру художнього текстилю художниці Н. Паук (випускниця ЛУПДМ) з метою введення в навчальну практику вишу методики викладання нового мистецтва декорування тканин. Нагальність потреби була пов'язана з відсутністю достатньої кількості фахівців за наявності в містах мережі цехів з розпису тканин. Для Н. Паук, яка працювала головним художником одного з таких цехів, батик у той час був основним видом творчості, що сприяло його всебічному освоєнню. Неабияку допомогу в професійному зростанні художниця отримала від іншої львівської батикарки – Г. Липи-Захаріясевич.

Результатом напруженої праці з вивчення технік розпису тканин було зростання кількості студентських батикових творів на порубіжжі 60–70-х років XX ст., що давало надії на його подальший плідний розвиток. Характеризуючи особливості методики в перші роки викладання батика на текстильному відділені ЛДІПДМ, зазначимо, що орієнтація винятково на джерела народної творчості виходила з переконання низки викладачів кафедри в необхідності на початковому етапі досконалого вивчення джерельної спадщини, що формує ґрунт професійної творчості. Подальший розвиток методики передбачав комплекс методів трансформації традиції воскового малярства в контексті еволюції сучасного художнього текстилю.

Саме таке свідоме звернення до національної тематики як внутрішньої потреби, особливості стильової та колористичної якості композиційних структур, професійний технологічний рівень і типологічна різноманітність розписних творів – усе це дає підстави стверджувати про формування «львівської школи розпису тканин» у зазначений період.

Розписне панно в другій половині 1960-х років привертало увагу художників своєю можливістю розкриття змісту тієї чи іншої теми, використанням палітри різноманітних технік: гарячий батик (мерехтлива, наче вкрита павутинням часу, напрочуд живописна поверхня), холодний батик (яскрава кольорова або живописномінлива пляма, обмежена контуром), засоби вільного розпису. У 1970-х роках ситуація кардинально змінилася.

Щодо самої школи, то від початку 70-х років XX ст. тут «відмовилися» від виняткових якостей гарячого батика. Панування методу холодного батикування в декоративних розписних панно позначилося на обмеженні живописної мови. У свою чергу відносна легкість технологічного виконання без урахування семантичного наповнення призвела до сприйняття батикових творів як чогось полегшеного (поверхового) і з точки зору художньо-естетичного втілення.

Щодо тематики, яка залишилася в полі зору розписних панно, то вона переважно торкалася проблем суто естетичного спрямування, мала дещо безликий, як було прийнято, «інтернаціональний» характер[1].

Декоративно-пластичні пошуки 1970-х років з їхнім сюжетним метафоризмом на початку 1980-х років поступово зникають. На зміну їм приходить складніша образно-асоціативна організа-

[1] Вибірковий перелік тем батикових панно 1970-х років: «Природа», «Театр», «Юність», «Весна», «У світі прекрасного», «Пори року», «Балет» та ін.

http://www.etnolog.org.ua

ція твору. Це вимагало розширення технологічних обріїв батикового розпису, необхідних для асоціативної мови. Знову постали штучно забуті досягнення попередніх десятиліть.

Однак повернення гарячого батика в методику навчального процесу кафедри художнього текстилю було пов'язане з приїздом 1982 року на запрошення керівництва кафедри московської батикарки І. Трофимової, яка була добре обізнана з особливостями технології індонезійського батика.

Етапними творами порубіжжя 1980–1990-х років можна назвати такі дипломні роботи: «Легенда життя» (1989) О. Ковальчука, «Пієта» (1990) А. Матейко, «Слов'янські мотиви» (1990) Т. Пилєвої (Флуд), «Пісня України» (1991) Г. Якубишин, «Музика життя» (1991) Л. Соболь. Новаційним щодо формотворення в цьому переліку є розписне декоративно-монументальне панно А. Матейко «Пієта». Метод експерименту й новації знайшов тут своє відображення в багатошаровій структурі твору (накладання напівпрозорих площин шовкової тканини одна на одну)[2].

Система мистецьких поглядів львівської школи художнього текстилю сформувала основу творчості не одного покоління художників, які нині працюють у різних регіонах України та визначають рівень сучасного батикового мистецтва. Фактичним підтвердженням такого висновку є представництво цього мистецтва на Першій та Другій всеукраїнських трієнале художнього розпису на тканині – «Презентація'94» і «Презентація'97», що відбулися в ХОХМ у 1994 та 1997 роках, де кількість художників «львівської школи» суттєво переважала[3].

Наступною властивістю утвердження батикового розпису як самоцінної галузі професійного художнього мистецтва є розширення типологічної різноманітності розписних творів періоду 1960–1990-х років. Це було тісно пов'язано з тогочасними тенденціями розвитку українського мистецтва загалом, які характеризуються відмовою від вузького поняття ужитковості в бік декоративності та монументалізації звичайних побутових форм.

Основоположною рисою цих тенденцій є спрямування в 1960-х роках творчого процесу до синтезу, що зближувало декоративну творчість з монументальною, націлювало митців не тільки на масштабне, але й образне мислення.

У такому контексті важливим моментом стало освоєння художниками нової пластичної мови за допомогою використання засобів живопису. Для нового різновиду професійного текстильного мистецтва, яке вже зарекомендувало свої малярські можливості, такі пріоритети сприяли тому, що художники традиційного текстилю (килимарства, гобеленового ткацтва) дедалі частіше почали звертатися до рукотворного розпису тканин як до лабораторії можливостей живописної текстильної мови. У свою чергу досвід художників гобелена (килима) у царині монументального мистецтва не міг не позначитися на розширенні типології розписних текстильних творів, які в цей період починають активно освоювати і галузь монументального мистецтва, не полишаючи, звісно, своєї на той час уже традиційної сфери – декоративно-ужиткової. Саме тому слід окремо зупинитися на розгляді декоративно-ужиткової та станково-образотворчої галузі розписного текстилю другої половини XX ст.

Розписні тканини декоративно-ужиткової галузі протягом означеного періоду зазнали певних змін (передусім простежується тенденція до зменшення їх кількості), зумовлених двома факторами. По-перше, завдяки процесу централізації виробництва продукції легкої промисловості відбулося зменшення кількості цехів з розпису; по-друге, підвищення художнього рівня менш трудомісткого, а отже, дешевшого промислового текстилю знизило попит на рукотворні тканини аналогічного призначення. Щодо якісних змін, то створення розписних тканин стало прерогативою професійних митців, що підвищило їхню мистецькувартість. Загалом із другої половини 1960-х років батиковий текстиль декоративно-ужиткової галузі репрезентовано асортиментом штучних виробів існуючих тоді художньо-галантерейних комбінатів і творами професійних художників-текстильників. Натомість їх різноманітність характеризується асортиментом виробів галантерейного призначення (хустки, шалі), подальшою еволюцією декоративних і тематичних розписних панно, а також зростанням ваги батикового розпису у створенні авторських орнаментальних тканин для одягу.

Аналіз стану й можливостей розвитку розписного текстилю на базі художньо-галантерейних комбінатів виявляє поступовий занепад (починаючи з другої половини 1960-х років)

[2] Вибір теми оплакування – це реакція молодої мисткині на трагедію Чорнобиля, що є Голгофою України і відлунює в усіх кінцях світу, це апокаліптична трагедія народу. В основу композиції закладено принцип контрасту – тонального, кольорового, ритмічного. Сприйняття тришарової композиції панно «на просвіт» уподібнює його до вітража, що відкриває нові грані можливого використання батикових творів в інтер'єрі.

[3] Див.: Презентація'94: Каталог Всеукраїнської виставки художнього розпису на тканині. – Л., 1994; Презентація'97. // Артанія: Каталог виставок. – К., 1998.

http://www.etnolog.org.ua

значення цих осередків у розвитку мистецтва батикового розпису. Водночас це не заперечує здатність комбінатів до вдосконалення методів рукотворного розпису, а лише констатує факт. Батиковий розпис у цій ділянці обмежувався переважно рівнем експерименту у творчості окремих художників комбінатів і втілювався в їхній індивідуальній роботі.

Прикладом такого становища є зменшення питомої ваги рукотворного розпису в діяльності ВТГО «Юність», що виникло в результаті реорганізації 1970 року двох львівських фабрик: фабрики художніх виробів і текстильно-галантерейної фабрики ручного розпису. Про досвід художньої лабораторії фабрики ручного розпису (як самостійної ще структури) засвідчує творча діяльність її засновниці О. Стаховської. Закінчивши львівський художній заклад 1965 року, О. Стаховська не була ознайомлена з методикою Н. Паук. Однак обізнаність із традиціями писанкарства ще з дитинства (вона походить з родини писанкарів) допомогла художниці в її праці на фабриці в питаннях освоєння цієї техніки декорування тканин. Імовірно, саме тому поруч із рекомендованим на той час холодним батиком («союзні» тенденції галантерейної галузі) О. Стаховська концентрує свої зусилля на застосуванні можливостей гарячого батика в поєднанні з елементами вільного розпису та розпису із загустками (трагант). Творче кредо художниці полягало у вірності традиціям народного мистецтва, що знайшло відображення в тематиці основних серій декоративно-сувенірних хусток: «Українські пісні», «Сорочинський ярмарок», «Писанки», «Старовинна фреска» та ін.[4] Творчий доробок О. Стаховської вплинув не лише на напрям пошукової праці її колег у лабораторії фабрики та художній майстерні ВТГО «Юність», але й на творче формування студентів кафедри текстилю львівського мистецького закладу завдяки особистим контактам художниці з викладачами.

Текстильно-галантерейні фабрики (комбінати) ручного розпису в 1960-х роках, незважаючи на зменшення їх кількості, існували майже в усіх великих містах України. Підтвердженням цьому є проведення періодичних республіканських конкурсів декоративних та сувенірних виробів, які створювали на цих фабриках[5].

1960-ті роки позначилися й на особливостях розписних тканин для одягу. На відміну від попередніх десятиліть, у цій типологічній групі розписних виробів намітилася тенденція до посилення авторського начала образного вирішення унікальних моделей через співпрацю модельєрів та художників текстилю. Одним з перших прикладів такої творчої співдружності було створення 1968 року художниками ДШК (Київ) Е. Титаренко та Н. Бондаренко оригінальних тканин для ансамблів одягу, орнаментика та поліхромія яких розвивали традиції народного декоративного розпису. На Міжнародній виставці в Монреалі (Канада) цього самого року згадані моделі були визнані як одні з кращих[6].

Проте розписні одягові тканини як складова моделей одягу значною мірою залежали від коливань моди, які в наступні 1970-ті роки позначилися певним зниженням зацікавленості у створенні рукотворних розписних тканин. Здебільшого це пояснюється спочатку домінуванням у тогочасній моді вибивних синтетичних тканин (бум новітніх текстильних технологій), а потім – поширенням стилю фольк з його традиційними вибійчаними ситцями.

Ситуація змінилася з початком 1980-х років. Особливо популярні тоді крупнорапортні чи каймові структури знайшли застосування серед авторських варіантів рукотворного розпису, водночас вирішуючи і завдання архітектоніки єдиного ансамблю одягу. Тканина, декор і форма стали складовими ансамблевості моделі та сприяли досягненню мистецької образності. На цій ниві плідно працювали: Н. Лапчик («Батикові естрадні костюми» (1983), «Нефункціональний костюм» (1986)), Н. Борисенко і Г. Забашта (ансамблі за мотивами «Українське барокко» (1988)), О. Мамчич (сценічний одяг для гурту «Толока», м. Кривий Ріг (1989)). У представленому переліку творчий дует Н. Борисенко і Г. Забашти є яскравим свідченням плідної співпраці художника-текстильника та модельєра, результатом якої стало створення унікальної колекції сценічного одягу для концертної програми відомої української співачки Ніни Матвієнко. У 1989 році Г. Забашта створила серію ансамблів за мотивами розписів М. Примаченко, тканини для яких були розписані художницею власноруч.

Відокремлено в історії розвитку розписних одягових тканин кінця XX ст. проходить використання розпису у створенні театральних костюмів. Звісно, це самостійна ділянка функціонування розпису як способу творення образу історичного чи то літературного героя через

[4] Зазначені твори зберігаються у власній колекції художниці.

[5] У 1963 році на такому республіканському конкурсі Н. Паук (на той час – головний художник одного зі львівських цехів розпису) отримала першу премію за сувенірну хустку «Гуцульщина».

[6] *Печенюк Т.* «Шестидесятники» українського батіку. Традиції і сучасність // ОМ. – 1992. – № 1. – С. 13.

http://www.etnolog.org.ua

його костюм. У цьому контексті можна згадати розписні сецесійні ансамблі львівських художниць Х. Абрагамовської для вистави «Закон» (В. Винниченко) у театрі ім. Леся Курбаса (Львів) та Д. Зав'ялової – близько п'ятнадцяти костюмів для апостолів у виставі «Юда» (Львівський ТЮГ), де майстриня використала різноманітні техніки декорування (батик, вузликове фарбування, клаптикова аплікація та ін.).

Проте найпоширенішими в текстильному розпису 1960–1990-х років залишалися жанри декоративного й тематичного панно. Вище вже зазначалося, що в процесі свого утвердження розпис тканин чутливо реагував на реалії мистецького процесу. Таким чином, об'єктивність характеристики його формування ґрунтується на розгляді як позитивного, так і негативного досвіду, адже останній є певним відображенням колізій еволюційного процесу.

Згідно з бібліографічними джерелами 1960-х років[7], декоративні й тематичні панно цього періоду презентовані здебільшого творчістю таких художниць, як В. Лимаренко (Київ) та Г. Липи-Захаріясевич (Львів). На нашу думку, упродовж розвитку українського батика другої половини XX ст. більше не було такого відмінного з погляду мистецьких характеристик проміжку часу, якими є 1960-ті роки, де полярність творчих позицій художників, які представляють жанр, зумовлює два напрями, за якими цей жанр розвивався.

Ювілейний «офіціоз» парадних панно В. Лимаренко в 1960-х роках, хоча й зазнав певних змін, однак залишився домінуючим. У цих роках у вітчизняній мистецтвознавчій літературі неодноразово друкували панно В. Лимаренко «Танок», яке дослідники розглядали як «відомий твір українського мистецтва»[8]. В аналогічному підкреслено мажорному ключі В. Лимаренко створює інші панно-плакати («Великому Леніну слава») та суто декоративні твори за мотивами народного орнаменту.

На відміну від неї, Г. Липа-Захаріясевич у 1960-х роках відмовилася від ювілейних (парадних) творів. Вона зосередила увагу на серіях камерних декоративних розписів, співзвучних її музичній натурі[9], про що свідчить і тематика батикових серій: «Гуцульська сюїта» (триптих), «Шуміла ліщина» (серія із семи планшетів). До них можна додати й серію «Гуцули-митці» («Гуцульщина»).

Дехто з дослідників українського мистецтва розглядає доробок Г. Липи-Захаріясевич у контексті розвитку графічного мистецтва Львова[10], і в цьому немає нічого дивного, адже художниця займалася ілюструванням книжок. Однак значна частина творів її «малої графіки» (вітальні листівки, станкові малюнки) була виконана в техніці батик. У такому аспекті творчість Г. Липи-Захаріясевич можна вважати одним із проявів графічного мистецтва в сучасному батиковому розписі. За допомогою притаманних художниці лініарних якостей холодного батика Г. Липа-Захаріясевич органічно увійшла в контекст графічного мистецтва, збагативши діапазон його технологічних засобів. Про органічне співіснування цього різновиду батика і графічного мистецтва свідчить і сучасна українська практика, коли професійні графіки звертаються до батикового розпису у своїй діяльності. Що стосується творчості Г. Липи-Захаріясевич, то пластична лінія в її творах отримує пріоритет над живописною плямою. Однак, на відміну від попереднього періоду, у 1960-х роках художниця відмовилася від безбарвної лінії резервуючої речовини та звернулася до застосування темного контуру[11], який перейняв функцію моделюючого засобу композиційної узгодженості.

Іншим чинником класифікації батиків Г. Липи-Захаріясевич як станкового, а не декоративно-ужиткового мистецтва є наявність у них засобів образотворчого мистецтва, зокрема домінування сюжетного елементу[12]. Для нас цей момент є теж важливим. Якщо розглядати образотворче мистецтво, в основі якого лежить творення образу (подекуди й через сюжетну якість станкового мистецтва), то «графічні твори» Г. Липи-Захаріясевич можна трактувати як перший прояв образотворення в українському батику. Активніше ці тенденції проявилися на початку 1990-х років. Заглиблення художниці в останній період її творчості в царину духовності народного світогляду спонукало до творення засобами батикового розпису образів загальнолюдського значення. Яскравим прикладом є твір «"AVE Maria". Імпровізація по Шубер-

7 *Жолтовський П. М., Мусієнко П. Н.* Українське декоративне мистецтво. – К., 1963. – С. 27; *Долінська М.* Майстри народного мистецтва УРСР. Довідник. – К., 1966. – С. 156.

8 *Жолтовський П. М., Мусієнко П. Н.* Зазнач. праця. – С. 32.

9 Свого часу брала уроки вокалу в С. Крушельницької. У 1945–1948 роках навчалася на історико-теоретичному факультуті Львівської державної консерваторії.

10 *Яців Р. М.* Львівська графіка 1945–1990. Традиції та новаторство / АНУ, Львів. відділення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 1992. – С. 59.

11 Додавання до резерву сухого барвника або олійної фарби.

12 *Яців Р. М.* Зазнач. праця. – С. 59–60.

http://www.etnolog.org.ua

ту»[13]. На тому самому рівні духовного розуміння нею створено різдвяний цикл «Бог Предвічний народився», який до певної міри є синтезом стилістики народного іконопису та авторської іконографії. Прикладом безпосередньо книжкової графіки Г. Липи-Захаріясевич є її «батикові ілюстрації» до «Каменяра» І. Франка[14].

У 1960-х роках знову звернулася до розпису на тканині львівська художниця Я. Музика, але її «батиковий» доробок цього періоду незначний: невеличкі сувенірні вироби, що зберігаються у приватних колекціях, та дві роботи у фонді Львівської картинної галереї (нині – ЛНГМ). Характер побудови однієї з них – панно «Збір винограду» – двофігурна композиція.

Своєрідних рис набуло батикове панно наприкінці 60-х років XX ст. в іншій частині України. Наймасштабніше зацікавленість цією технікою в той час проявилася у творчості харківського художника-монументаліста Григорія Кореня. Інтерес до розпису на тканині на прикладі творчості вихованця харківської монументальної школи не можна пов'язати винятково з популярним пізніше аргументом моди, адже цей процес розпочався в 1960-х роках, коли в Харкові батиковий розпис не був популярним, швидше – маловідомим. Можливо, тому розгляд формування художніх особливостей декоративних панно Г. Кореня, що не мають аналогів у тогочасному українському батикуванні, допомагає зрозуміти, як авторські мовні системи інтерполювали в матерію розпису на тканині.

Творчий імпульс захоплення восковим розписом Г. Корінь отримав у Прибалтиці під впливом творів Ю. Бальчіконіса. Враження дорівнювало прозрінню молодого художника щодо можливостей пластичного воскового мазка та переконливості графічного сплетіння воскової ломанки (кракле). Така відповідність творчих уподобань певною мірою вплинула на стилістичну спорідненість розписів Г. Кореня на першому етапі з творами Ю. Бальчіконіса (графічна чіткість, колористична стриманість, виразність кракле). Першим вагомим батиковим твором Г. Кореня було панно «Гайдамацька пісня» (1968). Монументальність образів, особливості графічної мови панно – усе це стало програмним у його подальшому «батиковому» доробку. Найхарактерніша особливість батиків Г. Кореня періоду 1960–1970-х років – активне використання ефекту воскової ломанки, що збагачує фактуру поверхні при стриманому аскетизмі майже ахроматичного колориту.

1970–1980-ті роки для жанру декоративного розписного панно були значно пліднішими за попередні. У цей період зросла кількість художників, які звернулися до розписного текстилю. Для деяких з них батик став майже ідеальним варіантом балансу між «чистим» мистецтвом та його прикладним застосуванням, яке знімало дещо упереджене ставлення до новаторських пошуків формотворення, дозволяло реалізувати власні тогочасні концепції образності.

Перша половина 1970-х років в історії розвитку розписних панно характеризується своєрідною «літературністю» (батики Л. Довженко, В. Гаркуші, Н. Жарової-Яценко). Однак сюжет, наприклад, у творах Л. Довженко, перебував на межі між сюжетним оповіданням та сюжетом-символом, умовність якого переходить у притчу, що часто простежується в народних піснях. Саме пісенні мотиви були джерельною основою розписних панно художниці першої половини 1970-х років («Що ти нам, весно, принесла...» (1971), «Пісня» (1971), «Хрещатий барвінок» (1974)). Працюючи в різних галузях декоративно-монументального мистецтва, вона поверталася до батикового розпису на новому рівні усвідомлення його можливостей. Її панно «Світ Гоголя» (1979) та «Засновники Києва» (1979) можна розглядати як своєрідні спроби осмислення історичної долі України.

Загалом 1970-ті роки були періодом випробовування на міцність нового різновиду художнього текстилю. Варто лише згадати про ситуацію, що склалася в ті роки у фаховій школі. Однак уже на початку 1980-х років у жанрі батикового декоративного панно відбулися позитивні зрушення.

Саме від початку 80-х років XX ст. розвиток розписного текстилю враховує не лише зусилля художників-текстильників, але й художників інших мистецьких галузей: графіків (Н. Папірна, Н. Гронська), монументалістів (Г. Корінь, А. Шатська) та інших спеціальностей (О. Потієвська, Т. Кисельова). Розширення жанрового та видового діапазону розписних текстильних творів є свідченням здатності вирішувати будь-які творчі завдання.

Тому не дивно, що подібно до 1930-х років, коли завданням «нового» українського мистецтва став «вияв національної живучості і нових, зв'язаних міцно з життям, поглядів на світ, наскрізь сучасних по формі і духу, а не продукту сантиментів»[15], на межі 1980–

[13] *Корогодський Р.* «Може, колись поговоримо...» // ОМ. – 1991. – № 3. – С. 17.

[14] Польові матеріали дисертаційного дослідження автора.

[15] *Гординський С.* Модернізм і українське мистецтво // Діло. – 1930. – 17 вересня. – С. 4.

http://www.etnolog.org.ua

1990-х років мистецтво розпису тканин не лише набуло в Україні остаточного утвердження, але й позначилося певним тяжінням до засад образотворчого малярства. Зародження «образотворчого батика», на нашу думку, проходило в руслі загальних мистецьких тенденцій, що розпочалися в другій половині XX ст. та найяскравіше окреслилися в кінці століття.

Аналіз таких тенденцій ґрунтується на спостереженнях за розвитком мистецтва розпису тканин кінця 1980-х – 1990-х років. Характерною особливістю цього періоду на ниві батикового розпису стала не тільки активізація образотворчих тенденцій у творчості тодішнього молодого покоління (І. Тернавська, Н. Шимін, Т. Ядчук, Н. Бастун, О. Андрущенко, В. Сипняк та ін.), але й «пробудження семидесятників» – митців, формування яких відбувалося під тиском вимог «офіційного мистецтва» 70-х років XX ст. (Н. Федоренко, Н. Максимова, Т. Мисковець, О. Дробаха, Т. Печенюк, В. Роєнко, Л. Приведа). Саме на прикладі «семидесятників» особливо відчутний феномен образотворчого батика, що, власне, потребує окремого розгляду. Що спонукало художників, які, маючи певні здобутки в інших сферах творчої діяльності, у часи зміни соціально-історичних умов звернутися до розпису тканин з метою пошуку національного образотворення?

Перші системні прояви образотворчого батикового малярства (на відміну від окремих індивідуальних (Г. Липа-Захаріясевич)) пов'язані певною мірою з умовами, що сприяли процесу формування нових тенденцій розвитку українського розпису на тканині. Так, наприкінці 1980-х років на базі Республіканського будинку творчості в Седневі (Чернігівщина) розпочала співпрацю група митців-однодумців, серед яких були й фахівці художнього текстилю. Завдяки атмосфері духовної та творчої розкутості в мистецтві багатьох з них розпочинається період образотворчих пошуків у галузі батика. Ідеться про розписи Н. Максимової, Т. Мисковець, О. Дробахи, Н. Шимін, Л. Борисенко та Л. Мороз. Попри несхожість творчих уподобань і стилевих пріоритетів спільною ознакою митців цієї групи була орієнтація на мистецтво, закорінене в національних духовних традиціях. Результатом їхньої творчої праці стала низка персонально-групових виставок на рубежі 80–90-х років XX ст., на яких розпис на тканині вперше представлено як різновид станкового малярства.

Уже побіжний огляд художніх особливостей розписних творів образотворчого спрямування «седнівської групи» виразно засвідчує діапазон авторських «графічних» та «живописних» технік. Так, роботи художниці Наталії Максимової не можна класифікувати як батикові в класичному розумінні – це комбінована техніка розпису. Обрані формальні чинники допомагають художниці у відтворенні її складного образно-асоціативного мислення. Серед розписних творів Н. Максимової кінця 1980-х років насамперед слід згадати диптихи «Відродження» та «Крила», а також тетраптих «Контрапункт». Твори початку 1990-х років мають назви «Контакт», «Зона», «Прогулянка з тінню», «Врата», що теж свідчить про глибоке філософське спрямування образотворчих пошуків художниці.

У творах київської художниці Тетяни Мисковець розпис щораз рішучіше повертається до категорій духовності та моралі. Художніми засобами майстриня творить образ духовної людини як космічної субстанції (серія «Колядки» (1990); диптих «Сновидіння» (1990), «Ніч на Івана Купала» (1991)). Авторська концепція космогонізму найвиразніше прочитується у творі «Ніч на Івана Купала» (ХОХМ), який можна охарактеризувати як етапний у творчості Т. Мисковець. Купальська обрядовість під час літнього повороту сонця – останній річний акорд сонячного культу. Автор свідомо зображує купальські вінки іконографічно подібними до писанок, а річку – до рушника. Основними елементами твору є жіночі постаті, що уособлюють персоналії духовної оборонниці народу – Берегині. Щодо технологічних особливостей цього твору маємо приклад складної комбінованої техніки розпису, де елементи гарячого батика та вільного розпису доповнено елементами трафаретного друку.

Образотворчі тенденції батикового розпису на початку 1990-х років активно репрезентовані іншими учасниками «седнівської групи»: О. Дробахою (Кишинів) та Н. Шимін (Львів).

Образно-пластичний діапазон творів О. Дробахи простягається від абстрактно-асоціативних форм до авторських стилізацій конкретних природних форм, коли винесене на «поверхню» деформування працює на розкриття суті предмета: «Рожева композиція» (1992), «Великий слон на водопої» (1992). Митець витягає на поверхню найскладніші, часто невизначені психологічні, духовні та емоційні реакції і за допомогою техніки «закріплює» їх у своїх творах.

Аналогічні характеристики стосуються й батикового доробку львівської художниці Н. Шимін. Її звернення до батикування в 1990-х роках зумовлено фактом віднайдення саме в цій техніці способу творчого самовираження. Художниця від початку поставилася до резервно-

http://www.etnolog.org.ua

го розпису як до різновиду малярства[16]. Показово, що імпульсом у пошуках пріоритетів малярства стали Великодні свята в Седневі (1989), коли магнетизм атмосфери церковного дійства (Великодня літургія), просвітлена аура присутніх у храмі людей викликали духовний контакт з явищем, що виходив за межі суто культового ритуалу. Результатом осмислення пережитого було створення першого образотворчого твору Н. Шимін «Великдень у Седневі». Яйцеподібна форма основного композиційного елементу набуває розвитку і трансформується в антропоморфне зображення. Образ жінки-матері, що дає початок життю, як і писанка, є рівночасно оберегом цього життя.

Цілком зрозуміло, що розглянутий вище символізм світосприйняття у творчості не лише молодих художників, але і їхніх старших колег, на початку 1990-х років розвивався в контексті загальносвітових творчих процесів, інформація про які стала доступнішою наприкінці XX ст. Звідси й відчутне захоплення формотворчими засадами мистецтва Г. Мура та судженнями Бергсона про значущість символіки та паралелізму в мистецтві[17].

Рубіж 1980–1990-х років став важливим і у творчості кіровоградської художниці Н. Федоренко. Він позначився тяжінням до морально-етичних тлумачень суперечливих явищ минулого і сучасного в історії українського народу. Це підтверджують тогочасні твори художниці – «Таємниця весняного пробудження» (1989), «Невмируща спадщина» (1990), «Сум Землі» (1990), у яких, на нашу думку, теж можна простежити зародження образотворчих тенденцій у текстильному «малярстві». Так, «Невмируща спадщина» демонструє відхід від реального на користь абстрактно-асоціативного через спробу занурення у знаково-символічну стихію космосу. Однак найбільшого драматизму вирішення образу повернення втраченої пам'яті Н. Федоренко досягає у творі «Сум Землі». Розвиваючи віднайдений стилістичний прийом (добір і компонування абстрактних символів, що творять головну ідею), художниця звертається до умовного пейзажного мотиву, що стає носієм основного змісту. Нині – на початку XXI ст., коли Україна повертає пам'ять мільйонів жертв Голодомору, твір Н. Федоренко зазвучав ще гостріше і трагічніше, ніж у рік створення (1990). Його назва, яка від початку містила сокровенний смисл, засвідчує авторське пережиття драматичної долі нашої землі. Згаданий твір Н. Федоренко вийшов за межі суто декоративного панно в простір образотворчого мистецтва з його філософічністю та полісемантичністю трактування.

Образотворчі тенденції в мистецтві розписного текстилю виразніше окреслилися під час проведення Першої всеукраїнської виставки художнього розпису на тканині – «Презентація'94», що відбулася в ХОХМ у жовтні – листопаді 1994 року. Уже сама назва мистецької акції відображає концепцію виставки – представлення українського розписного текстилю як окремішнього різновиду професійного мистецтва[18]. Значення проведення «Презентації'94» полягає в тому, що вона стала поштовхом не лише до активізації розвитку цього різновиду текстильного мистецтва по всій території України, але й до його входження в простір мистецтвознавчих інтересів як самоцінна галузь професійної творчості. Більшість вітчизняних дослідників на той час не мали уявлення про реальні горизонти розпису тканин в Україні.

Наявність в експозиції виставки переважно декоративних панно засвідчила найбільшу поширеність на кінець XX ст. цього жанру розписного текстилю, за яким проглядався досвід не одного покоління українських митців-батикарів. Щодо мотивів і стилістичних властивостей самих розписних панно, то їх діапазон був досить широкий: від авторського прочитання народної орнаментальної спадщини українських звичаїв та обрядовості (Н. Погребняк, О. Гелітович, О. Андрущенко, Н. Дяченко-Забашта, Н. Борецька, Н. Папірна, Т. Кисельова, Л. Майданець) до колористичних абстракцій, де засобами плямово-лінійної організації площин твориться певний емоційний настрій (Н. Гронська, О. Потієвська, В. Роєнко, В. Дубовик, І. Токар, Олена Звір, І. Данилів).

Незначна кількість батикових виробів ужиткового (одягового) призначення, що презентували на виставці цю типологічну групу розписного текстилю, була зумовлена особливостями експонування функціональних тканин. Однак

[16] У 1990-х роках Н. Шимін була членом мистецького гурту «Шлях», що об'єднав молодих львівських живописців різних напрямів.

[17] Психофізіологічна здатність користуватися однією формою для позначення іншої в плані паралелізму.

[18] Загалом акція, що містила в собі не лише мистецьку виставку, але й наукову конференцію з проблем теорії і практики мистецтва розпису тканин, була частиною дисертаційного дослідження Т. Печенюк, яка не лише була автором загальної концепції Проекту «Презентація'94», але й розробила програму конференції, сформувала списки її учасників. У свою чергу керівництво ХОХМ, зокрема його філія – Музей сучасного декоративно-прикладного мистецтва (завідувач – І. Алексєєва), забезпечило високий організаційний рівень проведення акції, а також видання кольорового каталогу виставки та матеріалів конференції.

http://www.etnolog.org.ua

головним критерієм відбору тканин цієї категорії, що все-таки були включені в експозицію виставки, був рівень образного мислення авторів унікальних одягових ансамблів. Прикладом такого напряму слугує творчість київської художниці-модельєра Г. Забашти. Її авторські моделі за мотивами розписів М. Примаченко, що були представлені на «Презентації'94» (ансамблі «Маки» та «Будяк» (1989)), поєднували індивідуальне образне мислення та фахове володіння батиковим розписом.

Водночас саме Перша всеукраїнська виставка художнього розпису на тканині «офіційно» засвідчила появу нового типу творів – станкового батикового малярства, про що зазначали й науковці у своїх доповідях на конференції в рамках цієї мистецької акції[19]. Наголошувалося, що в жанрах батикового малярства працюють як фахівці художнього текстилю, так і професійні майстри графіки та живопису (Н. Гронська, О. Дробаха, В. Корженко, Н. Максимова, І. Тернавська, А. Шатська та ін.).

Розширення образно-естетичних уявлень художників батикового «малярства» відбувалося в контексті постмодерністської естетики кінця XX ст. Стилістична палітра розпису на тканині наприкінці 1990-х років минулого століття, на думку дослідників, користувалася елементами стильових систем мистецтва XX ст. (експресіонізму, конструктивізму, сюрреалізму, постмодернізму).

Образотворчий батик кінця XX ст., як і в цілому розпис на тканині, не може ідентифікуватися лише за одним показником (композицією чи колористичним вирішенням). Поряд з подібностями та відмінностями стосовно до «школи» (трансформація народної традиції) походження деяких рис зумовлено загальними тенденціями розвитку цього мистецтва, зокрема тенденціями адаптування розпису тканин у структурі сучасного українського мистецтва. Існування школи значною мірою позначилося прихильністю художників до певної образної системи, нехай і трактованої дуже вільно. Щодо цього характерними рисами розписів «львівської школи» є камерність, принципова декоративність, переважання смислового значення основного зображального мотиву над сюжетом, орієнтація на національну традицію образотворення (знак – символ – мотив). Найвиразніше такі ознаки виявлені у творчості Н. Максимової, Т. Мисковець, Олени Звір, Н. Шимін, О. Андрущенко, Т. Ядчук-Богомазової, Н. Погребняк, Л. Приведи. В образній системі їхніх творів застосовано аналітично-формальну інтерпретацію іконопису, народного малярства (зокрема на склі). Приміром, О. Андрущенко свої складні колористичні композиції втілювала як на тканині (батик), так і на склі (малярство). Спільною рисою її творів є «вітражний» ефект, що підсилює звучання кольорового тону. Твори Т. Ядчук-Богомазової – це авторські варіації поліхромії народного малярства з його максимальною кольоровою напругою.

На окрему увагу в контексті формування засад образотворення українського батика заслуговує творчість львівської художниці Лесі Приведи, яка протягом останнього десятиліття проживає у США. Особливість її діяльності полягає в тому, що художниця не «відходить» від писанкарства, а повертається до іманентної сутності писанкового розпису. Вона зберігає важливу в семантичному значенні основу воскового малярства – яйце. Таким чином, її стилізаційні та образотворчі пошуки пов'язані з особливостями сферичної поверхні. Л. Приведа повертає своїм композиціям характерну закономірність традиційного принципу, коли поверхня яйця «робить враження... ніби якось ворушиться»[20], що до певної міри є виразником безперервності, нескінченності (вічності). В експозиції «Презентації'94» були представлені писанкові розписи Л. Приведи не лише на біблійні теми («І розгорнулось небо, мов сувій», «Загублені душі» тощо), але й на поетичну тематику (поезії Ліни Костенко, стародавніх народів Шумерії). Вони органічно доповнювали розписні панно художниці.

Твори образотворчої групи батикового розпису київської живописної школи також позначені своєрідністю. «Київська школа» станкового малярства характеризується переплетенням традицій національного, народного і світового мистецтва. Цікавими щодо цього є твори І. Тернавської та Н. Гронської.

Батики І. Тернавської вирізняються професійною «зробленістю» твору, особливою увагою до мікроформи картини, запереченням будь-якої оповідності, складною завуальованістю мотивів. На відміну від них, вироби Н. Гронської з формального боку досить прості, але вибір засобів гарячого батикового малярства,

[19] *Печенюк Т.* Феномен образотворчого батікування в Україні // Презентація'94: Каталог Всеукраїнської виставки художнього розпису на тканині. – Л., 1994. – С. 7; *Яців Р.* «Вільний» розпис і пріоритети стилю: теоретичний аспект // Презентація'94: Каталог Всеукраїнської виставки художнього розпису на тканині. – Л., 1994. – С. 9.

[20] *Щербаківський В.* Основні елементи орнаментації українських писанок та їх походження. – Прага, 1925. – С. 11.

http://www.etnolog.org.ua

де задіяний пластичний мазок (крапля) розтопленого воску, ґрунтується на глибинній філософії швидкоплинності людського буття у вічності космосу.

Проведення Першої всеукраїнської виставки художнього розпису на тканині «Презентація'94» для професійного художнього текстилю стало етапним, про що свідчить активізація розвитку мистецтва розпису тканин в Україні. Підтвердженням цього стали численні презентації батика, що проходили в різних містах протягом другої половини 1990-х років. Однак найпотужніше цей процес відбувався в Києві. Це передусім персональні виставки О. Потієвської (1995, 1996), І. Тернавської, Т. Мисковець (1995), Н. Бастун (1995), Т. Кисельової (1996), О. Дробахи (1996), Н. Максимової (1996) та В. Корженко (1996). Більшість цих акцій відбулися в галереї «Гончарі», а також у добре відомій нині галереї «Триптих». Важливою культурною подією стала виставка батика групи митців, до якої входили Н. Максимова, Т. Мисковець та О. Дробаха. Виставка відбулася в рамках арт-проекту «Святогорський пленер – осінь-96» у галереї «Славутич» навесні 1997 року[21]. Окрім проведення батикових персональних виставок, «Презентація'94» вплинула на збільшення кількості розписних творів в експозиціях загальнотекстильних мистецьких форумів. Особливо це стосувалося львівських бієнале текстильного мистецтва, які традиційно мали статус всеукраїнських.

Саме така зацікавленість професійних митців розписом тканин підштовхнула до ідеї проведення трієнале мистецтва розпису на тканині під тією самою назвою, під якою відбулася перша поява цього різновиду творчості в мистецькому просторі України. Так, 1997 року в ХОХМ відбулася друга мистецька акція «Презентація'97»[22]. На противагу концепції першої трієнале (1994), метою якої було представлення стану розпису тканин в Україні в усій його жанровій різноманітності та рівня професійної майстерності його авторів[23], завданням другої імпрези стало виокремлення феномену батикового малярства як складової українського образотворення. З цією метою організатори визначили певний список учасників мистецької виставки, творчість яких, на їхню думку, відповідала тенденції «інтелектуалізації батика».

Експозиція «Презентації'97» містила твори двадцяти українських художників, які наприкінці XX ст. зосередили свою увагу на можливостях образотворчого малярства на тканині. Не дивно, що каталог другої трієнале увійшов до складу збірника каталогів виставок Всеукраїнського мистецького об'єднання «Артанія»[24], яке презентувало сучасне українське образотворче мистецтво. На думку Р. Яціва, «стверджуючи свою співмірність з часом й віддаючись емансипації, розпис рішуче заявив про своє бажання вийти поза межі устійнених функціональних та естетичних норм. Станковізація розпису, поглиблення його поетико-змістової вимірності зробили його відчутним у загальній панорамі образотворчого мистецтва. Сприятливість формально-технічних можливостей батика для втілення метафоризму художницької чуттєвості посилила його конкурентноздатність у просторі між малярством і графікою. Одночасно оптичні та колористичні ефекти від малювання методом резервів зробили його придатним до включення у синтетичні види мистецтва (концепт-об'єкти, інсталяції, дизайн одягу тощо)»[25]. Звісно, на згаданій виставці ще не було ні концепт-об'єктів, ні інсталяцій з використанням резервного малярства, однак (і в цьому сила прогностичних передбачень серйозних науковців) вони з'явилися на всеукраїнських текстильних виставках першого десятиліття XXI ст.[26], що відбувалися у Львові та Києві. Щодо простору станкового українського мистецтва кінця XX ст. («між малярством і графікою»), то тут твори Н. Максимової, О. Дробахи, Л. Борисенко, В. Роєнко, Н. Гронської, Олени Звір, Т. Мисковець, Т. Печенюк, О. Потієвської, В. Сипняк, І. Тернавської та інших учасників «Презентації'97» посіли гідне місце.

Значення Другої всеукраїнської трієнале розпису на тканині, на нашу думку, полягає в тому, що наприкінці XX ст. українські митці

[21] *Чегусова З.* Київські вернісажі батіка 1995–1997 // Презентація'97. Тези виступів учасників «круглого столу» з питань теорії та художньої практики мистецтва авторського розпису тканин в Україні. – Хмельницький, 1997. – С. 10–12.

[22] На жаль, «Презентація'97» стала останньою трієнале українського розписного текстилю.

[23] Це передбачало запрошення широкого кола українських митців, представників різних мистецьких шкіл і творчих уподобань.

[24] Виставки об'єднання «Артанія» відбувалися в ХОХМ протягом 1996–1997 років. Див.: Артанія: каталог виставки «Презентація'97». – Хмельницький, 1997.

[25] *Яців Р.* Розпис інтелектуалізований: нові естетичні іспірації // Презентація'97. Тези виступів учасників «круглого столу» з питань теорії та художньої практики мистецтва авторського розпису тканин в Україні. – Хмельницький, 1997. – С. 13.

[26] Бієнале мистецтва текстилю у Львові, I–II Всеукраїнські трієнале художнього текстилю: 2004–2007 рр.

http://www.etnolog.org.ua

заглибилися в іманентну сутність простору тканини. Про сприйняття білої тканини як одного із засобів творення художнього образу (поруч із лінією і плямою, утвореними фарбою) свідчить майже повсюдна наявність у творах кінця століття білого чистого простору (більшою чи меншою мірою). «Пустий простір» перестає бути «незафарбованим шовком», а перетворюється на безмежний простір і починає функціонувати в картині як безколірна глибочінь усіх «відсутніх» форм і кольорів. Він ніби уособлює їхню невидиму присутність, яка підтримується використанням кольорових плям, що у своїй прозорості проходять усі стадії від насичення до повного «розчинення» в цьому безмежному білому просторі[27], яке за своєю суттю є повноколірним, а отже, наповненим усіма емоціями. Недаремно білий колір – це сукупність усієї хроматики.

Підсумовуючи, можна констатувати, що активне задіяння наприкінці XX ст. процесів відродження духовних цінностей таких визначних чинників національного образотворення, як ікона і писанка, та поєднання їх з техніками розпису на тканині призвели до появи в останнє десятиліття минулого століття феноменального явища – образотворчого батикового малярства. Значимість цих чинників є своєрідним гарантом плідного розвитку їхнього дітища, за умов, звичайно, глибокого творчого переосмислення традицій у річищі сучасних світових мистецьких проблем.

Т. ПЕЧЕНЮК

[27] *Печенюк Т.* Сучасні тенденції художнього розпису на тканині // Художній текстиль. Львівська школа: Альбом / Авт.-упоряд. Т. Печенюк. – Л., 1998. – С. 76–77.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *Г. Липа-Захаріясевич*. Панно «Писанчарка» (із серії «Гуцульщина»). 1965 р. м. Львів. Шовк; холодний батик. МЕХП ІН НАНУ.
2. *Г. Корінь*. Панно «На виданні». 1968 р. м. Київ. Бавовна; гарячий батик, кракле. Приватна збірка.
3. *В. Лимаренко*. Панно «Танок». Початок 1960-х рр. м. Київ. Шовк; холодний батик. Опубліковано у виданні: *Жолтовський П. М.*, *Мусієнко П. Н*. Українське декоративне мистецтво. – К., 1963.
4. *Л. Довженко*. Панно «Світ Гоголя». 1979 р. м. Київ. Шовк; холодний батик. Фото з архіву Л. Довженко.
5. *Я. Музика*. Панно «Збір винограду». 1960-ті рр. м. Львів. Бавовна; змішана техніка. ЛНГМ.
6. *Л. Довженко*. «Що ти нам, весно, принесла?». 1971 р. м. Київ. Шовк; холодний батик, розпис.
7. *Н. Шимін*. Панно «Великдень у Седневі». 1989 р. м. Львів. Шовк; холодний батик, кракле. Фото з архіву Н. Шимін.
8. *Л. Соболь*. Панно «Музика життя». 1991 р. м. Львів. Шовк; холодний батик, золочення. Фототека кафедри художнього текстилю ЛНАМ.
9. *Г. Якубишин*. Панно «Пісня України». 1991 р. м. Львів. Шовк; холодний батик, золочення. Фототека кафедри художнього текстилю ЛНАМ.
10. *Т. Мисковець*. Панно «Ніч на Івана Купала». 1991 р. м. Київ. Бавовна; змішана техніка. ХОХМ.
11. *Н. Федоренко*. Панно «Невмируща спадщина». 1990 р. м. Кіровоград. Шовк; гарячий батик.
12. *Л. Приведа*. Панно «Не оглядайся». 1990 р. м. Львів. Шовк; розпис.
13. *О. Андрущенко*. Панно «Мати з дитиною». 1991 р. м. Львів. Бавовна; гарячий батик. Приватна збірка.
14. *Н. Максимова*. Панно «Корабель сновидінь». 1996 р. м. Донецьк. Шовк; розпис. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. – К., 2002.
15. *О. Дробаха*. «Прастеп-ІІ». 1996 р. м. Кишинів. Шовк; розпис.
16. *Т. Мисковець*. Панно «Серце океану». 1995 р. м. Київ. Шовк; розпис. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. – К., 2002.
17. *О. Потієвська*. Панно «Фактура величі» (центральна частина триптиха). 1995 р. м. Київ. Крепдешин; гарячий батик, кракле. Опубліковано у виданні: «Презентація'97». Каталог виставки / Упоряд. І. Алексєєва. – К., 1997.
18. *Т. Печенюк*. Панно «Єдність у протистоянні». 1996 р. м. Львів. Шовк; холодний батик. ХОХМ.
19. *А. Матейко*. Панно «Пієта». 1990 р. Шовк; холодний батик, розпис. Фототека кафедри художнього текстилю ЛНАМ.
20. *І. Тернавська*. Панно «Постать з птахом». 1993 р. м. Київ. Шовк; холодний батик, розпис. Опубліковано у виданні: «Презентація'94». Каталог виставки / Упоряд. І. Алексєєва. – Л., 1994.
21. *Г. Забашта*. Ансамбль одягу «Будяк», «Букет», «Маки» і панно «Сіяч» (за мотивами творів М. Примаченко). 1989–2008 рр. м. Київ. Бавовна; холодний батик, стьобання. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.
22. *В. Роєнко*. Панно «Надвечір'я піскового плину». 1996 р. м. Черкаси. Шовк; холодний батик. Опубліковано у виданні: «Презентація'97». Каталог виставки / Упоряд. І. Алексєєва. – К., 1997.
23. *Т. Ядчук-Богомазова*. Панно «Спас». 1994 р. м. Луцьк. Бавовна; гарячий батик. Опубліковано у виданні: «Презентація'94». Каталог виставки / Упоряд. І. Алексєєва. – Л., 1994.
24. *М. Кирницька*. Панно «Пробудження». 2006 р. м. Київ. Шовк; розпис. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.
25. *Л. Мороз*. Панно «Мікрокосмос каменю. Пейзаж». 2006 р. м. Київ. Шовк; холодний батик. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.
26. *Л. Борисенко*. Панно (із серії «Різдво»). 2001 р. м. Київ. Шовк; гарячий батик.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

27. *Н. Бондаренко*. Панно «Седнівський натюрморт». 2003 р. м. Київ. Шовк; холодний батик. Опубліковано у виданні: Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007.

28. *В. Дубовик*. Панно «Господиня озера». 2005 р. м. Львів. Шовк; гарячий батик. Приватна збірка.

29. *О. Потієвська*. Подушки із серії «Моя Примаченко». 1998 р. м. Київ. Шовк; гарячий батик. Фото В. Потієвського.

30. *М. Суханя*. Панно «Лінія дощу». 1999 р. м. Львів. Шовк; гарячий батик. Опубліковано у виданні: Марта Суханя, Роман Дмитрик: Альбом / Авт. вступ. ст. З. Чегусова. – Л., 2008.

31. *Т. Лукашевич*. Панно «Зоряні мандри. Тілець». 2007 р. м. Рівне. Льон; гарячий батик. Опубліковано у виданні: Тетяна Лукашевич. Гобелен. Батик: Альбом / Вступ. ст. А. Ніколаєвої. – Рівне, 2016. – 84 с.

32. *Н. Гронська*. Панно «Натхнення. Пам'яті Марії Приймаченко» (із серії «Віщі сни»). 2008 р. м. Київ. Шовк; гарячий батик. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

1

2

3

http://www.etnolog.org.ua

4

5

6

http://www.etnolog.org.ua

7

8

http://www.etnolog.org.ua

9

10

http://www.etnolog.org.ua

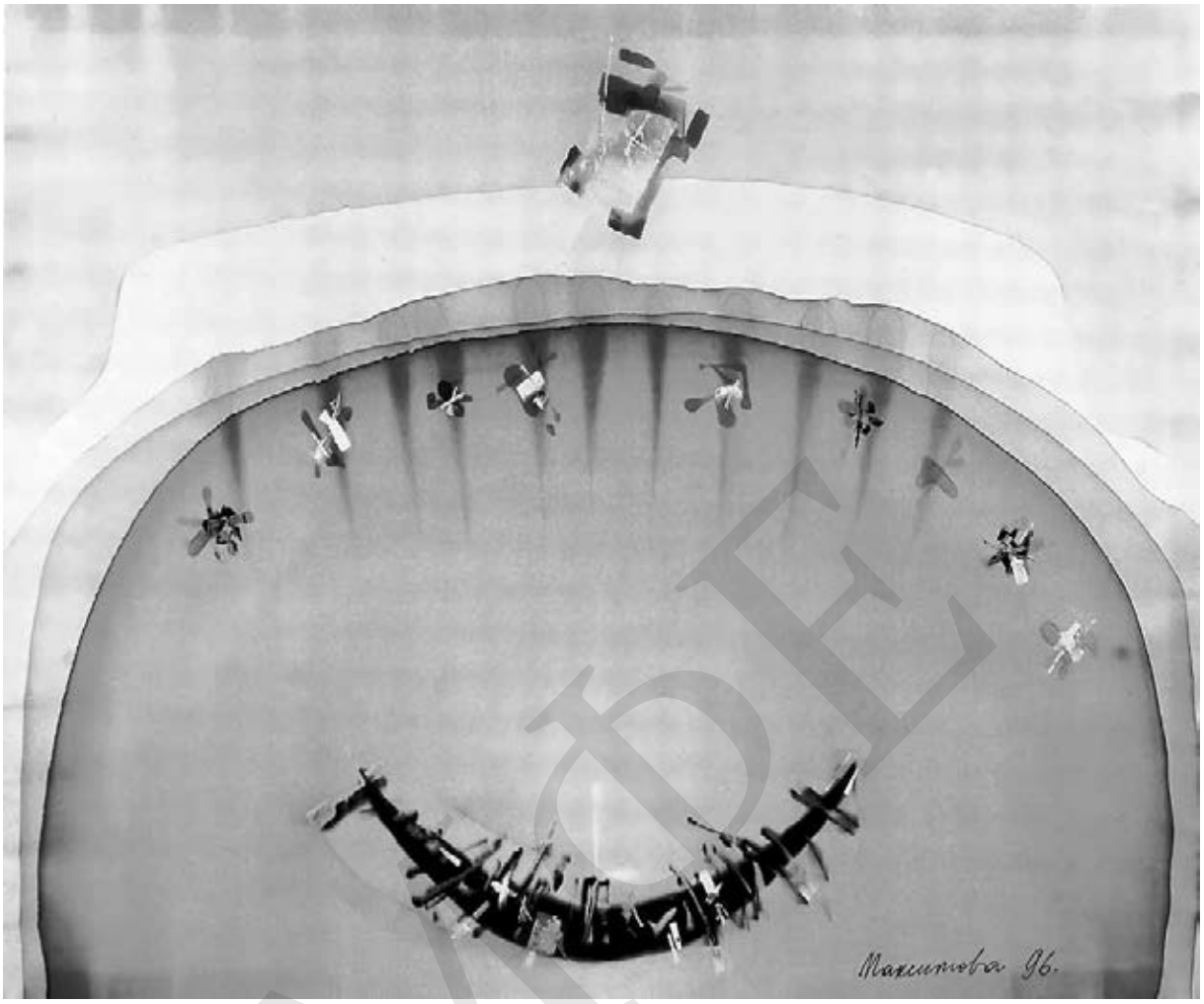
11

12

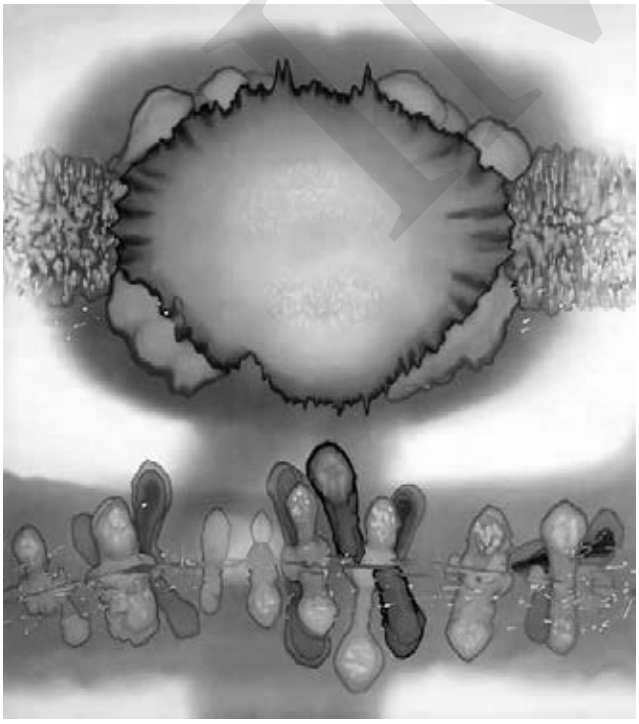
13

http://www.etnolog.org.ua

14



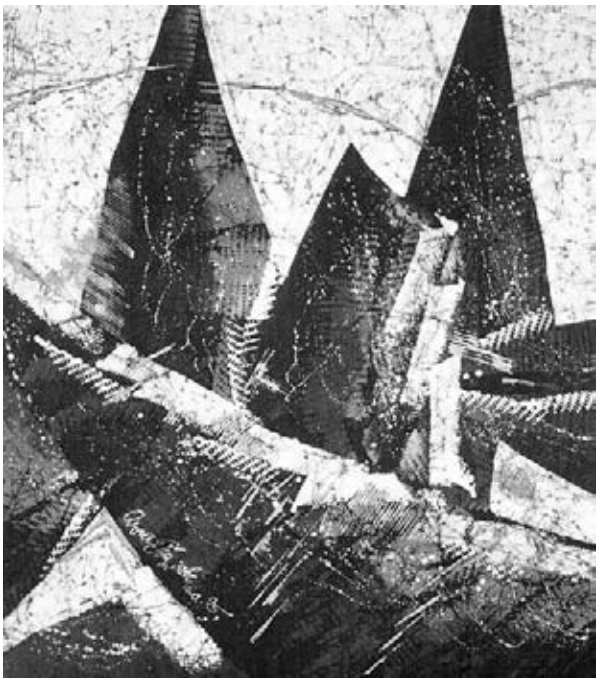
15



16

МФЕ

http://www.etnolog.org.ua

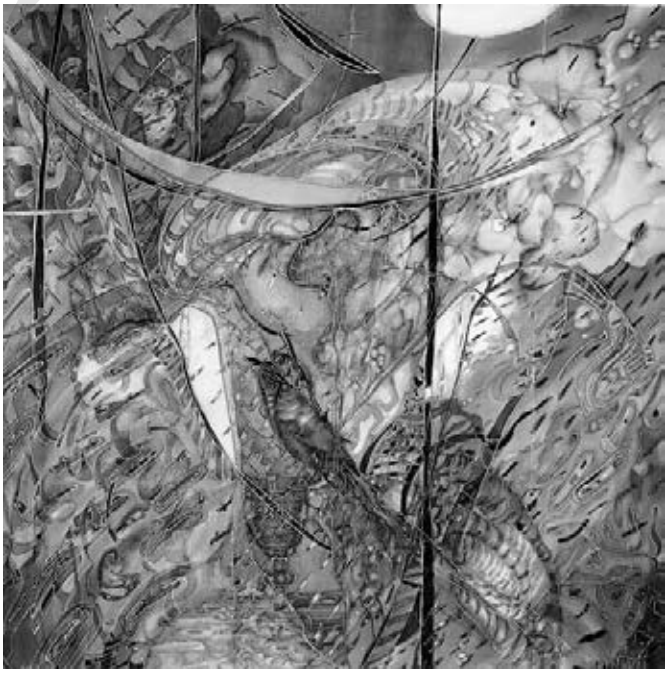


17

18

19

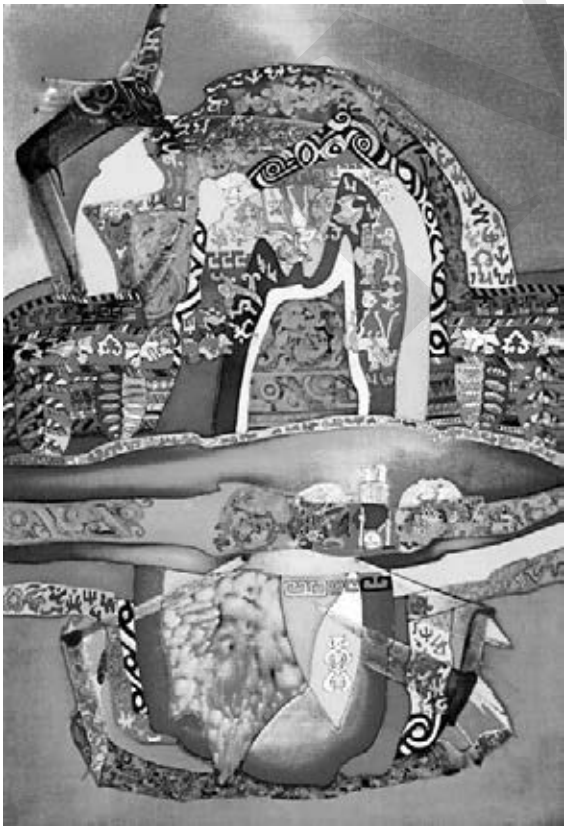
20



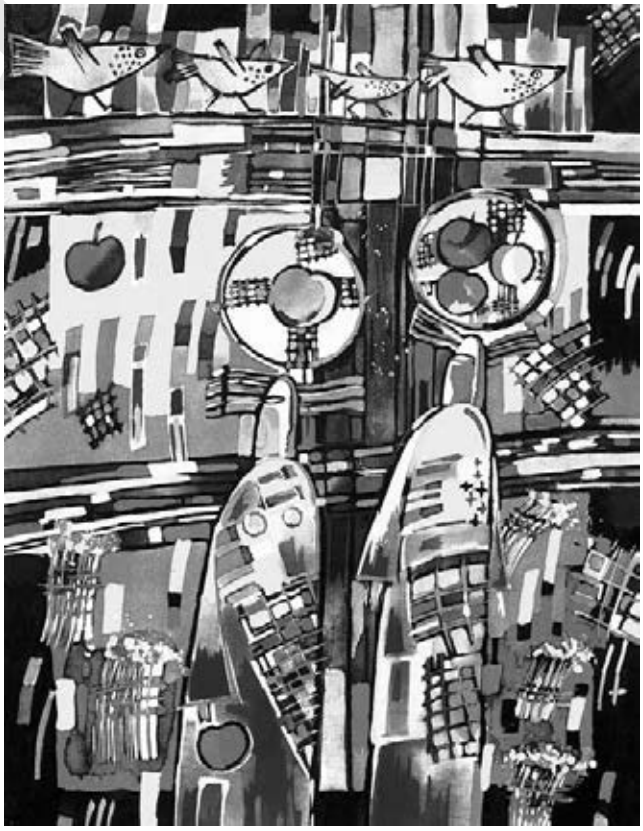
http://www.etnolog.org.ua

21

22



23



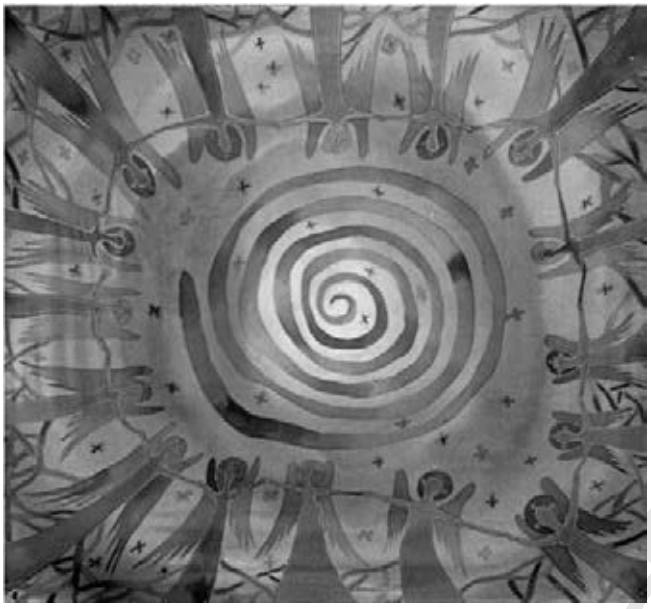
http://www.etnolog.org.ua

24

25

http://www.etnolog.org.ua

26



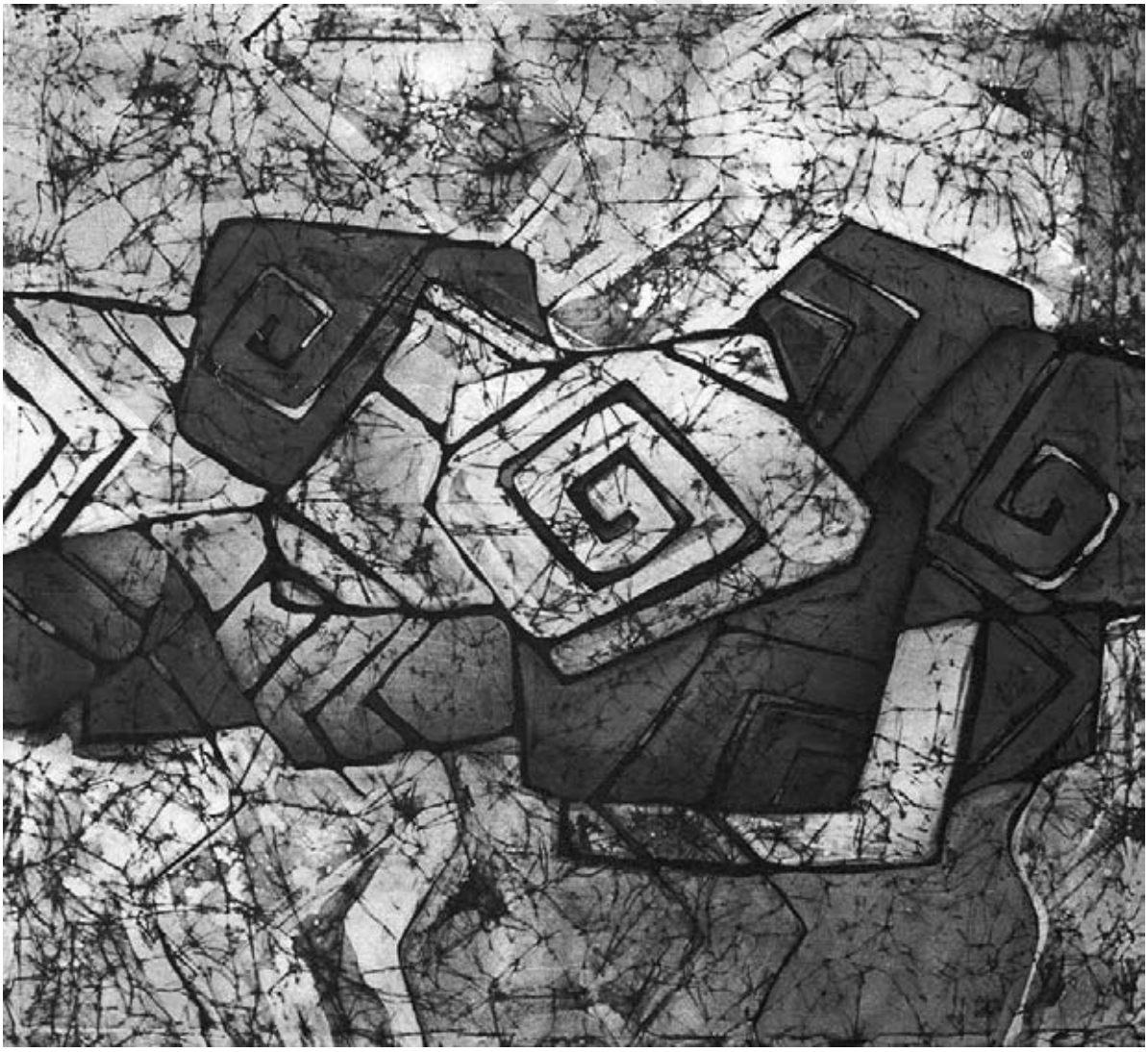
27

28

http://www.etnolog.org.ua

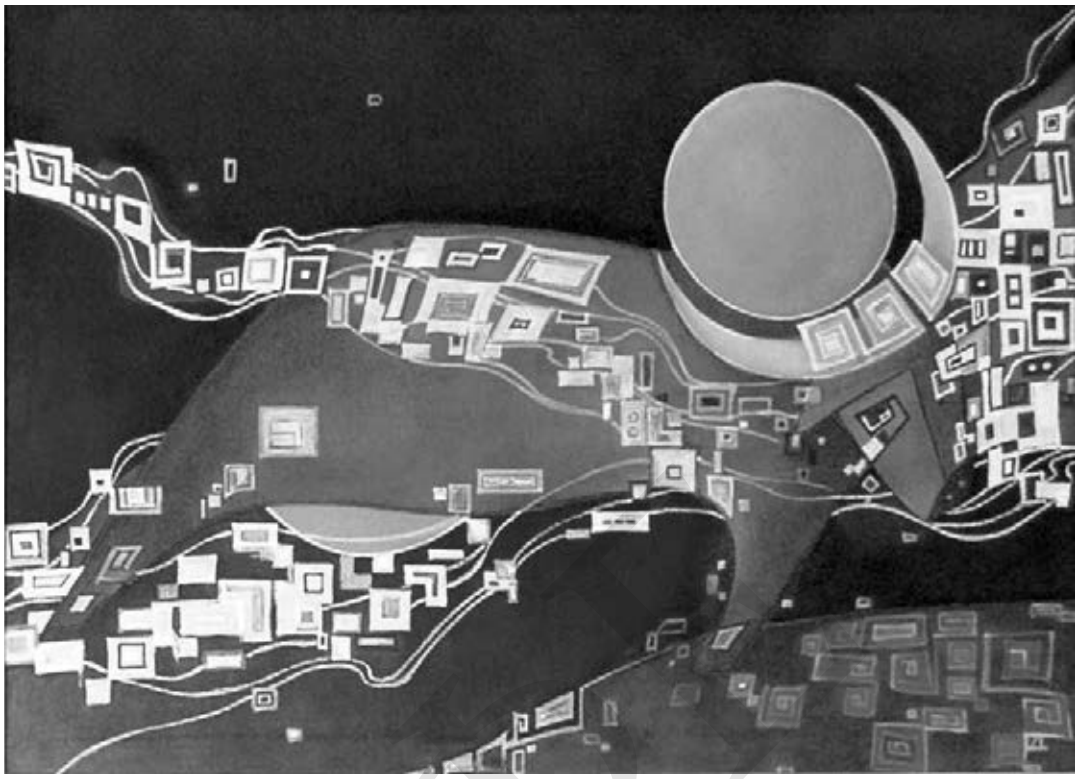
29

30



http://www.etnolog.org.ua

31



32

http://www.etnolog.org.ua

РОЗПИСНИЙ ТЕКСТИЛЬ У ГРОМАДСЬКОМУ ІНТЕР'ЄРІ

Відмова від вузького поняття декоративізму, тяжіння до монументальності декоративних форм сприяли виходу батикових творів за межі прикладної галузі на рівень вимог декоративно-монументального мистецтва. Обґрунтування дослідниками поширення батика на сферу монументального мистецтва, що пов'язана зі спробою подолання інертності та холодності функціонального інтер'єру[1], було виправдано практикою оформлення громадських споруд 1970–1980-х років.

Однак головним фактором, що акумулював появу нового явища в галузі тогочасного монументального мистецтва, є насамперед органічне поєднання спрямування цілого мистецтва до синтезу та можливостей живописної мови розписного текстилю, яка увібрала досвід низки традиційних видів монументальної творчості (декоративного розпису, гобелена, вітража).

Про тісний взаємозв'язок розпису й гобелена, починаючи з 1960-х років, свідчить вплив експериментів батикового розпису на становлення мистецтва сучасного гобелена колишнього Союзу. Ініціаторами подібних експериментів у радянському мистецтві (отже, і в українському) у 1960-х роках були прибалтійські художники, насамперед основоположник литовської школи художнього текстилю Ю. Бальчіконіс[2]. Звернення до прибалтійського текстилю, зокрема до литовської школи, не випадкове в пошуках аналогій розвитку сучасного монументального українського батикового мистецтва. Саме ця національна школа в той час першою почала реалізовувати на «союзних» теренах завдання синтезу мистецтв, спираючись на власні міцні традиції, що визначали спрямованість литовських художників до архітектури та монументалізації образу.

Українська мистецька практика у свою чергу теж звернулася до розширення можливостей живописно-пластичної мови художнього текстилю в контексті синтезу мистецтв. Спочатку це сприяло виходу гобелена на рівень монументального мистецтва. Від 1970-х років такі тенденції простежуються й у розвитку професійного інтер'єрного батика. З урахуванням того, що це були «проблемні» роки для професійної української школи, створення декоративно-монументальних розписних творів зосередилося переважно в Києві та інших містах, проте їхніми авторами здебільшого були вихованці ЛДІПДМ (Л. Жоголь, А. Яценюк, М. Севастьянова, Н. Борисенко, Н. Федоренко та ін.). Поряд з ними батиковим розписом тканин у цій сфері займалися художники московської школи, а також фахівці образотворчого та монументального мистецтва (О. Мороз, Г. Корінь, А. Безпалий, О. Єрофєєва, І. Моргунов, Л. Чурилова, О. Владимирова, О. Антоненко та ін.). Загалом така ситуація урізноманітнювала джерельне підґрунтя і способи творчого самовираження плеяди українських батикарів та розширювала діапазон розпису тканин як одного з найефективніших видів художнього інтер'єрного текстилю, який поруч з гобеленом має широкий спектр колористичного й композиційного вирішення. Протягом 70–80-х років XX ст. популярність розписних інтер'єрних тканин зростала ще й завдяки значно мобільнішим і дешевшим технологічним способам їх виконання, порівняно з гобеленом. Таким чином, це не лише сприяло утвердженню розпису тканин як самостійного різновиду мистецтва в монументальній галузі, але й зробило його популярним з точки зору зацікавлення вітчизняними дослідниками. Натомість еволюцію розписних тканин інтер'єрного призначення слід розглядати від кінця 1960-х років, крім того, потрібно окреслити два періоди їх розвитку протягом другої половини XX ст.: 1) кінець 1960-х – початок 1980-х років; 2) друга половина 1980-х – 1990-ті роки.

Фактологічний матеріал інтер'єрних розписних тканин першого періоду у свою чергу можна класифікувати за двома групами: перша – декоративно-орнаментального напряму, друга – абстрактного формотворення. Художні особливості першої групи ґрунтуються на досвіді традиційних пластичних мистецтв, залучених до оформлення як громадських, так і житлових інтер'єрів: декоративний розпис, гобелен, килим, вітраж. Їх витоки – невичерпна скарбниця народного розписного і тканого орнаменту як джерела творчості переважної більшості українських професійних художників. Цими обставинами пояснюється і значна

[1] *Гасанова Н. С.* Текстиль в дизайне интерьера. – К., 1987. – 86 с.; *Чегусова З.* Батік в громадському інтер'єрі. Традиції і сучасність // ОМ. – 1992. – № 6. – С. 14–17.

[2] *Савицкая В. И.* Национальные традиции и их роль в становлении школы гобелена республик Советской Прибалтики // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / Научно-исследовательский институт теории и историии изобразительных искусств ордена Ленина Академии художеств СССР; сост. и науч. ред. М. Некрасова. – М., 1988. – С. 394.

http://www.etnolog.org.ua

перевага в той час інтер'єрних батиків декоративно-орнаментального напряму. Художні особливості розписних творів цієї групи характеризувалися лінійно-площинною інтерпретацією традиційних квіткових мотивів, що творили різноманітні орнаментальні структури. Інтер'єрні батики другої групи (менш чисельної, ніж перша) характеризуються засобами абстрактного формотворення. За своєю суттю ця група інтер'єрних тканин належить до сфери мистецтва синтетичного, що керується виражальними засобами низки мистецтв, насамперед абстрактного живопису, що на той час, звичайно, не мав статусу офіційного джерела. У батикових завісах цього напряму формальна (лінійно-плямова) організація площини тканини, розміри якої сягали часом понад сто метрів, була підпорядкована архітектурі. Однак, трапляються випадки і стихійного підбору функціонально необхідних тканин.

Незважаючи на появу перших розписних творів для громадських інтер'єрів у Львові в 1960-х роках[3], загальна практика втілення інтер'єрних розписів у 60–70-х роках XX ст. знайшла іншу базу[4]. Нею став відділ монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП, який упродовж кількох десятиліть очолювала народний художник України Людмила Жоголь. Провідними художниками його найпотужнішої лабораторії художнього текстилю в 1960-х роках були представники «московської школи» (МТІ) Г. Медяник і О. Загальська, які дотримувалися її традицій текстильного розпису, а також фахівці київської мистецької школи, котрі ознайомлювалися з батиковим малярством у процесі роботи (серед яких З. Вишневська). «Оплотом» лабораторії були митці львівської школи художнього текстилю (Л. Жоголь, А. Яценюк, Н. Бастун та ін.).

Першими спробами застосування технології батикового розпису у сфері оздоблення громадських інтер'єрів були декоративні портьєрні тканини для дитячих дошкільних закладів Києва[5]. Асортимент вибійчаних декоративних тканин доповнювався розписними шторами за ескізами З. Вишневської та А. Яценюк.

У 70-х роках XX ст. виготовлення рукотворних розписних завіс і панно значно розширилося. Завіси З. Вишневської «Дерево» (санаторій у Миргороді) та Л. Жоголь (Будинок культури м. Кам'янка, Чернігівщина)[6] характеризуються рисами першої класифікаційної групи інтер'єрних батиків, художньо-стилістичні особливості яких спираються на творчу інтерпретацію мотивів народного орнаменту Полтавщини та Чернігівщини. Показовою для діяльності художників зазначеної лабораторії в 1970-х роках є роботи А. Яценюк, яка у своїй творчості охопила весь діапазон інтер'єрних розписних тканин. Її панно та завіси хоча й належать до першої групи декоративно-монументальних батиків, але відрізняються розмаїттям орнаментальної спадщини. Ідеться про народну вибійку та кераміку. Так, інтерпретація народної орнаментики склала основу композиційного ладу завіси для дитячого спорткомплексу м. Ворохти. Пейзажні варіації завіси кінотеатру «Дніпро» (м. Київ) та лаконізм конструктивістської графіки сценічної завіси конференц-залу КиївЗНДІЕП доповнюють діапазон джерел творчості А. Яценюк.

З другої половини 1970-х років в оформленні громадських інтер'єрів дедалі частіше використовують розписні тканини другої групи інтер'єрних батиків – абстрактно-асоціативні. Вагомий внесок у їхній розвиток здійснив художник КиївЗНДІЕП О. Мороз, який відштовхувався від концептуальної спорідненості розписного художнього текстилю і традиційних видів монументального мистецтва – стінопису та вітража. Його творчість найяскравіше демонструє абстрактно-декоративні якості батиків цієї групи.

Твори О. Мороза пронизані складним образно-асоціативним звучанням. Свого часу автор пройшов школу МТІ, що відрізняє його манеру виконання. Витончена монохромна колористична гама, складна опосередкована мова розпису, що не передбачає будь-яких фігуративних чи орнаментальних зображень, гранична лаконічність рисунка – усе це не надто характерне для батиків киян. Однак саме ці якості разом з хорошим смаком і декоративним відчуттям дозволили О. Морозу розкрити повною мірою багаті можливості техніки холодного батика. Композиції його творів (а це переважно

[3] Так, 1968 року Р. Бобрикова (Єфименко) виконала дипломну роботу – декоративне панно та орнаментальну завісу на вікна для комплексного оформлення залу ресторану «Інтурист» у Львові.

[4] Це було пов'язано зі скеруванням ЛДІПДМ в декоративно-ужиткову галузь (після закриття на порубіжні 1950–1960-х років відділів монументального живопису та скульптури, що діяли від початку заснування Інституту), яка від 1970-х років потрапила під пильний контроль щодо використання її творів в «ідеологічній» сфері – монументальному мистецтві.

[5] Декоративные ткани в интерьерах детских дошкольных учреждений. – К., 1974. – 80 с.

[6] *Печенюк Т.* «Шестидесятники» українського батику. Традиції і сучасність // ОМ. – 1992. – № 1. – С. 13.

http://www.etnolog.org.ua

сценічні завіси) побудовані за принципом вільного розміщення колірних мас, зі складними колірними модуляціями і вдало знайденими пропорціями суто декоративних криволінійних форм. Кожен твір О. Мороза вимагає від глядача особливого вміння включитися і проникнути в образ. Найчастіше – це образ-настрій, як, наприклад, у завісі «Свято Перемоги» для залу Науково-дослідного інституту «Сатурн» у Києві (1984), де глядач поринає в музичний ритм дзвоноподібних плинних вертикалей золотаво-вохристих кольорів, які переходять у пурпурні, темно-вишневі або сріблясто-рожеві, і нарешті – у пастельні рожево-кремові. Лінеарний рисунок «резерву» в завісі візуально майже не сприймається, що створює відчуття вільних тональних переходів – своєрідної дифузії кольору.

У власних творчих пошуках О. Мороз звернувся до декоративно-асоціативних властивостей абстрактного живопису. Витончена колористична гама переважно сріблястих теплих тонів з активною кольоровою домінантою, лаконічність ритмічного укладу композицій, побудованих здебільшого за принципом відносної симетрії, – основні художні особливості інтер'єрних розписів О. Мороза протягом 1980-х років. До згаданої завіси слід додати інші: завіса для Науково-видавничого об'єднання «Алтай» (м. Бійськ, 1983 р.), завіса для актового залу Науково-дослідного інституту електронних приладів (м. Київ, 1985 р.), завіса для кінотеатру «Старт» (м. Київ, 1986 р.). Усі вони виконані в комбінованій техніці (поєднання холодного батика та вільного розпису).

Наступний період розвитку інтер'єрних розписних тканин, що охоплює другу половину 1980-х – 1990-ті роки, позначений певним ускладненням характеристик художніх особливостей декоративно-монументального батика. До вже існуючих класифікаційних груп долучається третя група інтер'єрних розписів, які тяжіють до засад станкового живопису. Новими рисами в цей час позначені також твори перших двох груп, про що свідчить стан декоративно-монументального батикового розпису останнього десятиліття XX ст.

У процесі розвитку розписних інтер'єрних тканин першої групи в цей період ускладнюється діапазон квітково-рослинного орнаменту, який уже не обмежується традиційною орнаментальною спадщиною, а доповнюється авторськими інтерпретаціями мотивів природи. Так, сценічні завіси Л. Жоголь та Н. Щербакової – це поліхромії стилізованого квітучого саду, батики Н. Яценко та Н. Бастун – поєднання квіткових мотивів з предметами неживої природи і елементами архітектури. Метою таких новацій було ускладнення пластики формотворення.

У свою чергу художники-монументалісти внесли в цю типологічну підгрупу розписних тканин фахове розуміння особливостей творчого мислення, що пов'язано зі створенням монументального образу. Такий аспект актуалізувався на межі 1980–1990-х років, у період реабілітації національних духовних цінностей. Спрямування до одухотвореності намітилося не тільки в образотворчому мистецтві, але й у батиковому монументальному розпису. Наявність цих тенденцій простежується, приміром, у розписних монументальних творах О. Антоненко. Для кращого розуміння згаданих тенденцій слід докладніше ознайомитись із цими творами.

До тогочасних батиків першої групи насамперед необхідно зарахувати сценічні завіси майстрів українського текстилю – Л. Жоголь та Н. Щербакової. Їхня творча уява варіює найчастіше квіткові мотиви, що їх автори розміщують на площинах за системою килимової композиції. Зі справжнім артистизмом вирішені сценічні завіси Л. Жоголь у залах клубу МВС у Києві (1989) і дитячого санаторію в Летичеві Хмельницької області (1990). Їхньої образної виразності досягнуто передусім колористичною гармонією. Обидві завіси вирішені в улюбленій художницею золотисто-рожевій гамі, у якій вона віднаходить безмежне розмаїття відтінків і сполучень. У завісах бачимо дрібний розсип польових, садових, лугових квітів, де автор узагальнює і стилізує з неабиякою майстерністю квіткові мотиви, м'якою плавною лінією перетворюючи форму квітки на художню умовність, суворо підпорядковуючи всі зображення композиції.

Для чудового колориста Н. Щербакової характерна надзвичайно особистісна розробка традиційних мотивів народного квіткового розпису, графічних зображень, своєрідний кольоропис, індивідуальна стилізація і точність відтворення деталей. У її завісі «Квітучий сад» (клуб текстильників у м. Ярцево Смоленської обл., 1986 р.) дуже природно поєднано мотиви світів, дерев, листя, що утворюють оригінальний геометризований орнамент, який щільно вкриває всю площину, не залишаючи жодних пустот і пауз. Лаконічна червоно-коричнева гама об'єднує всі елементи досить складної композиції і надає твору цілісності композиційної побудови, мажорного звучання.

До традицій народного розпису тяжіє одна з високопрофесійних художниць-текстильниць Києва А. Яценюк – автор численних сценічних завіс і панно для громадських споруд Києва, Одеси, Лубен, Канева. Джерело її натхнення криється в глибинних народних традиціях. Вона, як і багато випускниць відділу художнього текстилю ЛДІПДМ, у роки навчання ретельно

http://www.etnolog.org.ua

вивчала спадок народних майстрів, а згодом народне мистецтво стало для неї постійним творчим імпульсом, що позначається на ритмічній, динамічній і головне – формотворчій організації її творів. З іншого боку, монументально-декоративні завіси і панно А. Яценюк завжди пов'язані з живою природою. Це і сплетений з весняних квітів вінок у залі кінотеатру ім. Т. Г. Шевченка в Києві (1985), і величезна фантастична квітка у центрі композиції в залі Школи мистецтв № 3 на Троєщині в Києві (1991). Вільне і сміливе оперування технікою холодного батика дозволяє А. Яценюк утілювати крупномасштабні задуми з узагальненим символічним трактуванням декоративних образів. Її композиції, як правило, мають могутній пластичний центр, де превалюючого значення набуває рисунок, що іноді читається як контур свинцевої пайки, яка з'єднує кольорові скляні площини у вітражах. І все-таки у художниці швидше живописний підхід до батика. Її твори вирізняє гра кольору, його тонкі нюанси, як, наприклад, у панно-триптиху «Пробудження весни» в холі Київського науково-дослідного інституту нейрохірургії в Києві (1991). Батики А. Яценюк ідеально вписуються в архітектурний простір. При цьому вагому роль відіграє її багаторічне тісне співробітництво з архітекторами у відділі монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП, де вона працювала понад 20 років.

Саме на базі київської лабораторії монументально-декоративних тканин поширилося застосування трафаретного друку[7]. Особливості орнаментальної стилістики трафаретних панно та завіс відповідали характеристикам першої групи декоративно-монументальних розписних тканин, коли задіяні в композиційних структурах мотиви мали чітко визначене джерело орнаментики. Приміром, у трафаретних панно А. Параніна таким джерелом є візантійський орнамент (наявний такий досвід і у творчості О. Мороза), у А. Яценюк – народна вибійка, орнаментальні мотиви князівської доби, середньовічна книжкова графіка. У творах А. Яценюк трафаретний друк поєднувався з вільним розписом: панно «Соколине полювання» (Міністерство культури України, 1985 р.), два фігуративні панно та орнаментальні вставки для естрадного залу готелю «Турист» (м. Київ, 1986 р.), завіса для Будинку культури (м. Новгород-Сіверський на Чернігівщині, 1986 р.). Графічна стилістика інтер'єрних тканин трафаретного друку споріднена зі стилістикою народної вибійки, що пояснюється технологією напівмеханічного відтворення орнаменту в обох випадках. Характерною рисою цієї стилістичної мови є активна контурна лінія, що подібна до свинцевої пайки вітражів. На відміну від монокомпозицій батикових панно, трафаретні тканини А. Яценюк мають фризову багаточастинну або рапортну структуру, що також наближує їх до вибійки[8].

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років архітекторами й художниками відділу монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП ведуться цікаві експериментальні пошуки в галузі композиції станково-декоративного характеру. Архітектори, які розробляють комплексне декоративне оздоблення громадських інтер'єрів (В. Карнобєд – провідний архітектор відділу, В. Чернявський – завідувач відділу), запропонували створювати композиції, які є чимось середнім між декоративним панно і станковою картиною. Цікаві з точки зору експерименту і стильової неординарності сюжетно-тематичні батики О. Антоненко – монументалістки, яка досить добре оволоділа технікою розпису на шовку. З кінця 1980-х років художники монументально-декоративного мистецтва звертаються до традицій національної культури, що лежать у глибинах ранніх нашарувань. Так, у творах О. Антоненко завжди відчувається ностальгія за первісною природністю і наївністю пластичної мови дохристиянського мистецтва, про що свідчить серія з десяти панно-вставок на сюжети древньослов'янських свят в інтер'єрах Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини в Переяславі-Хмельницькому (1990).

Не менш характерними є твори київської художниці Н. Лапчик, що стилістично близькі до монументальних розписів 1980-х років. Хоча мисткині властивий (як і українським монументалістам) більшою мірою сюжетно-тематичний фігуратив для вираження художньої ідеї, ніж відсторонене знакове її втілення. Водночас ритм і рух, пластика і лінія звільняють її твори від ілюстративної розповідності. Яскравим зразком цього є панно «Злет. (Древньоруським зодчим присвячується)» в інтер'єрі Чернігівського художнього музею (1988). Це виразне панно з підкресленим діагональним ритмом, згармонізованими синіми, зеленими, ліловими та золотавими тонами, навіяне автору володимиро-суздальською білокам'яною різьбою, мо-

[7] Перші приклади застосування трафаретного друку в інтер'єрних тканинах припадають на кінець 1960-х років (художник – М. Отрощенко).

[8] Прикладом є сценічні завіси 1980-х років у громадських спорудах Києва, Одеси, Лубен, Канева.

http://www.etnolog.org.ua

тиви якої вдало закомпоновані на площині твору у вигляді потрійної арки.

Творчість Н. Лапчик позначена й оригінальним винайденим нею прийомом, який уперше було запроваджено при оформленні інтер'єру кафе та зимового саду Будинку вчених АН СРСР в м. Новосибірську (1986). Ідеться про авторські пошуки нових можливостей мистецького виразу монументального текстилю, який синтезує кольорові властивості вітража (сприйняття на просвіт). Художниця розташувала батикове панно між площинами скла вхідних дверей-перегородок. Цей вітражний ефект був підтриманий в інтер'єрі аналогічним «просвічуванням» батикової завіси на вікнах. Поруч зі світловим вирішенням простору художниця на професійному рівні досягла відповідності лінійно-ритмічної організації площин завіс з архітектонікою приміщення. Очевидними перевагами творів Н. Лапчик є вивірений лаконізм рисунка, площинно-лінеарне трактування форм у композиціях двох орнаментальних золотисто-блакитних завіс, які побудовані за принципом ритмічних повторів геральдичних зображень грифонів і оленів – древньоскіфсько-сибірських мотивів.

Вдалими зразками застосування батика в тогочасній архітектурі можна вважати і завіси-штори монументально-декоративного характеру на тему «Музика» київської мисткині Н. Яценко на чотирьох вікнах холу Палацу одружень у Дарниці в Києві (загальна площа 150 кв. м, 1988 р.). Основний пластичний мотив – стилізована скрипка, оплетена квітами орхідеї та весільними стрічками, – підхоплений ритмом арок. Властиве Н. Яценко почуття ритму виявляється в чергуванні крупних декоративних форм, що контрастують зі світлим пастельним тлом. Драпіровки, вирішені переважно в рожевих, бузкових і золотистих тонах, гармонійно поєднуються з характером урочистого інтер'єру холу. У такій самій гамі і близькій живописній манері виконано сценічну завісу «Театр» у клубі санаторію «Схід» у Феодосії (1989).

Особливо плідні спільні пошуки в станково-декоративному напрямі архітекторів В. Карнобєда, В. Чернявського і художниці Н. Бастун, яка щедро наділена від природи талантом живописця і графіка, у роботах відділу монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП. Саме в текстилі художниця знайшла шлях до реалізації себе. У її творах ніби сконцентровані характерні особливості львівської школи батика 1980-х років, що беруть початок від писанки, народного ткацтва, декоративного розпису. Для неї характерні узагальнено-символічне трактування декоративних мотивів, орнаментальна ускладненість, колірна вишуканість. В основі творів Н. Бастун лежить саме синтез цих двох начал – організуючого й виражаючого. Це бачимо в орнаментальному панно «Лісова фантазія» у конференц-залі дитячої поліклініки на Троєщині в Києві (1991), яке викликає асоціації з прохолодою лісу, рухом стовбурів дерев та квітів. У пейзажному панно «Древо життя» (у холі поліклініки Київського науково-дослідного інституту експериментальної хірургії в Києві, 1991 р.) в основі композиції – виразний образ старого дерева з міцно переплетеним корінням, що живить розлоге гілля; від нього віє непохитною силою.

Монументальні батики Н. Бастун – зразок творчого ставлення до традиції. Так, в експресивному за пластикою і динамікою абстрактно-орнаментальному панно з інтенсивною, надзвичайно контрастною бірюзово-червоною гамою (конференц-зал родильного будинку № 2 в Києві, 1992 р.) зовсім несподівано інтерпретуються класичні орнаменти гуцульської писанки – хвиля, ламана лінія, зірочка, гілочка. У вільній асиметричній композиції «Рідна сторона в цвітінні» в дитячій поліклініці на Троєщині в Києві (1991) сміливо подані традиційні квітково-рослинні мотиви петриківських розписів.

Отже, у загальному руслі першої групи інтер'єрних текстильних розписів працює плеяда прекрасних мистців-текстильників Києва: Л. Жоголь, Н. Щербакова, О. Владимирова, Р. Пашкевич, Н. Яценко, А. Яценюк, Н. Кияниця та інші, а також монументалісти, які досконало володіють технікою батика і працюють у ній періодично: Є. і Ж. Бикови, А. Безпалий (Харків), О. Єрофєєва та І. Моргунов (Дніпропетровськ), Л. Чурилова (Донецьк), Л. Новикова-Саницька, І. Перова, Л. Павлусенко, С. Купових, О. Антоненко (Київ)[9]. Потужним осередком є і молодше покоління представників львівської школи: Н. Борисенко, Н. Лапчик, Н. Бастун, Т. Ядчук, О. Ковальчук. Загалом батики такого типу створюють на основі рослинних, квіткових, пейзажних мотивів (Л. Жоголь, Н. Щербакова, А. Яценюк, Н. Бастун, Н. Яценко), зрідка трапляються сюжетно-тематичні фігуративні композиції, які, однак, вирішені в тому самому умовно-ритмічному ключі, близькому до орнаментального ладу (Н. Лапчик, О. Антоненко, А. Безпалий).

Щодо другої групи інтер'єрних батиків останнього десятиліття XX ст., то до неї знову ж таки належать завіси О. Мороза, який продовжує плідну працю на ниві монументального текстильного розпису, а також декоративні

[9] *Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 17.

http://www.etnolog.org.ua

драпірування митців Н. Федоренко, Н. Борисенко, Є. та Ж. Бикових, де бачимо прийоми суто формального нефігуративного живопису. У своїх декоративних колірно-ритмічних композиціях автори демонструють різноманітні варіації абстрактного бачення.

Київський художник О. Мороз – найяскравіший представник цієї підгрупи інтер'єрних розписних тканин. Багаторічна праця в архітектурі виробила в нього професійні навички, що наближають його до монументального мислення. Архітектура орієнтувала митця на нові композиційні вирішення, взаємозв'язок з архітектурним середовищем. Його твори в інтер'єрах громадських споруд у вигляді сценічних завіс ніколи не мали помпезний, псевдопарадний характер. У його творах різкіше, ніж у інших текстильників, простежуються формальні пошуки, дизайнерські прийоми. Уже в ті роки сформувався абстрактно-геометричний стиль художника. За своєю суттю О. Мороз був піонером геометричної абстракції в монументально-декоративному текстилі Києва.

Порівняно невелика друга група абстрактно-асоціативних інтер'єрних батиків означеного періоду доповнилася творами кіровоградської художниці Н. Федоренко, яка до цього працювала в жанрах суто декоративного мистецтва, а також творами київських митців Н. Борисенко і Є. та Ж. Бикових.

В основі творів Н. Федоренко закладене асоціативне мислення. Триптих «Природа і Всесвіт» (бібліотека ім. Крупської в м. Кіровограді (1986)), як і ціла серія її батикових панно на цю тему, – це складні композиції динамічних сплетінь абстрактних мотивів та символів. Художниця апелює до категорій народного космогонічного світосприйняття, а єдині конкретні зображення – пташині голови – є символами пантеону прадавніх образів. Неординарним для інтер'єрного батика було виконання триптиху в техніці гарячого батика, трудомісткість виконання якого ускладнювалася великими розмірами панно.

На відміну від Києва, декоративно-монументальні розписи в громадських інтер'єрах Львова в 1980–1990-х роках траплялися вкрай рідко. Однак з-поміж існуючих розписів другої підгрупи необхідно згадати театральну завісу «Ранок», створену 1988 року Галиною Кусько для Першого українського театру для дітей та юнацтва. Особливістю цього масштабного твору є складна пластична композиція, поліхромія якої єднає площини, лінії, абстраговані мотиви природи. Стилістична цілісність завіси не лише підпорядкована загальній темі, але й відповідає тодішнім тенденціям «ілюзії простору» у творах декоративно-монументального текстилю загалом.

Окреслена вище нова група інтер'єрних батиків другого періоду їх розвитку своїми художніми особливостями близька до станкового, зокрема акварельного, живопису. Поява цих творів зумовлена такими обставинами: по-перше, живописні принципи закладені в самій основі батикового розпису, що фактично є малярством на тканині; по-друге, збільшився діапазон інтер'єрів, до оформлення яких почали залучати батик. Особливо це стосувалося невеликих громадських і житлових приміщень, у яких батиковими панно-картинами замінили вживані раніше килимки чи керамічні пласти (естетика 1960–1970-х років).

Для багатьох київських художників текстилю в ті часи основою таких інтер'єрних розписів слугував акварельний живопис – власне, це комбінація мистецтва живопису і технології вільного розпису. Композиції, які ніби споріднені з аквареллю, з її багатством тональних переходів колірних розтяжок, прозорого колориту з ефектами розмивів і затікань, які створюють враження тремтіння і рухливості зображень на тканині, складають третю групу архітектурного батика. Серед авторів таких творів – Е. Титаренко, Т. Мороз, Н. Бондаренко, М. Кирницька, М. Севастьянова, Н. Пікуш, Т. Мисковець, Н. Гронська. На відміну від великих за розміром монументально-декоративних панно першої і другої груп, площа яких, як уже згадувалося, часто досягає понад сто квадратних метрів, батики станкового, камерного плану відносно невеликі – до 5 квадратних метрів. Вони пластично ретельно відпрацьовані, побудовані на найтонших нюансах колірних поєднань і вимагають довгого й уважного спілкування з глядачем. Це натюрморти, пейзажі з декоративною стилізацією та інтерпретацією найрізноманітніших мотивів флори і фауни. У творах майстринь старшого покоління – випускниць текстильного відділу УПМ у Києві (розташовувалося на території Києво-Печерської лаври) – Е. Титаренко, Н. Бондаренко, Н. Щербакової, зокрема у їхніх квітково-рослинних композиціях, проглядається вплив українського народного розпису, продовження традицій Г. Собачко, К. Білокур та інших, а також захоплення орнаментами українських писанок, кахель.

Батики третьої групи – це завжди невеликі композиції станкового характеру. Такими є імпресіоністичні батики Е. Титаренко – це, по суті, акварелі на шовку, що завжди полонять вишуканістю техніки виконання. Її декоративні пейзажі зі стилізованими нивами, хлібним полями, а також квіткові розписи, натюрморти завжди дихають, світяться, вражають грою кольору. Серед її цікавих бати-

http://www.etnolog.org.ua

ків в архітектурі особливою красою вирізняється золотисто-оливковий твір «Каштани Києва» (1987), що міститься у вестибюлі мерії м. Осако в Японії. Японці самі відбирали батики для інтер'єрів мерії серед робіт текстильників Києва. Вибір припав на роботу Е. Титаренко тому, що японці, крім наявних художніх переваг, побачили в ньому найхарактерніші риси «київського батика». Панно художниці «Калина» (1988) прикрашає колишнє радянське посольство в Будапешті. На ньому зображено стилізовані ягоди червоної калини, написані ніби в бузково-фіолетовому тумані на блакитному тлі. Е. Титаренко, як і інші художники-текстильники, що працюють, застосовуючи прийоми акварельного живопису (М. Кирницька, Н. Бондаренко, Т. Мороз, Н. Щербакова), творить розпис подібно до того, як пишеться мокра акварель, – з характерними акварельними «патьоками». Контур «резерву» на тканині часто роблять кольоровим або дуже блідим, щоб не порушувати живописність зображень.

Розписи М. Севастьянової дещо сухіші, бо художниця «заливає» колір суворо в межах контуру, не даючи йому вільно розтікатися, як це роблять інші художники, які користуються прийомами вільного розпису (наприклад, Н. Бондаренко, для якої особливо важливий момент імпровізації, акварельної непередбаченості розпису). Стилізовані лісові, польові, садові квіти М. Севастьянової близькі до природних, вони завжди сповнені поезії і тихого милування красою. Вражає гармонія тонко прорисованих букетів лісових квітів у золотистому панно «Схід», у сріблясто-димчастому «Полудень. Спека» (в інтер'єрі холу санаторію «Хмільник» у м. Хмільник Вінницької обл.).

Особливою поетичною мовою сповнені інтер'єрні батики київської художниці Т. Мисковець. Її романтично-асоціативні твори для житлових інтер'єрів хвилюють зверненням до світу високих переживань. Майстерність художниці завжди спрямована на створення виразного естетичного образу, коли композиційні та колористичні особливості твору впливають і на емоційну, і на інтелектуальну сферу людського сприйняття, збуджуючи його до певних асоціацій – історичних, міфологічних, космогонічних. Глибокий філософський контекст її робіт свідчить про те, що батик – це мистецтво поетичне, вічне, відповідає всім критеріям станково-декоративного мистецтва.

Муза Кирницька, яка протягом кількох десятиріч була одним із провідних художників КШК, розробивши незчисленну кількість малюнків (кроків для вироблення різноманітних тканин з натурального шовку), презентує розпис на шовку як мистецтво декоративно-зображальне, що тяжіє до камерних образів, які вона створює на ґрунті флористичних та рослинних мотивів. У 1990-х роках світ художниці, безперечно, близький до реального. Майстриня відчуває себе у своїх композиціях, що виконані для житлових інтер'єрів і наповнені найулюбленішими її мотивами чарівних маків, настурцій, ромашок, жоржин, лілій, повноправним співавтором природи, красу якої вона обожнює. Ліричне обдарування М. Кирницької дозволяє створювати вишукані з елегійним настроєм імпровізації квітів, котрі овіяні подихом і чуттям самої художниці («Моє літо», «Зачаровані квіти», «Ранкові роси»).

Когорту художників, які працюють у ділянці інтер'єрного розписного текстилю станкового характеру, доповнює львівська художниця Марта Суханя з молодої плеяди українських художників, яка сміливо показує себе модерним мистцем у художньому текстилі, водночас демонструючи нерозривні й непорушні зв'язки своїх новаційних пошуків з давніми національними традиціями.

Мисткиня, яка на зламі XX–XXI ст. упевнено стверджує себе як творча особистість, котра має коріння та духовну дотичність до культурного генезису українського народу, виявляє свої здібності і в розпису на тканині, і в дизайні інтер'єру, і в мистецтві об'єкта. Захоплено досліджуючи, як і більшість художників – представників її генерації, мову народних архетипів, архаїчну передісторію світових культур, сягаючи її початків, М. Суханя виражає свою універсальність і адекватність часові.

Отже, розвиток розписних декоративно-ужиткових тканин у 1960–1990-х роках представлено як асортиментом декоративно-галантерейних виробів (1960–1970), так і унікальними рукотворними тканинами для одягу (1970–1990), які у своєму спрямуванні дедалі активніше набувають властивостей високохудожніх авторських тематичних моделей, де розписна тканина стає основним колористично-пластичним та формотворчим засобом.

Утім, найбільшого поширення в 60–90-х роках XX ст. набуває жанр декоративного розписного панно, основи якого було закладено ще в 1920–1930-х роках. Стилістичні пошуки в батикових панно пройшли шлях від сюжетного метафоризму (1960–1970) до складного образно-асоціативного ладу композиційної організації твору (1980-ті роки). Це не тільки визначило формотворчі й технологічні новації, але й розширило тематичний діапазон розписних панно, у яких дедалі активніше проявляються тенденції образотворення (кінець 1980-х – 1990-ті рр.).

http://www.etnolog.org.ua

Процес формування інтер'єрного батикового текстилю виявився у спрямуванні українського мистецтва до синтезу та досвіду традиційних видів монументального мистецтва (декоративного розпису, гобелена, вітража), про що свідчить мистецька практика 1970–1990-х років. Результатом такого процесу стало визнання за інтер'єрним розписним текстилем його характеристик як найефективнішої частини серед художніх тканин традиційно монументальної сфери (мобільність та більша доступність виконання за наявності подібних з гобеленом можливостей колористичного та композиційного розмаїття).

Таким чином, сучасний розписний текстиль – це кристалізація своєрідного професійного декоративного й декоративно-монументального мистецтва, творчі потенції якого пов'язані з універсальністю його виражальних засобів, здатністю охоплювати різні сфери діяльності та вирішувати художні проблеми, зумовлені часом.

З. ЧЕГУСОВА
Т. ПЕЧЕНЮК

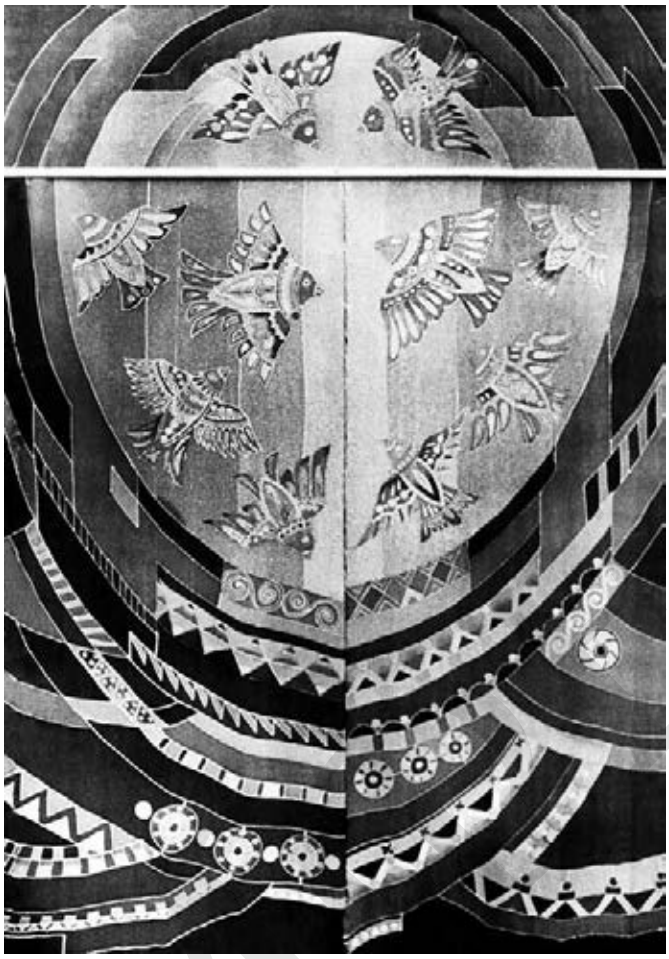
Список ілюстрацій

1. *Н. Лапчик*. Декоративне панно-перегородка в інтер'єрі кафе Будинку вчених АН Росії (м. Новосибірськ, РФ). 1986 р. м. Київ. Шовк; холодний батик. Фото з архіву Н. Лапчик.
2. *О. Мороз*. Сценічна завіса в залі кінотеатру «Старт» (м. Київ, вул. Серафимовича, 15). 1986 р. Лабораторія декоративного текстилю КиївЗНДІЕП. Штучний шовк; холодний батик, вільний розпис. Фото з архіву Т. Печенюк.
3. *А. Яценюк*. Декоративне панно «Київська Русь» у залі ресторану готелю «Турист» (м. Київ, вул. Р. Окіпної, 2). 1986 р. Лабораторія декоративного текстилю КиївЗНДІЕП. Полотно; ручна вибійка, розпис. Фото з архіву А. Яценюк.
4. *А. Яценюк*. Сценічна завіса «Архітектурна» в конференц-залі КиївЗНДІЕП (м. Київ, бульвар Лесі Українки, 26). Середина 1980-х рр. Лабораторія декоративного текстилю КиївЗНДІЕП. Штучний шовк; холодний батик. Фото з архіву А. Яценюк.
5. *Г. Кусько*. Театральна завіса «Ранок» в нтер'єрі Першого українського театру для дітей та юнацтва (м. Львів, вул. Гнатюка, 11). 1988 р. Шовк; холодний батик. Фото з архіву Г. Кусько.

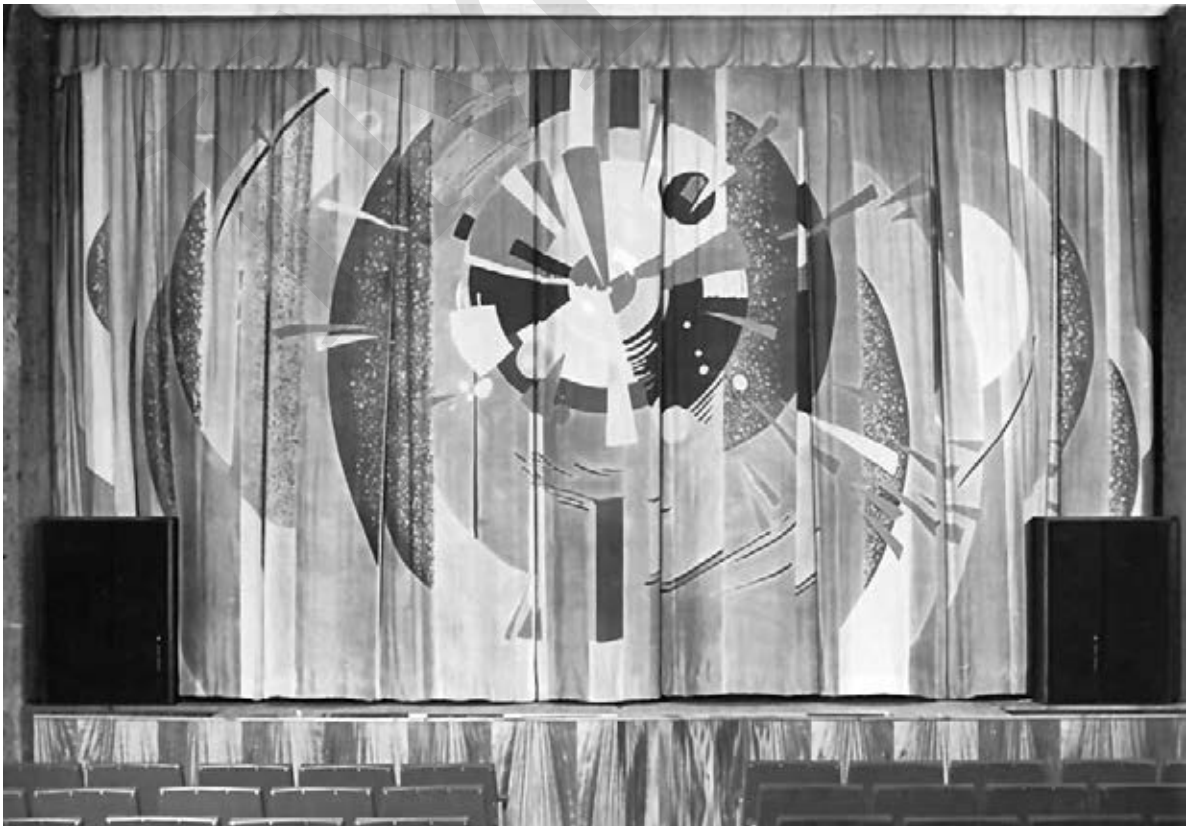
ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

1

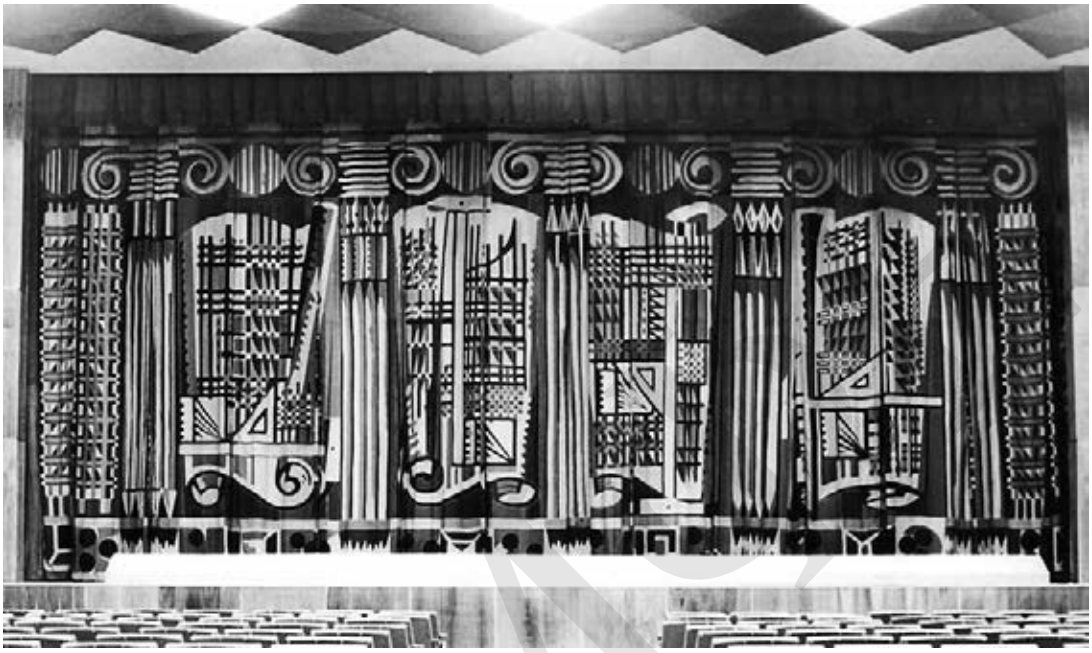


2



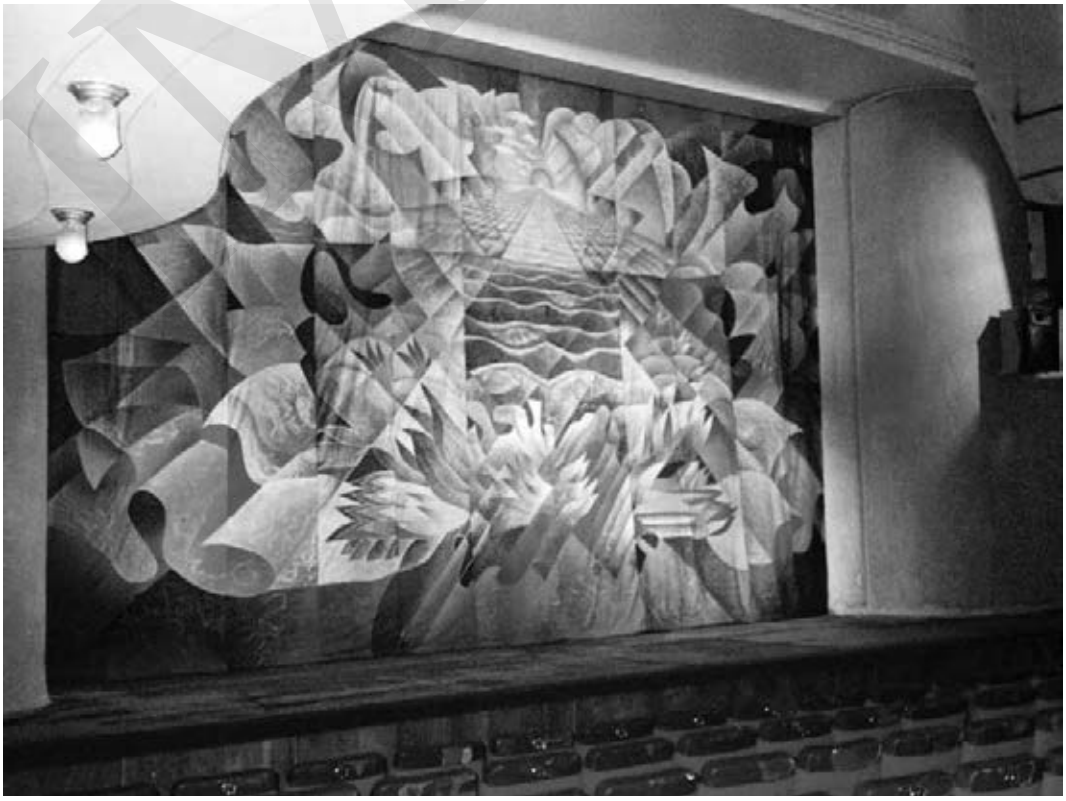
http://www.etnolog.org.ua

3



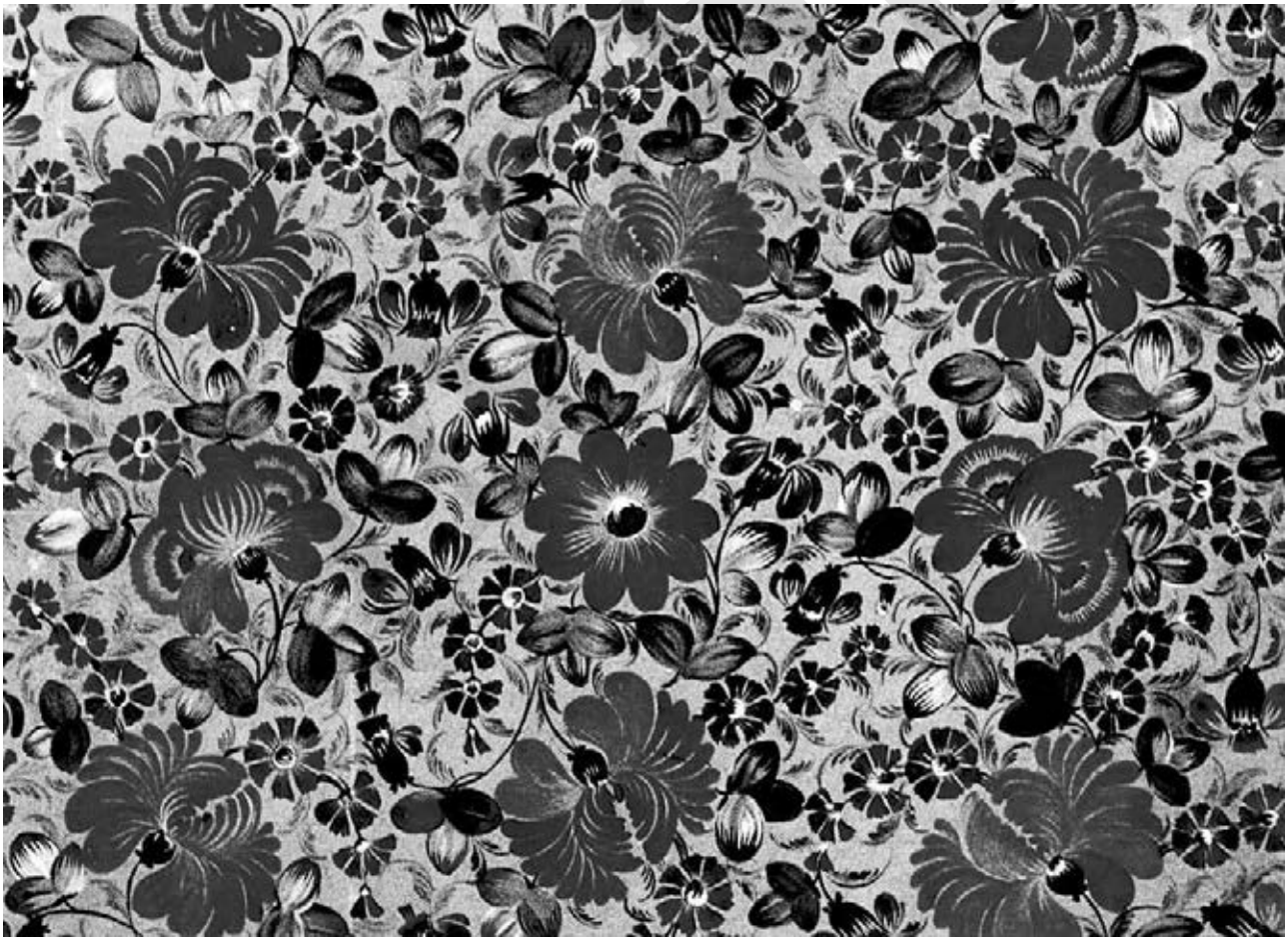
4

5



http://www.etnolog.org.ua

Художні промислові тканини



http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

М. Тимченко. Платяна тканина. 1949 р. КШК.
Натуральний шовк, вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНІ ПРОМИСЛОВІ ТКАНИНИ

У 1930-х роках під гаслом індустріалізації країни почали будівництво фабрик і комбінатів текстильної промисловості. Перші підприємства з випуску художніх тканин створювали на базі невеличких напівкустарних, а також шляхом переобладнання старих фабрик. Згодом зводили комбінати-гіганти. Так, наприкінці 1930-х років розпочалося будівництво **Київського шовкового комбінату** (КШК). Однак перші метри шовкових тканин тут було випущено лише 1947 року[1], і вони вирізнялися високою художньою якістю.

У 1945 році створено Міністерство легкої промисловості, покликане забезпечувати розвиток основних видів текстильної галузі. У цьому самому році було реконструйовано Чернівецьку фабрику жакардового ткацтва. У Києві почала працювати перша прядильно-ткацька фабрика, оснащена ремізними й жакардовими верстатами, де вперше запровадили випуск декоративних тканин.

На КШК спочатку виготовляли одноколірні шовкові тканини, але невдовзі розпочали випуск з набивним прикрашанням тканини, де рисунок наносять на тканину натурального кольору вручну за допомогою дерев'яних дощок, на які накладається фарба[2]. Існує і так звана витравна вибійка, коли на пофарбованій тканині за допомогою окислювальних речовин витравлюють рисунок[3]. Цю техніку застосовували народні майстри, поширена вона була й у XX ст. в артілях Укрхудожпрому та майстернях Художнього фонду СХУ.

Уже в 1950-х роках на комбінатах України почали застосовувати прогресивнішу техніку – фотофільмдрук[4]. За допомогою спеціальних матриць-рам, кожна з яких відповідала певному кольору малюнка, поступово наносили на тканину фарбу потрібного кольору, а все вільне від рисунка тло покривали вологонепроникним лаком, аж поки на тканині не відбивалося багатоколірне зображення. Ця техніка була найпоширеніша в оформленні тканин у другій половині XX ст.

Першими художникаими, за рисунками яких виготовляли тканини на КШК, були Марфа Тимченко[5], Олександр Пащенко[6] та Віра Павленко[7]. Вони працювали ще в довоєнні роки в майстернях Києво-Печерської лаври. У 1946 році їх запросили до АА УРСР в Інститут художньої промисловості, який упродовж багатьох років очолювала талановитий архітектор Ніна Давидівна Манучарова[8].

«Науково-дослідний інститут художньої промисловості Академії архітектури УРСР очолив науково-дослідну і проектну роботу з внутрішнього обладнання й оформлення архітектурних споруд. Важливе значення в залученні до цієї роботи кваліфікованих спеціалістів мала організація відділу художньої промисловості в Управлінні у справах архітектури при Раді Міністрів УРСР, Художнього комбінату при Управлінні у справах архітектури з творчими майстернями з проектування виробів художньої промисловості»[9]. Усі заходи тих років були спрямовані на узгодження роботи працівників художньої промисловості з архітектурним проектуванням об'єктів, задоволення потреб населення у використанні високохудожніх творів у повсякденному житті. Тож науковці, архітектори, художники, народні майстри, які працювали у вищезгаданому інституті, докладали багато зусиль для вирішення цих завдань.

В Інституті існували сектори проектування інтер'єру, меблів, кераміки, текстилю.

Перші рисунки для виготовлення шовкових тканин на КШК М. Тимченко виконала за

1 *Жоголь Л.* Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР [Текст]: стекло, фаянс, гобелен, текстиль: Каталог выставки / Союз художников СССР, Союз художников УССР; [сост. и авт. статтей Л. Жоголь и др.]. – М., 1982. – С. 22.

2 Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 1 / Запаско Я. П. (кер. авт. кол.), Голод І. В., Білик В. І., Кравченко Я. О., Лупій С. П., Любченко В. М., Мельник І. А., Чарновський О. О., Шмагало Р. Т. – Л., 2000. – С. 103.

3 *Нечипоренко С. Г.* Вибійка в Україні: Навч. посіб. – К., 2010. – С. 8.

4 Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 2 / Запаско Я. П. (кер. авт. кол.), Голод І. В., Білик В. І., Кравченко Я. О., Лупій С. П., Любченко В. М., Мельник І. А., Чарновський О. О., Шмагало Р. Т. – Л., 2000. – С. 314.

5 *Шевченко Є., Щербак В.* Мистецтво народжене любов'ю // Марфа Тимченко: Малярство. Розпис. Фарфор: Альбом / Міністерство культури і туризму України; авт.-упоряд. Є. Шевченко. – К., 2007. – С. 5.

6 *Мусиенко П.* Народные мотивы в шелковых тканях // ДИ. – 1959. – № 6. – С. 28–30.

7 *Бойко П.* Вибійчаті мотиви в сучасній тканині // НТЕ. – К., 1967. – № 4. – С. 64–66.

8 *Манучарова Н. Д.* Художня промисловість України. Короткий огляд / Академія архітектури УРСР, Інститут художньої промисловості. – К., 1949. – С. 72, 86, 90.

9 *Натансон Н. А.* Набивка тканей по способу фотофильмпечати. – М., 1952. – С. 13–26.

http://www.etnolog.org.ua

мотивами петриківського розпису – яскраві, святкові, з фантазійними рисунками, що характерні для творчості майстрині. Казкові квіти, тонкі гілочки немов пливуть у струмені легкого повітря. Майже всі тканини М. Тимченко вирішені в тонкій графіці, де кожна квітка, гілочка чітко промальовані, а разом сприймаються як єдиний орнамент, властивий петриківському розпису.

О. Пащенко також створював рисунки за мотивами народного українського мистецтва. Його квіти й букети були збільшеного масштабу, іноді дещо грубуватими, а поєднання кольорів здавалося занадто різким, проте тканини виглядали яскравими, життєрадісними. Однак виробництво тканин за ескізами М. Тимченко і О. Пащенка тривало недовго. Наступ московської моди з її натуралістичними рисунками набирав обертів. Через відсутність вітчизняних фахівців, які б створювали національні модні художні тканини, виробники користувалися послугами художників російських підприємств.

У 1950–1952 роках значну кількість рисунків для промислового виробництва тканин на КШК було передано з московських фабрик «Красная роза» та ім. Свердлова.

Перших художників для текстильної промисловості України випустив 1953 року ЛДІПДМ, заснований наприкінці 1946 року, На КШК прийшли й випускники московських і ленінградських вишів. Так, талановита художниця З. Вишневська навесні 1941 року закінчила МТІ, де відомі художники О. Федоров-Давидов і Л. Маяковська не тільки навчили її мистецтву художнього вирішення тканини, але й дали цінні знання технології. Художниця Л. Маяковська, сестра поета В. Маяковського, ознайомила своїх учнів з новою технологією художнього оформлення тканин – аерографією, яку застосовувала у своїй практиці. Учителі З. Вишневської приділяли неабияку увагу вирішенню тканини залежно від її функціонального призначення. Усе це знадобилося їй згодом у роботі на КШК, куди її запросили 1950 року. З. Вишневська внесла новий струмінь у мистецтво оформлення тканин. Вона створила низку цікавих композицій з декоративним зображенням квітів – тюльпанів, півоній, жоржин, які на шовковій тканині виглядали ефектно, запровадила новий напрям – поєднання великих квітів із тлом білого чи світлого кольору, заповненим маленькими цяточками. Таке компонування різномасштабних мотивів створювало значно завершенішу композицію тканини. Майже всі рисунки З. Вишневської були запроваджені на КШК для виробництва тканин великим метражем[10].

Випускниця МТІ художник-десинатор К. Шуцька, починаючи з 1950 року, розробляла нові структури натурального шовку – крепдешин, креп-жоржет, шифон. Так, тканина «Троянда» характеризується яскраво вираженими якостями натурального шовку. Завдяки використанню полотняного переплетення тканини «Світанок» і «Лада» легкі й еластичні, а тканини «Зара», «Десна» та «Росинка» мають виразнішу структуру. К. Шуцька виявила кращі властивості шовку, домоглася нових ефектів, цікавої фактури, підвищивши тим самим художні якості тканини. У 1970-х роках вона запровадила нову структуру крепдешину («Київський»). Майже всі розроблені нею структури в поєднанні з талановитими рисунками художників одержували високі оцінки.

Пізніше на КШК прийшли такі випускники МТІ, як З. Афасіжева (1961), В. Познікін (1964) та М. Кирницька (1970).

У післявоєнні роки в країні гостро постало питання підготовки національних кадрів для підприємств легкої промисловості. У 1946 році такі кадри почав готувати ЛДІПДМ. У 1948 році було засновано факультет декоративного мистецтва (текстиль, кераміка, дерево) у Київському художньому інституті, який 1951 року було переведено до Львівського інституту. Перший випуск художників для промисловості відбувся 1952 року, зокрема для текстильної, як уже згадувалося, – 1953-го.

У 1953 році після закінчення ЛДІПДМ на КШК прийшла працювати М. Грибанова (Севастьянова). Її улюблена тема – цвітіння квітів. Рисунки були яскраві, професійно виконані з погляду призначення для тканин, колірна гама була або контрастною, або й ніжно-гармонійною. Проте їм властива деяка натуралістичність, фотографічність.

Особиста індивідуальність яскраво втілилася у виробах художниць, які прийшли на КШК пізніше. Серед них, зокрема, – Т. Мороз, Н. Щербакова, М. Кирницька.

По закінченні ЛДІПДМ Т. Мороз 1955 року одержала призначення на КШК і від початку запропонувала новий напрям в оформленні шовкових тканин. Навчаючись у Львові, вона зачаровувалася народним мистецтвом Карпат, вивчаючи його і у збірках етнографічного музею, і в студентських експедиціях. Композиції вона вирішувала узагальнено, вдало поєднуючи сюжетну основу з традиціями побудови орнаментального

10 *Халемський Н.* Шовк України // Вітчизна. – 1954. – № 6. – С. 118–133.

http://www.etnolog.org.ua

рисунка, досягаючи надзвичайної виразності. Її тканини «Танок», «Писанкова», «Наталка», «Хризантеми», «Осінь» та інші мають яскраво виражений індивідуальний почерк, це твори високого мистецтва[11]. Мотиви українського народного мистецтва знайшли оригінальне втілення й у роботах інших художників – О. Вовченка, Н. Щербакової, М. Кирницької.

Творчі пропозиції художників відповідають прозорості й легкості тканини. Понад 20 років О. Вовченко, будучи головним художником Комбінату (1959–1984), спрямовував свій талант на організацію виробництва найкращих у Радянському Союзі тканини з натурального шовку.

Н. Щербакова після закінчення 1960 року КУПМ кілька років працювала на ДШК, а 1970 року перейшла на КШК, де і розквітнув її талант. Художниця виконала серію чудових тканин з геометризованими орнаментами за мотивами буковинських вишивок і килимів, карпатських писанок, які делікатно зберігають характер народного стилю, колориту, ритму повторюваності елементів і водночас надають тканині легкості та вишуканості. Це тканини «Галина», «Крокуси», «Верби», «Вечір», «Літо», «Писанка» та ін. Її тканинам з рисунками за народними мотивами аплодувала Канада. Згодом її талант розкрився в чудових панно, виконаних у техніці вільного розпису (театральна завіса «Квітучий сад» (1988)) і батика («Казкові птахи», «Осінь»).

У 1970 році після закінчення МТІ одержала призначення на КШК М. Кирницька. Її талант проявився з перших рисунків. У тканинах за її ескізами з'явилися легкість, динамічність, тонка колористика, невичерпність фантазії. Головне в її творчості – відповідність художнього вирішення тканини її структурі. Здебільшого художниця використовувала мотиви квітів – троянд, маків, бузку, але трактувала їх по-різному, залежно від тканини. Так, для крепдешину М. Кирницька часто застосовувала мотив маку, де квіти вирішені декоративно, з великими площинами червоних пелюсток. Тканина сяяла контрастом кольорів і недарма була використана художником відомого радянського фільму («Табір іде в небо», режисер Еміль Лотяну) для вбрання головної героїні фільму – молодої циганки. Завдяки тканині художник чудово підкреслив експресивний характер персонажа. Тканина «Вітерець» теж відповідала структурі: легкий муслін оформлено ніжним штриховим рисунком троянд, а сріблясто-перламутрова гама ще виразніше виявила художнє вирішення тканини. М. Кирницька упродовж 1970–1991 років була провідним художником КШК, від 1983 по 1988 рік – головним художником. Це був період найплідніші праці колективу художників КШК.

У Радянському Союзі КШК разом з російськими комбінатами ім. Щербакова, ім. Свердлова та «Красная роза» були найкращими підприємствами, які випускали високоякісні тканини, що мали попит далеко за межами країни, завдяки талановитим художникам – М. Кирницькій, Т. Мороз, Н. Щербаковій, О. Вовченку, С. Бєлявській, Л. Волковій, В. Познікіну, П. Чернякову.

У 1980-х роках художники різноманітніше використовували квіткові мотиви, зверталися до абстрактних, площинних вирішень. У 1990-х роках вони були сповнені бажання розробляти щораз нові композиції, проте, на жаль, 2000 року виробництво тканин на КШК припинилося. Цінні технологічні розробки, які створювалися роками, було безжально знищено. Більшість художників припинили творчо працювати і лише кілька з них, як, наприклад, М. Кирницька[12], Н. Щербакова та М. Грибанова (Севастьянова), розкрили згодом свій талант у численних виставкових розписах. Починаючи з 2003 року М. Кирницька в приватній художній студії успішно навчає молодь.

Велика Вітчизняна війна 1941–1945 років знищила майже всю легку промисловість. Однак у перші повоєнні роки розпочалася активна відбудова потужних комбінатів. Після запуску 1946 року КШК уже 1949 року запрацювали цехи **Дарницького шовкового комбінату** (ДШК), де продукцію виробляли зі штучного волокна. Першими художниками цього підприємства стали випускники КУПМ, ЛДІПДМ, а також московських та ленінградських вишів.

ДШК став потужною новобудовою легкої промисловості. Одним з перших цехів був жакардовий, де налагодили виробництво скатертин з віскозного та штучного шовку. Над цим асортиментом працювали художники В. Корнєва і О. Баранова[13]. У 1954 році за проектом дипломної роботи випускниці ЛДІПДМ Л. Недопако (Жоголь) було виготовлено скатертину з набором серветок, що пішли в масове виробництво. У 1959 році асортимент тканин значно розширився. На той час ДШК уже мав великі цехи вибійчаних, меблевих та

[11] *Сакович І. В.* Народні традиції в українській художній промисловості. – К., 1975. – С. 84.

[12] *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 245–247.

[13] *Жоголь Л.* Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР... – С. 22, 23.

http://www.etnolog.org.ua

галантерейних тканин. У кожному цеху було своє художнє бюро, яке контролювало якість виготовлення тканин.

Від 1960-х років і до закриття Комбінату наприкінці XX ст. галантерейний цех випускав чудовий асортимент тканин для краваток, які за художнім оформленням і якістю не поступалися найкращим зразкам європейських підприємств. Художники О. Баранова, Г. Ляхов, О. Єпишин майже все своє творче життя присвятили розробці цього асортименту, щоразу знаходили нові мотиви й колірні вирішення, тактовно використовували поєднання різномасштабних смуг з тендітними деталями орнаментальних мотивів[14]. Г. Ляхова навіть називали «королем краваток».

Художники І. Садилик, О. Баранова, В. Вітер, Н. Полянська та десинатор Г. Дудецька розробляли нові структури платяних тканин[15], застосовуючи різні переплетення та волокна – як натуральні, так і штучні. Базою виготовлення штучної пряжі став 512-й комбінат хімволокна, збудований поряд з ДШК. Тут було впроваджено розробки Науково-дослідного інституту текстильної промисловості штучних і синтетичних волокон. Створювали нові структури. Наприклад, поєднували п'ять різних за хімічним складом ниток, одну з них, віскозну, подавали під тиском, у такий спосіб одержували петельчату пряжу. Її використовували для виробництва тканин різного призначення.

Неабияку фантазію при створенні платяних і блузочних тканин виявила Г. Дудецька. В одних – яскраві, насичені, контрастні за кольором смуги утворювали маленькі чи великі клітини, в інших – узор створювався чорними і білими штрихами на вохристому, блакитному або зеленому тлі. Вишуканими сприймалися епонжеві тканини, вирішені в м'яких пастельних тонах. Тканини Г. Дудецької завжди високо цінувалися і мали значний попит.

У 1970-х роках цей асортимент було знято з виробництва у зв'язку з новим напрямом розробки структури тканин.

Талановитий колектив митців цеху вибійки формувався поступово, мабуть, першою і найстаршою була в ньому художниця Е. Гурович. У 1930 році вона закінчила московський ВХУТЕІН. Її вчителями були В. Фаворський та К. Істомін. За її проектами ще в 1934–1940 роках виконано чимало тканин, хусток, які свідчать про неабияке обдарування художниці. У 1953–1960 роках за її рисунками також випускали багато тканин. Найцікавіші з них – «Чорнобривці», «Мальви», «Калинонька», які відтворювали яскравість, щедрість, поетичність української природи. Цим тканинам властивий чіткий рисунок, гармонійна колірна розробка композиції, а головне – масштабне вирішення рисунка стосовно до жіночої фігури. Ема Іллівна щедро ділилася своїми знаннями з молодими художниками. В історії українського мистецтва її вишукані тканини та хустки – це важлива сторінка.

На початку 1950-х років на ДШК прийшли молоді художники. Вони працювали за різними напрямами, створюючи набивні тканини, жакардові меблеві, декоративні, жакардові тканини для краваток та платяні. Найширшим був асортимент набивних тканин. Над їх створенням працювали: П. Зайцев (з 1953 р.), Н. Грибань (з 1955 р.), Т. Іванова (з 1956 р.), Е. Титаренко (з 1959 р.), Р. Пашкевич (з 1959 р.), М. Жиліна (з 1961 р.), Н. Бондаренко (з 1961 р.) та А. Скутін (з 1964 р.)[16].

До 1956 року на комбінатах з виготовлення набивних тканин застосовували тільки техніку фотофільмдруку. Це звужувало можливості підвищення якості тканин. У 1956 році було впроваджено машинний друк, а пізніше – техніку растрового друку, що нагадує малювання по мокрій поверхні. Цю техніку 1961 року розробив художник П. Зайцев. Згодом її було запроваджено і на текстильних підприємствах Москви, Ленінграда та республік Прибалтики. На ДШК у цій техніці працювали майже всі художники (близько двадцяти).

Застосування растрового друку дозволило досягти м'якості колірних переходів, багатої градації відтінків – від ніжних легких до глибоких темних. Використовували принцип і техніку поліграфічного друку: кілька основних кольорів змішували, накладаючи один на одний, що утворювало додаткові відтінки. Поєднуючи складні сполучення фарб, досягали необмежених варіантів відтінків. Саме ця техніка дозволила розширити межі творчості художників, особливо Н. Грибань, Р. Пашкевич, Н. Бондаренко, Е. Титаренко, М. Жиліної.

У різний час на Комбінат прийшли працювати талановиті випускники КУПМ. Воно розташовувалося на території Києво-Печерської лаври, де працював унікальний Державний музей українського народного декоративного мистецтва[17]. Божественна аура, багатовікові

[14] *Жоголь Л.* Ткани Дарницы // ДИ. – 1959. – № 11. – С. 36–40.

[15] Там само. – С. 40.

[16] *Жоголь Л.* Ткани Дарницы... – С. 36–40; Українські радянські художники: Довідник / Упоряд. Р. Даскалова та ін. – К., 1972. – С. 126, 221.

[17] Від 1954 року – філіал Музею українського мисте-

http://www.etnolog.org.ua

надбання народу, зібрані в Музеї, формували особистість майбутніх митців. Завдячують вони і своїм педагогам – С. Колосу і С. Нечипоренку, які спрямували їх на вивчення народного мистецтва, дали глибокі знання технології ткацтва.

У 1953 році на ДШК почала працювати Н. Грибань. Їй належить неабияка роль у творенні національного стильового напряму тогочасної української художньої тканини індустріального виробництва технікою фотофільмдруку. Її творчість була високо оцінена державою, про що свідчать численні нагороди: у 1974 році – орден Трудового Червоного Прапора, у 1982-му – звання «Заслужений художник України»[18]. Малюнки Н. Грибань, розроблені за національними мотивами («Коломия», «Квітуча Полтавщина», «Верховина», «Трави і квіти»), одержали високу оцінку на вітчизняних і численних міжнародних виставках. Працюючи на Комбінаті, вона опанувала технологію виробництва, важливість колективної праці багатьох фахівців, зокрема колориста й десинатора, тонко відчувала, від чого залежить якість тканини, її колорит.

Працюючи над рисунками промислових тканин, художниця зверталася до різних видів українського народного мистецтва, створюючи на їх основі оригінальні мистецькі речі високої художньої образності. У 1970-х – на початку 1980-х років вона працювала над створенням композицій для купонних тканин, які одержували високі оцінки. Їх назви розкривають закоханість художниці в народне мистецтво, у багату природу України: «Плахта», «Макове зерня», «Коломия», «Ранок», «Космач», «Вишневий сад».

Численні рисунки реалізувалися не тільки в авторській колористиці. Урізноманітнює і часто збагачує авторський задум, надає йому нового звучання колорист. Таким талановитим колористом на ДШК з 1959 року була Е. Титаренко, виконуючи часом до 20(!) колористичних розробок одного рисунка, які завжди одержували високу оцінку. У 1960-х і подальших роках вона успішно працювала і як художник, створюючи рисунки за мотивами творів Г. Собачко, М. Примаченко, К. Білокур, а також писанок, старовинних вишитих рушників, по-своєму інтерпретуючи їх відповідно до змін у моді платяних тканин. Свого часу були відзначені тканини «Півонії», «Соняшники», «Бузок», а за тканину «Заметіль» художниця одержала срібну медаль ВДНГ.

У 1961 році на ДШК прийшла працювати Н. Бондаренко[19]. Вона звернулася до народної вибійки, зокрема до лемківської, бойківської, полтавської, по-своєму інтерпретуючи традиційно-класичні зразки. Н. Щербакова, яка з 1969 року працювала на Комбінаті, розробила цікавий рисунок для тканини «Писанка», що була відзначена серед кращих, виконала низку рисунків за мотивами геометричних орнаментів буковинських вишивок та килимів («Буковина»), делікатно зберігаючи характер народного стилю. Колірна гама і ритм елементів надавали тканинам легкості та вишуканості. Пізніше на підприємство прийшли Р. Пашкевич та М. Жиліна. Майже всі художники створювали кроки з реалістично трактованими мотивами польових і садових квітів. Їхні ескізи були різні: одні – стримано-елегантні за кольором, інші – виконані в розкішно-яскравих барвах. Багато рисунків для тканин створено за мотивами народної української вибійки. Чимало тем і сюжетів було використано з народного мистецтва, талановито, творчо, по-новому переосмислено, пристосовано до технології тогочасного виробництва та змін моди.

Відокремлено сприймається творчість М. Жиліної. Перші її роботи досить стримані в кольорі. На відміну від живописних творів інших художників, її розробки мають графічну структуру суцільного плетива. Такі композиції застосовані в платяних тканинах «Гуцульська», «Тінь і світло», «Метелик», «Жасмін». Її талант розкрився і в чудових гобеленах, і в ремізних тканинах для національних костюмів різних ансамблів, хорових колективів. Найяскравіші вона створила, починаючи з 1990-х років.

Так звані купонні тканини виготовляли за мотивами полтавських вишитих рушників, петриківських розписів, гуцульських писанок та

цтва; від 1964 року – ДМУНДМ, від 2001 року – МУНДМ, від 2010 року – НМУНДМ.

18 Українські радянські художники... – С. 221; Заслужений художник Української РСР Надія Грибань. Графіка, художній текстиль, гобелен: Каталог виставки творів / [Авт. вступ. ст. В. Мартиненко]. – К., 1983. – С. 5–9.

19 *Чегусова З.* Художник багатогранного дарування Ніна Бондаренко // Ніна, Ярослав, Лілія Бондаренко: Художній текстиль, живопис, графіка. Каталог виставки творів в НМУНДМ. – К., 2005. – С. 4; *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Зазнач. праця. – С. 251; *Жоголь Л.* І про щось шепотіли шовки // Ніна, Ярослав, Лілія Бондаренко: Художній текстиль, живопис, графіка. Каталог виставки творів в НМУНДМ. – К., 2005. – С. 14–15; *Лобановський Б.* Ніна Бондаренко // Ніна, Ярослав, Лілія Бондаренко: Художній текстиль, живопис, графіка. Каталог виставки творів в НМУНДМ. – К., 2005. – С. 22; *Жоголь Л.* Ніна Бондаренко: Каталог. – К., 2009. – С. 2–3.

http://www.etnolog.org.ua

кахель. Тканини Н. Бондаренко «Дерево життя», «Квіти України», «Ярославна», «Київська», «Калина на снігу», «Купон», «Святкові квіти» – це золотий фонд українського художнього текстилю. У 1980-х роках Н. Бондаренко з неабияким натхненням розробляла проекти суконь за народними українськими мотивами, створювала набивні тканини, застосовуючи традиційну народну техніку – за допомогою дерев'яних дощок і олійних фарб. Ці проекти виконували на Комбінаті «Художник» СХУ.

Можна з упевненістю сказати, що найталановитіші художники ДШК відіграли вирішальну роль у створенні стильового напряму української художньої тканини промислового виробництва за мотивами народного мистецтва. Хоча не можна не зауважити, що деякі тканини композиційно й у колориті були обтяжені, дещо наближені до декоративних панно, масштаб рисунка часом був завеликий для платяних тканин.

Талант Н. Грибань, Н. Бондаренко, Е. Титаренко, Р. Пашкевич, М. Жиліної згодом розкрився й у численних текстильних панно в техніці вільного розпису, батика. Після знищення в Україні текстильної промисловості Н. Бондаренко успішно працювала в живопису[20]. Обдарована художниця Н. Грибань створила безліч графічних аркушів – переважно камерних пейзажів, замальовок незвичних дерев, різних трав, лугових і лісових квітів, нагромадження каміння тощо. Ці мотиви свого часу слугували основою чудових композицій для тканин. На жаль, талановито виконаний гобелен «Лугом іду» (1977) став одиноким у творчості Н. Грибань.

На ДШК виконували декоративні тканини за спецзамовленнями – для аеропорту «Бориспіль», для ресторанів і готелів України. Композиції таких тканин здійснював сектор інтер'єру Науково-дослідного інституту архітектури споруд Академії будівництва і архітектури. Перші зразки декоративних тканин для інтер'єрів громадських споруд було виконано в лабораторії тканин художниками Л. Жоголь, О. Загальською, Б. Любичем та А. Параніним. Виготовляли їх за допомогою трафаретів олійними фарбами на льняному чи бавовняному полотні. Так було виконано зразки дванадцяти декоративних тканин за ескізами народного художника України О. Саєнка. Частково роботи передано до Чернігівського художнього музею та Художньо-меморіального музею «Садиба народного художника України Олександра Саєнка» в Борзні Чернігівської області.

Художниця Л. Жоголь створила багато малюнків для драпірувальних тканин. Перші з них були виконані технікою ручної вибійки. У 1960–1970-х роках художниця розробила рисунки декоративних тканин для готелів «Тарасова гора» (Канів), «Театральна», «Україна», «Москва» (Київ), «Чорне море» (Одеса)[21]. Їхні композиції створено за мотивами народного мистецтва України («Лемківські мотиви», «Кераміка О. Железняка», «Смугаста», «Київська писанка»)[22]. Кілька варіантів декоративних тканин було розроблено для Бориспільського аеропорту: для ресторану – «Київські каштани», для залу іноземних туристів – «Українські букети», для митниці й операційного залу – «Сузір'я». Різні за композиційним і колористичним вирішенням та характером орнаментальних зображень, тканини сприймалися цілісно, узгоджено із загальним обладнанням та оздобленням інтер'єрів. Ці тканини було виготовлено на ДШК теж за спеціальним замовленням. Професійне виконання їх «мало певний вплив на творчість художників ДШК»[23].

Наприкінці 1960-х років художники Комбінату Ю. Снєдзін, В. Калінін, Т. Іванова та Н. Грибань створили низку цікавих рисунків для драпірувальних тканин з геометричними й рослинними мотивами, а також з тематичними композиціями. Іноді тематичні мотиви поєднувалися з орнаментами й нагадували стародруки. Таку тканину створив художник А. Скутін. Вона вирішена з тонким відчуттям рівноваги і масштабності зображень, гармонійна в кольорі. Набивні декоративні тканини на ДШК виконували переважно за проектами художників КиївЗНДІЕП, де комплексно вирішувалося оздоблення інтер'єрів. Над розробкою цих тканин працював творчий колектив художників (З. Вишневська, Л. Жоголь, Б. Любич, А. Паранін, А. Яценюк), які досконало володіли принципами використання творів мистецтва в інтер'єрі, широко застосовували в проектуванні класичну спадщину, кращі зразки народного декоративного мистецтва.

Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років створювали також тканини із сюжетними зобра-

[20] *Чегусова З.* Професійне декоративне мистецтво України 90-х рр. XX ст. // ІУМ: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – С. 916.

[21] *Жоголь Л.* Новым гостиницам – новые ткани // ДИ. – 1962. – № 10. – С. 1–4.

[22] *Жоголь Л.* Новые декоративные ткани // Текстильная промышленность. – М., 1963. – № 3. – С. 9–12.

[23] *Жук А. К.* Сучасні українські художні тканини / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 1985. – С. 53–54.

http://www.etnolog.org.ua

женнями, які несли певну символіку (олімпійська тематика, архітектурні мотиви, стилізовані зображення стародавніх пам'яток).

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років набивні драпірувальні тканини на ДШК вже не виробляли, почали випускати жакардові. У цьому напрямі найкращих успіхів досягла Т. Мисковець – випускниця ЛДІПДМ 1979 року.

Меблеві тканини ДШК завжди мали неабиякий попит не тільки в СРСР, але й за кордоном. Передісторією виробництва їх був незначний досвід Київської прядильно-ткацької фабрики, де 1945 року встановили ремізні кареткові верстати, на яких і було виготовлено перші меблеві тканини за ескізами художника С. Колоса та інженера-технолога М. Хургіна – працівників АА УРСР. Пізніше, у 1950-х роках, меблеві тканини на цій фабриці виготовляли за ескізами О. Загальської та Л. Жоголь. Потреби в меблевих тканинах були значні, але їхня якість була посередня внаслідок відсутності якісних барвників і бавовняної пряжі. З приходом на підприємство 1951 року випускника КУПМ художника І. Решетника розпочався новий етап розвитку Комбінату: асортимент меблевих тканин розширився, урізноманітнилися рисунки. Зокрема, І. Решетник вдало використав мотиви української плахти. Обмеженість кольорів пряжі (червоний, чорний, синій та жовто-оранжевий) не давала можливості уповні відтворювати колорит. Проте на початку 1950-х років на підприємство почала надходити якісніша пряжа, розширився асортимент барвників, що позначилося на якості тканин. Меблеві плахтові тканини використовували для стільців, диванів, крісел. Однак із часом випуск меблевих тканин на Київській прядильно-ткацькій фабриці було припинено.

Певний час провідним підприємством з виробництва меблевих тканин в Україні був ЧТК. Спочатку він працював на старому (1939) обладнанні, через що тканини не мали високохудожнього рівня, попит на них був незначний. Проте згодом головним виробником меблевих тканин став ДШК, де було зведено великий спеціалізований цех, обладнаний у 1954–1956 роках сучасними на той час жакардовими верстатами. З 1954 року там почали працювати випускники ЛДІПДМ – А. Ламах (Карпичева) та М. Кочевська (Пісковатська)[24].

Одержавши призначення на ДШК, вони застосували на практиці свої знання тонкощів технології меблевих тканин. Пізніше до них долучилися художники Л. Преснякова, М. Пономаренко, М. Погребний, Т. Калініна та В. Корнєва. Упродовж 1953–1958 років В. Корнєва була головним художником Комбінату. Її змінив художник Ю. Снєдзін, який займався здебільшого організацією творчого процесу художників, які розробляли широкий асортимент різних за призначенням тканин. Цей колектив працював до знищення Комбінату в перших роках XXI ст.

Починаючи з 1950-х років, художники легкої промисловості, а це означає – художники комбінатів-велетнів, таких як ДШК, Херсонський бавовняний комбінат, Черкаський комбінат штучного волокна, КШК, і невеличких фабрик, щорічно мали обов'язкові творчі відрядження. Вони їздили і на північ – у Карелію, і на південь – у сонячні Узбекистан, Таджикистан, і в республіки Прибалтики. Враження від поїздок збагачували, сприяли активній творчості. З відряджень художники привозили сотні начерків, замальовок, які потім надихали їх на створення нових чудових тканин.

Нові напрями в архітектурі в другій половині XX ст. вимагали інших вирішень декоративних тканин, насамперед меблевих, бо вони пов'язані з конструкцією меблів та масштабом інтер'єрів. Художники Комбінату розробляли більшість рисунків за українською народною орнаментикою. Згодом вони частіше зверталися до мотивів живої природи. Такі рисунки мали менші рапорти і краще вписувалися в будь-яку форму меблів[25].

Художниця М. Пономаренко в одній з перших меблевих тканин вдало використала орнаментику народного ткацтва та килимарства. В основі рисунка був ромб з різноколірною розробкою площини. Переплетеннями тканина вирішена тонально в золотистій гамі, де гармонійно підібрані жовті, оранжеві та коричневі кольори. У рисунку іншої тканини М. Пономаренко поєднала геометризовану квітку і чіткий ромб, створила композицію суворо симетричну. Кольори, на відміну від попереднього рисунка, застосувала контрастні: яскраво-синій орнамент на світло-жовтому тлі, проте пом'якшила їх завдяки переплетенням, які створили напівтони. Художниця вперше звернулася до сполучення геометричних мотивів з рослинними. У 1957 році вона розробила рисунок, у якому

[24] Там само. – С. 31.

[25] *Арофікін Є.* Художньо-промисловий текстиль // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – С. 135–146; Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР: 1970-е – начало 1980-х годов: [Альбом] / Авт. вступ. ст., сост. Н. И. Велигоцкая, Л. Е. Жоголь. – М., 1986. – С. 5–70.

http://www.etnolog.org.ua

поєднала стилізовану квітку з ритмічними рядами-смугами. В одних смугах квітка постає світлим силуетом на темному тлі, в інших – темним на світлому, до того ж спрямована в протилежному напрямку. Таке вирішення відоме як давній прийом створення певної ритміки. Синтез різних геометричних форм і природних мотивів підсилено поєднанням смарагдово-зеленого й оливково-вохристого кольорів основи з білим і чорним утоком. Художниця вдало підібрала переплетення, виявляючи додаткові відтінки кольорів. Її тканини завжди збагачували меблі, чим сприяли створенню художнього образу інтер'єру.

Майже всі художники зверталися до мотивів народного мистецтва, однак підходи в кожного були індивідуальні. Досить цікаву тканину, орнаментовану за зразками українських народних плахт, створила в ті роки М. Кочевська[26]. В основі її композиції – схема декорування плахти, тобто схема шахової дошки. Тканини М. Кочевської виразні і з погляду колористики. Червоні, зелені квадрати, ритмічно чергуючись, гармонійно поєднуються зі світлим теплим тлом. Чимало рисунків такого напряму розробили на той час і інші художники – Л. Преснякова, Т. Калініна та ін.

Серед рисунків для меблевих тканин на основі рослинних мотивів слід назвати рисунок М. Кочевської із зображенням квітки шипшини, яка відтворена в м'яких, тонально наближених кольорах. Ніжні рожеві пелюстки квіток, стеблинок, листочків подаються не об'ємно, а стилізовано, площинно, без зайвої градації світла й тіні. Рух рисунка такий, що дає можливість вільного розкрою тканини для різних малих і великих площин меблів.

До мотивів рослинного орнаменту зверталася А. Ламах[27]. Працюючи на ДШК, вона створила не один десяток композицій, творчо переосмислюючи мотиви народного мистецтва, уміло використовуючи ритмічний лад народної вибійки. Вона уникала натуралістичного трактування рослинних форм, об'ємно-просторового їх зображення. Художниця неодноразово використовувала мотиви народних розписів, творчо переробляючи їх. Про це свідчить, наприклад, тканина, де в шаховому порядку розміщені великі розгорнуті квітки, а вільне тло заповнене дрібними елементами.

Художниця Л. Преснякова здебільшого використовувала один елемент (приміром, килимову квітку), який ритмічно повторювала в композиції. Квітка, частіше стилізована, мала сувору дзеркальну симетрію. Проте рисунок не сприймався суто графічним. Застосування різних переплетень надавало тканині певної рельєфності, світлотіньової пластики, особливої виразності. У таких тканинах важливе значення мають кольорові сполучення, їхня тональність, поєднання барв найтонших відтінків. Так, художниця поєднувала коричневий із жовтим або вохристим, синій – із блакитним і білим, червоний – із золотаво-вохристим і чорним. Яскравіші, насиченіші кольори використовували менше, у вигляді краплинок, рисочок або у загальному контурі, який графічно підкреслював рисунок. Таке тактовне розуміння ролі кольору дозволяло краще виявити рисунок тканини.

Отже, на першому етапі створення меблевих тканин застосовували здебільшого великорапортні, складні за композицією орнаментальні рисунки, які вирізнялися складними колірними сполученнями. Розвиток меблевої промисловості вимагав нових тканин, у яких головну роль відігравали б колір і фактура. Цим позначений другий етап у художньому оформленні меблевих тканин. З'явилися меблі нових форм і конструкцій, для яких дедалі частіше почали використовувати тканини з дрібним нескладним рисунком. Це стало орієнтиром у новому спрямуванні творчих пошуків художників. Замість великорапортних рослинних композицій вони перейшли до дрібнорапортних, виразно виявляючи тенденцію до спрощення орнаментальних форм, ритмів, більш злагодженого поєднання кольорів.

Першими в цьому напрямі почали працювати художники ДШК, який був найпотужнішим щодо технологічних можливостей, а колектив художників на чолі з Галиною Єщенко був найуспішнішим в Україні.

Незважаючи на технічні новації, художникам було складно переходити до нового напряму в оформленні меблевих тканин. Джерелом творчості все ще залишалося народне мистецтво з його невичерпним багатством орнаментальних і сюжетних мотивів, композиційних варіантів та колірних вирішень. Л. Преснякова, М. Кочевська та В. Калінін створювали рисунки за мотивами українських вибійок, народного ткацтва та килимарства. У цьому руслі виконували рисунки для меблевих тканин і В. Корнєва та М. Погребний.

Художники М. Пономаренко, А. Ламах, М. Кочевська та В. Корнєва звернули увагу на «мистецтво природи», яка творить неповторні композиції, – рисунки кори дерев, природного каміння тощо. А. Ламах красу моху на валунах Карелії талановито перенесла в рисунок своєї

[26] *Жоголь Л.* Тканини в інтер'єрі. – К., 1968. – С. 17–23.

[27] *Жоголь Л.* Декоративно-прикладное искусство Украины // Советское декоративное искусство. – М., 1983. – Вып. 6. – С. 114–124.

http://www.etnolog.org.ua

тканини з легкою графікою і вдалим поєднанням сірого й густого зеленого кольорів. Ця тканина стала кращою в її творчості розглядуваного періоду. Художниця створила ще один оригінальний рисунок тканини, котрий назвала «Малахіт», у якому відтворила відтінки зеленого кольору уральського каменя. Кожний його зріз відрізняється, рисунок неперевершений. Завдяки складній графіці природних мотивів А. Ламах уміло закомпонувала рисунок у рамки рапорту, і тканина, що вийшла дуже вишуканою, одержала найвищу оцінку та мала неабиякий попит. Талант художниці 1977 року було відзначено орденом «Знак пошани».

Художники ДШК упевнено перейшли до нового стилю. У виробництві меблевих тканин цього періоду важливе значення мала технологія нових видів волокна. Розробляли різні види пряжі, у яких поєднували бавовну з віскозною, синтетичною пряжею, застосовували різну товщину нитки, урізноманітнювали фактуру. Нова пряжа надавала рисунку тканини певної рельєфності.

У 1990-х роках Україну дедалі активніше заполоняє іноземна продукція, щораз більше з'являється товарів низької художньої якості. Вітчизняна легка промисловість поступово занепадає. Закриваються комбінати і фабрики по всій Україні. Однак художники ДШК ще деякий час трималися, створюючи нові рисунки для меблевих тканин. Ще працювали Т. Мисковець, М. Кочевська, В. Корнєва, Т. Калініна. У 2000 році Комбінат припинив своє існування. Величезна колекція кроків, створена художниками підприємства протягом десятиліть, безслідно зникла, замість того, щоб потрапити до музеїв. Високе мистецтво великого талановитого колективу художників ДШК залишилося в історії та у спогадах.

Слід зауважити, що художники продовжували творити, виявляючи свій талант у монументальному мистецтві, гобелені (В. Федько, Н. Грибань, А. Ламах), у живопису (Н. Бондаренко), вільному розпису, батику (Н. Бондаренко, М. Жиліна, Т. Мисковець, Р. Пашкевич)[28].

Херсонський бавовняний комбінат (ХБК) розпочав випуск тканин 1955 року. Першими художниками на підприємстві були Н. Лопато (випускниця МТІ), К. Пономаренко, Ю. Молотніков, М. Сорокіна та Б. Юрченко[29]. Випускали тканини у два-три кольори, смугасті та в клітинку (для одягу), які й принесли славу Комбінату в перші роки розвитку. Головною сировиною була бавовняна пряжа, а з 1958 року почали частіше використовувати штапельне волокно, що дозволило виробляти ефектніші тканини.

У 1960 році колектив художників поповнився молодими митцями – Ф. Понтеліаді, Ю. Каплунович, О. Стеценко. Наприкінці 1960-х років на Комбінаті працювало 17 талановитих художників, які одержали фахову освіту у ЛДІПДМ та МТІ. Художники ХБК працювали над широким асортиментом тканин – для сорочок, платтів, дитячого одягу, створили тканини «Шотландка», «Асканія», постільне полотно. Такі художники, як К. Пономаренко, М. Сорокіна, Л. Швець, О. Стеценко, П. Старинець, Н. Амеліна, М. Шнайдер-Сенюк доклали багато зусиль до того, щоб продукція Комбінату мала попит. Щоб урізноманітнити тканини в клітинку, необхідно володіти особливою майстерністю й неабиякою любов'ю до своєї справи, оскільки потрібно щоразу знаходити нові рішення. Тільки два кольори використовував художник Л. Швець у клітчастій тканині – чорний та білий, урізноманітнюючи її за рахунок різних пропорцій поєднаних смуг та переплетення ниток у вигляді легкого ажуру. Рисунок тканини сприймався вишуканою графікою.

Особливим відчуттям новизни вирізнялися тканини М. Сорокіної, які вона вирішувала в певній гамі, поєднуючи кольори з їхніми півтонами. Працюючи над рисунком, художниця використовувала багато варіантів колірних вирішень, що допомагало сприйняттю однієї і тієї самої клітинки в різному масштабі. Тканини з рисунком у збільшену клітинку вирішувалися у м'якому колориті наближених тонів, наприклад, у сріблясто-голубих, коричнево-умбристих або сонячно-золотавих. Іноді у м'який колорит рисунку зі збільшеною клітиною вводилася тоненька лінія контрастного кольору. Приміром, уся тканина вирішена в умбристо-коричневих тонах, і ніби спалах проходить біла або червоно-помаранчева тоненька нитка-смужка, яка підкреслює розміри клітини. Невичерпний талант художників М. Сорокіної, К. Пономаренка, О. Стеценка та інших дозволяв створювати щораз нові чудові тканини.

Неабияку популярність мали платяні тканини артикула «Асканія». Автори кращих з них – М. Сорокіна, О. Стеценко, П. Старинець, Н. Амеліна, М. Шнайдер-Сенюк. Вирізнялися витонченістю тканини з рисунком у смуги, а також так звані купонні. Тканина Н. Лопато вирішена в одному кольорі. Тло – гладке, і

[28] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття: 200 імен. – К., 2002. – С. 28–30, 220–340.

[29] *Жоголь Л.* Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. – К., 1978. – С. 12–70.

http://www.etnolog.org.ua

тільки по краю проходить не переобтяжений геометричний рисунок, створений переплетенням у вигляді легкого ажуру. Одноколірне тло й ажурний рисунок надавали тканині особливої витонченості. Художники К. Пономаренко і Л. Швець при створенні купонних тканин застосовували композицію з насичених яскравих смуг. Їм імпонували мотиви Гуцульщини, Волині, Київщини, але це було не сліпе їх перенесення, а сучасне розуміння використання мотивів і елементів народного мистецтва. Наприклад, у тканині Л. Швеця цікава структурна розробка основного полотна завершувалася гладкими червоними та чорними смугами. Тканина виглядала сучасною, у ній тактовним натяком було подано елементи рисунка, характерні для волинських тканин.

Продукція ХБК була відомою і мала попит за межами України. Художники урізноманітнювали рисунки, змінюючи ритм і тональність смугастого декору, часом надавали перевагу графічним вирішенням, відмовляючись від лірично-камерного характеру. Яскравим прикладом є портьєрна тканина Ю. Молотнікова. Плідно працювали Л. Швець, М. Сорокіна, О. Стеценко, Б. Шнайдер, знаходячи щораз новіші шляхи виявлення виразності матеріалу[30].

Багато цікавих розробок було створено для дитячого асортименту. М. Сорокіна, М. Шнайдер-Сенюк, працюючи над ним, вдало розробляли колорит, масштаб рисунка, своєрідні композиції. Художники ХБК постійно контактували з будинками моделей, які працювали над дитячим одягом[31]. Масштаб і композицію рисунків для тканин вони підпорядковували формі й конструкції дитячого одягу. Значну увагу приділяли структурі тканини: в одних використовували ажур, в інших – утокове настилування, що надавало випуклості рисунку. Цей асортимент художніх тканин складний, оскільки вимагає врахування багатьох технологічних і мистецьких тонкощів. Однак художники ХБК виконували цю роботу творчо, з натхненням фактично до самого знищення підприємства.

Не можна не згадати про асортимент рушників та простирадл. Майже весь він ішов на експорт. Виготовлення здійснювали на жакардових верстатах петельчатого ткання. Неперевершеним художником цього асортименту була Н. Лопато. Вдало знайдене колірне вирішення, невичерпна фантазія в побудові композиції, використання етнографічних мотивів надавало виробам певної вишуканості.

Над цим асортиментом працювали не тільки художники ХБК. Так, 1973 року на замовлення дирекції готелю «Русь» у Києві серію рушників за мотивами орнаментальних розписів Софії Київської створив художник КиївЗНДІЕП Олексій Мороз. Архітектори і художники спільно працювали над об'єктом. Твори О. Мороза стали справжньою окрасою готелю. Золотавий колорит, складний орнамент своєрідно передавали дух епохи часів Київської Русі.

З 1963 року на ХБК почали випускати меблеві тканини. На той час художники ДШК уже працювали в певному напрямі, створюючи тканини для меблів. Херсонські художники підтримали цей напрям, а саме: створювали тканини, які відповідали конструкції меблів і стильовому вирішенню інтер'єрів. На початку 1960-х років форми меблів були дещо спрощені, відповідно до них і тканини мали гранично лаконічні рисунки, які урізноманітнювалися за рахунок різної фактури.

На початку 1970-х років у меблевій промисловості спостерігається активне формотворення, що викликало зміни у вирішенні меблевих тканин. Якщо художники інших комбінатів проходили процес переорієнтації досить довго, то художники ХБК подолали його швидко, і вже на перших художніх радах Міністерства легкої промисловості презентували чудові за кольором і рисунком тканини, які відповідали головним вимогам тогочасних меблів. А вимоги були такі: композиція рисунка не повинна мати чітке спрямування (верх або низ), масштаб рисунка має відповідати габаритам меблів. Існували й технологічні вимоги. Наприклад, тканина не повинна була витягуватися в будь-який бік при оббивці меблів, щоб не змінювалася чіткість рисунка.

На підприємстві дедалі частіше використовували нові волокна вузликової, петельчатої пряжі, різну товщину нитки. Це дозволяло виготовляти тканини з ефектнішими фактурами. Було створено певну кількість меблевих тканин з фактурними дрібними рисунками. І все-таки художники знову повернулися до стилізованих мотивів рослинного орнаменту. З'явилися рисунки за мотивами народного килимарства, ткацтва, вибійки, різьблення по дереву. Невмируще народне мистецтво стало джерелом новаторських розробок Б. Юрченка, Б. Шнайдера та М. Цілуйко. Наприкінці 1970-х років було створено рослинно-орнаментальні композиції класичного характеру, близькі до зразків тканин XVIII–XIX ст., але набагато бідніші. У цьому напрямі найкращі меблеві тканини створили Н. Лопато і М. Цілуйко.

30 *Жук А. К.* Зазнач. праця. – С. 48.
31 Там само. – С. 30.

http://www.etnolog.org.ua

Художники дедалі частіше поверталися до геометричних мотивів. Було створено багато рисунків із зображенням ромбоподібних мотивів. У цих тканинах щораз активніше виявляли фактуру. Вдалими композиційними й колористичними знахідками вирізнялися поперечно-смугасті рисунки Б. Юрченка, Б. Шнайдера, Г. Батеньова, В. Маругіна. Автори надавали перевагу гармонійному колірному вирішенню, використовували наближені тони, м'які пастельні відтінки.

Найбільшого успіху художники ХБК досягли у створенні драпірувальних тканин. Цей асортимент в Україні виробляли тільки херсонці, і з кожним роком їхній успіх зростав не тільки в межах Союзу, але й у країнах Європи. Перші тканини двох артикулів – «Горлиця» та «Метеор» – ремізні. Ця техніка збіднювала художнє вирішення. Тканина «Горлиця» – одночовникова, її рисунок створено вертикальними смугами тільки по основі. Тканина «Метеор» – багаточовникова, її рисунок вирішено поперечними смугами, які виконані чотирма кольоровими утоками. Найкращі тканини цих артикулів було створено талановитими художниками Н. Лопато та М. Шнайдер-Сенюк. Вирішення тканини «Горлиця» у вертикальних смугах – складне завдання. Художники пішли шляхом сполучення широких і вузеньких смуг у гармонійному, неяскравому колориті, найчастіше поєднуючи білі, ніжно-золотаві, сріблясті кольори.

Тканини артикула «Метеор» мали більше можливостей технологічного виконання. Чотири кольори утоку збільшували палітру тканин, а ремізне ткацтво дозволяло створювати нескладні вишукані мотиви орнаменту. М. Сорокіна, Б. Юрченко, Ю. Молотніков, К. Пономаренко, М. Шнайдер-Сенюк розробили велику серію чудових тканин, які мали яскраво виражений індивідуальний почерк кожного митця. Рапорт рисунка збільшився, що дозволило поєднувати більше різних за масштабом гладких кольорових і орнаментальних смуг. Н. Лопато створювала простіші, суворо геометризовані композиції, К. Пономаренко використовував мотиви Поділля, М. Сорокіна і М. Шнайдер-Сенюк вирішували композиції, збільшуючи кількість смуг, переважно тонких орнаментальних, які надавали тканині певної вишуканості. Б. Юрченко і Ю. Молотніков збільшували елементи геометричного орнаменту.

У 1969 році на ХБК було виконано за спецзамовленням для інтер'єрів санаторію «30-річчя України» під Києвом тканини за рисунком художниці Л. Жоголь. На легкому золотавому тлі поєднано білі та умбристі гладкі смуги, між ними – чіткі смуги білих геометризованих квітів. Інша тканина побудована на поєднанні тонких і широких смуг білого й золотавого кольорів, і тільки тоненька смужка чорного кольору підкреслює розміри рапорту рисунка.

Наприкінці 1960-х років молодий художник О. Стеценко після закінчення ЛДІПДМ прийшов на Комбінат, і від початку виявив свою творчу індивідуальність. Навіть тканина в два кольори зі спрощеним геометричним рисунком у вигляді дрібних квадратів і рисочок, з надзвичайно вишуканим ритмом і тонким поєднанням м'яких кольорів засвідчила високий професіоналізм митця. Не менш цікавими були й інші його тканини, виконані за мотивами геометричних узорів народного ткацтва.

Значну кількість ремізних драпірувальних тканин було створено за ескізами Н. Амеліної і Л. Швеця. У їхніх композиціях поєднувалися широкі й вузькі смуги, між якими вписано орнаментальні смуги. На білому тлі іноді різкувато сприймалися яскраво-червоні лінії в поєднанні з чорними. У деяких виробах помітні певні цитати з тканин волинських рушників. Масштаб рушника і великої площини завіси різні, тому іноді рисунок тканини не збігався з її функціональним призначенням[32].

Найвиразнішими за композицією, кольором та використанням орнаментальних мотивів були драпірувальні жакардові тканини, що їх почали виготовляти 1964 року. Художники звільнилися від технологічної залежності ремізного ткацтва. Вони створювали композиції, використовуючи різні за характером орнаменти. Рослинні композиції були близькі до природних форм, стилізовані мотиви абстрактного, геометризованого характеру поєднувалися з фігуративними зображеннями. Жакардове ткацтво дозволяло здійснювати будь-які задуми. Однак головне в декоративних тканинах – колірна композиція. Тканини постійно вражали високою культурою поєднання тонких колірних нюансів.

Художники М. Цілуйко, Б. Шнайдер, Ю. Каплунович, Б. Юрченко, Н. Лопато, О. Кузюра, Ю. Молотніков та В. Маругін постійно зверталися до джерел народного мистецтва не тільки України, але й Росії, Білорусі, Прибалтики тощо. Вони не цитували мотиви народного ткацтва, кераміки, килимарства, а творчо використовували кращі зразки традиційного мистецтва, надаючи їм сучасного трактування.

Головний художник ХБК Ю. Молотніков – творча, талановита, високої культури людина – об'єднав когорту чудових митців, які щоразу

[32] *Сакович І. В.* Зазнач. праця. – С. 99–101.

http://www.etnolog.org.ua

вражали новими знахідками. Так, Б. Юрченко створив багато драпірувальних тканин за мотивами гуцульських кептарів, верет, орнаментальних візерунків різьблення по дереву, геометричних мотивів килимів. Вони свідчать про тактовне звернення до того чи іншого виду народного мистецтва.

Б. Шнайдер теж використовував мотиви народного мистецтва, зокрема розпису гуцульських писанок: гарячо-помаранчеві з дрібним рисунком Космача, верховинські мотиви, які є локальніші за кольором, мають збільшені зображення мотивів зі вкрапленням зелених, бордових насичених кольорів. Б. Шнайдер на основі високого мистецтва народного писанкарства створив сучасні тканини, які в будь-якому інтер'єрі ставали помітним художнім акцентом. Також заслуговує на увагу його серія декоративних тканин за мотивами килимарства західних регіонів України. Характерні мотиви геометричного орнаменту гуцульських килимів легко лягають на площину декоративної тканини, де колір і масштаб рисунка підкреслюють її функціональне призначення.

Ю. Каплунович для декоративних тканин більше використовував мотиви рослинного орнаменту: стилізовані квіти, птахи об'єднані вишуканим композиційним ритмом, графічно виразним рисунком. Зверталися художники й до відтворення пейзажів, архітектурних пам'яток. Дедалі частіше використовували абстрактні мотиви, де вирішальну роль відігравав колір. У 1973 році Л. Жоголь спроектувала жакардову драпірувальну тканину для готелю «Київ» (м. Київ). У рисунку поєднано геометрію квадратів і трикутників, використано лише два кольори – золотаво-вохристий і теплого відтінку білий. Тканина призначалася для номерів готелю, колір і рисунок відповідав спокійному емоційному настрою інтер'єру[33].

Завдяки творчості художників найпотужніших трьох комбінатів – КШК, ДШК і ХБК – художні промислові тканини України мали заслужену славу не тільки на батьківщині, але й далеко за її межами, були відзначені високими нагородами на міжнародних виставках. І це відбувалося завдяки національній самобутності їхніх розробок, міцній основі традицій народного мистецтва, що завжди надихало професійних митців[34].

Потужним підприємством в Україні був **Чернівецький текстильний комбінат «Восход»** (ЧТК). У 1949 році було створено текстильну фабрику № 2 шляхом об'єднання дрібних кустарних майстерень. Тут випускали жакардові бавовняні покривала, килими, декоративні тканини на морально застарілому обладнанні, яке залишилося з 1930-х років від румунських майстерень. До того ж використовували і старі рисунки текстильних виробів[35]. У 1951 році на базі згаданої фабрики утворено художню майстерню, яку згодом перейменовано в Текстильний комбінат «Восход». На початку він спеціалізувався на випуску жакардових покривал і килимів, асортимент яких був незначний, а художня якість низькою внаслідок відсутності професійних художників і десинаторів. Композиції рисунків були еклектичні, колірні вирішення найчастіше невдалі, характерне було перевантаження декором, геометричні орнаменти відзначалися надмірною складністю[36]. Хоча в основу більшості композицій покладено орнаментальні мотиви килимів, тайстр, поясів та інших народних виробів Чернівецької та Івано-Франківської областей, розробки не вирізнялися високою художньою якістю, за винятком пікейних покривал, та й то завдяки розробці художника О. Фоменкова і технолога М. Хургіна з Інституту художньої промисловості АА УРСР.

У 1950 році на Комбінаті організовано творчу майстерню, до колективу якої увійшли художники-професіонали з КУПМ, а пізніше – зі ЛДІПДМ, – З. Давиденко, О. Сідак (Француз) (у 1952 р.), К. Онищенко (у 1953 р.), М. Федірко (у 1954 р.), В. Нікуліна (у 1955 р.). Вони поступово завойовували авторитет завдяки наполегливій праці. Постійно замальовуючи мотиви природи, на основі зарисовок рослин і квітів З. Давиденко виконала композиції для покривал («Соняшники», «Кручені паничі», «Півонії»). О. Сідак (Француз) створила чудові рисунки також для покривал за мотивами народних розписів. Так, одна з композицій побудована за центричною схемою: у центрі – букет, а краї заповнені орнаментальним легким плетивом. Доповнює виразність композиції дрібний рисунок тла, який виконано за допомогою переплетення основи та утоку. Рисунок ажуру поєднує тло з орнаментом. В інших композиціях, де тло займає великі площини, художниця заповнює його дрібними квітковими мотивами. Вона постійно в пошуках, і тому її роботи завжди неповторні, мають індивідуальний почерк.

[33] *Жоголь Л.* Декоративное искусство в современном интерьере. – К., 1986. – С. 14.

[34] Там само.

[35] Там само. – С. 21.

[36] *Макаров К.* Профессиональное, народное, самодеятельное // ДИ. – 1972. – № 9. – С. 16–18.

http://www.etnolog.org.ua

К. Онищенко використовує зарисовки квітів, а також звертається до музейних зразків народного ткацтва. В основі її композицій – традиційна схема штучних виробів: центральний акцент і орнаментальна замкнена кайма, тактовна розробка тла між центром і каймою.

У перших виробах Комбінату біла основа і кольорові утоки (жовті, рожеві, червоні) не давали цікавого колірного вирішення. До кінця 1940-х років не відбувалося суттєвих змін ні в композиції, ні в колористиці. Однак починаючи з 1950-х років, художники почали працювати над жакардовими килимами. Тривалий час використовували старі рисунки, так звані буковинські, проте із часом було впроваджено нові, створені художницею З. Давиденко (наприклад, «Квітковий»). Пізніше, 1954 року, з'явилися рисунки за мотивами полтавських килимів, де використано їхні характерні орнаментальні мотиви, а також побудову композиції.

1950-ті роки для художників ЧТК стали періодом наполегливої праці в етнографічних музеях Львова, Івано-Франківська, Чернівців, Коломиї, Києва. Вони зверталися до скарбів народного мистецтва творчо, щоразу використовували ті чи інші мотиви, виявляючи свою індивідуальність. М. Федірко, К. Онищенко, В. Нікуліна вивчали не тільки українське мистецтво, творчі відрядження відбувалися до Москви, Риги, Ленінграда. Звідти вони привозили багато зарисовок, які ставали матеріалом для створення нових композицій. Так, З. Давиденко розробила композицію килима «Молдавський» за мотивами молдавських килимів. Вона не повторила мотиви великомасштабних троянд різкого червоного кольору, а поєднала центральний букет із широкою каймою з рослинних мотивів. Орнаментальні мотиви й ритми елементів центральної частини і кайми композиційно врівноважені, об'єднані гармонійними кольоросполученнями.

Якщо в перших виробах митців рисунки для покривал і килимів переважно розроблені на основі зарисовок рослин або орнаментальних мотивів центральних регіонів України (Полтавщини, Київщини), то наприкінці 1950-х років художники акцентують увагу на мотивах західних регіонів. Талановита художниця З. Давиденко створила чимало композицій у традиціях Західного Поділля, і найкращий із цієї серії – килим «Смугастий». Його композиція побудована на чергуванні поперечних смуг. У центрі акцентовано три широкі смуги з геометричними буковинськими мотивами. Між ними – вузенькі орнаментальні смуги. Замикає всю композицію широка орнаментальна кайма.

Активно використовували стилістику буковинського геометричного орнаменту О. Француз, К. Онищенко та В. Нікуліна. Вони створювали і поперечносмугасті, і медальйонні композиції. Здебільшого рисунки жакардових килимів і покривал на Чернівецькому комбінаті були з геометричними або геометризованорослинними мотивами, але нового, сучаснішого трактування.

Наприкінці 1950-х років ЧТК випустив значну кількість жакардових покривал і килимів. Іноді траплялися вироби зі складними еклектичними рисунками, збідненої колірної гами. Численні виставки свідчать про відставання з художнього погляду чернівецьких майстрів. Розмах будівництва житла, нових меблевих підприємств вимагав відповідного підходу до розробки асортименту художнього текстилю для інтер'єру. У 1960-х роках характер рисунків на жакардових килимах і покривалах поступово змінюється. Нове спрямування в декоративному мистецтві в цілому відбивається і на творчості художників ЧТК. Перші відчутні зміни в композиціях простежуються у творах В. Нікуліної, К. Онищенко, З. Давиденко та О. Француз.

У 1962 році відбулася Всесоюзна виставка декоративного мистецтва в новозбудованому районі Москви – Мньовниках, де в інтер'єрах житла експонувалися нові зразки меблів, тканин, фарфору та інших творів мистецтва, які пропонували новий напрям в архітектурі й декоративному мистецтві, комплексне вирішення архітектури і творів мистецтва для неї. Цей напрям вимагав не лише зміни композиції, масштабу рисунка, але й розробки нових структур, використання нової сировини. Пошуки були тривалими і складними. Проте вже 1965 року було прийнято нові структурні розробки. Значних успіхів у виготовленні жакардових килимів і покривал колектив художників домігся, використавши синтетичні волокна – об'ємну пряжу. Проведений художниками В. Нікуліною, З. Давиденко і О. Француз експеримент завершився успішно[37].

Комбінат почав випускати покривала нових рисунків і за новою технологією – «Верховина» і «Чернівчанка» художників В. Нікуліної та З. Давиденко. Орнаментальний рисунок, який утворювався об'ємно-петельною пряжею, надавав м'якої бархатистості. Такого результату було досягнуто завдяки тому, що художники Комбінату самі доопрацювали якість пряжі, зробили її пружнішою, а застосування меланжування пряжі надало яскравості кольорам, збагатило тканину м'якими півтонами. Це ново-

[37] *Арофікін Є.* Зазнач. праця. – С. 135–140; *Жук А. К.* Зазнач. праця. – С. 55–57.

http://www.etnolog.org.ua

введення в країні було запроваджене вперше і саме художниками Чернівецького комбінату. Воно мало принципове значення при розробці нових прийомів побудови композицій покривал і килимів із застосуванням об'ємно-петельної пряжі, яка дозволяла створювати найрізноманітніші рисунки, збагачувати колорит.

Технологи і художники запровадили ще одне нововведення – створили складну двошарову структуру для жакардових килимів, коли поверхня утворюється завдяки об'ємно-петельному утоку пропорційно з обох боків. Використання меланжевої пряжі дозволяло уникати колірної строкатості та одержувати додаткову гаму тонких відтінків кольору. Для об'ємно-петельної пряжі в килимах нової структури використовували в ті роки лише три кольори, але вдало знайденими вирішеннями рисунка й композиції художники досягали різноманітності. У межах нової структури вони виконували рисунки та композиції без симетрії і повторення, що естетично збагачувало твори. Художники шукали нові мотиви, по-новому їх композиційно розміщували, враховуючи можливості їхнього технічного виконання. Нові розроблені килимові вироби чернівецьких художників О. Француз та В. Нікуліної вирізнялися високими художніми та експлуатаційними якостями. Виразні, декоративні, різноманітні за характером орнаментації та колірним вирішенням вони до того ж зберігали кращі традиції народного мистецтва Буковини. Це і привертало до них прихильність широкого кола споживачів. І ще одна суттєва риса цих виробів – вони були доступні за ціною завдяки дешевій сировині – бавовняній та синтетичній пряжі.

У 1960–1970-х роках поступово змінюється характер орнаментики, колірне вирішення композицій. Замість пістрявих, багатоколірних, перевантажених орнаментом виробів пропонуються нові, з невеликим орнаментальним заповненням, у яких значну роль відіграють тло, фактура, колір. Над завданням нового напряму працювали майже всі художники колективу. Найвищу оцінку одержали твори В. Нікуліної, К. Онищенко та О. Француз. Кожна з художниць по-своєму комбінувала в композиціях широкі й вузькі, гладкі й орнаментальні смуги, буковинські мотиви клинців, квадратів, квітів. Наприкінці 1970-х років художники Комбінату звернулися до рослинних орнаментів та мотивів народних килимів Буковини, Поділля, Київщини. Особливо слід згадати килими, створені за мотивами подільських килимів, так звані вазони. У народному килимарстві подільські килими-вазони призначалися тільки для стіни. Великі вироби (180 см × 400 см) розміщували на дві суміжні стіни. Художники ЧТК запропонували такі килими для використання на підлозі й на стінах.

Художники ЧТК «Восход» свій досвід і талант вкладали не лише в промислові тканини. Так, В. Нікуліна і О. Француз постійно брали участь у всеукраїнських і закордонних виставках декоративно-ужиткового мистецтва, демонструючи гобелени, килимові вироби індивідуальної розробки. Авторські твори у свою чергу знаходили відгомін у промислових зразках.

Черкаський шовковий комбінат (ЧШК) було створено наприкінці 60-х років XX ст. завдяки побудові Черкаського хімкомбінату та виготовленню там нової сировини – ацетатного шовку. Тканина з нього фізично тяжка для одягу, та все-таки мала попит, бо в ті роки були модні нові синтетичні тканини – нейлон, кремплін. Колектив художників ЧШК був не дуже численний, але талановитий і докладав багато зусиль до того, щоб надати тканинам якнайкращого вигляду. Сприяла підвищенню якості й організація художнього бюро[38]. О. Шалабаєва, Т. Капустіна, В. Коростенко і Т. Касьян створили вишукані рисунки, що сприймалися як акварелі. Проте застосовували і яскраві насичені кольори, але в такому поєднанні, що це не порушувало загальної тональності. У композиціях домінував рисунок у смуги, здебільшого діагональної побудови, де превалювало поєднання різних квіткових мотивів з геометричними або орнаментальними мотивами традиційного народного мистецтва. Створювали смугасті рисунки вертикальної або горизонтальної побудови. Вони були переважно багатопланові, не копіюючи наслідували зразки тканин XIX ст. Вони не були натуралістично об'ємні, з детальною прорисовкою форм, як у тканинах Росії, Італії або Франції минулих епох. Черкаські художники вишукано, умовно, стилізовано, тонше і стриманіше вирішували їх у кольорі. Навіть пейзажні мотиви, які набували в той час поширення, виконані в професійному поєднанні тонкої графіки з вишуканою колористичною розробкою.

Значної популярності набуло і площинне вирішення рисунка. При цьому зображення рослин подані в незвичних умовних кольорах, а рисунок у цілому перетворився на вільні абстрактні площини. Художники ЧШК зверталися й до композицій каймового характеру, але їхні розробки поступалися таким роботам художників Київського й Дарницького комбінатів.

[38] *Арофікін Є.* Зазнач. праця.

http://www.etnolog.org.ua

Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років на ЧШК створювали широкий асортимент одноколірних жакардових драпірувальних тканин. Їх широко застосовували в інтер'єрах адміністративних будівель. Найчастіше це були тканини білого або легкого відтінку блакитного, жовтого кольорів з тонким ажурним рисунком у смуги або вільні композиції з геометричних мотивів. На жаль, кінець XX ст. став завершальним етапом існування ЧШК.

У 1974 році на **Тернопільському бавовняному комбінаті** (ТБК) уведено в експлуатацію потужний цех з випуску набивних тканин. У його асортименті – бавовняні тканини: сатин, бязь, ситець, репс та ін. Досвід художників російських комбінатів, таких як «Трьохгорка» та інші, безумовно, мав вплив на українських художників, більшість з яких спеціальну освіту одержували в російських навчальних закладах. На Комбінаті розробляли рисунки для платяних і сорочкових тканин. Для перших використовували зарисовки квітів та орнаментальні мотиви різних регіонів України і східних країн. Багато виконували проектів для одягу дитячого асортименту, використовуючи мотиви природи, казок та різних орнаментів. Рисунки для сорочкових тканин створювали шляхом поєднання вишуканих смуг пастельної чи контрастної гами кольорів. О. Морчак, О. Розвадовський і Т. Реут застосовували мотиви української орнаментики, зарисовки рослин, квітів. Натхненні успіхами художників КШК і ДШК, а також постійною зміною всесвітньої моди, вони багато створювали рисунків для платяних тканин з рослинними, геометричними, а також комбінованими мотивами.

Найцікавіші рисунки було створено для сатину. У них переважали квіткові мотиви реалістичного трактування з поєднанням деталей різного масштабу. Художники надавали перевагу мотивам рослин, букетів чи окремих польових та садових квітів. З великої колекції тканин вирізнялися розробки В. Безсонова, О. Онохіної та С. Самохіної. Кожний з них по-своєму трактував форму тієї чи іншої квітки, застосовував певний колорит, урізноманітнював композиції. Згадані художники розробляли мотив троянди по-різному. С. Самохіна великомасштабними натуроподібними формами підкреслювала незвичайність, святковість тканини. О. Онохіна поєднувала мотив троянди зі східним мотивом так званого «огірка», що надавало тканині карнавального, театрального звучання. У В. Безсонова мотив троянди звучав особливо ніжно завдяки використанню тонкого прозорого мережива. Усі три тканини ніби виявляли різні жіночі образи: перша – велично-спокійний, друга – динамічний, екзальтований, третя – лірично-загадковий.

Невичерпним джерелом для художників ТБК було українське народне мистецтво, а також народна творчість майстрів Білорусі та Росії. У 70–80-х роках XX ст. став модним в оформленні одягу так званий фольклорний стиль. Попит мали бавовняні тканини, зокрема купонні, для яких на ТБК було розроблено багато цікавих рисунків. Художник О. Курдибаха створив тканину за мотивами писанок, О. Розвадовський використовував мотиви гуцульських кахель, Т. Реут вибудовував композицію тканини за мотивами лемківської вибійки в поперечні смуги, творчо переробляючи мотиви килимів лічильної техніки. Митці сміливо експериментували. Високу оцінку одержали роботи О. Морчака, В. Безсонова та О. Онохіної. Тканини набули незвичайної барвистості й декоративності завдяки використанню активних порціонних барвників, які надавали кольорам яскравості та чистоти.

Якщо на початку роботи ТБК узори виконували тільки на білому тлі, то поступово налагодили випуск тканин, де частіше використовували темне, насичених кольорів тло. Це надало тканинам певної святковості. Колористи розробляли по кілька варіантів колірного вирішення рисунків. Таке трактування авторського твору давало можливість збільшувати варіантність тканини і задовольняти широкий попит споживачів.

Художники ТБК слідкували за новими світовими напрямами в оформленні тканин. Вони застосовували сюжетно-фігуративні композиції, вирішуючи їх графічно або площинно, дедалі частіше доповнюючи композицію іншими декоративними елементами – штрихами, графічною сіткою або різного розміру краплинками. Цікавим прикладом є тканини О. Розвадовського «Коні» та О. Онохіної «Гонки». Перша вирішена динамічно, графічно, контуром зображено силуети коней у русі. Дрібні цяточки квітів передають настрій квітучого простору степу. У другій тканині тему спорту символізують мотоциклісти, які подані в складних ракурсах, майже фотографічно, завдяки чому рисунок набуває певної ілюстративності. Усе-таки силуетне відтворення мотивів надає композиції помітної декоративності. Такий напрям ставав дедалі поширенішим і в тканинах, і в окремих видах одягу, особливо в асортименті для чоловіків. У цьому напрямі найкращими стали тканини, присвячені Олімпіаді-80 і темі космосу – як данина певним подіям[39]. Цей напрям набув поширення й подальшого розвитку у XXI ст.

[39] *Жук А. К.* Зазнач. праця. – С. 20–22.

http://www.etnolog.org.ua

Найцікавішими були тканини для дитячого одягу (майже 50 % усього випуску). Враховувався різний вік дітей. Для менших частіше використовували мотиви казок, іграшок, звірят, героїв мультфільмів. Рисунок виконували в простих і чітких формах, яскравих та чистих кольорах, композиції були здебільшого спрощені. У 1980 році були відзначені художньою радою Міністерства легкої промисловості тканини «Цирк» О. Морчака та «Пошта» О. Онохіної за поетичне вирішення. Крім сюжетних рисунків, широко використовували в оздобленні тканин дитячого асортименту мотиви рослинного й геометричного орнаменту, зарисовки квітів, фруктів, метеликів, пташок. Загалом творчість тернопільських художників-текстильників дедалі більше набувала популярності та визнання.

Художники **Донецького бавовняного комбінату** (ДБК) заявили про себе наприкінці 1970-х років. На початку свого існування підприємство спеціалізувалося на випуску білих та одноколірних тканин, а наприкінці 1976 року тут почали випускати набивні тканини для дитячого асортименту. Найцікавішими були так звані сюжетні, у яких художники В. Батуріна, Г. Галухіна, Н. Азоріна та інші використали мотиви казок. У перших тканинах домінувала книжкова ілюстративність, натуралістичність мотивів зайчиків, півників, котиків. У подальших рисунках уже превалює більша умовність форми. Рисунки персонажів подано стилізовано, узагальнено, однак без втрати образності. Тематичний рисунок поєднано з рослинними мотивами (гілки дерев, кущі, квіти) та орнаментальними. Декоративніше вирішено колорит тканин. Неабиякий вплив на художників, які працювали з дитячим асортиментом, мали мультиплікаційні фільми, особливо українських мультиплікаторів – В. Дахна та О. Деряжної. Декоративна образність, виразність і стилізація були характерні для тканин дитячого асортименту.

Асортимент тканин для жіночого одягу на ДБК створювали здебільшого за мотивами квітів, букетів, гірлянд на тлі яскравих, насичених кольорів або на чорному, темно-синьому чи бордовому тлі, через що вони виглядали декоративно. Саме такими були композиції Н. Азоріної, де легкі мотиви реалістичного трактування квітів ритмічно розташовані на чорному тлі.

На ДБК випускали й купонні тканини. Так, Г. Галухіна створила цікаву купонну тканину за мотивами польових квітів – маків, ромашок, навіть тендітних квіточок бур'яну. Чорне і, як варіант, темно-синє тло підкреслювало виразність графічного ніжного рисунка. Т. Римаренко квіткові мотиви подавала широкими живописними смугами, які дуже вдало сприймалися на темному тлі. Оригінально вирішила рисунок тканини з мотивами квітів Т. Абрамова, розмістивши їх у вигляді широких смуг на фактурному тлі. Як бачимо, у кожного художника – своя композиція, власне трактування квіткових мотивів при художньому вирішенні тканини. В одних – прагнення до об'ємності, живописності, інші надають перевагу стилізованоплощинним зображенням чи вибудовують композицію графічно, за допомогою контурних рисунків, різних штрихів.

Мотиви народних килимів, вишивки, розписів, різьби по дереву, кераміки різних регіонів України слугували творчим матеріалом для розробки рисунків. Так, Т. Римаренко використала мотиви народних вишивок і декоративних розписів, зокрема петриківських, хоча, наприклад, у купонній тканині рисунок петриківського розпису вийшов дещо сухим, не знайдено живописного звучання. До петриківських розписів зверталася й Г. Галухіна, досить уміло підпорядковуючи орнаментику технології машинного друку. Цій художниці належить орнаментальна композиція за мотивами квіткових килимів з їхніми виразними стилізованими формами. Художниця зуміла килимові елементи масштабно підкорити тканині. Вдало використовувала мотиви українського народного мистецтва і Т. Мічуріна.

Донецькі художники розробляли й складні тематичні композиції. Серію тканин було виготовлено для московської молодіжної олімпіади, до 1500-річчя Києва та інших святкових подій.

Житомирський і Рівненський льонокомбінати (ЖЛК і РЛК) працювали, враховуючи давні традиції краю, пов'язані з вирощуванням і обробкою льону, виготовленням з нього чудових тканин. З 1955 року ЖЛК, а з 1960 року РЛК почали виробляти промислові художні тканини. На ЖЛК випускали скатертини і постільну білизну, а на РЛК – скатертини, платяні та декоративні тканини. На початку художникам допомогли працівники сусідніх республік, переважно зі Смоленського комбінату, найбільше приділяючи увагу технології. Художнє оформлення народних лляних виробів Полісся має індивідуальну історію.

Колектив ЖЛК був нечисленний. З налагодженням виробництва наприкінці 1950-х років створено художнє бюро, яке очолив художник О. Фоменков, який до 1955 року працював у текстильній майстерні Інституту художньої промисловості АА УРСР. Спілкування там з талановитими фахівцями С. Колосом та М. Хургіним сприяло пробудженню інтересу

http://www.etnolog.org.ua

до жакардового ткацтва, народного мистецтва. У 1960-х роках на Комбінат прийшли художники Т. Левицька, Е. Шпаковська та В. Книш, які започаткували новий напрям в оформленні тканин з льону. У перші роки колектив освоював випуск льняних тканин для постільної білизни – переважно смугастих. Наприкінці 1960-х років Комбінат випускав чудові жакардові скатертини, для яких художники розробляли різноманітні рисунки. Вироби були ніжних кольорів, мали тендітні рисунки, у яких витончені переплетення утворювали легкий ажур. Композиція майже завжди була замкнута. Широка або вузька орнаментальна кайма складалася з рослинних чи геометричних мотивів.

У ці роки РЛК продемонстрував успішну роботу художників Л. Задворної, Б. Лящук та Л. Тимофієнко. Полісся здавна славилося унікальним народним ткацтвом, де поєднання сріблястого натурального й відбіленого льону дає надзвичайні ефекти. У поліських рушниках, ряднах, обрусах превалює дрібний рисунок. Цей прийом декорування тканини використовували й художники РЛК. У їхній творчості народні мотиви переважають, але з тонким відчуттям сучасності. У рисунки скатертин на тлі натурального сірого кольору лляної пряжі вони вводили вишуканий візерунок червоного й чорного кольорів. Якщо червоний в орнаменті домінував, то чорний проходив тоненькою лінією. Цей прийом декорування, поширений у народному ткацтві, використовували в розробленні рукавів жіночих сорочок, а також тканих рушників.

На основі традиційної геометричної орнаментики народного ткацтва художники створювали оригінальні композиції рушників і скатерок. Можливо, схожа технологія могла викликати подібність у декоративному вирішенні тканин ЖЛК і РЛК. Однак цього не сталося. Житомирські художники надали перевагу чисто білим скатертинам з витонченими композиціями та узорами графічних рисунків. Рівненські частіше використовували два кольори – для тла і орнаменту. Двостороннє вирішення забезпечувало створення скатерки з перевагою того чи іншого кольору.

Художники РЛК працювали й над платяними тканинами, серед яких найвдаліші – у смуги з поєднанням натурального відбіленого волокна і пофарбованого в ніжні відтінки умбристого, золотавого та блакитного кольорів. Ці тканини завжди мали успіх у найвибагливіших європейських модниць.

Українська художниця О. Бабій (випускниця ЛНАМ) на початку XXI ст. організувала в Парижі салон «Бабійка», де виставляла свої моделі вбрання з рівненського льону. Вибагливі парижанки високо цінували рівненські льняні тканини і витончені моделі української художниці.

Слід згадати фабрики, які в 1940-х роках були створені на основі найкрупніших артілей у таких містах, як Львів, Харків, Одеса, Кам'янець-Подільський. Здебільшого асортимент виробів і їхнє художнє вирішення не вирізнялися високою якістю. Згодом на ці фабрики прийшли працювати професійні художники, які, зберігаючи основні риси народної творчості, вносили нові елементи в орнаменти, урізноманітнювали композиції, колірне вирішення. Змінювався й розширювався асортимент виробів. З часом вони були підпорядковані Міністерству легкої промисловості й виробляли здебільшого меблеві тканини. З 1953 року на цих фабриках працювали випускники ЛДІПДМ. І хоча ці підприємства були малопотужними, їхня продукція мала попит завдяки талановитим художникам.

Так, на **Львівській ткацькій фабриці** (до 1960 року – артіль) 1959 року очолила колектив М. Луцкевич – випускниця ЛДІПДМ. Уже перші її творчі роботи виявили майстерність молодої художниці[40]. Вона створила для меблевих тканин надзвичайно цікаві рисунки на основі орнаментики західноукраїнських народних тканин, килимів та вишивок. Вдалими були й композиції з мотивами гілок, кори дерев, каміння. З упровадженням нового стилю меблів М. Луцкевич запропонувала рисунки з абстрактними мотивами, оригінально поєднуючи рисочки, трикутники, смуги, кружечки. Тканини з такими рисунками вирішували у зближених кольорах, а іноді – у різко контрастних. Так, на смарагдово-зеленому тлі контрастно сприймалися золотаві рисочки й невеличкі прямокутники. Злагодженість таких кольорів надавала тканині надзвичайної вишуканості.

Художниця Фабрики Л. Сойко розробила дуже дрібний геометричний рисунок меблевої тканини з видовжених прямокутників, а її колірна композиція ґрунтувалася на поєднанні чорної, білої і червоної пряжі. Загальний колорит досягався за рахунок добре підібраних переплетень.

Виразну індивідуальність мала **Одеська текстильна фабрика** (ОТФ), у минулому – невелике кустарне підприємство. Вона вирізнялася тим, що в оформленні тканини художники застосовували тільки мотиви народної плахти (вовняна тканина для спідниць яскравої, вираз-

[40] *Жук А. К.* Зазнач. праця. – С. 20–22.

http://www.etnolog.org.ua

ної композиції і специфічної орнаментики, яка побудована на поєднанні різнокольорових квадратів, заповнених дрібним геометричним рисунком), характерні для Київщини, Чернігівщини, Полтавщини. Головним творцем цих рисунків був художник Г. Ліндеман[41].

Перші промислові плахтові тканини почали виробляти на Київській ткацько-прядильній фабриці наприкінці 1940-х років. У 1945 році поряд із платяною «шотландкою» тут розпочали випуск незначного асортименту декоративних тканин. Структуру і рисунки для них розробили художник С. Колос і технолог М. Хургін. Вони використали зразки народних плахтових тканин ручного виготовлення. Тому тканина вийшла надміру цупкою, з великою щільністю основи й утоку. Рисунок складався з дрібних кольорових квадратиків та прямокутників. Тканина зазнала суттєвих змін, коли на фабрику прийшов І. Решетник – випускник КУПМ, знавець традицій народного ткацтва і водночас вимог виробництва. Він якісно поліпшив структуру тканини, а мотив української плахти використав для створення нових барвистих рисунків. Саме тоді виникла назва «плахтова тканина». Творчі пошуки, розпочаті І. Решетником, продовжила Л. Духота, яка прийшла на Фабрику 1961 року, також після закінчення КУПМ. У 1964 році підприємство розформували, а обладнання передали маленькій Клавдіївській фабриці (недалеко від Києва).

На ОТФ плахтові тканини почали виробляти 1955 року, у перші роки наслідуючи досягнення київських художників. Так, 1950-ті роки позначені підйомом виробництва в народних художніх промислах, де художники на базі, зокрема, класичної плахти створювали новий асортимент – наволочки, портьєри, ковдри. Важливу діяльність у цьому напрямі провадив художник С. Нечипоренко. Г. Ліндеман досконало оволодів технологією створення цього яскравого виду декоративних тканин і вніс своє бачення в розробку нових варіантів рисунків. Залишивши структуру тканини незмінною, він на основі кращих зразків народної плахти з музейних колекцій створив багато оригінальних візерунків, що відзначалися різноманітністю композиційного й колористичного вирішень. В одних тканинах квадрати з орнаментальним спрощеним рисунком розмежовані широкими смугами по вертикалі й горизонталі, які, перетинаючись, утворюють додатковий дрібний візерунок; в інших – тло між квадратами залишалося вільним і покривалося візерунчастим переплетенням. Характер орнаментальних мотивів, які заповнювали квадрати, був різноманітний. Запозичені з традиційної народної орнаментики, вони побудовані здебільшого за законами симетрії.

Колорит одеських плахтових тканин був різноманітний – від яскравих контрастних до тональних м'яких поєднань. Г. Ліндеман використав досвід художників підприємств художніх народних промислів, запровадив у виробництво тканини віскозну та штапельну пряжу, застосування якої надало рисункам більшої виразності, сприяло чіткішому виявленню фактури, зробило плахтові тканини ошатними. Вони мали неабиякий попит у меблевій промисловості.

На **Харківській текстильній фабриці** (ХТФ) виготовляли досить малий метраж і не надто складних артикулів. У 1970-х роках тут працювали дві випускниці ЛДІПДМ – А. Яценюк і С. Сітас. Їхні розробки не внесли значних змін у розвиток художніх декоративних тканин. Пізніше А. Яценюк яскравіше виявила творчі здібності у відділі обладнання інтер'єрів і монументального мистецтва КиївЗНДІЕП.

У 1950-х роках у художньому текстилі з'явилася ще одна яскрава особистість – художниця А. Вигеріна. Після закінчення ЛДІПДМ вона одержала призначення на Київську хусткову фабрику, де виробляли набивні хустки. Ще в 1940-х роках в Україні в багатьох містах виникли артілі, де виготовляли хустки, шарфи, косинки. Унаслідок відсутності відповідної технології друку їхня якість була низькою, до того ж, і це головне, рисунки створювали люди, які не мали жодної художньої освіти. У ті часи павлово-посадські та канадські хустки мали дуже широкий попит в Україні, оскільки яскрава вовняна хустка була елементом народного вбрання в багатьох регіонах. На ХТФ удосконалили технологічний процес, а молоді художники А. Вигеріна, І. Мікушева та О. Вовченко створили чудові рисунки на основі українського народного мистецтва та природних мотивів[42]. Проте найкращими були хустки А. Вигеріної. Вона професійно розробляла їхнє орнаментальне, композиційне та колористичне вирішення. Кожна її хустка виглядала оригінальною. Збільшені форми троянд художниця вдало поєднувала з тендітними польовими квітами. Чудові квіткові композиції виглядали святково на чорному, червоному, бордовому, зеленому та білому тлі[43].

[41] *Жук А. К.* Зазнач. праця. – С. 24.

[42] *Сакович І. В.* Зазнач. праця. – С. 136.

[43] *Жук А.* Зазнач. праця. – С. 25–26.

http://www.etnolog.org.ua

Отже, художні тканини промислового виробництва другої половини XX ст. свідчать про високу майстерність художників, талант яких з кожним роком розквітав. Вони віддзеркалювали багатогранність мистецтва різних регіонів України, а головне – індивідуальність творчості кожного художника і окремого підприємства.

Творчість художників текстильної промисловості України в другій половині XX ст. високо цінувалася суспільством. Так, художники Н. Грибань, М. Шнайдер-Сенюк, Т. Мороз, М. Грибанова (Севастьянова) одержали звання «Заслужений художник України».

А. Ламах було відзначено орденом «Знак пошани», а Н. Грибань – орденом Трудового Червоного Прапора. Художники постійно звітували яскравими творами на зарубіжних і вітчизняних виставках, їхні тканини одержували золоті, срібні та бронзові медалі (Н. Бондаренко, О. Вовченко, П. Зайцев, М. Кирницька, Р. Пашкевич, Е. Титаренко, Н. Щербакова).

На жаль, наприкінці XX – на початку XXI ст. робота текстильних підприємств поступово згорнулася, а більшість з них припинили своє існування.

Л. ЖОГОЛЬ

Список ілюстрацій

1. *З. Вишневська*. Платяна тканина «Калина». 1952 р. КШК. Натуральний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
2. *В. Павленко*. Платяна тканина. 1950 р. КШК. Натуральний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
3. *Т. Мороз*. Платяна тканина «Наталка». 1979 р. КШК. Натуральний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
4. *В. Познікін*. Платяна тканина «Квіти весни». 1980 р. КШК. Натуральний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
5. *Н. Щербакова*. Платяна тканина «Золота нива». 1978 р. КШК. Натуральний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
6. *Н. Грибань*. Платяна каймова тканина. 1976 р. ДШК. Штучний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
7. *М. Кирницька*. Платяна тканина «Маки». 1977 р. КШК. Натуральний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
8. *М. Кирницька*. Платяна тканина «Квітка банана». 1973 р. КШК. Натуральний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
9. *М. Жиліна*. Платяна тканина «Метелик». 1972 р. ДШК. Штучний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
10. *М. Жиліна*. Платяна тканина «Тінь і світло». 1964 р. ДШК. Штучний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
11. *М. Жиліна*. Платяна тканина «Гуцульська». 1964 р. ДШК. Штучний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
12. *Н. Грибань*. Платяна тканина «Рибак». 1959 р. ДШК. Штучний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
13. *Т. Мороз*. Платяна тканина «Писанки». 1977 р. КШК. Натуральний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
14. *Н. Бондаренко*. Каймова платяна тканина «Квіти України». 1974 р. ДШК. Штучний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
15. *Н. Бондаренко*. Каймова платяна тканина «Київська квітка». 1978 р. ДШК. Штучний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
16. *Н. Бондаренко*. Платяна тканина «Пір'ячко». 1989 р. ДШК. Штучний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
17. *Н. Бондаренко*. Каймова платяна тканина «Український букет». 1974 р. ДШК. Штучний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
18. *Б. Любич*. Драпірувальна тканина для інтер'єру. Ескіз. 1960-ті рр. Папір; гуаш. Художник-виконавець А. Паранін. 1970-ті рр. Лабораторія декоративного текстилю КиївЗНДІЕП. Полотно, олія; трафаретна вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.
19. *Б. Любич*. Драпірувальна тканина для інтер'єру. Ескіз. 1960-ті рр. Папір; гуаш. Художник-виконавець А. Паранін. 1970-ті рр. Лабораторія декоративного текстилю КиївЗНДІЕП. Полотно, олія; трафаретна вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

20. *Е. Титаренко*. Платяна тканина «Народна». 1979 р. ДШК. Штучний шовк, вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.

21. *Е. Титаренко*. Платяна тканина «Троянди». 1979 р. ДШК. Штучний шовк, вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.

22. *О. Загальська*. Меблева тканина. 1958 р. ДШК. Бавовняна, віскозна пряжа; жакардове ткацтво. Фото з архіву Л. Жоголь.

23. *О. Загальська*. Меблева тканина. 1959 р. ДШК. Бавовняна, віскозна пряжа; жакардове ткацтво. Фото з архіву Л. Жоголь.

24. *А. Ламах*. Меблева тканина. 1959 р. ДШК. Бавовняна, віскозна пряжа; ткацтво. Фото з архіву Л. Жоголь.

25. *А. Ламах*. Меблева тканина «Спогади». 1980 р. ДШК. Бавовняна, віскозна, синтетична пряжа; жакардове ткацтво. Фото з архіву Л. Жоголь.

26. *К. Пономаренко*. Платяні тканини «Клітинки». 1964 р. ХБК. Бавовняна пряжа; ткацтво. Фото з архіву Л. Жоголь.

27. *Г. Ліндеман*. Меблеві плахтові тканини. 1957 р. ОТФ. Віскозна, штапельна пряжа; ткацтво. Фото з архіву Л. Жоголь.

28. *Ю. Молотніков*. Декоративна тканина. 1975 р. ХБК. Бавовняна пряжа; жакардове ткацтво. Фото з архіву Л. Жоголь.

29. *В. Нікуліна*. Килим. 1970 р. ЧТК. Бавовняна, синтетична пряжа; жакардове ткацтво. Фото з архіву Л. Жоголь.

30. *О. Француз*. Килим. 1975 р. ЧТК. Бавовняна, синтетична пряжа; жакардове ткацтво. Фото з архіву Л. Жоголь.

31. *В. Павлюк*. Килим. 1976 р. ЧТК. Бавовняна, синтетична пряжа; жакардове ткацтво. Фото з архіву Л. Жоголь.

32. *А. Вигеріна*. Хустка «Мальви». 1970 р. ХТФ. Вовна; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.

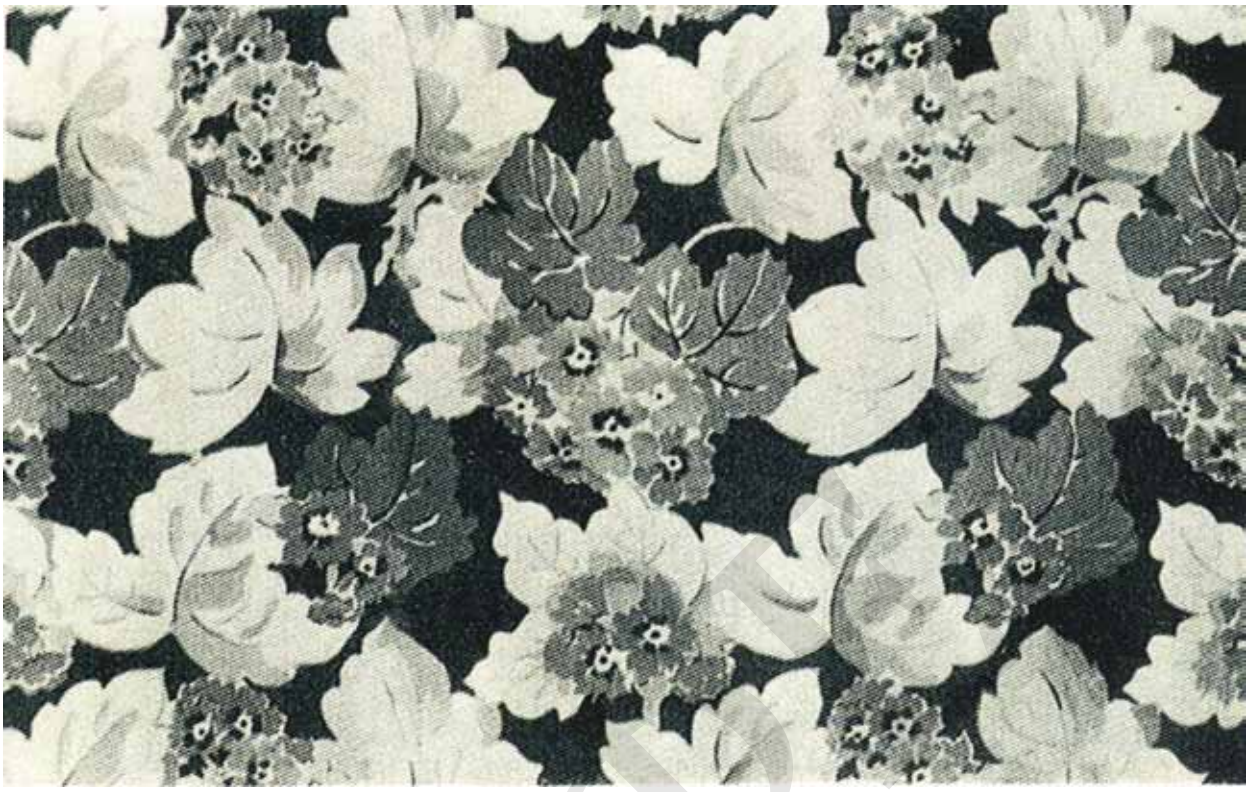
33. *О. Вовченко*. Хустка «Оксана». 1973 р. КШК. Натуральний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.

34. *О. Пащенко*. Хустка «Петриківська вибійка». 1963 р. КШК. Натуральний шовк; вибійка. Фото з архіву Л. Жоголь.

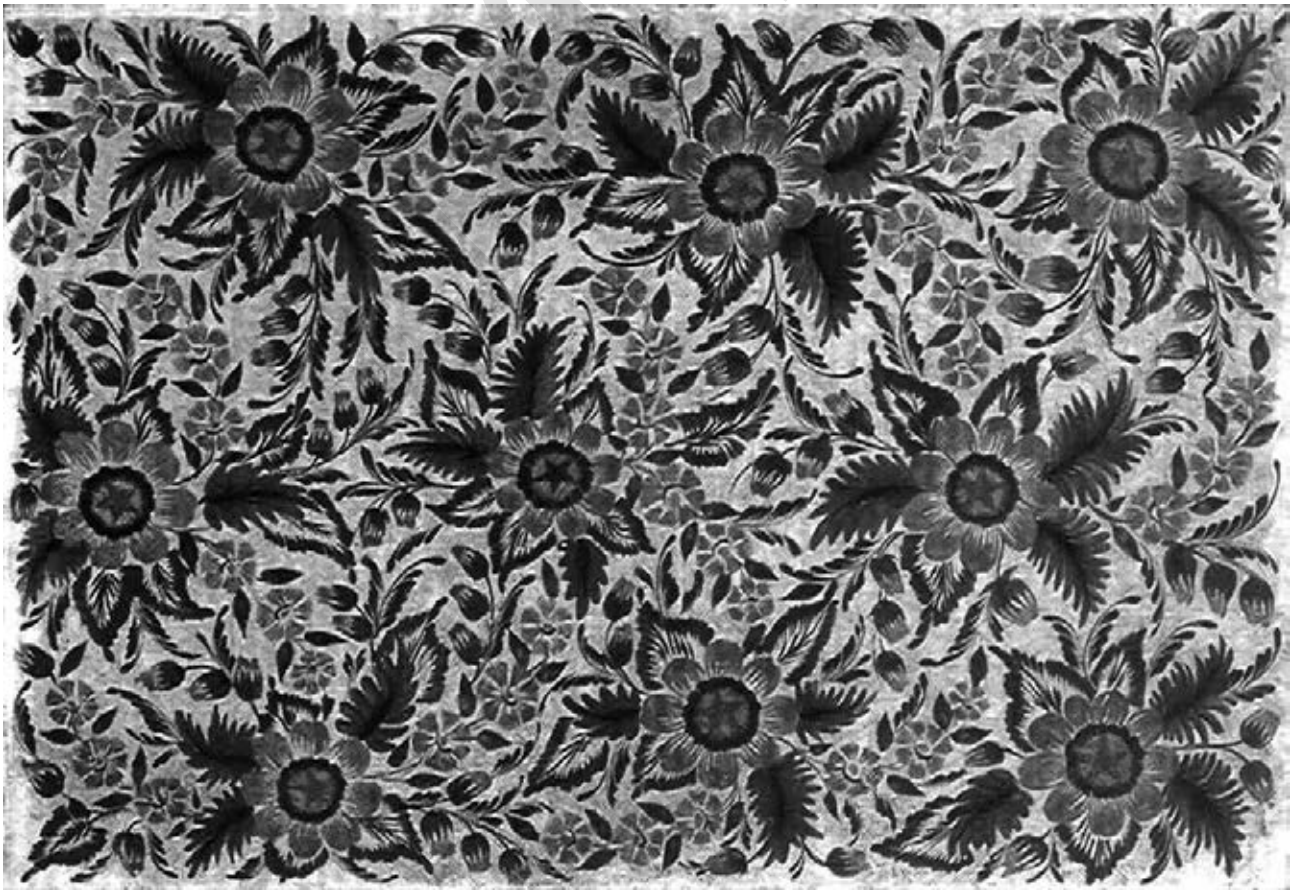
ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

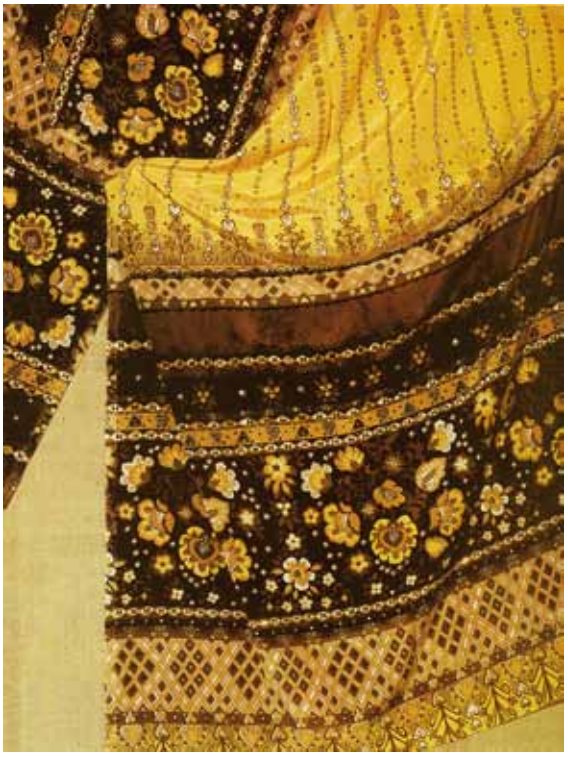
1



2

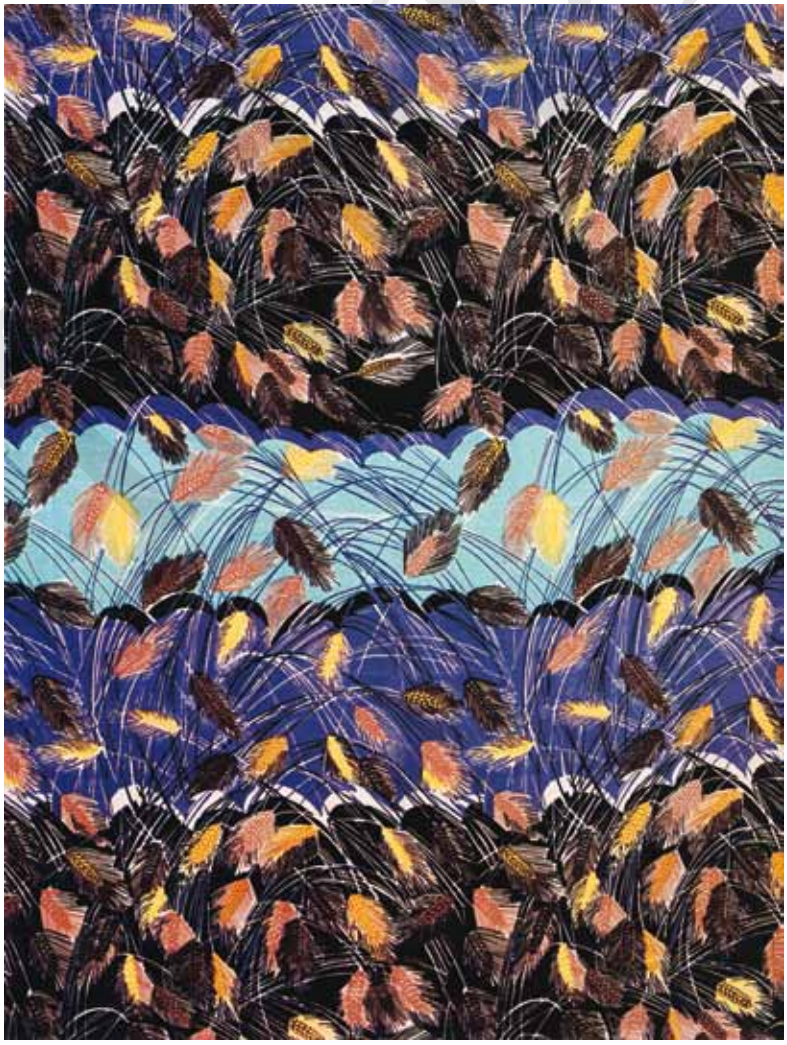


http://www.etnolog.org.ua



3

4



5

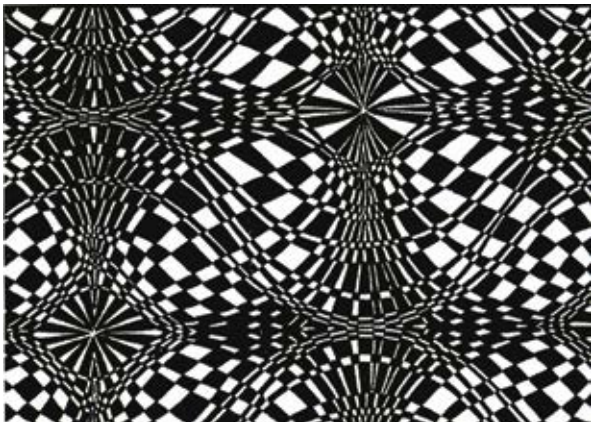
http://www.etnolog.org.ua

6

7

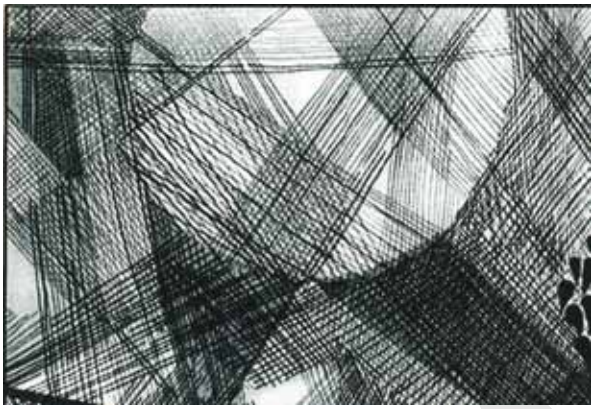
8

http://www.etnolog.org.ua



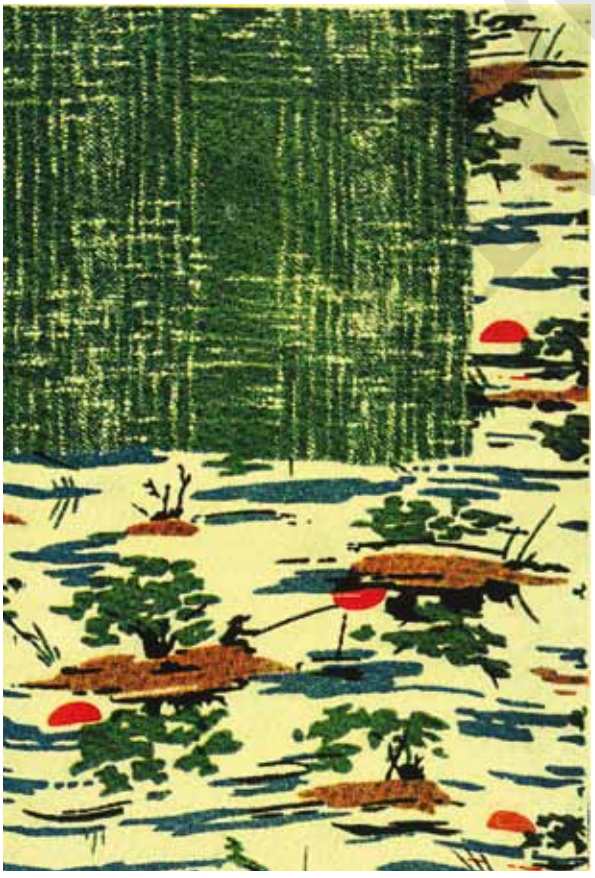
9

10



11

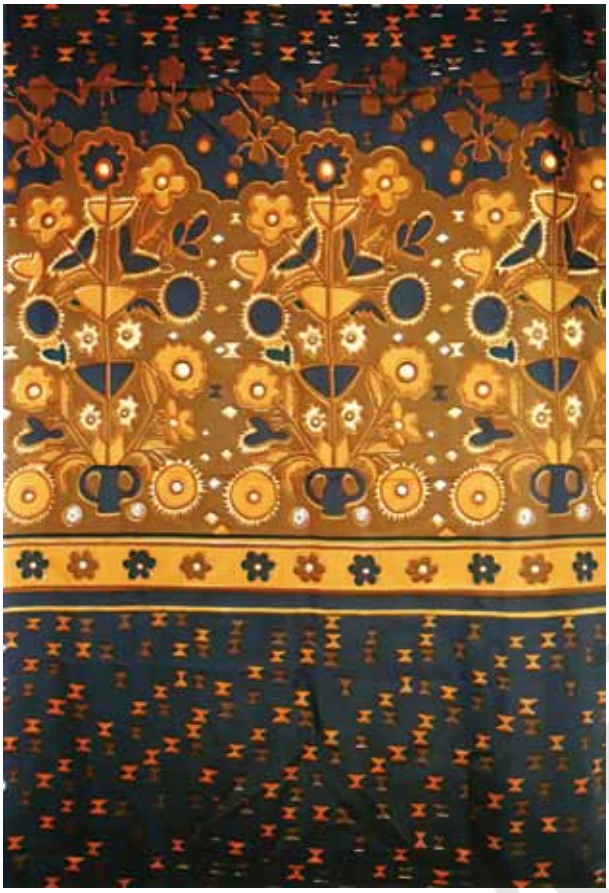
12



13

http://www.etnolog.org.ua

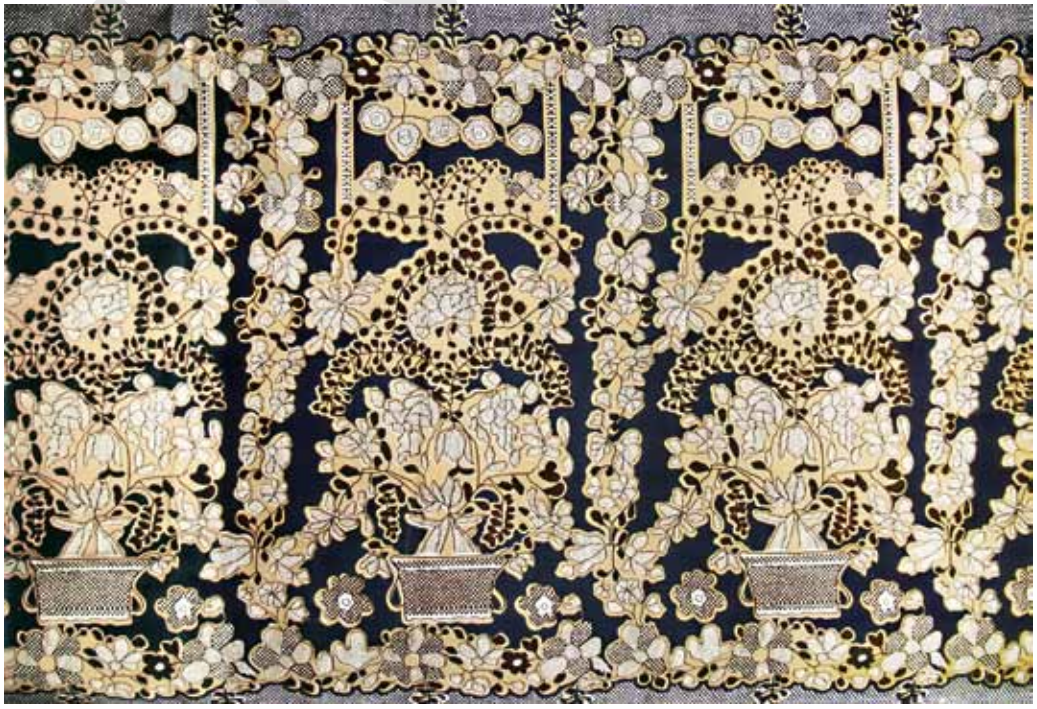
14



15

16

17



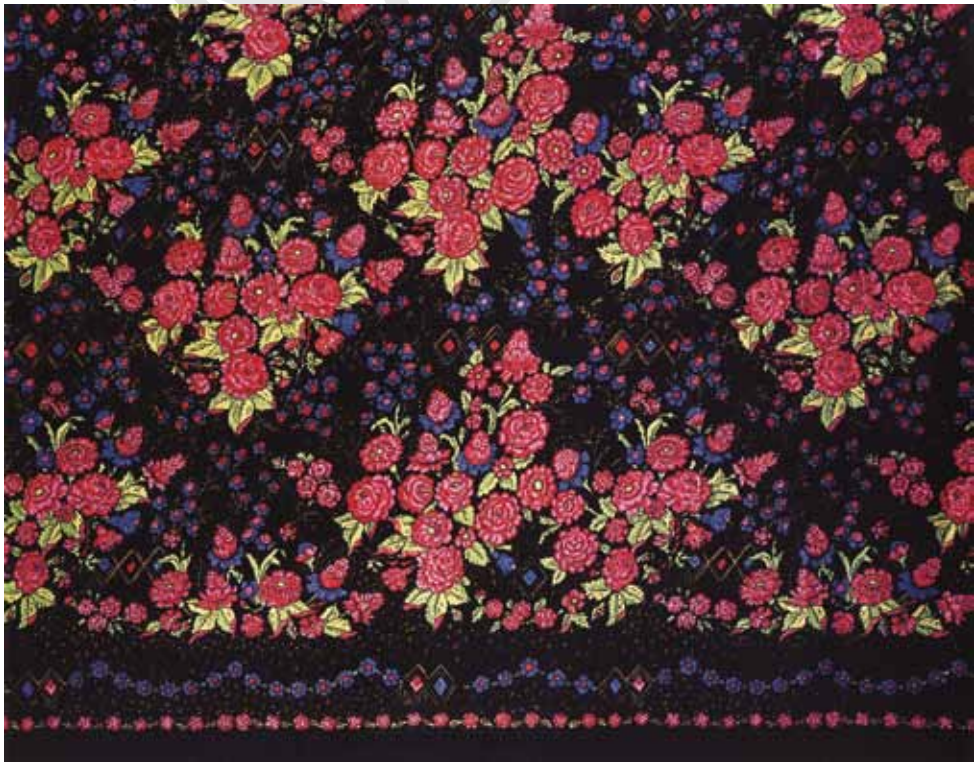
http://www.etnolog.org.ua

18

19

20

21



http://www.etnolog.org.ua

22

23

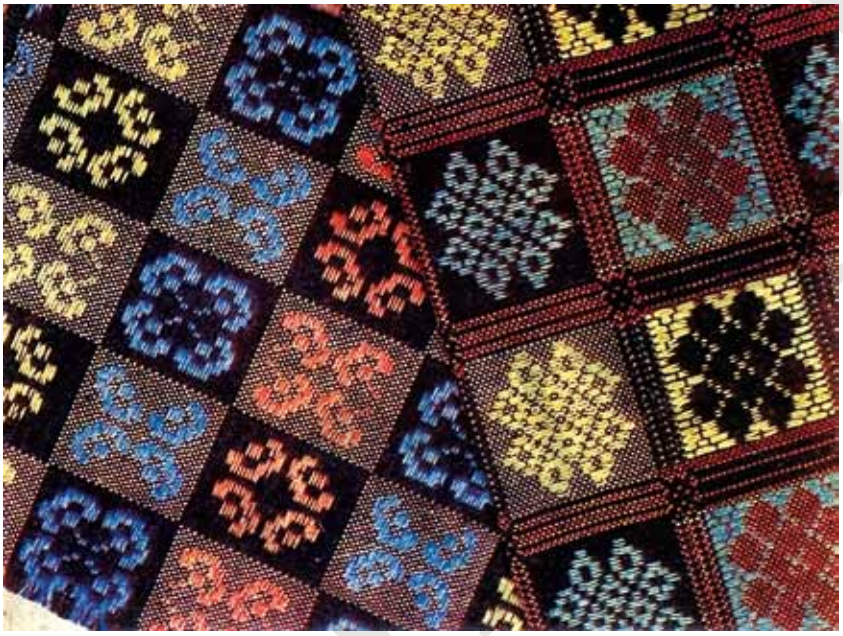
24

25

http://www.etnolog.org.ua

26

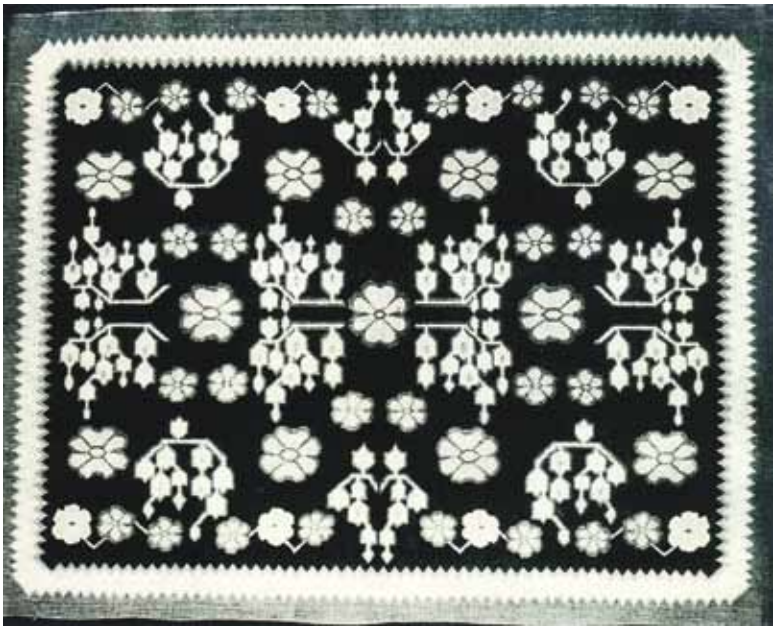
27



28

http://www.etnolog.org.ua

29



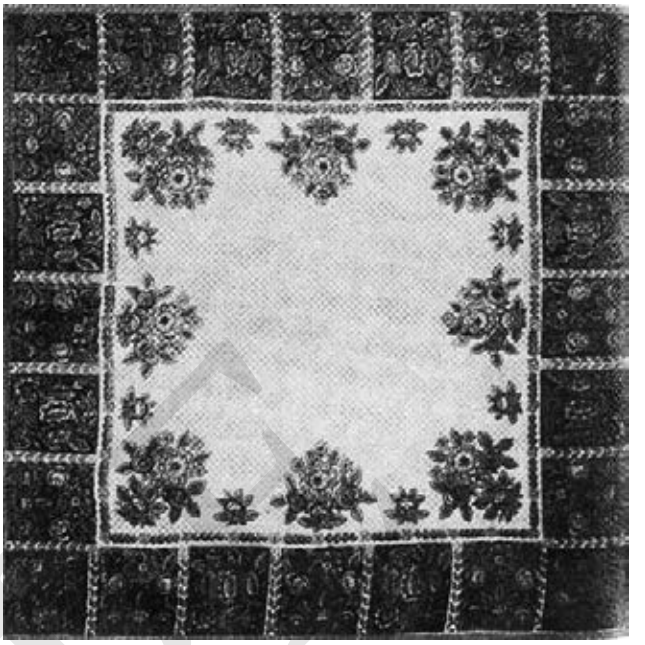
30

31

http://www.etnolog.org.ua

32

33



34

http://www.etnolog.org.ua

Новітній текстиль

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Л. Борисенко. «Сумніви». 1993 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво
Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002

http://www.etnolog.org.ua

НОВІТНІЙ ТЕКСТИЛЬ (1990-ті роки)

У 1990-х роках у художньому авторському текстилі тривав пошук нових виражальних можливостей тканини, виходячи з її іманентних якостей: структури, фактури, фізичних властивостей волокна. При цьому образотворчі характеристики, родинна спорідненість гобелена з живописом відійшли на другий план. Текстильне панно втратило правильність прямолінійних обрисів, набуло рельєфності, а згодом відірвалося від площини стіни, «вийшло» у виставковий простір як своєрідна «м'яка скульптура». Текстиль акумулював також незвичні в цій галузі матеріали й техніки. Образна система творів зазнала змін. Ці процеси отримали в міжнародній та вітчизняній практиці різні назви: «рух мистецтва тканини», «новий текстиль», «текстильний мейнстрим» тощо.

Значним стимулом поглиблення інноваційних тенденцій у текстильному мистецтві України в 1990-х роках стали мистецькі проекти, насамперед виставки, вітчизняні та зарубіжні, у яких мали можливість брати участь українські митці. Серед українських заходів слід згадати передусім Першу республіканську виставку текстилю малих форм (1989–1990), бієнале «Текстильний шал» у Львові (започаткована 1997 р.), Всеукраїнську трієнале художнього текстилю в Києві (з 2004 р.), Міжнародний молодіжний симпозіум художнього текстилю «АрхеНиткаНово» (2006).

Уже на виставці «Текстиль малих форм» були помітні твори, котрі відходили від усталених зразків. Поряд із класичними гобеленовими мініатюрами були представлені текстильні композиції, що за своєю стильовою ідеологією, пластикою, матеріалами та технікою виконання відрізнялися від звичних. Це, зокрема, двошарові структури «Відлига» С. Бурак та «Лебедина вірність» Б. Губаля; композиції з високим рельєфом «Копичка сіна та її тінь» Д. Наумко й «Обмежений контингент в обмеженому просторі» О. Дзиндри; об'ємні твори – «Композиція» Л. Порохової та «Ностальгія» Л. Квасниці-Амбіцької. У стилі редімейд були створені «Палітра Опанаса Заливахи» та «Мовчазна глиця» О. Крип'якевич, а видовжене звивисте полотнище «Екокультура» О. Приведи було зіткане з уривків газет та висушених пагонів рослин.

Проте програмною щодо еволюції нових тенденцій стала виставка «Текстильний шал», становлення якої можна вважати історією розвитку революційних форм текстильного мистецтва в Україні. Виставка була започаткована з метою стимуляції новаторських тенденцій, утвердження нової естетики в мистецтві вітчизняного текстилю. До підтримки та просування нових ідей на стадії їх становлення долучилося багато людей, зокрема очільники текстильної секції художнього текстилю ЛОНСХУ О. Риботицька та Л. Гошовський, мистецтвознавці, критики й журналісти – Р. Яців, Н. Космолінська, Л. Янас, В. Садова та інші, а також численна група художників-однодумців.

Проект і програму перших бієнале автор ідеї і куратор Г. Кусько розробляла, виходячи з тогочасних реалій. Так, на українських виставках уже впродовж кількох десятиріч поспіль домінували гобелени та панно у техніці батика чи вільного розпису, оформлені, як правило, у рамку. Тому нетрадиційними в межах бієнале «Текстильний шал» були всі анонсовані підходи, що виключали вищезгадані. «Форматом» виставки мислився тримірний текстиль та об'ємні об'єкти, а також розлогий технологічний інструментарій: техніки фотофільмдруку, рукотворного паперу, плетення, обвивання, напихання, закладання тканини складками, різноманітні голкові, авторські техніки тощо, – усе, що підпадало під категорію мистецтва тканини та волокна. Суттєво розширювався арсенал матеріалів. І все це – у різноманітних поєднаннях, що мало на меті ще більше збагатити виражальну палітру. Отже, пріоритет надавався нетрадиційним матеріалам, технікам, новим формам художньої виразності. У творах, представлених на виставці, повинен був реалізуватися хоча б один зі згаданих чинників.

При цьому засадничо виставка не обмежувалася суто формальним пошуком, програмно проголошуючи образно-тематичну, емоційну та соціальну наповненість творів. Девіз Першої бієнале звучав так: «Через експеримент – до образу». «Текстильний шал 3» проголосив темою людину в усій складності та багатогранності її внутрішніх і зовнішніх проявів. Четверта виставка була безпрецедентною за своєю інтерактивністю, бо покликала до співтворчості глядачів. У її програмі було зазначено: «Бієнале "Текстильний шал", що збирає на свої експозиції лише сміливих та професійних, зобов'язує учасників по-новому трактувати старі, підіймати нові теми, розвивати філософію ремесла, незмінно програмно декларує гостроту експерименту, і тому в стані оперативно й яскраво реагувати на складний оточуючий світ».

Уже Перша бієнале «Текстильний шал» продемонструвала широкі образотворчі, формо-

http://www.etnolog.org.ua

творчі та стильові можливості текстилю, прагнення митців аранжувати його в контексті асамбляжу, інсталяції, редімейду. У масштабних асамбляжах «Жарти з часом» В. Ганкевич, «Г.Г.Г. Епозад...» Л. Гошовського, «Мрії ткалі» О. Пилєвої-Борисової, «Середовище перебування поза реальністю» О. Приведи – гармонійно, а інколи хаотично поєднувалися текстильні об'єкти та готові побутові предмети, так само, як в інсталяції «Світлини» І. Данилів. В «Урбаністичному портреті» А. Попової-Хижинської сполучалися елементи ткання, кусні дроту й металевої стружки, а інсталяція «А сіно зріє» Олени Звір постала з насіння та пагонів рослин.

Як лінійний матеріал, своєрідний «елемент», у низці творів було використано також фотоплівку, переплетену на каркасі зі старої парасольки («Заховатись від самого себе» С. Бурак), металевий дріт, пасма шкіри та розрізаного на смужки паперу («Шалений чайник» Г. Кусько). Водночас у творі Г. Кусько для створення гнучкого полотна, з якого пізніше було сформовано об'єкт, застосовано традиційне полотняне переплетення. Так само, як і в мережаному тканому диптиху обрисів жіночих сукенок Т. Жарової («Біла сукня», «Небіла сукня»), виконаному із целофану, згорнутого в стрічку паперу та маленьких мушель. Робота Т. Мисковець «Безкінечна дорога» була створена з перфокарт, із цього самого матеріалу мисткиня сконструювала одяг, котрий демонструвала на відкритті виставки у форматі своєрідного хепенінгу.

На бієнале були показані твори в техніці валяння («...Ой чий то кінь летить» О. Риботицької), в'язання («Вампір» В. Лукач), створення рукотворного паперу («Паломники», «Таблиці», «Курган» О. Романюка), квілту («Біла композиція» Н. Борецької).

Уже в першій виставці взяло участь 42 художника. Це митці зі Львова, Києва, Хмельницького, Миколаєва, Донецька, Луцька, а також гості з Кишинева та Риги.

Соціально-економічне тло 1999 року окреслило специфіку наступного «Текстильного шалу»: програмно планувалися текстильний асамбляж та редімейд з використанням дешевих сучасних матеріалів та включенням у композицію готових предметів[1]. І хоча в результаті деякі роботи мали певні хиби (хаотичність, перевантаженість), проте загалом не було банальних та індиферентних прочитань. Виставки відображали час. Мистецтвознавець Р. Яців тоді влучно провів паралелі з «бідним мистецтвом». Готові предмети (платівки, ґудзики, старі годинники та світлини, сухі квіти та рибини тощо) були не лише вагомою естетичною компонентою, але й розширювали символіко-асоціативну палітру творів. Вирізнялися виконані з кіноплівки методом звивання «Постіндустріальні вежі» О. Валенюка, композиція «Для правдолюбів» О. Парути-Вітрук, «Ілюзія спокуси» О. Пилєвої-Борисової, «Ви-парування» і «Без назви» В. Ганкевич.

Елементи поп-арту, таємничий серпанок концептуального мистецтва приваблювали у колажному диптиху Д. Зав'ялової «Кохання. Секонд-хенд» (вірші у поєднанні зі світлинами оздоблювали одяг на вішаках). Вишитий лемківський фартушок, старі родинні світлини та годинники із зупиненими механізмами символізували драму родини Л. Квасниці-Амбіцької в асамбляжі «Сентиментальна».

Якщо «Текстильний шал 2» дав можливість доторкнутися до світу покинутих речей, створивши уявлення про світ людей, то «Текстильний шал 3» (2001) проголосив темою саму людину, своєрідним відображенням якої є лялька. Саме таку назву – «Лялька» – і отримала виставка[2]. Попри це власне ляльок, шитих, плетених, мотаних, які невдовзі набули значної популярності на інших виставках, саме на цій, «шалівській», було мало. У яскравій текстильній інсталяції О. Парути-Вітрук «Що людина – то драбина», сформованій із серії великих і малих драбин, виконаних з різнокольорових батикових тканин у техніці напихання, зв'язок з темою прослідковувався лише номінально.

Особлива емоційність виставки була зумовлена темою – людина в усій її багатогранності, а обшир технік, матеріалів і творчих підходів лише підсилювали образність. Сумну іронію випромінювали лаконічний об'єкт «Портрет мене» М. Базак та макраме «Бобовий король» С. Бабкова. Драматичні інтонації домінували в панно голкової техніки «Через очищення» Т. Печенюк. Інсталяція «Ляльку фіра переїхала» Н. Паук і С. Костирки та композиція Г. Кусько з рельєфними масками, у яких були закриті роти та очі, – «Мовчання» – зраджували фрустрацію від життя.

Крихка елегантність була притаманна інсталяції «Душі» О. Тіменик та об'єкту «Двоє» М. Тіменик. Нав'язані на сітку пасма дешевих

[1] *Кусько Г.* Концепція бієнале «Текстильний шал 2». – Рукопис. – Архів кафедри художнього текстилю ЛНАМ.

[2] *Кусько Г.* Концепція бієнале «Текстильний шал 3» «Лялька». – Рукопис. – Архів кафедри художнього текстилю ЛНАМ.

http://www.etnolog.org.ua

тканин у композиції Олени Звір «Пильнуй зв'язки» творили образ дорогоцінного боа з коштовних екзотичних пір'їн.

Спеціальною премією фонду Дрейфуса за антиснідівську тематику було відзначено інсталяцію «Аритмія» В. Ганкевич та об'ємно-пластичну композицію «Віра, Надія, Любов» Л. Квасниці-Амбіцької. Твір Т. Ядчук «Залежність» отримав премію регіонального фонду «Салюс», за сприяння якого проходила виставка.

«Текстильний шал 4» під девізом «Живий текстиль, або Руками рухати» концептуально передбачав активне залучення глядачів до процесу сприйняття експонованих творів. Виставкові роботи не лише можна, але й потрібно було рухати руками. Їх відповідно до авторського задуму та інтенцій глядачів пропонувалося завершувати чи руйнувати: доплітати, розпускати, складати з модулів, розривати чи зшивати, обмальовувати або розписувати, розгойдувати, пересувати, одягати тощо, стверджуючи ігрове начало мистецтва. Текстильні об'єкти могли світитися, пахнути, звучати, давати широкий спектр тактильних відчуттів. Інноваційними аспектами задуму були й пропозиції надання творам кінетичних якостей та властивостей «органічного текстилю» (щось на кшталт «органічної архітектури»), що передбачало можливість їхнього розвитку, здатності змінюватися, лишаючись незавершеними. Назва виставки була сформульована таким чином: «Живий текстиль, або Руками рухати», що відображало два важливих інноваційних аспекти четвертого «Шалу». Подібне інтерактивне спілкування було покликане сприяти руйнуванню стіни між мистецьким твором та глядачем[3]. Навіть «журі <...> під головуванням ректора Львівської академії мистецтв Андрія Бокотея, визначаючи володарів трьох премій, свої імпровізовані бюлетені, зааранжовані під текстильну стрічку, вивісило в залі як іще один експонат»[4].

Серед творів, що найактивніше «працювали» в руслі ідеї, – панно «Екологічний прогноз» О. Парути-Вітрук, біля якого завжди було людно. На м'якій, обтягнутій мішковиною поверхні пентаптиху відвідувачі впродовж усієї виставки створювали свої візерунки. «Книгу відгуків» Н. Куки глядачі могли не лише гортати, але й доповнювати, оздоблюючи залишеними авторкою нитками, стрічками, ґудзиками. Як кінетичний об'єкт працювала композиція Л. Квасниці-Амбіцької «Я навчу тебе літати», що складалася з п'яти предметів, три з яких – гойдалка та підвішені на шнурах коло й наповнений пір'ям пластиковий куб – були запрограмовані на рух. Від найменшого подиху рухалася легка марлева композиція С. Бурак «Сонячний дощ», закріплена на тонких білих шнурах. Вона нагадувала калюжі, спінені густими пасмами дощу.

Комунікативну функцію мистецтва підкреслювала аплікація «Кишені комунікації» (Г. Кусько, О. Цимбалюк). Під час відкриття виставки з великих нашитих поверх печворку кишень глядачі могли взяти цукерки та залишити на спеціально вкладених кольорових картках свої відгуки й побажання.

У залах четвертого «Шалу» фактично відбувся своєрідний тривалий (протягом усього часу існування виставки) хепенінг, найактивнішим учасником якого була публіка.

Протягом досить короткого часу нові засоби виразності міцно вкоренилися в мистецтві вітчизняного текстилю, і «навіть із невеличкої часової дистанції видно, як швидко узвичаюється те, що ще вчора здавалося новаторським»[5]. Нові матеріали й численні техніки, котрі в міжнародній практиці охоплено термінами «мистецтво тканини» та «мистецтво волокна», були апробовані українськими митцями у своїх художніх творах. Тому Всеукраїнська трієнале художнього текстилю, організована 2004 року в НСХУ в Києві (куратор З. Чегусова), представила в рівній мірі як традиційні, так і новаторські напрями.

Нові форми виразності стають звичними насамперед для молодих художників, що демонструє міжнародний Молодіжний симпозіум «АрхеНиткаНово» (автор концепції Г. Слободян, куратор – О. Голубець), що відбувся 2007 року на базі кафедри художнього текстилю ЛНАМ.

Проте бієнале «Текстильний шал» не припинила свого існування. Наступні виставки відбулися у 2005-му (під девізом «Геометрія – конструктор Всесвіту»), 2007-му (на тему «Мандри») та 2009 роках під назвою «Синтепон».

У виставці «Текстильний шал» від початку паралельно реалізовувалися дві складові, два принципових вектори, що характеризували цей проект: апробація нових матеріалів і технік та пошук радикально нової стилістики,

[3] *Кусько Г.* Концепція бієнале «Текстильний шал 4» «Живий текстиль, або Руками рухати». Рукопис. – Архів кафедри художнього текстилю ЛНАМ.

[4] *Гартен М.* Літаючи, світ сплітаючи // Арт-Поступ. – 2004. – 5 березня. – (№ 53 (1362)).

[5] *Гартен М.* Живий текстиль, або Руками рухати! [Електронний ресурс] // Поступ. – Режим доступу : http://postup.in.ua/usual.php2.what=20966.

http://www.etnolog.org.ua

концептуально свіжих мистецьких підходів, нових форм взаємодії з глядачем. Не випадково до художників текстилю з ентузіазмом приєднувалися митці інших галузей декоративно-ужиткового мистецтва, сприймаючи проект як можливість реалізації нового світогляду. І хоча згодом бієнале втратила авангардний, концептуальний характер, проте продовжувала бути цікавою професійною імпрезою художнього текстилю.

У рамках бієнале й надалі демонстрували якісні мистецькі роботи, створені за допомогою розширеної, раніше засвоєної палітри засобів. Багато митців виробило улюблені методи нового пластичного образотворення. Так, гострі та яскраві редімейди пропонує Н. Пікуш («Гойдалка», «Запрошення на Кариби»), вишуканий мінімалізм демонструють Т. Ядчук-Богомазова («Вихід з тримірності»), Л. Квасниця-Амбіцька («Б. Н.»), Т. Лукашевич («Триєдність Всесвіту»), В. Дутка-Жаворонкова («Непередбачуваність вибору»), майстром інсталяції проявляє себе О. Борисова, яка до того ж вправно працює з папером («PreSS-a-a-a»), а С. Бурак зосереджується на техніках фарбування та аранжування тканини («Хвиля», «Сонячний дощ»). Н. Кука створює ритмічні, мажорного колориту композиції. («На сьомому небі», «Мі-емі-іммі-грація»). О. Тіменик виявилася справжньою поціновувачкою поліетилену та відпрацьованої тари як висхідних матеріалів для своїх творів («Хліба і видовищ», «Фреска»).

Ще на третій бієнале інвайронментом «Вершкове масло» Н. Шимін започаткувала для себе традицію використовувати готові художні тканини: мережані серветки (а пізніше – старі жакардові гобелени) як основу власних робіт. Тоді у розкладеному на пюпітрах рукоділлі були зроблені прорізи у вигляді людських фігурок та сакраментальних написів. Естетика давніх артефактів, вочевидь, вабила мисткиню можливістю швидкого художнього ефекту, приправленого елементом несподіванки. Подібними є редімейди з художніх творів – у руслі традиції постмодерністського цитування, щоправда, тут речі втрачають попереднє значення й авторство та починають жити в чужому, часом швидкоплинному творі.

Як різнопланові художники проявляють себе О. Парута-Вітрук та В. Ганкевич, проте найбільше вабить майстринь естетика виразної структури та фактури текстильного полотна, колористична виразність творів.

Природно в «емансипованому» текстилі почуваються молоді митці, серед яких особливо талановиті роботи створюють Г. Слободян, Т. Барабаш, М. Тіменик, С. Костирка та В. Кірноз.

Якщо оцінювати мистецький внесок у вітчизняну культуру, можемо констатувати значний креативний заряд, новаторство та високу естетичну цінність «нового текстилю» вже в період його становлення. Серед усіх видів декоративної творчості текстиль виявився в мистецькому авангарді, зберігши водночас свої іманентні властивості – теплоту, красу і щирість художньої мови.

Г. КУСЬКО

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

НОВІТНІЙ ТЕКСТИЛЬ (2000-ні роки)

У 2000-х роках в Україні стрімко розвивається мистецтво художнього текстилю, яке значно розширює свій художньо-стилістичний діапазон, розкриває несподівані якості традиційних матеріалів, збагачується новими оригінальними засобами виразності, демонструючи різноманітні підходи до втілення образно-пластичних ідей сучасних майстрів.

Художня тканина як явище професійної творчості на початку XXI ст. переживає не лише зміну структурування, взаємовпливів, відбиттів, постійних повернень. Вона (тканина) прагне чим далі, тим активніше бути носієм «духовного тіла» – образу, а не лише естетичної, чи то вжиткової функції. Складним творчим процесом є пошук національного стилю, хоча це проблема всього новітнього українського мистецтва. У 2000-х роках у контексті сучасного текстильного мистецтва цей процес освячений на рівні генетичної пам'яті, адже художня тканина закорінена чи не на головних національних символах: нитка, полотно, обрус, рушник, сорочка та ін.[1]

Український «рух мистецтва тканини»[2] через нетривалий час побутування на наших теренах (кінець XX – початок XXI ст.) накопичує власний досвід, продукуючи сміливі й неупереджені ідеї. Водночас новітній текстиль аж ніяк не розвивається в запереченні традиційного чи у відокремленні від нього. Навпаки, новаційні тенденції увійшли й у традиційне текстильне мистецтво, і не лише видозмінили його, але й спричинилися до появи нового сприйняття творчості українських майстрів тканини[3].

Звернення художників у другій половині XX ст. до мистецтва першоелементів (чи то «елементарних стихій»), серед яких – чистий колір, геометрія форми, лінія, природні матеріали, а також наближення до першооснов текстильного формотворення – саме до текстильного волокна, нитки і самої тканини, що склало підґрунтя «руху мистецтва тканини», сприяло «офіційному» включенню текстилю в модерністський контекст[4].

У практиці професійного текстилю 2000-х років доволі адаптованими стали експерименти з формою в колажі, який формує основу різних технік (текстильні аплікації, шиті клаптикові вжиткові вироби та ін.)[5]. Колаж перебирає на себе філософське тлумачення множинності, рухливості та безперервної зміни реального середовища. Виникає визначення «колажного простору»[6] в мистецтві, на чому ґрунтується просторова концепція кубізму та футуризму, фотомонтажу й конструктивізму. Саме «колажний простір» дозволяє новому мистецтву відійти від проблеми відображення реальності, натомість допомагає створювати її нову суб'єктивну якість. Сучасні митці часто надають перевагу колажу тому, що форми й образи, які не мають жодних аналогій з дійсністю, у колажі можуть гармонійно співіснувати. Їх вибір зумовлює створення багатошарового смислового середовища[7].

Могутньою експериментальною платформою для активного поступу в розвої новаційного мистецтва текстилю стали Перша (2004), Друга (2007) і Третя (2010) всеукраїнські трієнале художнього текстилю під егідою НСХУ в Києві. Залучаючи до цих виставок багатьох митців з усієї України, «було створено багатовекторну й представницьку імпрезу, котра як один із напрямів презентувала інноваційні форми текстильного мистецтва, <…> продемонструвала спектр тенденцій сучасного авторського текстилю України й дала підстави стверджувати, що цей вид мистецтва набув у вітчизняному просторі цілком нового звучання, і вчорашні формально-пластичні новації стають в українській практиці достатньо традиційними»[8].

Треба визнати, що експозиція Першої трієнале[9] увібрала в себе всі риси попередніх текстильних акцій, які проходили в Україні в 1990-х та на початку 2000-х років[10]. Це передусім

1 *Печенюк Т.* Художній текстиль – реальність українського мистецького простору // Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008. – С. 8.

2 *Кусько Г.* Рух мистецтва тканини в Україні // Художній текстиль. Львівська школа: Альбом / Авт.-упоряд. Т. Печенюк. – Л., 1998. – С. 78.

3 *Печенюк Т.* Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? (До питання новацій у сучасному художньому текстилі) // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 101.

4 Там само.

5 *Печенюк Т.* Колаж в текстилі: від техніки до операційного мислення // Вісник ЛНАМ. – 2009. – Вип. 19. – С. 81, 82.

6 *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. – М., 2006. – С. 25.

7 *Печенюк Т.* Художній текстиль – реальність українського мистецького простору… – С. 9.

8 *Кусько Г.* Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 115–116.

9 Перша трієнале (куратор – З. Чегусова) відкрилася в ЦБХ у розпал знакової для України осені – 22 жовтня 2004 року, де виставкові зали площею 700 м^2 ледве вмістили 178 творів 115 авторів.

10 *Чегусова З.* Успіх українських художників текстилю // А.С.С. Ватерпас. – 2004. – № 6. – С. 203–207; *Чегусова З.* Найдемократичніше мистецтво // Культура і життя. – 2004. – № 41. – С. 4.

http://www.etnolog.org.ua

налаштованість на сміливе експериментаторство, на концептуальність інноваційного авторського текстилю, що було характерним для Міжнародної бієнале нетрадиційного текстилю «Текстильний шал» у Львові, яка була започаткована «з метою спрямування новаторських тенденцій та ствердження нової естетики в мистецтві вітчизняного текстилю, підтримки пошуку нових образно-тематичних та техніко-технологічних граней вивільнення від застарілих художньо-естетичних та композиційних штампів»[11].

Мета Першої трієнале визначалася як пошук актуальних тенденцій. Тому було експоновано твори різної спрямованості – фігуратив і абстракція, площинні й об'ємно-просторові речі[12].

На виставці було багато неочікуваного й незвичного і в жанрах, і в системі образності. Перша премія трієнале була присуджена, здавалося, найаскетичнішій і наймінімалістській роботі, проте просторово ефектній, добре зрежисованій інсталяції «Гойдалка» Наталії Пікуш, що була сконструйована з 12 бердо – елементів старовинного ткацького верстата, який у XIX – на початку XX ст. можна було побачити чи не в кожній українській сільській хаті. Інсталяція була подібна до марева з минулого, гойдаючись у повітрі й повторюючи рух маятника часу. Ностальгічна гойдалка-сходинки, що вела як угору, так і вниз, сприймалася образом-символом нерозривності зв'язків між історичним минулим і майбутнім, ремеслом і мистецтвом, народним майстром і професійним художником. Крім того, вона посідала особливе місце в експозиції як інтерактивний об'єкт.

Об'ємно-просторові композиції загалом привносили елементи новизни, неочікуваності, свіжості погляду на текстиль. Вертикально видовжена триметрова інсталяція «Календар» Наталії Гронської, побудована з рівновеликих квадратів, занурювала глядача у вібруючу барвисту стихію абстрактно-геометричного живопису на шовку.

Монохромний триптих «Словопад» Наталії Максимової був виконаний на всю висоту зали в авторській техніці поєднання комп'ютерної графіки й колажу. Він сприймався монументальним не стільки за розмірами, скільки за своїм звучанням, незважаючи на крихкість задіяних матеріалів – рукотворного паперу і флізеліну. Своєрідними авторськими знахідками вирізнялися лозоплетений «Пружний об'єкт» із серії «Перетини» Тамари Бабак; сконструйована з дерева, вовни, сизалю, з тканими вставками «Композиція II (триптих)» Богдана Губаля; виготовлена з поліетилену ритмічно виразна інсталяція «Вперед, зайці!» Олени Тіменик.

Неочікувані фактурні і пластичні якості, виявлені авторськими техніками плетення, привертали увагу в об'ємно-просторових композиціях, які могли б легко адаптуватися в сучасному інтер'єрі. Це «Нитяна мадонна» Галини Дюговської, «Шовкопряди, лялечки» Людмили Шилімової-Ганзенко і Сергія Шилімова, «Скорпіон» Інни Кундельської.

Не відмовляючись від рукотворності, текстильники успішно експериментували з нетрадиційними матеріалами. Так, новизною і особливою елегантністю пластичних вирішень, розрахованих «на випередження», вирізнялися твори Наталії Шимін. Рельєфне панно «На згадку з найщирішими побажаннями» складене з кількох десятків однакових краплеподібних модулів, що відтворюють методом термодруку власні фотопортрети майстрині із сімейного альбому. Чорно-білі й кольорові узорчасті фотомодулі, ніби скельця в дитячому калейдоскопі, з розрізнених уламків утворюють єдину історію жінки, де є драматургія, різні персонажі й сюжети, але головна героїня одна – автор.

Свій самобутній стиль на трієнале продемонструвала імпульсивна, позбавлена стереотипів, вільна від умовностей Володимира Ганкевич. Культ спонтанного, неочікуваного наявний у пластичних пошуках двох її тканих композицій «Без назви». Її нестримне експериментування проявилося й у нестандартній композиції «55», створеній з 55-ти тривіальних «підплічників» – звичайної деталі жіночого туалету, талановито використаної автором не за призначенням. У творах В. Ганкевич завжди наявна прихована драматична підоснова, підтекст і водночас незвичність естетичних формулювань.

Свій безмежний плин образів утілює в різноманітних текстильних матеріалах, надаючи перевагу техніці вишивки, Наталія Борисенко – художниця, яка знайшла свій шлях на перетині предметного й безпредметного світу, поринаючи в символіку, метафори, асоціації. В оригінальних роботах мисткині яскраво виражена орієнтація на культ гармонії і краси, властивий українському народному мистецтву. У її знаковому творі – диптиху «Орнамент» та в опорному – «Ковчег», де сконцентровані всі формальні пошуки і знахідки художниці останнього десятиліття, вражало вміння професіонала всотувати й перевтілювати національні традиції, привносячи свої авторські нюанси в класичні народні орнаментально-рослинні мо-

[11] *Кусько Г.* Парадокси та знахідки «Текстильного шалу» // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблеми сучасного мистецтва НАМУ . – К., 2005. – Вип. 2. – С. 119.

[12] *Чегусова З.* Вступна стаття Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007. – С. 4–9.

http://www.etnolog.org.ua

тиви, і тим самим створювати цілком своєрідні композиції, сповнені складних колірних поєднань різноманітних відтінків фіалкових, блакитних, сірих, зелених, коричневих, рожевих барв. За цієї колористики важливим засобом виразності слугує глибокий чорний колір як тло, що надає поліхромним вишитим панно особливої вишуканості та благородства.

Тонке розуміння виражальних можливостей народної орнаментики було властиве гобелену «Сонячні птахи» і тканій композиції «Переплетення» відомої текстильниці зі Львова Ольги Парути-Вітрук. У пошуках закодованої багатознакової мови, усталено лаконічних, але виразних символів, вона звертається до семантики народного мистецтва, бажаючи висловити якомога більше.

Народним мистецтвом навіяні й оригінальні композиції інноваційного тканого текстилю: «Східний вітер» Марти Базак та «Яворівські стежки-доріжки» Тетяни Мисковець. У національно-романтичному напрямі в текстилі кілька десятиліть працює Тетяна Кисельова, майстерність якої зростає з кожною виставкою. У зворушливі спогади про давно втрачені цінності занурювало її панно «Зроблено в Україні», виконане на основі домотканного конопляного полотна кінця XIX – початку XX ст. в авторській техніці, що поєднує колаж, аплікацію, гарячий батик, вишивку, стьобання. Майстриня воістину чаклує над своїми композиціями, детально вкраплюючи так звані реабілітовані артефакти – фрагменти старовинних вишитих сорочок і рушників, шматочки старих шовкових стрічок, що прикрашали дівочі вінки. Панно Т. Кисельової – своєрідне декларування ідеї відродження рукотворного ремесла, талановито перевтіленого нею в мистецтво.

Гармонією з одвічним порядком Всесвіту вирізнявся метафоричний, інакомовний текстиль Лідії Борисенко. Поетичне міфотворче мислення художниці розкривалося в її сповнених естетичної чарівності фігуративних вишивках і гобеленах-притчах «Зустріч», «Останній герой», «Повернення до нитки», які заворожували багатошаровістю закладених у них значень.

Привертали увагу глядача орнаментальні композиції Л. Борисенко, виконані у співавторстві зі справжнім майстром традиційної та експериментальної вишивки Мамутом Чурлу, – диптих «Зустріч I» і «Зустріч II». Елегійний настрій цього диптиха, ніжність пастельної гами узорів на сірому тлі викликали в пам'яті звучання божественно прекрасної музики.

Твори М. Чурлу «Імпровізація», «От така любов», виконані в техніці вишивки з елементами прийомів валяння, печворку, інтригували своєю вітальністю, дивуючи досконалим знанням давньої східної традиційної вишивки в поєднанні із сучасним художнім чуттям.

В експозиції були представлені гобелени й батики, що свідчили про безкінечне розмаїття розгалужень абстракції, яка часом значнішою мірою, ніж предметне мистецтво, давала простір уяві, дозволяла оперувати вільними колірними масами. Це гобелени «Сонячний день» і «Листопад» Олександра Ковача, «Проникнення» Анни Попової-Хижинської. Прагнення пізнати таємниці Всесвіту через певну систему кодів віддзеркалились у гобеленах «Ландшафт райського міста» Ольги Маріно, «Осінній дощ» Андрія Шнайдера та «Притча» Ольги Левадної.

Пошуками гармонійних форм і колірних поєднань вирізнялися гобелени «Полиски спогадів» Юрія Кізімова і «Віддзеркалення» Тетяни Ядчук-Богомазової, ліжник «Перший сніг» Наталії Дяченко-Забашти, батик «Північне сяйво, якого я ще не бачила» Ольги Потієвської.

Таїна вивірених гармонійних і водночас хаотичних абстрактно-геометризованих поєднань промовляла з неординарних композицій «Я вже там була» Ірини Данилів-Флінти, «Про яблука» Андрія Шнайдера та благородно-вишуканих, проте геометрично стриманих вишивок «Строфа», «Сюжет» Олексія Мороза. Як імпровізаційно вільні, що сприймалися емоційними записами мінливого жіночого настрою, були віртуозно виконані в авторській техніці розписи на тканині «Відчуття життя» та «Квітка, що танцює» Музи Кирницької.

Не менше зацікавлення викликали й ті вироби, у яких немає повної абстрагованості від реальної дійсності, тобто художник не відмовляється від неї, але й не передає її буквально, а трансформує у своїй уяві з притаманною тільки йому фантазією. На цьому складному, але благодатному творчому шляху були створені гобелен «Захід сонця» Віктора Хоменка, нетрадиційна вишивка «Через очищення» Таміли Печенюк, диптих «Мовчання» і «Пробудження» Ірини Шостак-Орлової.

На Першій трієнале було продемонстровано широкий діапазон мистецтва текстилю, нове неочікуване застосування традиційних матеріалів і оригінальне використання нетрадиційних з метою розкриття своєрідних образно-пластичних вирішень[13].

Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю відбулася наприкінці 2007 року в ЦБХ в Києві як доказ високих мистецьких вершин, що їх сягнули майстри нитки і тканини

[13] Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007. – С. 10–55.

http://www.etnolog.org.ua

від 2004 року[14]. Метою Другої всеукраїнської трієнале «Від давніх традицій до сучасних новацій» було об'єднання всіх професіоналів, які працюють у галузі художнього текстилю, виявлення спектра напрямів, жанрів та особистих уподобань мистців і пошук сучасного національного стилю в царині найдавнішої галузі українського декоративного мистецтва.

Девіз трієнале, запропонований її кураторами (Зоя Чегусова, Таміла Печенюк) – «художній текстиль – складова національно-культурного простору (переосмислення традицій та пошук сучасного національного стилю)». Основні напрями: текстиль – архітектурно-просторове середовище; експериментальний текстиль – традиція – новація[15]. Незважаючи на узагальненість девізу трієнале, ця тема містить ключові моменти, дуже важливі в сучасному мистецтві.

Напрямом молодіжної трієнале, окрім основних, що заявлені вище, був «костюм – форма – образ» (куратори – Г. Забашта, Н. Дяченко-Забашта).

Професійний художній текстиль України, експонований у виставкових залах ЦБХ у Києві, представив жанрово-видовий та матеріально-технологічний діапазон цього виду мистецтва. У повну силу своїх виражальних можливостей працював «колажний простір». І це стосувалося не лише колажних панно (Т. Кисельова, Н. Максимова, Т. Печенюк, С. Бурак та ін.) і печворків (Олена Звір, Ю. Фадєєва), представлених на виставці, але й гобеленів (О. Парута-Вітрук, О. Ковач, Л. Квасниця-Амбіцька, В. Ганкевич, Т. Печенюк) та розписних панно (Т. Мисковець, Т. Ядчук-Богомазова та ін.), просторове середовище яких було вирішено так само за принципом полісемантичного колажу.

Не залишився поза увагою художників текстилю й окремий різновид колажної техніки від її початків – фотомонтаж, який займає провідні позиції в сучасному українському мистецтві. Найпослідовніше серед текстильників у цьому напрямі працює Н. Шимін, яка представила й на Другій трієнале монументальні текстильні панно, виконані в техніці фотомонтажу.

Періодом активного опанування формотворчими й технологічними новаціями світового текстильного мистецтва стали 2000-ні роки. Художній текстиль виходить за межі двовимірної площини й залучає до своєї палітри нетрадиційні матеріали. Саме ці тенденції сприяли утвердженню в українському текстилі такої мистецької форми творчого самовираження, як асамбляж. За своєю суттю асамбляж як мистецьке явище теж закорінений у колажному просторовому середовищі, лише з тією відмінністю, що це середовище тривимірне.

Художники (і не тільки текстильники) створюють асамбляж шляхом змішування різних технік і засобів виразності, де замість раціонального структурування твору використовується принцип асоціативної та ігрової комбінаторики. Саме такими поставали в експозиції асамбляжі О. Маріно, Л. Борисенко, А. Попової-Хижинської, М. Базак, І. Данилів. Через елементи немистецтва (реальні матеріали, предмети – миска, капці, палиці, гілки) у їхніх творах утворювався розірваний простір естетичного, коли володарює випадковість, яка, на думку автора, зовсім не є такою[16].

Об'ємно-просторові композиції, які в контексті новітніх тенденцій апелюють переважно до нетекстильних матеріалів, зберігали на трієнале всі структурно-пластичні якості «текстильного» формотворення. У цьому аспекті насамперед варто згадати про пластичність і вишуканість такого природного матеріалу, як лоза, застосування якої в нашій традиційній культурі сформувало окремий вид народної творчості – лозоплетіння. Етимологічно, технологічно ця традиційна техніка споріднена з текстильними, які розпочали свій відлік теж від плетіння (лише ниткою). Тому не дивно, що лозоплетіння стало чи не найулюбленішою «нетекстильною» технікою, до якої звертаються мистці, які працюють здебільшого у великих формах декоративно-монументального мистецтва. Так, пружність стебла лози компенсує м'якість текстильної нитки у великих плетених формах, до яких належать твори, подібні до просторових конструкцій Т. Бабак. В експозиції Другої трієнале були наявні також інші об'ємно-просторові об'єкти, серед яких і суто текстильні (Л. Шилімова-Ганзенко та С. Шилімов, А. Шнайдер, В. Роєнко-Сімпсон, Н. Гронська, Н. Кука), що сприймалися виразними експериментами в частині формотворення.

Показовим моментом виставки була колективна робота Л. Нагорної, В. Тимченко та

[14] Творчий прорив, що відчувався на Першій трієнале художнього текстилю 2004 року, трансформувався в могутнє мистецьке річище на Другій трієнале, яка об'єднала зусилля 108 мистців і репрезентувала 185 творів. У рамках Другої трієнале було сплановано і проведення молодіжної трієнале за участю обдарованих початківців художників-професіоналів і студентів мистецьких вишів України, яка проходила в київській галереї «Дім Миколи».

[15] *Чегусова З.* В заповітному колі трієнале(Перша та Друга всеукраїнські трієнале художнього текстилю // Українське мистецтво. – 2008. – № 4. – С. 182–186.

[16] *Чегусова З., Печенюк Т.* Художній текстиль як складова національно-культурного простору (Про Першу та Другу всеукраїнські трієнале художнього текстилю) // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 87.

http://www.etnolog.org.ua

Н. Костецької «Сон. Українська ноша», що належить до іншої новаційної форми сучасних текстильних творів – інсталяції, образність якої також ґрунтується на філософії колажу.

Автори інсталяції звертаються до контраверсійного кроку – великоформатне текстильне панно з багаторазовим рапортним повторенням портрета найвеличнішого національного поета Тараса Шевченка є тлом одинокого силуету традиційного українського вбрання, теж виконаного з тієї самої «портретної» жакардової тканини промислового виробництва[17].

Іншим традиційним різновидом художньої тканини, який на порубіжжі століть пережив переосмислення мистецьких можливостей, є ліжник. Неповторна за своїми структурно-пластичними властивостями, груба ліжникова «нитка» утвердилася в арсеналі технологічних засобів мистецької практики українських художників на межі століть нарівні з іншими. В експозиції Другої бієнале були представлені ліжники З. Шульги, М. Токар, Н. Дяченко-Забашти, І. Токар, Т. Лукашевич та ін[18].

Найближче ліжникарства стосується ще одна текстильна техніка, що теж сягає у глибочінь традиції і є «наймолодшою» в арсеналі засобів сучасних українських художників, – повсть (валяння). Можливо, саме цей різновид професійної творчості (В. Роєнко-Сімпсон, М. Чурлу, А. Славінська та ін.) і є тим виразником неповторності авторського втілення текстильних творів, близьких до ліжника. Родинні зв'язки повсті та ліжникарства ґрунтуються на вовняному волокні як матеріальній основі, що формує подібні фактурно-пластичні якості поверхні, з тією різницею, що в першому випадку волокно ніколи не переходить етапи прядіння, в другому – прядіння дуже символічне, адже легко сформована ліжникова «нитка» зберігає стихію структурних властивостей вовни, яка в кінцевому результаті творить самоцінну волокнисту поверхню. Повсть як основа реалізації творчої думки, а також вишивка в сучасному її трактуванні та «клейова техніка», що «працювала» в різних новаційних формах творів трієнале, – це засоби мистецтва «першоелементів», «елементарних сил та стихій» текстилю.

Третя трієнале[19] остаточно переконала, що художній текстиль перших років XXI ст., у якому чітко простежується естетична й етнічна спадкоємність з народним мистецтвом, вражаюче вміння сучасних професійних майстрів всотувати і перевтілювати національні традиції у своїх новаційних творах з могутнім експериментальним духом, – посів гідне місце серед інших видів образотворчості.

Мистецтво текстилю позиціонувало себе на трієнале як потужна галузь у сфері культури, з притаманними їй ознаками автентичної духовної генетики, як динамічна рівновага тисячолітніх традицій і сучасної образотворчості, як гармонія регіональних особливостей мистецьких шкіл Сходу – Заходу, Півночі – Півдня України. Сто три найвіртуозніші українські майстри – «реформатори» текстилю – це окремі авторські стилі й полярні погляди на світ і мистецтво разом із широтою тематичного діапазону та глибиною символіко-філософських підтекстів. У кожного майстра індивідуальне бачення можливостей текстильних матеріалів з неповторним відчуттям нашого часу[20].

У контексті трієнале питання рукотворення стосується одного з найбільш ємних у смисловому плані мистецтв – художнього текстилю, що володіє розлогою «абеткою» сучасного «смислотворення»: волокно, нитка, тканина, мереживо, полотно тощо, значення якого стає дедалі вагомішим. Не в останню чергу це пов'язано з певною втратою емоційної наповненості як духовної потреби в нашій неоднозначній соціально-економічній ситуації. Таким чином, другою складовою концепції – її ідеєю – став «пошук форм нової чуттєвості світу», який на завершення першого десятиліття XXI ст. в загальнокультурологічному сенсі позначився переглядом ставлення до традиційних медіа, серед яких поряд із живописом слід розглядати й художній текстиль, що, як відомо, є «найживописнішим» (чуттєво-емоційним) мистецтвом матеріалу. Отже, нині особливо актуалізуються такі його традиційні форми, як гобелен і панно, натомість значно розширюються формально-пластичні та матеріально-структурні якості їхнього складного смислового простору, творимого в ручний спосіб, що забезпечує момент певної сакралізації творчого акту[21].

З кожною новою імпрезою збільшується питома вага митців, які працюють у голковій техніці. Стібок нитки у творах сестер Н. і Л. Борисенко, О. Мороза, М. Кирницької, І. Семесюка, Т. Кисельової, І. Шостак-Орлової, О. Куцої-Чапенко та багатьох інших виходить

[17] *Печенюк Т.* Художній текстиль – реальність українського мистецького простору… – С. 10.

[18] Там само. – С. 11.

[19] Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю експонувалася від 24 грудня 2010 року по 24 січня 2011 також у виставкових залах ЦБХ в Києві, де було презентовано 165 найвищого професійного рівня творів у виконанні 103-х авторів.

[20] *Чегусова З., Печенюк Т.* Художній текстиль як уособлення творчого польоту і радості. Трієнале текстилю // ОМ. – 2011. – № 2. – С. 114–117.

[21] *Чегусова З., Печенюк Т.* Ренесанс «рукотворення» – повернення до твору // Fine Art. – 2011. – № 1–3. – С. 100–105.

http://www.etnolog.org.ua

за межі формально-пластичного засобу композиції. Подібно до живописного мазка він творить не лише кінетику кольорової плями, але й резонує, посилюючи, чи то збільшуючи (як це буває у випадку зворотної перспективи) у фізичному та смисловому сенсі «вишивану мелодію», інтонаційний діапазон якої не має меж емоційних проявів. Так, вишукана пластика вишитих гладдю панно Н. і Л. Борисенко органічно поєднувалася в експозиції з безпосередністю іронічної стилістики поліхромних хрестиків і стібків І. Семесюка, твори якого свідчать про його глибоку вкоріненість у знаковій структурі народного мистецтва.

Візуально-смисловий ряд І. Семесюка доповнюється вербальними (текстовими) якостями. Автор застосовує у своїх панно «Кукабара», «Стрики брики», «Штири тики» текстові включення, тим самим апелює до кореневої спорідненості слів «текст» і «текстиль», завуальовуючи у гротескній формі своє розуміння реалій абсурду[22].

Зовсім інший підхід до голкових варіацій у подружжя О. Мороза та М. Кирницької, твори яких вражають вправністю володіння енергетикою стібка, що повсякчас змінює напрям, розмір, кольоровий відтінок. Складні фактурні вишивки І. Шостак-Орлової нагадують про найвиразніші якості текстилю, що відрізняється неповторною фактурою поверхні. Окрім площинних «вишитих» і «шитих» творів (печворк Л. Оксамитної, Л. Іваницької), виставка містила й об'ємно-просторові об'єкти, формотворення та декорування яких теж відбувалися за допомогою голки.

Безперечно, новаційні пошуки й експерименти за період 2007–2010 років активізувалися, найцікавіші приклади цього були презентовані на трієнале: великомасштабне панно Н. Пікуш «Свята родина» (фотодрук, вишивка) і панно А. Шнайдера «Океан неба» (текстиль, колаж, авторська техніка). Шиття як «мовна структура» з текстом і без – це інтерполяція філософської думки в багатоплановий простір твору «Океан неба».

Гобелен в експозиції Третьої трієнале як найусталеніша форма в українському текстильному мистецтві був представлений доволі презентативно. Очевидним стало, що техніка традиційного гладкого ткацтва – найбільш трудомістка, складна й виснажлива – є невикоріненою і невичерпною в українському мистецтві.

Саме трієнале повернула гобелен до виставкового простору в Україні. Витвори у гладкому тканні привносили своїми ідеями елементи новизни і свіжості погляду на текстиль. Народжені на перетині предметного світу і нефігуративу, гранично умовні композиції відрізнялися вишуканою стилізацією та декоративністю, особливо гобелени Л. Борисенко («Дотик»), Олександра і Ольги Левадних («Формат ч-2. Візуалізація двох»), Т. Печенюк («Час збирати каміння») та О. Риботицької («Життя одної грушки»).

Серед них було немало винахідливих, технічно витончених творів, як, наприклад, об'ємно-просторова гобеленова композиція у вигляді Пенелопи, яка сидить, із клубком ниток – «Чекання» Л. Довженко, оригінальні гобеленові ширми «З життя листків» М. Базак і «Різдвяне місто» Г. Вершиніної, композиція «Поле» Д. Кміт.

Вражала здатність «інакомовності» гобелена, який начебто не відмовляється від реальної дійсності, але значно трансформує її, не передаючи буквально. Так, асоціативність, звернення до алюзії, до натяку постмодерністськими засобами живопису і графіки привертали увагу в неперевершених гобеленах О. Парути-Вітрук («А осінь ділиться на три»), Л. Довженко («Птахи у клітці») і Т. Лукашевич («Світова гора. Вверх по сходинкам, вниз по сходинкам, хтось у небо, а хтось навпаки»).

Дуже органічно сприймалися гобелени, де немає поляризації орнаментально-знакового й зображального начал, які зближені і складно перетинаються. Це «Квіти сонця» О. Риботицької, «Зелений орнамент» Н. Борисенко, «Всесвіт» О. Маріно, «Вічність» Т. Ядчук-Богомазової та «Птахи щастя» Л. Жоголь.

Пошук форм нової чуттєвості світу українські майстри ведуть і в нефігуративі – у різноманітних ліричних і геометричних абстракціях, іманентними для ткання засобами виразності – гармонічними колірними сполученнями, лінійним ритмом. Найоригінальнішими видаються безпредметні композиції гобеленів В. Ганкевич («Без назви», «Триптих-об'єкт»), О. Риботицької («Зародження орнаменту»), О. Ковача («Час, що плине», «День і ніч»), О. Маріно («Червона рута»), А. Попової-Хижинської («Блакитні очі Волині»), Т. Волошко («Мереживо літа», «Парад планет») та ін.

Інша форма текстильної «картини» – панно, що фактично домінували в експозиції трієнале, характеризувалися різноманіттям технік створення. Окрім вищезгаданої «голкової» техніки, привертали увагу вироби, виконані у класичних техніках розпису, черпаного паперу ручного виготовлення, а також складних комбінованих (колажних) та авторських техніках. На відміну від гобелена, який останнім часом актуалізується в мистецькій практиці, розписне панно продовжує переживати певну стагнацію, затримавшись у вже адаптованих формально-стилістичних рам-

[22] *Чегусова З., Печенюк Т.* Ренесанс «рукотворення» – повернення до твору // Fine Art. – 2011. – № 1–3. – С. 102.

http://www.etnolog.org.ua

ках. Можливо тому кількість таких творів була незначною, однак представлені в експозиції роботи Н. Борисенко («Тканина»), Н. Гронської («Молитва»), Т. Ядчук-Богомазової (диптих «Відображення»), І. Токар («Мої вікна») можна охарактеризувати як пошуки нових можливостей графічно-живописної мови творчого тандему «художник – тканина». Нечисленними, однак напрочуд виразними, були роботи, створені в популярній серед сучасних художників (не тільки текстильників) техніці черпаного паперу. З-поміж них привертало увагу велике панно «Зимові мрії про літо» А. Попової-Хижинської, яка вже багато років працює в цій техніці.

Іншим різновидом актуальної технологічної новації є клейова техніка, яка в останні роки завойовує дедалі більше прихильників. Серед «клейових» творів Третьої трієнале насамперед можна назвати панно С. Бурак «Моя далека зоря», яке вирізняється органічним входженням автора у феєричну пластику волоконної стихії з метою творення прихованої сутності образу. Протилежні поверхнево-структурні властивості панно загострюють його авторський задум.

Що стосується творів, виконаних у комбінованих і авторських текстильних техніках, то їхня особливість зумовлена складними формально-смисловими якостями різноманітних структур, об'єднаних за принципом полісемантичного простору. Передусім ідеться про неповторну динаміку складних фактур композицій Т. Кисельової («Час розваг» – І, ІІ; «Пастораль»). Вражала вишукана пластика структурної розробки панно Н. Шимін («Після смакування»). Несподіваний комбінаторно-пластичний хід пропонувала Н. Кука в композиції «Мі-емі-іммі-грація», де площина текстильного панно органічно узгоджена з реальними предметами.

Поєднання різноманітних текстильних (і не тільки) матеріалів у декоративному творі містили панно Н. Борисенко. Артистичне включення об'ємних волокнистих синтетичних мас і пташиного пір'я в класичну полотняну структуру характеризувало роботу «Птахи прилетіли», натомість формування аналогічної волокнистої маси за допомогою дерев'яних паличок визначало особливість іншого її твору – «Паморозь», демонструючи свободу творчої фантазії художниці.

З-поміж новаційних форм сучасного мистецтва текстилю вирізнялися об'ємно-просторові об'єкти – текстильна скульптура та інсталяції. Цей аспект професійної творчості в експозиції трієнале був активно презентований роботами Н. Шимін, О. Петращук-Гинги, О. Тіменик і молодих художниць Т. Барабаш та О. Лондон. Особливо слід відзначити інсталяцію Н. Шимін «Минуло вже те, що пройшло мимо нас». Філософський підтекст образного вирішення досягається скупими засобами, які межують з концептуальним мінімалізмом: проста структура переплетених широких стрічок – основа, де включені окремі фрагменти візуальних «спогадів», поміж яких земляні «піраміди» – усе тлінне. Ця інсталяція під час відкриття виставки набула ознак перфомансу, адже одна з пірамід була зруйнована відвідувачами, що у свою чергу посилило напругу закладеного змісту – руйнація символів вічності. Певних зрушень не оминула й інсталяція Т. Барабаш «Дощ», через масив напівпрозорих ниток якої (як крізь реальний дощ) пройшли деякі відвідувачі виставки. Автори це сприйняли як дієвість їхнього творчого задуму та форми його представлення.

Не менш виразним був об'єкт О. Петращук-Гинги «Де ж той лелека...», форма якого ідентична традиційній українській тайстрі. Один тканий бік доволі великої «торби», що містив моноелемент традиційного килимового орнаменту, символізує минуле нашої країни, другий, створений за допомогою колажування на повстяній основі різноманітних рекламних політичних гасел, – сьогодення. Переконливою була не лише глибина символізму формотворчого задуму молодої художниці, але і її віра в майбутнє, про що свідчить назва об'єкта, яка стверджує, що порожню «тайстру» слід розглядати не як символ втраченої долі, а як надію на появу в ній нової сутності (чи то кращого життя).

Кожна з трьох всеукраїнських виставок-трієнале яскраво доводила, що авторський текстиль 2000-х років – це наймобільніший вид мистецтва, який всотує всі актуальні тенденції сучасності й водночас зберігає та переосмислює глибинні символи, які «тримають пам'ять предків» і розкривають світобачення сучасних художників, закорінених у національні традиції.

Трієнале засвідчили, що у 2000-х роках символи для прикладників є найважливішим інструментарієм моделювання дійсності, який допомагає уявити те, що недоступне реальному відображенню, і висловити сутність української ментальності[23]. При цьому символами можна відтворювати і образи природи (сонце, місяць, вода, земля, рослини, каміння, вогонь тощо), і абстрактні форми (геометричні фігури) (Олександр і Ольга Левадні, А. Шнайдер, Л. Шилімова-Ганзенко, Н. Максимова, С. Бутковська, Б. Якимчук, Л. Мороз, В. Андріяшко, І. Гроха, А. Попова-Хижинська). Стійкими є деякі праслов'янські символічні мотиви і християнські образи, які, проте, значною мірою трансформовані й переосмислені.

[23] *Чегусова З.* Символи, що тримають пам'ять предків. Кераміка, скло, текстиль // ОМ. – 2008. – № 3. – С. 62 –65.

http://www.etnolog.org.ua

смислені художниками-професіоналами (Т. Печенюк, Б. Губаль, Н. Пікуш, Т. Кисельова).

У сучасному авторському текстилі, для якого характерні такі тенденції, як новаторське формотворення, звернення до найновіших технологій, посилення особистісного начала, залишилися живими мотиви й образи праслов'ян, що співвідносилися з космосом, були земними і небесними символами-знаками, сповненими глибокого сакрального змісту.

До першоджерел українського мистецтва, його інформаційних глибин, що органічно поєднуються із сучасним художнім мисленням, звертаються мистці, які працюють у техніках ручного ткацтва, ліжникарства, розпису. Прагнення найповніше передати всю неосяжність і плинність часу простежується у творах, поєднаних з первісними архетипами часу і простору, з відчуттям подиху віків, через лінійні орнаменти-знаки (О. Парута-Вітрук, О. Ковач, Л. та Н. Борисенко, В. Роєнко-Сімпсон, О. Маріно, Т. Кисельова, Н. Пікуш, В. Ганкевич, Н. Грекова, Л. Тесленко-Пономаренко, О. Щетинін).

Майстри текстилю, намагаючись відтворити «генетичний ланцюжок пам'яті», черпають наснагу з трипільської культури, з пам'яток скіфської доби, відтворюють закодовані орнаментальні символи часів язичництва (О. Парута-Вітрук, Н. Дяченко-Забашта, Н. Пікуш, В. Роєнко-Сімпсон, Б. Губаль, Т. Лукашевич, Т. Ядчук-Богомазова, Г. Забашта, Г. Дюговська, О. Зотова, Л. Тесленко-Пономаренко).

Давній універсальний символ дерева (Дерево життя, Космічне дерево, Райське дерево, Дерево просвітлення) є важливою образно-пластичною складовою українського художнього текстилю (Л. Жоголь, Н. та Л. Борисенко, Н. Гронська, М. Базак, М. Чурлу, М. Кирницька, Л. Майданець, Г. Михайличенко, О. Язловська).

Українські художники-текстильники часто звертаються до орнаментальних мотивів писанкарства, килимарства, вишивки. У своїй експресивній мові вони використовують мотиви-символи: коло (символ абсолютної завершеності в дохристиянському культі сонця), квадрат (знак матеріального світу, що складається з чотирьох стихій, відповідних чотирьом сторонам світу), трикутник (символ триєдності, Святої Трійці). Хоча слід наголосити, що у творах сучасних мистців здебільшого втрачається семантика давніх символів і вони є виразними орнаментальними мотивами (О. Парута-Вітрук, Н. та Л. Борисенко, В. Ганкевич, Олена Звір)[24].

Аналізуючи набутки всеукраїнських трієнале художнього текстилю в Києві, можна зазначити, що ця галузь професійної творчості набуває дедалі вагомішого звучання в контексті сучасного національного мистецтва, демонструючи щораз нові грані своїх можливостей.

Мистці полишають «царство» конкретного, природного, чуттєвого світу, дедалі частіше надають перевагу формоутворенню, формотворчості. Сильніше «розчиняється» реальність і відчутнішим стає відхід від неї. Щораз частіше художники текстилю, які ставлять перед собою високі «образотворчі» завдання, шукають сенс «неуявленного», дедалі активніше занурюють у світ фантазії, намагаються виразити внутрішнє бачення людини і втілити у своїх роботах духовні основи життя і світу.

Кожний з українських художників, прагнучи повідати глядачеві «таємно осягнуте» ним, демонструє при цьому свободу свого творчого «волевиявлення» і незалежність авторського слова[25].

Новаційне текстильне мистецтво перших років XXI ст. пережило складні трансформації, які можна порівняти хіба що з мистецькими новаціями авангарду початку XX ст. Найцікавіше, що в усіх новаціях тодішнього авангардного мистецтва переплелися рушійні та консервативні тенденції, адже логіка модерністських перетворень, як не дивно, живилася глибинною архаїчною енергією. Нині ми так само є свідками і творцями аналогічних процесів, коли необхідність виправдання мистецтва, активізуючи пошук нових координат і нового сенсу його існування, стає важливою складовою для багатьох експериментів (як технологічних, так і формотворчих). Сучасне мистецтво текстилю, яке є архетипічним за своєю суттю, сповнене такою ж архаїчною енергією.

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 – черпаний папір, печворк, квілт, засвідчило подальший розвиток цього виду декоративного мистецтва, що здобуває дедалі більшого визнання на міжнародних виставках, конкурсах, симпозіумах.

Презентуючи свої доробки на всеукраїнських трієнале, художники у 2000-х роках реально відображають процес розвитку сучасного українського мистецтва текстилю – його проблеми і тенденції. Окрім того, вони впливають на формування його естетики в предметному

[24] *Чегусова З.* Від давніх традицій до сучасних новацій // Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008. – С. 4–6.

[25] Там само. – С. 7.

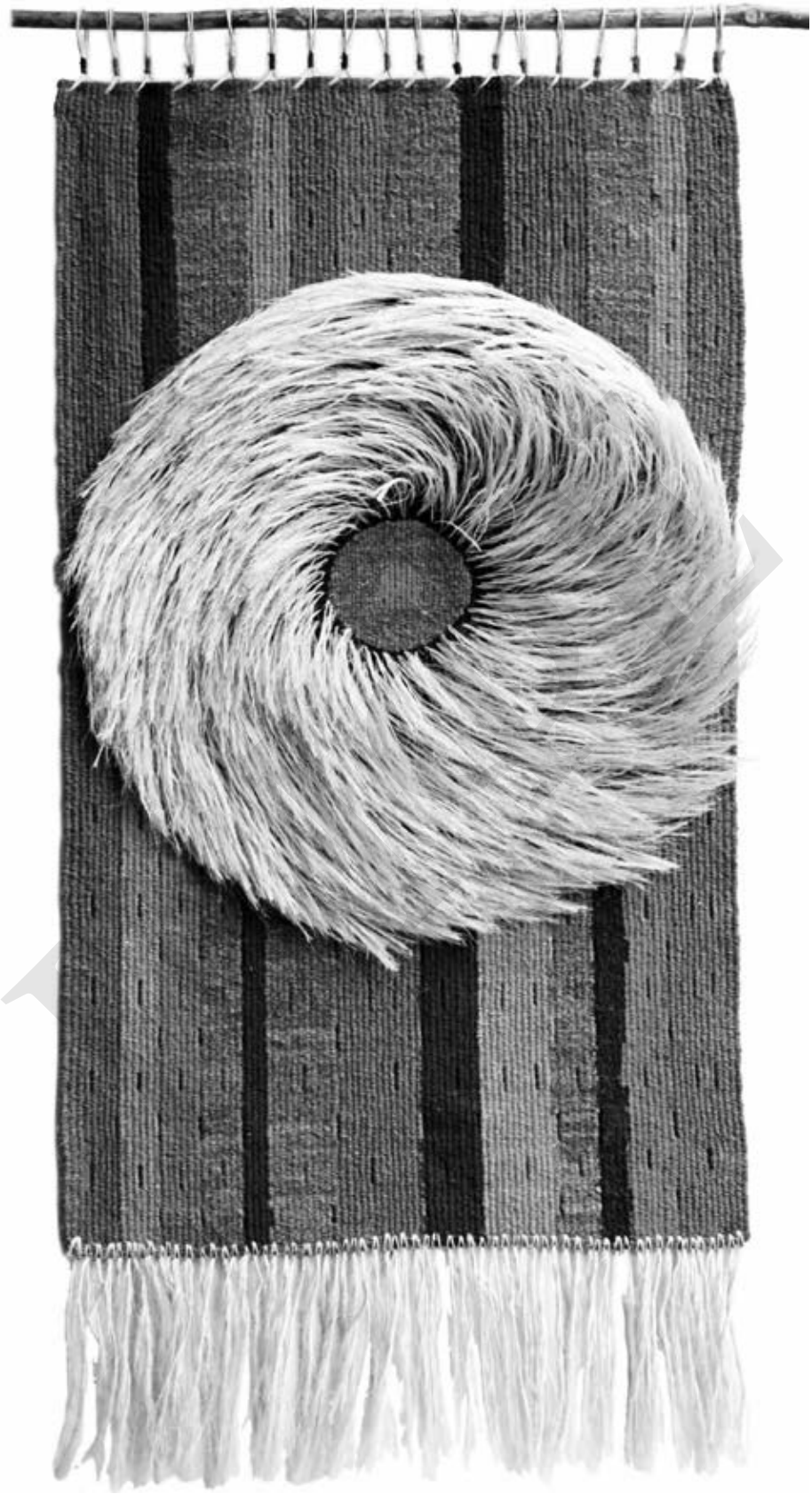
http://www.etnolog.org.ua

1

2

http://www.etnolog.org.ua

3



http://www.etnolog.org.ua

середовищі, адже трієнале – це популяризація мистецтва тканини на всіх соціокультурних рівнях. Всеукраїнська трієнале – це те горнило, яке випробовує на міцність усі новації та творчі трансформації, залишаючи на поверхні вартісні мистецькі твори, що поповнять скарбницю національної культури XXI ст.[26]

Усі згадані всеукраїнські трієнале засвідчили, що новаційний текстиль України, який перетворився на початку XXI ст. на самобутній національний феномен, розвивається в руслі художніх ідей сучасності і на рівні з іншими видами мистецтва «дрейфує в широтах» постмодернізму і неоавангардизму[27].

З. ЧЕГУСОВА
Т. ПЕЧЕНЮК

Список ілюстрацій

1. *Т. Бабак*. Об'ємно-просторова композиція «Вітрила». 2007 р. м. Київ. Дерево, лоза, нитки; плетення. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

2. *Н. Пікуш*. Об'ємно-просторова композиція «Гойдалка». 2004 р. м. Київ. Полотно, 12 бердо ткацького верстату; інсталяція. Опубліковано у виданні: Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007.

3. *Н. Борисенко*. Гобелен «Коло». 2011 р. м. Київ. Вовна, сизаль; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Обійми пригорнули глядача // ОМ. – 2012. – № 1–2.

4. *О. Суходолова*. Панно «Лабіринт». 2007 р. м. Київ. Синтетика; в'язання, авторська техніка. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

5. *Г. Слободян*. Панно «Ритми минущості». 2008 р. м. Львів. Тканини; авторська техніка.

6. *Г. Дигас*. «Наше минуле і майбутнє». 2010 р. м. Київ. Полотно, льон, дерево, шнур; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

7. *Т. Печенюк*. Панно «Часопростір» (поліптих). 2012 р. м. Львів. Льон, лляне волокно; фарбування, клейова техніка. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Магія поверхні // ОМ. – 2014. – № 1.

8. *Н. Максимова*. Композиція «Слово, що спадає». Триптих. 2002 р. м. Донецьк. Флізелін; папір ручного виготовлення, авторська техніка. Опубліковано у виданні: Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007.

9. *С. Бурак*. Об'ємно-просторова композиція «Сонячний дощ». 1999 р. м. Львів. Бавовна, синтетика; авторська техніка. Фото з архіву Г. Кусько.

10. *Н. Шимін*. Панно «На згадку з найкращими побажаннями». 2004 р. м. Львів. Тканини; фотодрук, авторська техніка. Опубліковано у виданні: Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007.

11. *Т. Кисельова*. Панно «Три виміри ностальгії» (частина триптиха). 2007 р. м. Київ. Бавовна, люрекс; батик, аплікація, авторська техніка. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

12. *А. Шнайдер*. Композиція «Про яблука». 2004 р. м. Херсон. Папір, тканина; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007.

13. *Л. Тесленко-Пономаренко*. Панно «Святкове». 2003 р. м. Київ. Тканини; печворк. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

14. *О. Ковач*. Гобелен «Зелена зона». 2006 р. м. Херсон. Вовна, сизаль; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

15. *О. Парута-Вітрук*. Гобелен «Решето Всесвіту». 2006 р. м. Львів. Льон, вовна, тканини, дерево; ремізне ткацтво. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

16. *Л. Борисенко*. Композиція «Шлях». 2007 р. м. Київ. Дерево, папір, золота нитка; колаж, левкас, ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

[26] *Печенюк Т.* Художній текстиль – реальність українського мистецького простору… – С. 11.

[27] *Чегусова З.* В заповітному колі трієнале… – С. 186.

http://www.etnolog.org.ua

17. *І. Токар*. Ліжники «Засніжені дороги» (диптих). 2007 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво начісування. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

18. *В. Роєнко-Сімпсон*. Панно «Коловорот». 2007 р. м. Черкаси; Каліфорнія (США). Вовна, барвники, повсть; фарбування, валяння. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

19. *А. Попова*. Панно «Збентежений спокій». 2004 р. м. Луцьк. Рослини, папір ручного виготовлення; накладання, пресування.

20. *В. Андріяшко*. Панно «Жили-були знаки». 2010 р. м. Київ. Вовна, повсть; фарбування, валяння. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

21. *Н. Гронська*. Об'ємно-просторова композиція «Ліс для уяви». 2007 р. м. Київ. Папір, тканина, фрагменти рослин; витинанка, аплікація. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

22. *Н. Кука*. Композиція «На сьомому небі». 2005 р. м. Львів. Бавовна, льон, дріт; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

23. *Л. Шилімова-Ганзенко*, *С. Шилімов*. Об'ємно-просторова композиція «Мала планета Україна». 2006 р. Коноплі, вовна, сталевий дріт; плетення. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

24. *Г. Дюговська*. Об'ємно-просторові композиції «Слов'янська берегиня», «Дорога до неба». 2011 р. м. Київ. Текстиль, метал; плетіння, авторська техніка. Опубліковано у виданні: *Чегусова З*. Експансія арт-текстилю в Музеї сучасного мистецтва України // ОМ. – 2012. – № 3–4.

25. *О. Риботицька*. Гобелен «Життя одної грушки». 2009 р. м. Львів. Вовна, бавовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

26. *М. Кирницька*. Панно «Обереги». 2010 р. м. Київ. Шовк; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

27. *Л. Жоголь*. Гобелен «Весняна квітка». 2006 р. м. Київ. Вовна, шовк, люрекс; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

28. *Г. Вершиніна*. Ширма. 2011 р. м. Чернігів. Вовна, бавовна, акрил; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

29. *Ольга* та *Олександр Левадні*. Гобелен «Формат ч-2. Візуалізація двох». 2009 р. м. Полтава. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

30. *Л. Довженко*. Об'ємно-просторова композиція «Чекання». 2000–2010 рр. Вовна, сизаль; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

31. *М. Базак*. Ширма. 2009 р. м. Київ. Вовна, бавовна; ручне ткацтво.

32. *О. Маріно*. Гобелен «Всесвіт». 2010 р. м. Київ. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

33. *Т. Лукашевич*. Гобелен «Схід і захід сонця» (диптих). 2009 р. м. Рівне. Вовна, льон; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: Тетяна Лукашевич. Гобелен. Батик: Альбом / Вступ. ст. А. Ніколаєвої. – Рівне, 2016. – 84 с.

34. *Т. Ядчук-Богомазова*. Панно «Відображення» (диптих). 2009 р. м. Луцьк. Бавовна; гарячий батик. Опубліковано у виданні: Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2013.

35. *В. Корженко*. Панно «Трансформація» (триптих). 2007 р. м. Київ. Шовк; гарячий батик. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

36. *С. Бурак*. Панно «Вода» (поліптих). 2007 р. м. Львів. Льон; ситодрук, шиборі. Опубліковано у виданні: Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008.

37. *Н. Гронська*. Панно «Знак» (поліптих). 2012 р. м. Київ. Шовк; гарячий батик, розпис.

http://www.etnolog.org.ua

4

6

5

http://www.etnolog.org.ua

7

8

9

IMSPE

http://www.etnolog.org.ua

10

11

12

13

http://www.etnolog.org.ua

14

16

15

http://www.etnolog.org.ua

17

18

19

20

http://www.etnolog.org.ua

21

22

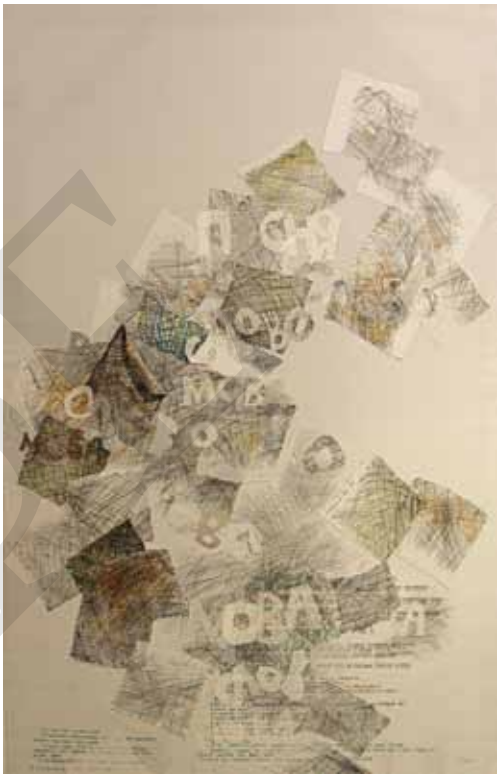
23

24

http://www.etnolog.org.ua

25

26



27

28

http://www.etnolog.org.ua

29

30

31

http://www.etnolog.org.ua

32

33

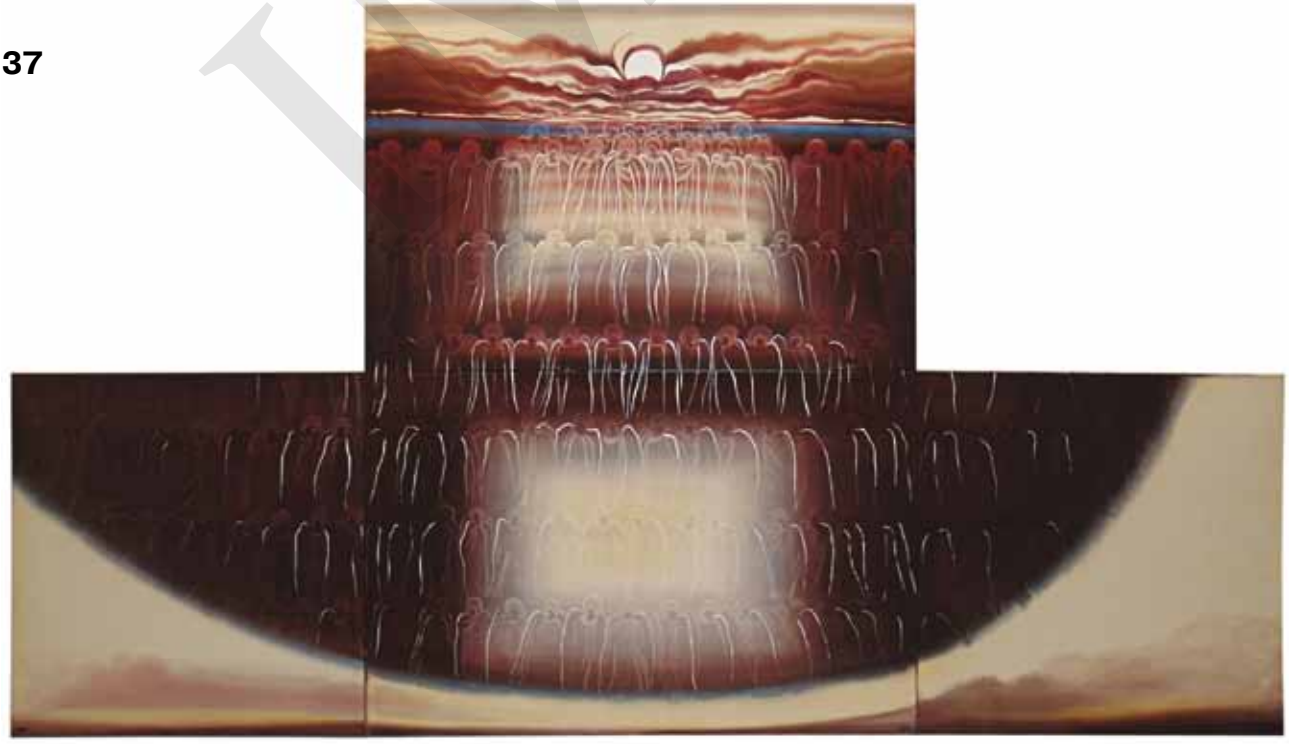
34

35

http://www.etnolog.org.ua

36

37



http://www.etnolog.org.ua

Моделювання костюма і мода

IMGE

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

Г. Забашта. Ансамбль жіночого сценічного одягу за мотивами українського бароко. 1995 р. м. Київ. Опубліковано у виданні: Календар за 1999 р. – К., 1998

http://www.etnolog.org.ua

МОДЕЛЮВАННЯ КОСТЮМА І МОДА

У 1950-х роках мода розвивалася на ґрунті складних геополітичних і морально-естетичних перетурбацій, пов'язаних з наслідками Другої світової війни. У повсякденному повоєнному житті люди були націлені на відбудову свого краю, розвиток науки й культури. Актуалізувалася потреба в раніше менш затребуваних спеціалістах, серед яких – фахівці з виготовлення повсякденного вбрання.

У важких умовах відбудови зруйнованого господарства, значних міграційних процесів і загальної бідності природно було виглядати скромно, практично та елегантно. Основним вбранням жінки утвердився класичний костюм з модним приталеним жакетом і довгою спідницею, – усе в поміркованих кольорах і оздобленні. Чоловіки носили піджак із широкими плечима і вилогами, штани з манжетами. Водночас трималася й мілітарна мода на куртки кольору хакі, галіфе (райтки), офіцерські чоботи.

У період хрущовської «відлиги», що супроводжувалася суперечливою десталінізацією, певною відкритістю режиму Заходу, виник суто радянський феномен – стиляжництво як своєрідне інтерпретування зарубіжної, насамперед американської, моди. Стиляг вирізняв яскравий компілятивний одяг, що інколи межував з несмаком, як виклик одноманітній нормі радянської моди. У формуванні молодіжної субкультури не останню роль відігравали зарубіжні фільми, джазова музика, періодика й література, де пропагувалися інші образи людей, їхні смаки, іміджеві уподобання та звички. Найпомітнішими впливи західної культури і моди в Україні були в Києві, Харкові, прикордонних містах – Львові, Ужгороді, Чернівцях, Одесі, де розвинулася підпільна торгівля імпортом. На початках складовими звульгаризованого одягу стиляг були мішкуваті піджаки, яскраві широкі штани, крисаті капелюхи, кольорові шкарпетки і краватки «а-ля джунглі». Згодом їхній образ було трансформовано, у результаті чого утворився певний стереотип: елегантний широкоплечий піджак, вузька краватка-«оселедець» з мікроскопічним вузлом, темні штани-«дудочки», мешти на високій каучуковій підошві. Неодмінними атрибутами слугували зачіска – збитий «кок» і парасолька-тростинка. З верхнього одягу полюбляли класичні пальто, плащі (переважно брезентові).

Поступово стиль стиляг еволюціонував від епатажності до елегантності, хоча доволі часто позбутися еклектичності одягу було важко. Інформаційний голод, культурний дефіцит, відсутність спілкування між ровесниками з інших держав поступово зникали, що пов'язано з підняттям «залізної завіси», проведенням міжнародних фестивалів і виставок, насамперед Міжнародного фестивалю молоді і студентів у Москві 1957 року, вплив якого на радянську молодь був резонансним. Майже до середини 1960-х років стиляжництво зникло, поступившись місцем строкатій і за стилем маловиразній моді «брежнєвської епохи». Зокрема, у Львові стилягами ставала переважно молодь, що прибувала з Росії і Східної України, бо в ті роки корінні львів'яни дотримувалися консервативних традицій батьків щодо культури одягу[1].

У Радянській Україні вбрання створювали в будинках моделей і ательє мод, масово виготовляли на швейних підприємствах. Швейну справу, що нею з необхідності займалася фактично кожна друга жінка, як обов'язковий предмет вивчали в школах. Київський будинок моделей одягу (КБМО), відкритий 1944 року, у 1950-х роках розвинувся, поповнився молодими кадрами (модельєрами), серед яких – А. Гладковська, Н. Калашникова, Н. Тютюнник, О. Сєрова, Е. Шейнбаум та багато інших. КБМО вперше у своїй історії представив колекцію верхнього одягу на Міжнародній виставці в Чехословаччині, чотири моделі з якої отримали відзнаки. Герц Мепен, головний модельєр КБМО, розпочав роботу в 1950-х роках, і в повоєнні десятиліття його чисельні колекції одягу принесли славу цьому творчому колективу. Наприкінці 1950-х років на Всесоюзному конкурсі моди в Москві було презентовано колекцію Г. Мепена, створену за народними мотивами. Українські моделі викликали захоплення і здобули перше місце.

У 1954 році у Львові було відкрито другий в Україні будинок моделей одягу (ЛБМО). Його колектив складався з досвідчених кравців, деякі з них отримали освіту за кордоном, переважно у Кракові та Відні. Тут працювали А. Пиріжок, О. Вусович, Л. Скремета, Т. Дероган, І. Єлизарова, Н. Жук, М. Балла (Токар), М. Білас, М. Панова, Т. Егреші та ін. Згодом колектив поповнювали випускники ЛДІПДМ, де з 1958 року почали підготовку художників-модельєрів. Діяльність ЛБМО збагатила швейну промисловість України творчи-

[1] *Михалик В., Лемко І.* Львів повсякденний (1939–2009). – Л., 2009. – С. 97.

http://www.etnolog.org.ua

ми розробками, почерпнутими з величезної спадщини народних костюмів регіону. «Неперервність галицьких традицій у виготовленні одягу стала сутністю творчого стилю львівських модельєрів <...> Впровадження народних традицій у сучасні вироби художниками ЛБМО, на відміну від КБМО, відбувалось більш елегантно, стримано та вишукано»[2]. «На основі глибокого вивчення й засвоєння принципів декоративного вирішення домотканих виробів Львівщини і всього Карпатського регіону було створено одягові тканини, придатні для моделювання одягу. Комплекти одягу, виготовлені з цих тканин М. Токар, М. Біласом та художниками-модельєрами Т. Егреші, Н. Жук і Л. Казимірською, демонструвалися на виставках не лише в Радянському Союзі, а й за кордоном і були відзначені бронзовими і срібними медалями»[3]. Починаючи з 1956 року, львівські модельєри брали участь у міжнародних виставках, симпозіумах, конкурсах. У 1958 році видано журнал «Мода» з рекомендаціями як зручно і стильно вдягатися та публікаціями робіт львівських модельєрів, насамперед тих, яких відзначено на конкурсах і виставках – Всесвітній виставці в м. Брюсселі та Міжнародному конгресі мод у м. Бухаресті тощо.

Випуск готового вбрання був недостатній, вибір тканин – обмежений, імпорт – відсутній. Щоб не ходити в одноманітному масовому одязі, його шили на замовлення в ательє. Останні були рідкістю, а хороші майстри – на вагу золота. У Львові здобув слави кравецьким фахом Роман Івашкевич, якого за складний крій верхнього та вечірнього одягу називали «львівським Діором». Модний крій та аксесуари тогочасного костюма в моделях майстра свідчать про адаптування західної моди, яка проникала із сусідньої Польщі[4]. Подібність, а фактично – одноманітність, одягу радянських людей не вважалася поганим тоном. Модельєри намагалися створювати для швейних підприємств зразки одягу зручного, практичного, нескладного за кроєм і з недорогих тканин. Західноєвропейській моді протиставлялася швейна продукція країн так званої «народної демократії». Моду останньої почали пропагувати в 1950-х роках – від часу започаткування міжнародних ярмарків у м. Лейпцигу.

Зі зростанням життєвого рівня в СРСР ставлення до вбрання змінювалося на користь сучаснішого, варіативного, адекватного часові й модним тенденціям. Європейський одяг «нью лук» прийшов в Україну із запізненням, після 1956 року, суттєво змінивши образ жінки на привабливіший і жіночніший. З перемогою нового стилю над воєнізованим одягом розпочався процес реабілітації власне моди в умовах соціалізму. У часи «відлиги» розвивалися міжнародні контакти, зарубіжна мода проникала стрімкіше, пропонуючи одночасно кілька силуетів – вузький прямий, трапецієподібний – розширений донизу і навпаки. Зміна силуетів не позбавляла жінку її природності, вишуканості й виразності форм костюма. Поступово вийшли з моди «підкладні плечі», що додало формі одягу м'якшої жіночої лінії; було запроваджено новий крій рукава, який тепер вшивали в пройму без посадки. Довжина одягу зберігалася до середини литки, святкового – до стоп. У чоловічому вбранні помітно проявилася тенденція до звуження силуету і більшої витонченості. Піджак носили переважно двобортний з «підкладними плечима», штани – широкі зі складками в талії і манжетами. У 1954 році в Радянському Союзі з'явилися перші нейлонові чоловічі сорочки.

Серед одягу, що його розробляли республіканські будинки моделей, пропонувалися сукні й костюми з набивного крепдешину, маркізету, бавовни, у яких переважав рослинний або народний орнамент. Для оздоблення вбрання використовували машинну й ручну вишивку, яку розміщували здебільшого у традиційний місцях – по низу виробу, рукавів, довкола горловини, на поясі, що часто перенасичувало вироби й надавало їм етнографічності. Вечірній асортимент жіночого одягу виготовляли з дорожчих тканин – тафти, панбархату, муару, креп-жоржету, мережива, шифону, а оздоблення вишивкою виконували бісером, стеклярусом, металевими нитками. Починаючи із середини 1950-х років, провідною тенденцією в роботі радянських будинків моделей одягу утвердилися фольклорні мотиви – пропаганда народного мистецтва.

Зростання попиту на модерний, якісний одяг, намагання виглядати перед світом пристойно змушували керівників СРСР вникати у справи швейної промисловості. Таким чином, було відкрито БМО в Дніпропетровську, Одесі, Харкові та Донецьку. Крім того, у ЛДІПДМ при кафедрі художнього текстилю було відкрито відділення моделювання костюма (Наказ

[2] *Цимбалюк О.* Львівський будинок моделей одягу – завдання періодів становлення, розквіту та занепаду // Вісник Української академії дизайну. – Л., 2003. – № 1. – С. 111.

[3] *Никорак О.* Українська народна тканина XIX–XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України). – Л., 2004. – С. 141.

[4] *Васильев А.* Русская мода. 150 лет в фотографиях. – М., 2004. – С. 297.

http://www.etnolog.org.ua

МК УРСР від 12 червня 1958 року «Про підготовку спеціалістів з моделювання одягу у ЛДІПДМ»)[5]. Цьому сприяла збережена народна спадщина Прикарпатського регіону, мистецьке надбання міста Львова, зокрема пам'ятки архітектури. В Україні це була перша вища школа такого профілю, першими її випускниками 1961 року стали Г. Дубровіна, С. Заблоцька та І. Правдіна. Школа утвердила напрям – розвиток національних традицій у сучасному костюмі, успадкування ідей тих, хто стояв біля витоків української моди в Галичині на початку XX ст. Тут розпочалася підготовка художників костюма, сформувалася науково-методична база виховання творчої молоді для БМО, підприємств легкої промисловості та мистецьких осередків України. Окрім Львова, художників-модельєрів у СРСР у той час готували в Текстильному інституті ім. О. Косигіна в Москві та Вищому художньому училищі ім. В. Мухіної в м. Ленінграді (нині – м. Санкт-Петербург). Фахівців з конструювання одягу й технологів швейного і трикотажного виробництва, які завжди були актуальними для легкої промисловості, випускав Київський інститут легкої промисловості (спеціалізацію «дизайнер одягу і текстилю» тут відкрито лише 1987 року).

Зростання рівня життя в Європі наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років вплинуло на доходи молодих людей, а головне – на їхнє бажання демократизувати моду, зробити її високопрофесійною і промисловою водночас. Мода «вийшла» на вулиці, її підхопила молодь, проголосивши сексуальну революцію. Її творцями були П'єр Карден, Пако Рабанн, Андре Курреж та Мері Куант. У світовій моді як окремий її сегмент сформувалася молодіжна мода.

В Україні підвищився рівень зацікавлення зарубіжною культурою, мистецтвом, модою, але це стосувалося лише обраних людей. Для радянського громадянина тогочасна мода була зумовлена способом його життя, тому одяг надалі приречений вирізнятися простотою, скромністю, але водночас і естетичністю та елегантністю. Унаслідок централізованого керівництва й недостатнього фінансування текстильної і швейної промисловості продовжували масовий випуск одноманітної продукції, здебільшого з дешевих і неякісних тканин невиразної колористики. БМО проектували вбрання «поміркованої модності», призначене радше «для показу» населенню на фестивалях, ярмарках, для презентації в країнах соціалізму та для обслуговування партійних функціонерів, творчої еліти. Поширені в ті роки різного розряду ательє мод перетворилися на осередки «втечі» людей від одноманітного вбрання і створення власного образу шляхом індивідуального пошиття. Ательє вищої категорії «люкс» були найпрестижнішими, а відповідно й найдорожчими в системі індпошиву. У легкій промисловості прийнято чітку класифікацію одягу на повсякденний, тобто для роботи (кабінет, підприємство, колгосп, навчальний заклад, дім), і святковий (вернісаж, театр, гості, танці тощо). Поняття гарного смаку й культури одягу виховувалося в громадян на вмінні доцільно вдягнутися і правильно поєднати компоненти костюма, що, без сумніву, запозичувалося від зарубіжних модних аналогів.

З метою підвищення художнього рівня моделей, зближення творчого процесу з виробничим на базі ЛБМО 1962 року створено Проектно-конструкторський інститут легкої промисловості (ПКІЛП), який проіснував до 1968 року і згодом був реорганізований у ЛБМО. Проектування костюма здійснювалося централізовано, великим творчим колективом, де в одній моделі поєднувалася робота художників і майстрів – текстильників, вишивальниць, конструкторів, технологів, ювелірів. Художники М. Білас, Т. Егреші, М. Балла, Є. Фащенко, Л. Скремета, Н. Жук, Л. Казимирська та інші, які там працювали, звернулися до народного мистецтва, до пошуків форми, її оздоблення техніками вибійки, аплікації, вишивки, ткання, глибоко усвідомлюючи завдання дизайнера костюма. Проектували одяг різного призначення – повсякденний, святковий, спортивний, розуміючи, що мода зобов'язує все замінювати новим і сучасним. Нерідко таке вбрання виглядало еклектично, оскільки порушувався зв'язок між матеріалом і орнаментикою унаслідок зловживання останньою. Проте пошуки і колективний аналіз зробленого приводили й до цікавих знахідок в експериментуванні раціональних, придатних до тиражування серіями, художніх вирішень костюма. При ПКІЛП було відкрито демонстраційний зал для систематичного показу моделей населенню.

У першій половині 1960-х років розповсюдилося вільне жіноче вбрання з трапецієподібним силуетом: міні-сукні, плащики, костюми з коротким жакетом і вузькою спідницею, і що найважливіше – усе вбрання стало коротшим. Колористика змінилася на білі, кремові та пастельні відтінки. У другій половині десятиліття одяг набув виразніших геометричних форм. Його виготовляли з гладких або геометричного орнаменту тканин яскравіших кольорів, акцент змістився на кольорові колготи, взуття, інші

[5] ДАЛО. – Ф. р. 1653, оп. 1, спр. 265, арк. 101.

http://www.etnolog.org.ua

аксесуари, переважала ансамблевість у компонуванні костюма. Утвердився новий естетичний ідеал жінки – щуплої, високої, спортивної статури.

Набули популярності міні-спідниці, які вперше з'явилися 1965 року, етнічні мотиви в одязі, нова довжина «міді» (до середини литок). Важливою ознакою часу стала поява нових синтетичних тканин – кримплену, бістору, капрону, болоньї, джерсі, а також використання парчі, мережива, набивних тканин у стилі оп- і поп-арту, які для української легкої промисловості були на початках раритетом. Популярність синтетичних тканин зумовлювалася їхньою практичністю: не мнуться, немаркі, легкі. Особливого вжитку набули італійські болоньєві плащі, які стали повсякденним вбранням, однак із часом з'явилася й вітчизняна продукція. Це були роки, коли модельєри прагнули створити «радянську моду», основні критерії якої – простота, універсальність, відсутність усіляких екстравагантних оздоб, деталей, кольорів. Моду ззовні намагалися адаптувати до вітчизняного споживача. Штани в гардеробі жінки були фактично моветоном, проте молодь уже наприкінці 1960-х років основним предметом туалету утвердила джинси, хоча автентичні американські джинси коштували дорого, до того ж їх важко було придбати. Чоловіки наслідували образи англійських «бітлів» – короткі обтислі піджаки, білі сорочки з вузькою краваткою, штани-«бедрівки», розширені донизу, чорне взуття і волосся до плечей, що в цілому створювало романтичний образ. Впливи західноєвропейської моди в Україні стали закономірними, вони охоплювали дедалі ширше коло людей, незважаючи на політично-ідеологічні стереотипи. Водночас потужності набувала діяльність БМО, кожний з яких спеціалізувався на окремих жанрах костюма, співпрацював з підприємствами, де укомплектовували експериментальні цехи з художниками-модельєрами, провадив виставкову і пропагандистську роботу серед населення. У конструюванні модельєри вдосконалювалися шляхом переходу до розробки колекцій на одній конструктивній основі. Моделі одягу урізноманітнилися, стали оригінальнішими і за конструкцією, і за оздобами, окремі набули національної образності, з'явилися виставкові моделі під назвами «Наталка Полтавка», «Русь», «Подоляночка» та ін. Художники публікували свої роботи в журналах мод і презентували колективи БМО за кордоном. Серед них, зокрема, – Г. Воротньова, Г. Мепен, Л. Авдєєва, Н. Житникова, М. Білас, Н. Жук, Л. Скремета, Т. Егреші, В. Шелест та ін. Починаючи з 1962 року, РБМО щорічно брав участь у міжнародних виставках, демонстраціях моди в Україні та Республіках СРСР. «У Київському Будинку моделей в ці роки було створено багато костюмів, в модних формах яких підкреслювалася декоративність, інколи надмірна, властива народному мистецтву (автори – А. Гладковська, В. Григор'єва, І. Іринська, Г. Мепен та ін.)»[6]. У 1964 році Г. Мепен став переможцем Міжнародного конкурсу швейної майстерності «Золоті ножиці». Його колекції, джерелом натхнення для яких слугували сувора класика, елегантна жіночість, а насамперед – фольклорні мотиви, вирізняє бездоганний крій і скрупульозне виконання, що робить їх своєрідними і притаманними великому мистцю. Серед відомих майстрів індивідуального пошиву можна згадати А. Дубровського, який спеціалізувався на чоловічому костюмі, «обшивав» акторів і заможних киян, працював у Театрі російської драми ім. Лесі Українки. Його костюми, капелюхи, аксесуари, за свідченням очевидців, були бездоганними. Дамську еліту – лікарів, юристів, творчих осіб – обслуговував не менш відомий модельєр Ю. Маєв, якого завжди можна було впізнати за традиційним стилем[7]. М. Воронін, учень Ю. Маєва, згадує, що вчитель навчався фаху в Німеччині та Франції, його моделі вирізнялися вишуканою скромністю, відсутністю зайвих деталей, виразним силуетом, чіткими пропорціями. Він навчав учнів конструктивної точності, скрупульозної технологічної обробки і педантичного викінчення моделі, що і визначало стиль знаного майстра.

Вимоги до костюма, що постійно підвищувалися, зумовили створення 1969 року Комісії з питань моди і культури одягу при Мінлегпромі СРСР для централізованого керівництва й розвитку асортименту одягу, тканин, взуття тощо. У цей час активного розвитку в Україні набувало промислове моделювання костюма

У 1970-х роках у вітчизняне мистецтво поступово проникла філософія постмодернізму – відмова від ідеї єдності в напрямі до ідеї множинності, орієнтація на еклектичність, мозаїчність, гротескне переосмислення, «цитування» традиції, змішування стилів класичного й авангардного, масового та елітарного тощо. Час породив зневіру у фантастичні перспективи розвитку суспільства і навернув його до історії і природи – первісних цінностей, натуральної сировини, здорового способу життя. Ідеологія

6 *Калашникова Н. М.* Семиотика народного костюма: Учебник. – С.Пб., 2000. – С. 230.

7 *Швец А.* «Золотые ножницы» в Париже из рук Кристиана Диора в 1964 году получил киевский модельер // Факты. – 2001. – 13 квітня.

http://www.etnolog.org.ua

«дітей квітів» – сповідування засад східних екзотичних культур, їхніх вірувань, пошуки власного духовного примирення. Молодь охоче переймала стиль хіпі, який виник на Заході у другій половині 1960-х років, з огляду на його екологічність, барвистість, етнічну розмаїтість, продуману недбалість, можливість реалізації в будь-яких умовах, що визначилося як ознаки моди десятиліття. Мода засвоювала полістилізм та нашарування одягу, чому сприяла практична вседозволеність – етнічний мікс культур, рухи хіпі, панків, унісекс, спорт, мілітарі, диско і джинсоманія. Ідеологами стилів десятиліття вважаються такі постаті світової моди, як Ів Сен Лоран, Соня Рікель, Вів'єн Вествуд та ін.

Розглядуваний період у СРСР – це конформістські, «застійні», «дефіцитні» роки з формуванням споживацької психології. У свідомості радянської людини утверджувалася думка, що дефіцитна продукція – це престижно, адже нею не може володіти пересічна особа. Вітчизняна молодь адаптувала зарубіжні стилі, насамперед хіпі, на свій смак. Представники цієї молодіжної субкультури були нечисельним, однак унікальним явищем у державі. Вони дивували поношеним вбранням – потертими джинсами, розмальованими майками або довгими сорочками-«хламидами», шкіряними з бахромою куртками, взуттям на босу ногу, прикрасами «фенічками», плетеними вручну, вишивками і неодмінно довгим волоссям і бородами. Такі протестні прояви молоді, навіть в одязі й зачісках, влада проголошувала виступами проти соціалістичного ладу й усіляко переслідувала. В історії львівських хіпі найяскравіші події припадають на 1975–1977 роки, коли в саду Монастиря кармелітів босих відбувалися грандіозні з'їзди-сейшени хіпі з усього Радянського Союзу[8]. Згодом мода хіпі трансформувалась у стиль, згідно з яким переважна більшість молоді вдягала речі, що відповідали естетиці недавніх бунтарів. Реакцією на барвисту і яскраву міні-моду став одяг максі, згодом – міді. Простота й лаконізм геометричних форм попереднього десятиріччя змінилися, згідно з новою модою з акцентами на споживацькі потреби у вбранні для відпочинку, на м'якість видовженого силуету, барвистість, багатство деталей, декоративний максималізм з очевидним надлишком оздоблення. Довгими стали жіночі сукні, спідниці, плащі з гладких, узорних або картатих тканин, які формували вертикальний з фалдами силует, оздоблений рюшами, мереживом, вишивками. Також жінки носили романтичні блузи у стилі сецесія або етно та взуття «на платформі». Чоловіче вбрання вирізнялося функціональністю, простою конструкцією та багатошаровістю (піджаки, куртки, сорочки з високим і гострим коміром, майки, гольфи, джинси, штани-кльош та ін.). Помітною була фемінізація чоловічої моди – картаті й у квітковий узор сорочки, взуття на високих підборах, яскраві шкарпетки, а найголовніше – довге волосся. Зимовим одягом для обох статей слугували дублянки й високе важке взуття.

В Україні було створено швейні об'єднання на базі існуючих підприємств, як, наприклад, «Україна» (м. Київ), ім. Воровського (м. Одеса), ім. Володарського (м. Дніпропетровськ), модернізовано їхню механізацію. Водночас продовжували функціонувати й розвиватися БМО.

З активізацією наукових досліджень зросло й зацікавлення народною спадщиною. На виставці «Традиції і мода» 1975 року в м. Софії (Болгарія) художники експонували роботи з різним «тлумаченням» традицій – від архаїчних «зліпків» до творчо виваженого переосмислення. Твори модельєрів Ю. Маєва, Г. Мепена, В. Григор'євої, Л. Авдєєвої, І. Єлизарової, Г. Лахманюк і надалі залишалися переважно надбанням подіумів, а не вулиці. Серед модельєрів РБМО заслуговують на увагу в ці роки творчі розробки вже згадуваних Г. Мепена та Л. Авдєєвої. В основу моделей Г. Мепена – сучасних і елегантних пальт, накидок, жакетів – покладено крій давнього вбрання гуцулів (гуглі, чуги, свитки, сердака), оздоблення вишивкою та аплікацією, що додавало емоційної виразності колекціям «Запоріжці» та «Сорочинський ярмарок». Народне вбрання Наддніпрянщини, малюнки Г. Собачко, творчо інтерпретовані зі збереженням духовного світу майстра, сміливо гіперболізовані сучасні форми одягу послужили підґрунтям для створення колекції Л. Авдєєвої «Весілля», яку 1975 року продемонстровано в Канаді. Згадані колекції костюмів можна зарахувати до мистецьких творів – оригінальних, з яскравою національною образністю. Г. Мепен і Л. Авдєєва, разом з поколінням художників наступних десятиріч – Т. Маєвською (фольклорні моделі якої друкували в престижному міжнародному часопису «Internationaltextile» (1992, № 729)), Т. Криворучко, О. Ніколаєвою, О. Руденко та іншими, – постійні учасники міжнародних показів моделей одягу.

Починаючи з 1970-х років, «народний» (або «фольклорний») стиль у світовій моді утверджувався через пошуки та невдачі. Народний костюм як витвір, що акумулював багатий досвід минувшини, за всього розмаїття форм мав

[8] *Михалик В., Лемко І.* Зазнач. праця. – С. 154.

http://www.etnolog.org.ua

антропометричну доцільність – був багатофункціональним, естетичним, декоративним. Його оздоблення пов'язано з давньою символікою. В окреслений період він дедалі більше набував сучасних рис та ознак універсальності. У пошуках нових образів художники звернулися до народного костюма, витворивши окремий «фольклорний» стиль. Причетними до популяризації його в повсякденному жіночому гардеробі Європи були Коко (Габріель) Шанель та Ів Сен Лоран. Вони ввели в моду другої половини XX ст. жіночі блузи з вишивкою, призбирані селянські спідниці з білими нижніми спідничками, кожушки, жакети-сердаки, головні убори тощо. «Фольклорний» стиль сприяв масовому заняттю рукоділлям: вишивкою, макраме, в'язанням гачком і на спицях, печворком, аплікацією. Десятиліття характеризується зростанням національної самосвідомості українського населення, зацікавленням народною спадщиною, активізацією науково-дослідницької роботи, відродженням своєрідних етнокомплексів. У моделюючих установах тема традицій стає провідною як у масштабах СРСР загалом, так і України зокрема. Особливої популярності набуває вишивка як засіб оздоблення чоловічих і жіночих виробів (блуз, сорочок, суконь). Традиції старших художників ЛБМО успішно продовжило покоління 1970–1980-х років – Дз. Тесляк, М. Горішний, Г. Лахманюк, Г. Щодра, Е. Рєзнік, С. Семенко та ін. Їхню творчість вирізняє композиційна культура моделі, багатошарова комбінаторика, вишукана кольорова гама, декоративна узгодженість. Зазвичай розробки моделей ґрунтуються на художніх засадах одягу гуцулів, подолян, поліщуків, буковинців, бойків, лемків. На основі крою, декору, технічних прийомів розробляли тогочасний асортимент вбрання – костюми, пальта, сукні, комбінезони, сукні-костюми, зберігаючи насамперед функціональні, конструктивні домінанти народного одягу, акцентуючи декор. Загалом роботи львівських модельєрів вирізняє образна завершеність, виконавська культура, відбір та підпорядкованість композиційних засобів костюма. У 1970–1980-х роках чимало колекцій костюмів уже чисельної когорти модельєрів ЛБМО демонстрували на міжнародних виставках-ярмарках у Нью-Йорку, Токіо, Парижі, Лісабоні, Марселі, Варшаві тощо.

Цим поступом завдячуємо і випускникам ЛДІПДМ, де 1972 року створено кафедру моделювання костюма. Утвердилося вивчення костюма як мистецького явища в синтезі відповідних видів декоративно-ужиткового мистецтва, художніх, технологічних і мистецтвознавчих компонентів, які формують фахівця. Це були нелегкі теоретично-методичні і творчі пошуки у визначенні напрямів роботи і моделі спеціаліста. У різні часи кафедра переорієнтовувалася на суспільні потреби, віддаючи належне моделюванню – як експериментальному, так і промисловому. Успішним форматом навчання на кафедрі стала діяльність у середині 1980-х років експериментального творчо-виробничого об'єднання «Престиж» (керівник – О. Коровицький) – підприємства молодіжної моди з вітчизняною символікою, модним і красивим одягом різного асортименту. Вдалою формулою об'єднання, що зажило всесоюзної слави, стала налагоджена співпраця чотирьох львівських професійно-технічних училищ, які реалізували творчі ідеї студентів-дизайнерів Інституту (від 50 до 100 одиниць), і організації «Промислові товари», що збувала продукцію в магазині-салоні «Престиж». Цей позитивний досвід щодо підвищення якості профорієнтації студентів вивчали та пропагували[9].

Наступні 1980-ті роки на тлі відносної стабільності в соціально-економічному житті Європи, підйому економіки США, Японії, Китаю позначені реваншем конформізму та консерватизму. Скромність полишила моду, натомість демонструвалося матеріальне благополуччя, успішність і респектабельність. Культивувалася мода на прагматичний і візуально «блискучий» образ заможної та доглянутої людини, з'явилися яппі – кар'єристична молодь, яка вміло заробляє і витрачає гроші на моду. Моду пронизували ідеї фемінізму, активізувалася суспільна роль жінки. Апогею в розвитку зазнала «висока мода», зміцнилися позиції прет-а-порте. Творчий злет дизайнерів Джорджіо Армані, Джанні Версаче, Карла Лагерфельда, Крістіана Лакруа, Жан-Поля Готьє, Кельвіна Кляйна, Йоджі Ямамото, Іссе Міяке та інших сприяв престижу фаху моделей і їхньому феноменальному успіху.

Початок нового десятиліття в радянській моді позначився застиглістю, лише від середини 1980-х років мода активізувалася. Творчість радянських модельєрів розвивалася у співдружності з художниками країн – членів Ради Економічної Взаємодопомоги. Проводилися щорічні наради з визначенням модної ідеології країн соціалізму, аналізувалися тенденції світової моди, які надалі адаптувалися ВБМО в Москві, тиражувалися чорно-білими брошурками в регіонах. Практичними джерелами модної інформації залишалися журнали

[9] *Тканко З., Коровицький О.* Виставкова діяльність кафедри моделювання костюма // Вісник ЛНАМ. – 2006. – Вип. 17. – С. 43.

http://www.etnolog.org.ua

мод, у яких новини зарубіжної моди висвітлювалися наочно.

Варто зазначити, що в СРСР костюм розглядали як вид декоративно-ужиткового мистецтва, до цієї категорії зараховували виставковий і сценічний одяг із трудомісткою ручною вишивкою, тканням, художнім розписом, яким презентували творчі колективи або художника на виставках, презентаціях, декадах української культури за кордоном. Таке вбрання створювали як художники БМО, так і народні майстри, митці, які працювали у творчих спілках, на педагогічній роботі тощо. З цього приводу слід згадати низку мистецьких ансамблів, виконаних у 1980-х роках за традиціями народних костюмів регіонів України: виставкові сукні «Київська Русь», «Полісся», «Тернополянка» педагогів-художників Валентини Шелест та Світлани Заблоцької; сценічні костюми для Заслуженого академічного хору ім. Г. Верьовки Наталі Дяченко, Зеновії Шульги, Лариси Іськів, Мирослави Шеремети; святкові та сценічні костюми «Слов'янка», «Волошковий цвіт», «Яворівка», «Дерево життя» Зеновії Тканко, Таїри Кечеджі та ін. До окремої групи належать виставкові роботи художників трикотажних об'єднань «Киянка» (Л. Лебіга, Н. Райтер, М. Мотовилець, Т. Потеряйло, Л. Інюшина) та «Промінь» (В. Лукач, Л. Мельникова) тощо.

В Україні з горбачовською «перебудовою» мода отримала новий імпульс до розвитку. Тепер у жіночій моді домінує ретроспекція костюма 1940-х років. Розробляється одяг класичного, спортивного, фантазійного стилів з об'ємними жакетами, розширеними плечима, штанами чоловічого крою, а також вільні блузи, жилети, об'ємні в'язані светри, вільні довгі літні сукні з бавовни «жатки». Комплектація одягу – «цибулька» (нашарування). Особливої популярності набуває жіночий діловий костюм – жакети англійського стилю прямого силуету, блейзери, вузькі прямі спідниці – усе строго та одноманітно. Верхнім вбранням слугували пальта з «підкладними плечиками» класичного стилю, плащі і куртки – спортивного; на зиму – пальта з хутровим коміром і манжетами; дублянки й шуби були рідкістю для пересічних жінок. У чоловічій моді домінували костюми-трійки з великими піджаками, широкими плечима, штани зі складками в поясі, жилетки. Окремо розвивався одяг молодіжних субкультур – панків, скінхедів, металістів; актуальності набув спортивний стиль. Чорнобильська катастрофа 1986 року повернула суспільство до екологічного руху, який знайшов розвиток у моді.

Швейна промисловість на території України була зосереджена нерівномірно, переважно у більших містах. Центрально-західний регіон з осередками в Києві і Львові давав близько половини всього виробництва швейної продукції, східний – Донецьк, Дніпропетровськ – майже третину, решта припадала на південь (Одеса). Доброякісні вироби завозили здебільшого з країн соціалістичного блоку – Польщі, Чехословаччини, НДР. Розквіт переживають БМО «Хрещатик» і «Киянка», підприємства «Україна», «Маяк», «Весна», «Промінь» та ін. Цікавим щодо творчої трансформації національного костюма в сучасний був доробок художників-трикотажників РБМО «Хрещатик». Мистецькою своєрідністю, театральною монументальністю, скульптурною виразністю, багатством колористично-фактурних засобів вирізняються ансамблі Людмили Семикіної, розроблені за мотивами спадщини України, на що вказують назви моделей: «Скіфський степ», «Київська Русь», «Козацьке бароко» тощо. Інше звучання мають вироби Галини Забашти – більш камерні та витончені (приміром, «Київська Русь», «Дивоптах», «Українське бароко»). Починаючи з 1985 року, творчі колективи модельєрів відвідують Міжнародний Лейпцизький ярмарок у НДР, поширюється новий формат показу моделей – Театри моди. У 1980–1990-х роках у творчих пропозиціях модельєрів, які працюють у фольстилі, помітна відмова від виразних зовнішніх проявів композиційного вирішення костюма – багатства декору, колірності, багатошаровості. У моделях щоразу виразніше простежується прагнення до простоти, чітких конструкцій та пропорцій, пластики силуету, декоративних обмежень.

У 1987 році в Київській академії легкої промисловості відкрито кафедру моделювання костюма, водночас на аналогічній кафедрі ЛДІПДМ започатковано нові спеціалізації – трикотаж і художні вироби зі шкіри. Уперше 1989 року студентка кафедри Надія Андрусяк представила колекцію одягу для фірми «Ніна Річчі» в Парижі, де здобула нагороду, відкривши, таким чином, у наступному десятилітті успішну конкурсну ходу кафедри.

Період 1990-х років позначений крахом світової двополярності, глобалізацією, інтеграцією, перемогою «вільного» ринку. Постмодерну добу, постіндустріальне суспільство визначають потужний технологічний поступ, модернізація, створення транснаціональних компаній, уніфікація світового ринку. Переплетення і взаємопроникнення культур у мегаполісах визначило притаманний постмодерну феномен – культурний кіч, еклектику. Покоління 1990-х років поставило під сумнів фактично все, змістило акценти з новацій на інтерпретації минувшини, з усталених традицій на тимчасові цін-

http://www.etnolog.org.ua

ності споживача – насолоду від життя, гру, зовнішні ефекти, плюралізм і креатив. Прагматичне десятиліття у створенні вбрання основними константами визначило доцільність, природність, комфортність та індивідуальну креативність споживача з використанням високих технологій. Ідеологами нової моди стали американці Кельвін Кляйн і Донна Каран, французи Джон Гальяно і Жан-Поль Готьє, англійка Вів'єн Вествуд, а також представники японської і бельгійської модних шкіл.

Це був динамічний і складний період в українській моді як з історичного, так і соціокультурного погляду. Формувалася національна індустрія моди, визначалася її особливість, поставала когорта модельєрів. Крім того, виникли вітчизняні торгові марки, в інформаційному просторі поширилися спеціалізовані радіо- і телепрограми, видання, активізувалися фестивалі й конкурси моди, помітно зріс інтерес до української моди та її творців.

На початку десятиліття повільний економічний поступ, відсутність реформ, неякісний інвестиційний клімат не сприяли галузі з повністю або частково закритими підприємствами.

Українські дизайнери поступово налагоджували фахову справу й дедалі активніше працювали в галузі проектування костюма. У цій діяльності вони пішли двома напрямами: створення виставкового, ексклюзивного одягу для вітчизняних VIP та пошук шляху на міжнародний ринок, зазвичай через розвиненішу російську індустрію моди. Ліля Пустовіт, Сергій Бизов, Вікторія Гресь, Віктор Анісімов, Оксана Караванська та інші лідери української моди із середини 1990-х років стали постійними учасниками Московських тижнів моди, брали участь у показах у Санкт-Петербурзі, Вільнюсі, Варшаві, Будапешті тощо. Успішні і спроможні фінансово вижити, українські дизайнери одягу відкрили власні майстерні та авторські бутики. Серед перших були В. Гресь (1998), Л. Пустовіт та С. Бизов. У 2003 році в Києві відкрито лабораторію «Альта-мода» при торгівельному «Альта-центрі», що стала головним українським осередком дизайну, де розмістилися бутики Л. Пустовіт, В. Гресь, Д. Дорожкіної, В. Анісімова, А. Бабенко, О. Караванської, Р. Богуцької та ін. Крім того, тут влаштовували покази нових колекцій. Проблемою українських модельєрів залишається відокремленість від швейної індустрії, обмеженість доволі вузьким ринком заможного прошарку українського суспільства. Натомість українські швейні підприємства, не маючи власного інвестиційного капіталу, виживають на давальницькій сировині і технологіях, виконуючи виробничі замовлення західних фірм одягу. Власне виробництво одягу налагодили лише деякі модельєри, зокрема Михайло Воронін, відомий ще з радянських часів як один із кращих київських кравців. Він заснував власну справу, приватизувавши 1994 року швейну фабрику «Желань». Тепер концерн «Michail Voronin Vienna – Paris» володіє мережею магазинів чоловічого одягу бренда «Михаїл Воронін». У 1997 році на Міжнародному конгресі в Римі його фірма здобула нагороду як краща торгова марка, а через рік костюми цього бренда отримали «Золоту зірку якості».

Як успішного підприємця і виробника класичного чоловічого костюма можна відзначити одесита Григорія Арбера, який у 1970–1980-х роках пройшов шлях від закрійника індпошиву до власника сучасного, добре обладнаного та одного з найбільших в Україні підприємств з виробництва одягу під маркою «Gregory Arber» (засновано 1999 р.). Його костюми вирізняються недорогими, але якісними тканинами, точною і лаконічною конструкцією, формами класичного стилю.

Цікавим з погляду творчого розвитку українських традицій є доробок колективу РБМО «Хрещатик», заснованого 1961 року, який працює з трикотажем. Цей осередок став визначною школою майстерності для багатьох модельєрів, серед яких – Л. Семикіна, Г. Забашта, А. Лисиця, О. Журба, Н. Попова, О. Щербак. Керівник будинку моделей «Хрещатик» і співорганізатор першої вітчизняної модельної агенції «Олег і Єва» – Ірина Ткаченко – домоглася розквіту в 1980–1990-х роках, розробляючи невеликим тиражем колекції ексклюзивних авторських моделей, стильні моделі класу «люкс» і серійні колекції для широкого кола споживачів. Шляхом модернізації розвивали свою одягову нішу на ринку послуг чимало підприємств України, серед яких – Будинок моделей трикотажного вбрання «Ріто» (м. Київ) та «Ріміт» і «Сенсус» (м. Львів).

Наявність значної кількості малих акціонерних об'єднань, фірм, які в 1990-х роках виникли замість радянських гігантів швейного виробництва, створила можливість індивідуалізувати творчість художника. Модний бум десятиліття супроводжувався також відкриттям різноманітних магазинів, спеціалізованих бутиків, центрів моди.

Від 1997 року в Україні започатковано «Сезони моди» – престижний національний фестиваль прет-а-порте. Згодом «Сезони моди» (І. Данилевська) об'єдналися з Міжнародним фестивалем «Київський подіум» (О. Соколовський) у новий проект європейського формату – «Ukrainian Fashion Week», до участі в якому запрошують дизайнерів з Росії, Грузії, Німеччини, Італії та інших країн.

http://www.etnolog.org.ua

За такої позитивної тенденції нарощують потужності два провідні осередки моди – Львів і Київ, відповідно дві школи моделювання костюма – львівська та київська, кожна з яких має свою специфіку, творчі пріоритети. Етнонаціональна парадигма в ідеологічних пошуках модельєрів України презентована насамперед творчістю випускників ЛНАМ, яка започаткувала підготовку дизайнерів костюма. Студентство активно брало участь у конкурсах молодих дизайнерів у Москві (1990, 1991), Таллінні (1991). Відомими представниками молодшої генерації школи є О. Караванська, Р. Богуцька, О. Муха, А. Бублик, І. Полякова, О. Даць, Олеся Теліженко та багато інших, які працюють у власних будинках моди. Їхні успіхи є очевидним результатом співпраці з педагогами, а також багаторічним напрацюванням школи. У ці роки випускники ЛНАМ демонстрували найкращі доробки на престижних конкурсах моди в Україні та за кордоном. Так, 1996 року І. Полякова, О. Крукеницька, В. Возняк, О. Ступак, О. Зубченко та В. Чорнодоля були відзначені на конкурсах «Чарівна голка», «Альта-мода», Дні національної моди, преміях «Smirnoff» у Києві, «Золота нитка» в Лодзі (Польща) та Братиславі (Словаччина). Тріумфальною стала їх участь у конкурсі «Smirnoff», де було завойовано низку призових місць, що свідчило про творчий потенціал та переваги львів'ян в Україні, а згодом і в Східній Європі. Вироби І. Полякової (Гран-прі та участь у фіналі в м. Торонто, Канада), С. Терещенко (Гран-прі та участь у фіналі в м. Лондоні, Великобританія; Київ, 1997–1998 рр.), О. Чекотуна та інших вирізнялися креативністю, новаторством, концептуальністю. Відсутність повноцінного конкурентоспроможного українського ринку одягу, який лише в 1990-х роках почав формуватися, компенсувалася активним пошуком і діяльністю творчої молоді. Остання реалізовувала своє обдарування на фестивалях, конкурсах моди у Львові («Leopolis», «Хейл-Бопп», «Прялі», Львівський тиждень моди). Оцінюючи творчість випускників Академії на межі століть (О. Муха, Р. Богуцька, Л. Рудик, М. Подольська-Костельна, О. Даць, А. Дмитренко, О. Тканко, Ю. Шепітько, А. Бублик, О. Поцюрко, Ю. Могиляк та ін.), слід виокремити наявність у їхніх моделях самодостатніх мистецьких вартостей, багатої образності, що досягається розмаїтими джерелами натхнення, передусім національної культури.

Столичний Київ, порівняно зі Львовом, мав і має значно більші фінансові можливості. Якщо рушієм модних процесів тих часів у Львові був вищий художній навчальний заклад, БМО і традиційно розвинена мережа фахових майстерень, то в Києві – авторські ательє художників і БМО, що розраховані на багату столичну клієнтуру. «Київська» мода не «зберегла» кравецького досвіду, на відміну від «львівської», що успадкувала європейські традиції. На початку становлення «київської школи» моделювання у виробах молодих дизайнерів простежується виразне наслідування західних зразків, компіляція, кічевість, еклектизм, концептуальна невизначеність. Упродовж наступних років кафедра КНУТД активно шукає своє творче обличчя, ідеологічну спрямованість, про що свідчать перші вдачі її випускників на українських подіумах. Підприємства легкої промисловості Києва та околиць не зазнали економічного застою, вони швидше «підносилися» й розвивалися завдяки іноземним інвестиціям. «Київська» мода поступово зростає, набуває фаховості і творчого скерування. Серед її відомих особистостей варто відзначити тих, хто в 1990-х роках своїми колекціями презентував українську моду, її творчі здобутки в розмаїтті образів: А. Лисиця, Л. Пустовіт, О. Гапчук, Т. Земскова, О. Ворожбит, А. Гасе та багато інших. У виробах цих художників прочитується формотворча концептуальність, конструктивна варіативність, обмеженість декоративних і кольорових поєднань, хоча кожен дизайнер вирізняється індивідуальними підходами. Так, моделям Л. Пустовіт притаманні прості одягові форми, чіткі лінії конструкцій, нечисельність деталей, лаконізм колірної гами; мінімалізм засобів підкреслює стилевість і тонке прочитання образності, витоки якої – в екзотиці культур Сходу, Америки, а згодом і України. С. Бизов як співорганізатор «Сезонів моди» у творчості випробовує себе в «гламурному» і спортивно-вуличному стилях для ділових та респектабельних жінок. Моделі В. Гресь завжди елегантні, вишукані, жіночі, з нотками ретро, композиційно складні та образно завершені. Ці та багато інших перспективних українських дизайнерів одягу сьогодні перебувають у творчому розвитку.

Фах модельєра в Україні набуває популярності, відкриваються навчальні заклади, факультети, відділення зі спеціальності «дизайн одягу», що, до речі, не завжди доцільно та виправдано. Національні школи моделювання, завдання яких – виховувати креативних проектантів, творити обличчя модної індустрії, впливати на ринок одягу, зрештою, естетизувати образ сучасного українця, покликані якісно і професійно виконувати свій громадянський обов'язок.

Початок нового тисячоліття засвідчив моду на «українське» й ознаменував перехід модельє-

http://www.etnolog.org.ua

рів на новий статусний рівень, а української індустрії моди – з маргінесу до центру сучасної національної культурної парадигми[10].

Підсумовуючи, зазначимо, що мода в Україні з плином часу, зі зміною певних ідеологічних орієнтацій, виокремившись із загального русла «радянської» моди, отримала власний національно-державний статус, почала «виходити у світ» і заявляти про себе. Як це не парадоксально, але саме в напруженому й суперечливому житті останнього десятиліття XX ст. активізувалася творчість художника-модельєра, насамперед того, хто займається мистецьким костюмом, самореалізуючи творчі прагнення і презентуючи себе на численних конкурсах та фестивалях на батьківщині та за її межами. Фактично за кілька років державності українська мода втратила свій колективний характер, урізноманітнилася значною кількістю творчих особистостей, які працюють у різних ділянках моди, презентують себе на конкурсах та на модному ринку. Серед когорти відомих українських модельєрів початку XXI ст. активно заявило про себе нове покоління художників, серед яких, зокрема, – Н. Соболєва, Т. Ігнатьєва, О. Корешков, І. Тарадіна, С. Бизов, В. Сарафанов, Л. Пустовіт, Т. Маєвська, О. Караванська, Р. Богуцька.

На сучасному етапі в Україні доволі динамічно розвивається мода, дизайн одягу, але індустрія моди залишається поки що на початковій стадії. Існує багато проблем, зокрема відсутність якісної сировини, що впливає на конкурентоздатність виробів, застарілі технології виробництва тощо, які потрібно долати для прискорення соціально-економічного розвитку країни. Українська мода суспільно актуалізується, позначається інтеграційними світовими процесами, технологічними та ідейними поступами, визначаються тенденції її розвитку в контексті сучасного мистецтва, культуротворчих процесів у суспільстві, насамперед серед молоді. Неоднозначна ситуація в царині естетичної культури, що склалася в посттоталітарній державі, віддзеркалилась у виробах вітчизняних дизайнерів. З інформаційною доступністю простежується в їхній творчості виразна інтерпретація модних європейських стилів і напрямів, проте в окремих моделях і колекціях популяризується кіч, бутафорна гламурність, які з роками набувають більшої рафінованості. На початку XXI ст. костюм як мистецький жанр вітчизняних художників розвивається у взаємозв'язках з іншими видами мистецтва, виявляє постмодерністське полістилістичне розмаїття. У практиці моделювання костюма, пошуку творчих джерел, інтерпретаційних методів, стилістичних експериментів чільне місце посідає національна культурна спадщина, яка додає самобутності творам дизайнерів, виокремлюючи їх і водночас збагачуючи світовий глобалізований модний простір.

З. ТКАНКО
О. КОРОВИЦЬКИЙ

[10] [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/2007_analiz_5_8.php.

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. Жінка у святковій сукні, шубці та хутряній шапочці. С. Гуєцький (Сімха). Портрет В. Оропченко. 1950 р. Полотно, олія. Опубліковано у виданні: Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія, колекція, експеримент / Авт. проекту Ю. Манійчук. – К., 1998.

2. Дівчинка в шкільній формі. А. Сафаргалін. «Школярка». 1958 р. Полотно, олія. Опубліковано у виданні: Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія, колекція, експеримент / Авт. проекту Ю. Манійчук. – К., 1998.

3. Ансамбль жіночого одягу спортивного стилю – светер з шаликом, спідничка, берет, з використанням мотивів подільської орнаментики. 1960 р. Опубліковано у виданні: Українське народне мистецтво. Вбрання: Альбом. – К., 1961.

4. Молодь у повсякденному одязі спортивного стилю. В. Нестеров. «Юність». 1960-ті рр. Полотно, олія. Опубліковано у виданні: Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу: Історія, колекція, експеримент / Авт. проекту Ю. Манійчук. – К., 1998.

5. Жінки в суцільнокроєних купальниках, капелюсі; хлопчик – у шортах. О. Дейнека. «У Криму». 1956 р. Полотно, олія. За джерелом: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.deineka.ru/work-v-krymu.php.

6. Ансамбль жіночого одягу за народними мотивами. 1960 р. КУПМ. Опубліковано у виданні: Українське народне мистецтво. Вбрання: Альбом. – К., 1961.

7. Ансамбль жіночого одягу з використанням мотивів гуцульської орнаментики. 1960 р. КБМО. Опубліковано у виданні: Українське народне мистецтво. Вбрання: Альбом. – К., 1961.

8. *Г. Мепен*. Ансамбль жіночого одягу за народними мотивами. 1985 р. РБМО. Опубліковано у виданні: Краса і мода. – 1985 (весна).

9. *О. Павленко-Ярема*. Ансамбль жіночого святкового одягу «Меланхолія». 1990 р. м. Львів. Приватна збірка.

10. *З. Тканко, Т. Кечеджі*. Святкова сукня «Яворівка». 1988 р. м. Львів. Приватна збірка.

11. *С. Заблоцька*, *В. Шелест*. Ансамбль жіночого сценічного одягу «Подолянка». 1970-ті рр. м. Львів. Приватна збірка.

12. Жіночі демісезонні пальта. 1957 р. м. Москва. Опубліковано у виданні: Новые модели. – М., 1957.

13. Жіночий і чоловічий класичні костюми. 1957 р. м. Москва. Опубліковано у виданні: Новые модели. – М., 1957.

14. Вечірні сукні з креп-сатину. 1957 р. м. Москва. Опубліковано у виданні: Новые модели. – М., 1957.

15. Студентський проект повсякденного жіночого одягу за мотивами українського народного костюма. 1960-ті рр. м. Львів. Фонд кафедри дизайну костюма ЛНАМ.

16. Український народний костюм (замальовки до студентського проекту повсякденного жіночого одягу). 1960-ті рр. м. Львів. Фонд кафедри дизайну костюма ЛНАМ.

17. *З. Тканко.* Жіночий літній одяг з бавовняних тканин за мотивами народного костюма Львівщини (фрагменти дипломного проекту). 1979 р. ЛДІПДМ. Фотоархів кафедри дизайну костюма ЛНАМ.

18, 19. *Т. Ільїна*, *І. Витвицька*, *С. Спектор*, *Л. Ломилкіна*, *Е. Рєзнік*. Ансамблі жіночого одягу за народними мотивами. 1978 р. ЛБМО. Опубліковано у виданні: Краса і мода. – 1978 (весна).

20. *Г. Мепен*. Жіноче демісезонне пальто. 1978 р. РБМО. Опубліковано у виданні: Краса і мода. – 1978 (весна).

21. *О. Ткач.* Святкові трикотажні сукні «Польові квіти» (фрагменти дипломного проекту). 1988 р. ЛНАМ. Фотоархів кафедри дизайну костюма ЛНАМ.

22. *Г. Забашта*. Ансамбль жіночого сценічного одягу за мотивами українського фольклору. 1991 р. м. Київ. Приватна збірка.

23. *Н. Козулько*. Ансамбль жіночого святкового одягу за народними мотивами. 1991 р. м. Київ. Будинок моделей «Хрещатик».

24. *Т. Маєвська*. Вечірня сукня за мотивами українського історичного костюма. 1991 р. м. Київ. Приватна збірка.

25–27. *Л. Семикіна*. Виставкові ансамблі жіночого одягу за мотивами історичного костюма України. 1980-ті рр. м. Київ.

http://www.etnolog.org.ua

28. *Н. Якубович*. Модель із колекції «Людина біля вічного і неминаючого». 1998 р. ЛНАМ. Фотоархів кафедри дизайну костюма ЛНАМ.

29. *Р. Полякова*. Модель із колекції «Alter Ego». 1996 р. ЛНАМ. Фотоархів кафедри дизайну костюма ЛНАМ.

30. *Р. Богуцька*. Модель «Смарагдові обереги» (за мотивами язичництва). 1996 р. ЛНАМ. Фотоархів кафедри дизайну костюма ЛНАМ.

31. *С. Терещенко*. Модель із колекції «Метаморфози мутацій кінця століття». 1997 р. ЛНАМ. Фотоархів кафедри дизайну костюма ЛНАМ.

32. *О. Караванська*. Модель із колекції «Жіночий вертеп». 2002 р. м. Київ. Опубліковано у виданні: Сезони моди: Каталог. Колекції pret-a-porter. – К., 2002.

33. *Л. Пустовіт*. Модель із колекції «Літо 2001». 2001 р. м. Київ. Опубліковано у виданні: Сезони моди: Каталог. Колекції pret-a-porter (весна-літо). – К., 2001.

34. *С. Бизов*. Модель із колекції «Осінь-зима 2003». 2003 р. м. Київ. Опубліковано у виданні: Сезони моди: Каталог. Тиждень pret-a-porter. – К., 2003. – № 14–18.

35. *В. Анісімов*. Модель із колекції «Весна-літо 2000». 2000 р. м. Київ. Опубліковано у виданні: Сезони моди: Каталог. Колекції pret-a-porter. – К., 2000.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

1

2

3

4

5

http://www.etnolog.org.ua

6

7

8

9

10

11

http://www.etnolog.org.ua

12

13

14

15

17

16

МФЕ

http://www.etnolog.org.ua

18

19

20

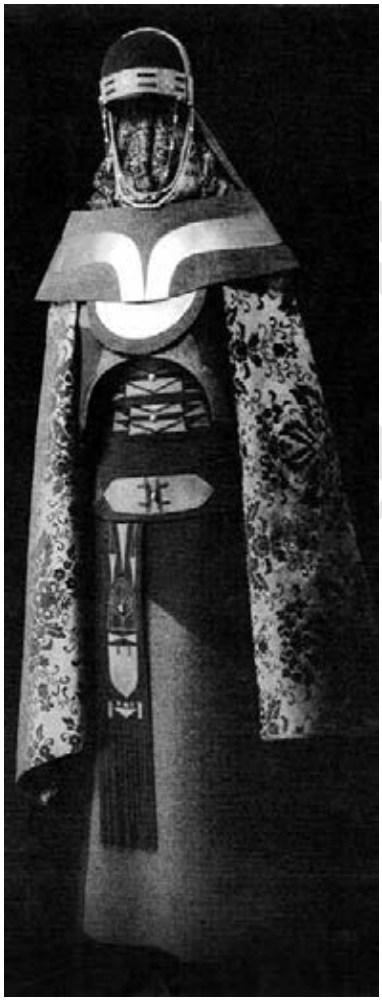
21

http://www.etnolog.org.ua

22

23

24


25

26

27

http://www.etnolog.org.ua

28

29

30

31

32

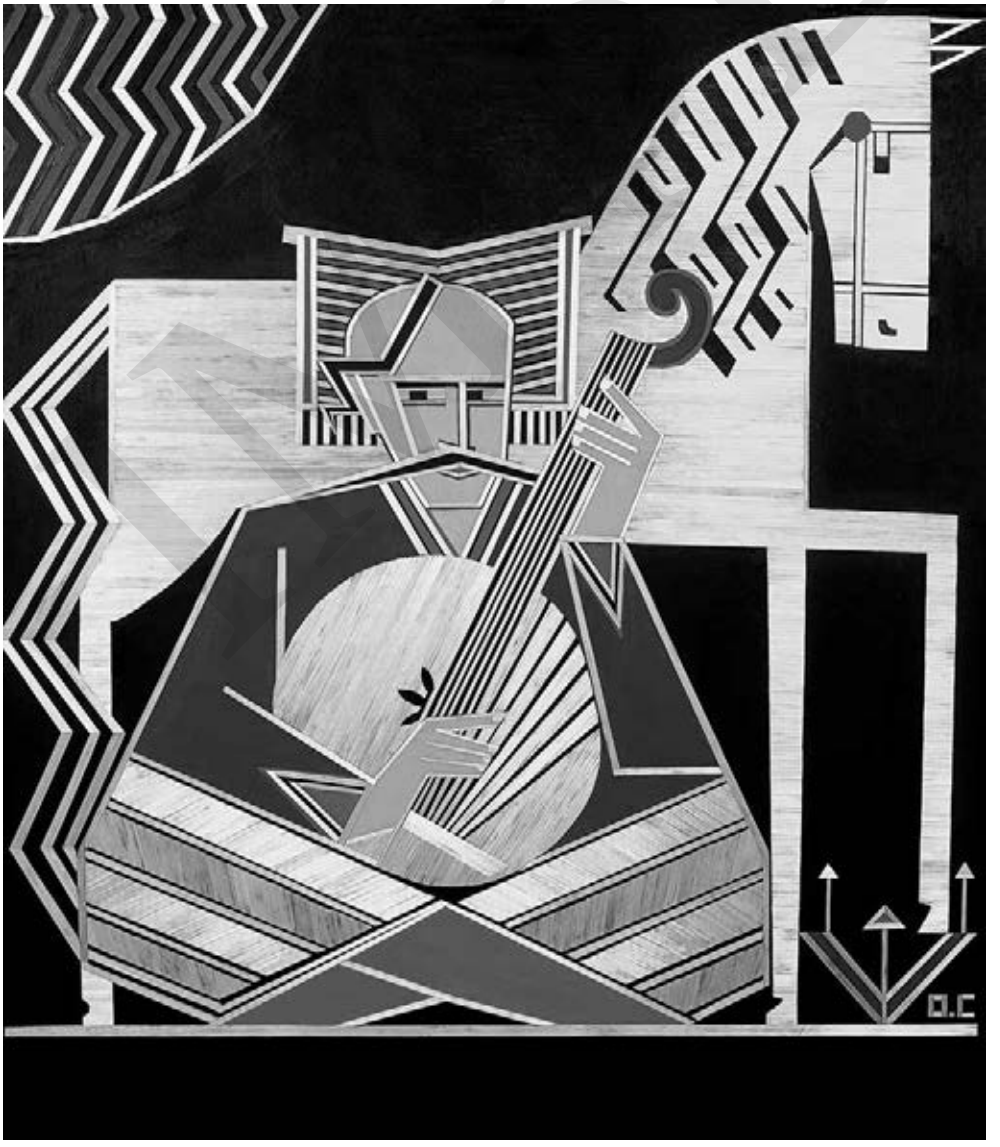
33

34

35

http://www.etnolog.org.ua

Мозаїка соломою



http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

О. Саєнко. Панно «Козак Мамай – народний герой співає українську думу». 1984 р. Дерево, солома, темпера. Художньо-меморіальний музей «Садиба народного художника України Олександра Саєнка» в м. Борзні Чернігівської обл. Дарунок родини Саєнків

http://www.etnolog.org.ua

МОЗАЇКА СОЛОМОЮ

Серед різновидів українського декоративного мистецтва мозаїка соломою посідає досить поважне місце. Для другої половини XX ст. характерна різноманітна палітра технологічних і композиційних прийомів використання соломи як матеріалу для творення художніх образів, а також масштабне застосування її в художньому оформленні інтер'єрів громадських споруд. Завдяки різноманітності природної колористики та необмеженим пластично-конструктивним можливостям солома поступово перетворилася на один із провідних матеріалів, що здатен естетизувати архітектурний простір, наповнюючи його органічним теплом.

Уперше ідея використати солому для створення мозаїчних рисунків декоративного оформлення дерев'яної поверхні меблів та інших елементів інтер'єру виникла у світському середовищі XVIII ст., імовірно, серед майстрів які володіли технікою маркетрі та інтарсією. Оригінальні мистецькі твори, виконані в техніці маркетрі для оформлення меблів і датовані XVIII ст., зрідка трапляються в зарубіжних музейних колекціях[1], а також у вітчизняних збірках (декоративні пласти, 1920-ті рр.)[2].

У народному побуті українці з давніх часів соломою прикрашали полиці, божниці[3], рами, скриньки, дитячі іграшки, писанки, а також з неї виготовляли обрядові речі та предмети вжитку. Кожний майстер у своїх творах, побутових виробах за допомогою матеріалу прагнув передати власне сприйняття світу, зв'язок з природою.

Інкрустація соломкою розглядуваного періоду відрізняється від справжньої інкрустації, або інтарсії, тим, що її елементи не врізуються в дерев'яну основу, а наклеюються на поверхню. Відмінність її від аплікації та маркетрі полягає в тому, що лише в окремих випадках елементи соломи щільно покривають поверхню, а більша частина основи залишається відкритою і слугує тлом. Кожний елемент соломи рельєфно виступає над поверхнею твору, а в маркетрі тло повністю покрите щільно підігнаними один до одного елементами рисунка.

Якщо сприймати слово «інкрустація» за його значенням (латин. інкрустіо – вирізати), то для кожного елементу рисунка треба вирізати спеціальне гніздо, у яке його вклеїти. Оскільки елементи із соломи наклеюються зверху, таку техніку точніше було б назвати аплікацією. Досвід майстрів засвідчує, що справжня інкрустація як техніка – трудомістка, тому було розроблено техніку аплікації соломкою, яка простіша, але зовні подібна до інкрустації й нині використовується в декоративному мистецтві.

Останнім часом у мистецтвознавчих дослідженнях фігурують терміни «мозаїчний набір соломою»[4] та «мозаїка соломою»[5], зміст яких відповідає описаній вище технології.

Серед художників монументально-декоративного мистецтва другої половини XX ст. виокремлюється ім'я Олександра Саєнка як новатора, який, орієнтуючись на твори українського народного мистецтва, талановито розвинув техніку мозаїки соломою, підніс її до рангу високого мистецтва. Аналіз його творчості свідчить про самобутнє пластично-образне світобачення митця, його творчий метод художнього мислення з характерними рисами орнаменталізації і монументально-декоративного стилю[6]. Упродовж творчого шляху О. Саєнко виконав низку мистецьких довершених творів, що дають можливість вести мову про спадщину митця як значний внесок до скарбниці українсько-

1 *Peppiatt M.* Antiques: French straw work. Surprising decorative effects from the humblest of materials // Architectural Digest. – New York, 1994. – Vol. 51. – N 8. – P. 95–98.

2 Музей українського народного декоративного мистецтва: [Альбом] / Наук. ред. Л. Білоус. – К., 2009. – С. 188 (іл.: О. Саєнко. Невільниця. Диптих. 1929. Дерево, соломка, інкрустація, фарбування. 41,7 × 33,2; 41,6 × 32,1).

3 Там само. – С. 188 (іл.: Р. Шевчук. Божниця XIX ст., с. Межиліски, Овруцький повіт Волинської губернії).

4 Олександр Саєнко: Каталог виставки творів. – К., 1983. – С. 3–6.

5 *Саєнко Н.* Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва XX століття: Книга-альбом. – К., 2003. – С. 5–7.

6 *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966. – С. 113, 114, 177, 178; Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР. – К., 1968. – Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 рр. – С. 350–351; Олександр Саєнко: Альбом. – К., 1980. – С. 5–16; Енциклопедія українознавства: Словникова частина / Наукове товариство імені Шевченка у Львові; голов. ред. В. Кубійович. – Л., 1996. – Т. 7. – С. 2691; *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 27, 48–57, 187; Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – С. 232–235, 693, 851, 892–893.

http://www.etnolog.org.ua

го мистецтва. Нині його ім'я, за рішенням Міжнародної організації ЮНЕСКО (1997), внесено до списку видатних діячів культури світу[7].

Індивідуальний художній стиль О. Саєнка формувався в 1920-х роках, під час навчання в Українській академії мистецтва у видатних митців і педагогів М. Бойчука і В. Кричевського. Стилістика форми у творах, виконаних у техніці мозаїки соломою, набула графічності, лаконічності, виразності композиції та ритміки, яскравої декоративності («На панщині пшеницю жала», «Українське село» (обидва – 1922 р.), триптих «На варті СРСР» (1922–1929)). У цих роботах відчутні глибинні джерела українського професійного й народного мистецтва. Трансформуючи давньоукраїнські знакові системи й архетипні форми, митець створив цілісний образ епохи.

У 1950-х роках О. Саєнко виконав декоративні панно «М. Гоголь» (1951), «Богдан Хмельницький» (1954), «Т. Шевченко» (1956), «Козак-Мамай» (1956), «Весна» (1957), фризи «Свято врожаю» (1955), «Птахи» (1956), «Колгоспний достаток» (1957). У них виявляється суть творчого методу художника – міцний рисунок, виразна пластика ліній і форм, стримана й водночас багатоманітна завдяки природним відтінкам соломи колористика.

Одним з етапних творів цього періоду став «Козак-Мамай» (1960, 1978 рр., варіанти)[8]. У ньому автор виразно вибудував узагальнений образ народного героя, виявивши розуміння історичного матеріалу, глибину народної мудрості, та розробив нову стилістику, характерну для монументального мистецтва. Чіткість композиції, своєрідна орнаментальність, ритмічність і площинність зображень, узгоджених з архітектурою, а також з особливостями соломи як матеріалу, її здатністю передавати естетику, красу та енергію геометричних форм, – усе це цілком відповідало творчій концепції художника.

Шістдесяті роки ознаменовані новими досягненнями Маестро. Перша персональна виставка О. Саєнка 1962 року в залах СХУ стала важливою подією в українському мистецтві. До митця прийшло визнання. Усе творче життя художника було пов'язане з рідною землею, з українською народною культурою. «Характерним прикладом того, яких чудових результатів досягає митець, коли вчиться у народу, є творчість одного з найстаріших українських художників О. Ф. Саєнка», – писав академік Василь Касіян[9].

Повертаючись до шевченківської теми, О. Саєнко створює панно «Реве та стогне Дніпр широкий» (1964) та «Невільники» (1966 р., варіант), які відображають нове осмислення образу Кобзаря та його творчості. У першому з названих творів Т. Шевченко уособлює духовного провідника українського народу. Постать поета передано об'ємно, обрамлено по контуру золотом соломи. Краєвид трактовано декоративно: хвилі Дніпра і розлога верба урівноважують композицію.

Твір «Невільники» – це символ гідності й непокори, непереможності народу. В основі композиційної побудови – експресивні ритми руху в контрастному зіставленні основних сюжетних ліній. Створенню внутрішньої напруги сприяє й колористична гама: ультрамаринове тло, вкраплення червоних барв і золотаво-вохриста солома.

Історична тема завжди вабила майстра драматичними колізіями. Боротьба українського народу за визволення й незалежність знайшла відображення у творах «Іван Сірко» (1967), «Семен Палій з люлькою», «Семен Палій на коні» (1966–1967). Це своєрідна галерея національних героїв минулих часів. Оперуючи різними композиційними прийомами, кольором і формою як образною категорією, що йде від глибин особистого сприйняття народного мистецтва, автор відтворює загальну панораму Запорозької Січі, відновлює нашу історичну пам'ять про волелюбне українське козацтво.

Створюючи образи Івана Сірка, Семена Палія, автор виявляє нову якість національного романтизму, головні ознаки якого – рух і статика, особлива одухотвореність та дорогоцінна ошатність, виявлена золотом соломи та її унікальною властивістю – лінійною структурою тканини стебла, яка залежно від кута зору порізному мерехтить і виблискує на світлі.

[7] Основні положення меморандуму про співробітництво між урядом України і Організацією Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) // Бюлетень ЮНЕСКО. – 1997. – № 3. – С. 3–5.

[8] Як відомо, 1928 року О. Саєнко вперше виконав для приміщення історичної секції Всеукраїнської академії наук в техніці мозаїки соломою два твори – «Козак-Мамай» та «Невільники», у яких виявив притаманне йому органічне відчуття простору, тобто комплексний підхід до розв'язання монументальних завдань. Уперше в архітектурі було застосовано техніку мозаїчного набору соломою як різновид монументально-декоративного мистецтва. Див: *Майданець-Баргилевич О.* Творчість Олександра Саєнка у контексті розвитку монументально-декоративного мистецтва першої третини XX століття // НТЕ. – 2006. – № 1. – С. 113–120.

[9] *Касіян В.* Мистецтво ріднить // Україна. – 1962. – № 6. – С. 8.

http://www.etnolog.org.ua

Ритміка композиції твору та її окремих деталей узгоджується з особливостями соломи. Складнішою стає палітра митця – різноманітні відтінки матеріалу (від брунатного, холоднувато-сріблястого, зелено-голубого до ніжно-зеленого) створюють дивовижну гру кольору. «А солома – ніби струмені його душі, що упродовж всього життя становили якусь дивовижну експресивну енергію, котра є уособленням вселюдської гармонії»[10].

О. Саєнко своєю творчістю довів, що солома як матеріал придатна не тільки для оздоблення інтер'єрів узагальненими монументально-декоративними композиціями, але й для зображення виразних конкретно-чуттєвих образів.

Улюбленою для О. Саєнка була тема праці. Героїчний труд хліборобів надихнув митця на створення монументального твору «Дума про хліб» (1973). У цій роботі митець показав, як упродовж минулих століть і в нові часи українці обробляли землю й вирощували хліб. Принцип побудови композиції цього твору – зіставлення протилежностей. У центрі зображено вітряк, одухотворений, олюднений, поданий як пам'ятка хліборобської праці, безмовний свідок століть. У творі домінує золотистий колір соломи, він надає узагальнено-конкретному образу оптимістичного звучання, яке передане в ритмах народного танцю, у святі хліба як апофеозі людської праці. Поліфонічний твір «Дума про хліб» – філософський роздум про сенс життя українця-хлібороба.

Декоративність і ритмічність як визначальні ознаки творчості О. Саєнка нероздільно пов'язані з орнаментом, який відіграє важливу формотворчу роль. Лірично-поетичний чи піднесено-оптимістичний лад його робіт гармонійно поєднаний з вишуканою розробкою структурних елементів. Чутливий до традицій народної культури, художник творить власний ритмізований орнамент, оновлює знакові системи, надаючи їм неповторного й самобутнього звучання. Особливе смислове навантаження у творах митця відіграють образи дерев і птахів, які є знаком-символом, що постійно змінює свою форму («Гуси під вербою» (1974), «Лелеки» і «Мелодія літа» (1977)).

О. Саєнку як монументалісту, наділеному даром синтетичного мислення, на жаль, довелося виконати лише кілька проектів в архітектурі. У 1963 році архітектор Н. Чмутіна запросила митця до оформлення інтер'єру київського готелю «Дніпро» в техніці мозаїки соломою. У монументально-декоративній композиції, виконаній О. Саєнком, розгортається український краєвид з розлогими вербами, що схилили віти до самої землі, і казковими птахами, які символізують торжество земного буття.

У 1977 році для інтер'єрів Будинку культури у Бресті О. Саєнко створив шість декоративних панно, які надали ошатності й камерності концертному залу, де при освітленні виникає мерехтлива гра золотого блиску соломи.

Декоративна композиція О. Саєнка «Квітучий сад» (1980) прикрасила Будинок культури заводу «Точелектроприлад» у Києві. Виконане мозаїчним набором соломою панно, з орнаментальними мотивами в образі розлогого дерева під час буйного квітування, заповнювало весь простір фойє, формувало гармонійне середовище.

Здобувши визнання монументальними роботами, митець наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років повернувся до виконання декоративно-ужиткових речей для інтер'єрів (килими, кераміка, вибійка), створював інкрустовані соломою меблі. Він прагнув, щоб середовище, де живе людина, було гармонійно-естетичним.

У своєму щоденнику художник висловив власне ставлення до творчості: «Для мене мистецтво було не заради мистецтва, а найпершою необхідністю в житті народу, його духовною потребою. Народне мистецтво – по суті монументальне і я в своїй творчості базуюсь на його монументальних традиціях. Я бачив своє завдання в тому, щоб сучасні побутові предмети для життя народу були високим мистецтвом. І хочу, щоб мої твори не тільки прикрашали виставкові зали, а ввійшли в щоденний побут людей»[11].

Працюючи над ескізами оформлення громадських споруд, О. Саєнко упродовж творчого життя сповідував синтез архітектури й мистецтва. У своїх творах він талановито поєднував світові досягнення професійного мистецтва і глибинні традиції народної культури, ділився з молоддю творчим досвідом, знаннями, набутими в М. Бойчука і В. Кричевського. Плідним для О. Саєнка було спілкування на початку 1960-х років з молодими монументалістами, випускниками Київського художнього інституту – А. Горською, В. Зарецьким, Г. Зубченко, М. Шкарапутою, які разом з художником Г. Синицею, враховуючи досвід здобутків бойчукізму і світового монументального мистецтва, у своїх творах розробляли нові художні ідеї. Мистецький досвід і доробок О. Саєнка нади-

[10] *Велігоцька Н.* І солома грає кольорами. 70-річчя від дня народження О. Саєнка // НТЕ. – 1969. – № 6. – С. 48–51.

[11] *Саєнко Н.* Зазнач. праця. – С. 204.

http://www.etnolog.org.ua

хали до творчості багатьох художників, які в 1960-х роках почали працювати із золотою соломою.

Відомі київські художники-монументалісти Галина Зубченко і Григорій Пришедько – автори серії мозаїк смальтою в оформленні громадських споруд – звернулися до соломи як матеріалу для втілення творчих задумів у настінній композиції «Весняні гони» (1974), розташованій в інтер'єрі Інституту кібернетики АН УРСР. Поряд з розписом темперою митці використали солому, стебла очерету та кукурудзи. Вільне володіння формою, кольором, декоративність – характерні ознаки розпису, де найповніше застосовані принципи народного мистецтва, його закони осмислення життя. Саме в цьому оформленні відчутний вплив видатного художника і маестро мистецтва мозаїки соломою О. Саєнка[12].

Григорій Синиця – художник-монументаліст, один із засновників відродження національної колористичної школи монументального живопису – у своїй творчості 1960–1970-х років прагнув поєднати монументальну композиційну культуру школи М. Бойчука з розумінням кольору як образу в народному мистецтві[13]. Із цією метою він плідно працював з талановитими художниками й народними майстрами, а також вивчав їхню творчість. Серед них – М. та Ф. Примаченки, Г. Собачко-Шостак, І. Шостак, Г. Верес, Г. Василащук, О. Саєнко. У співавторстві з А. Горською, Г. Зубченко, Г. Марченко та за участю В. Зарецького і Н. Світличної він створив цикл мозаїчних панно на торцях і фасаді експериментальної школи із центральною частиною «Прометей» (м. Донецьк, 1965–1966 рр.), монументальні мозаїки з використанням соломи в інтер'єрі магазину (м. Олександрія, 1968 р.) разом з Л. Тоцьким та М. Шкарапутою.

Г. Синиця винайшов техніку монументальної флоромозаїки, у якій у 1960–1970-х роках виконав цикл «Україно, життя моє», де образно відтворив історію української землі, духовність і красу її народу («Ярослав Мудрий» (1968), «Байда» (1968), «Скіфи» (1974)). Він також створив серію флоромозаїк, що прикрашають інтер'єр комбінату «Криворіжсталь» у Кривому Розі (1972). Значна кількість його творів зберігається в картинній галереї Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут», відкритій 1992 року, та Меморіальному музеї-квартирі Г. Синиці в м. Кривому Розі.

Монументалістами Миколою Шкарапутою, Леонідом Тоцьким та архітектором Василем Смілянцем у 1968–1969 роках у м. Олександрії Кіровоградської області було виконано монументально-декоративні твори (площею до двох метрів, написані темперою з набором золотою соломою різних відтінків і фактур) у залі для святкових церемоній «Світлиця Козака Вуса». Автор двох композицій – «Козак Вус» і «Веселі музики» – М. Шкарапута, інші – «Як зібрались браття біля чари», «Танцювала риба з раком», «Веселий півень» і «На оновленій землі» – виконані у співавторстві з Л. Тоцьким.

Мозаїки соломою органічно вписувалися в архітектурний простір зали, збагачували її образно-емоційний зміст, створюючи урочисту атмосферу. Цьому сприяли насамперед своєрідне образне мислення і стилістика, творчо розроблена професійними митцями на засадах художніх принципів народного мистецтва. Вдало обрано матеріал для втілення творчих задумів – золота солома, її природний колір життєдайного сонця, що спалахує фантастичним світлом, урізноманітнює мистецькі образи, надаючи їм особливої виразності. Темою мозаїк соломою стала історія міста, яке, за легендами, заснував запорозький Козак Вус у XVII ст. Саме йому присвячена центральна композиція. М. Шкарапута створив узагальнено-конкретний образ козака – засновника міста і роду. За його словами, «таку єдність можливо було втілити в значний мистецький образ тільки засобом метафоричного мислення і відповідною пластичною формою з національно-сучасною структурою і стилістикою, які б органічно відтворювали цю єдність. Отже, на золотому фоні ритмічно викладеної соломки, яка своїм сяйвом символізує стан вічності, зображений Козак-Древо (метафора). Постать козака – пам'ять про минуле. Коріння древа – символ міцності, стійкості і життєвості. А в кроні з білими квітами бачимо образи сучасників – нащадків козака, засновника міста Олександрії». Філософські й моральні принципи українського народу – без минулого немає майбутнього – знайшли неповторне втілення в цій композиції. Монументальні твори «Світлиці Козака Вуса» вирішені в єдиному стилістичному ключі й разом з декоративно-функціональними елементами інтер'єру створюють цілісне середовище[14].

[12] Григорій Пришедько (1927–1978). Галина Зубченко: Каталог виставки творів / Авт. вступ. ст. та упоряд. Н. Саєнко. – К., 1987. – 4 с.

[13] Григорій Синиця. Лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка. Каталог виставки / Авт. вступ. ст. Г. Мєстечкін. – К., 1995. – С. 3–9.

[14] *Диченко І.* Усмішка козака Вуса: [про укр. худ. М. Шкарапуту] // НТЕ. – 1969. – № 4. – С. 103; *Данильченко І.* Моя золота соломка // Молода

http://www.etnolog.org.ua

Художнє оформлення Інституту теоретичної фізики в Києві (1971), виконане групою монументалістів (І. Марчук, М. Стороженко, Л. Тоцький) і архітектором В. Смілянцем, передбачало використання не лише техніки енкаустики, мозаїки смальтою, але й мозаїки соломою. Зокрема, у цьому матеріалі для гостьового залу Л. Тоцьким та В. Смілянцем було створено монументальне панно із зображенням легендарних братів – засновників міста Києва: Кия, Щека і Хорива, у динамічних формах, характерних для такого матеріалу, як солома. Сестру Либідь зображено у вигляді дівчини-птаха, що так часто трапляється в народній творчості. Пластичні лінії соломи на відміну від прямолінійних і гострокутних, створюють ніжний поетичний образ, оспіваний у народних думах[15].

Помітною роботою Л. Тоцького стало виконання монументально-декоративного панно «Козацька Рада» в інтер'єрі санаторію «Бердянськ» (1972). Багатофігурна композиція сприймається як гімн козацькому духу – волелюбному й непереможному, загартованому у звитяжних боях. Монументальні постаті козацької старшини, які заповнюють майже весь простір панно, самодостатні й величні, сповнені високої гідності, одяг розкішно декорований, стилізація орнаментальних площин органічно доповнює створений образ. Синьо-блакитні, малинові, складні зелені та сірі кольори в зіставленні із золотистими відтінками соломи підсилюють образно-емоційну напругу, за якої персонажі твору набувають значення символів.

До гурту художників-шістдесятників, які зверталися до джерел української народної культури і духовності, належала й київська художниця Ганна Самутіна[16]. Відчуваючи потужність народного мистецтва, спілкуючись із молодими монументалістами, засвоюючи новаторські ідеї в мистецтві, художниця обрала свій шлях з власними темами, засобами виразності, технічними прийомами й технологією. У 1970-х роках Г. Самутіна створила серію декоративних творів, виконаних мозаїчним набором соломою та іншими природними матеріалами («Хліб минулий» і «Хліб сучасний» (диптих, 1972 р.) на замовлення Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» для Музею хліба; «Життєпряхи», «Провесна», «Лелеки» (1972–1976)). Твори справляють особливе враження завдяки неповторному осмисленню мисткинею світу, оптимістичній енергетиці, гармонії ліній і світлоносній колористиці.

У 1980–1990-х роках найпослідовніше в техніці мозаїки соломою працює Ніна Саєнко (донька О. Саєнка). Отримавши мистецьке підґрунтя, в основі якого – декоративно-образне мислення, монументальне трактування форми, урівноважена композиція й гармонійний колорит, мисткиня в умовах сучасності розвиває творчі традиції О. Саєнка, збагачує стильові прийоми, що узгоджуються з українським декоративізмом[17].

У перших творах Н. Саєнко, виконаних у техніці мозаїки соломою, відчувається відгомін рідної їй природи Сіверщини («А зозулі кують» (1985), «Орнаментальна квітка», «Рано-вранці воду брала» (обидва – 1986 р.)). За вдаваною простотою в них простежується досконале володіння художніми прийомами – вивіреність ритмів, лінійних структур, вишукана гармонія кольорів.

Упродовж мистецького шляху сформувався власний стиль мисткині, позначений інтерпретацією народних традицій. Для творів Н. Саєнко характерні довершеність композиції («Золоті ворота» (1988), «Чар-зілля» (1999)), тонка стилізація форм («Зустріч» (1993), «Сонце сходить» (1996)), своєрідна орнаментальна ритміка («Мозаїка» (1992), «Лісова рапсодія» (1994)), сучасне сприйняття традиції з неповторним національним колоритом («Дивосвіт» (1992), «Тече вода з-під явора» (1994), «Дерево життя. Триптих» (1995), «Зорі Всесвіту» (2008)).

гвардія. – 1969. – 13 квітня (№ 75). – С. 8; *Диченко І.* Світлиця козака Вуса // Україна. – 1970. – № 20. – С. 13.

15 *Ильяшенко М.* Новые интерьеры Киева // ДИ. – 1971. – № 11. – С. 168; *Лігостов В.* Монументальні розписи в Інституті теоретичної фізики АН УРСР // Дніпро. – 1972. – № 1. – С. 132; *Філіпчук С.* Мистецьке оздоблення новобудов Інституту теоретичної фізики у Києві // НТЕ. – 1971. – № 3. – С. 43–47.

16 *Климчук О.* Тихі дзвони ташань-цвіту // Україна. – 1979. – № 9. – С. 12.

17 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002. – С. 12, 16, 274–275, 465–466; Саєнко Ніна: Каталог виставки. – К., 2002. – С. 2–3; Саєнко Ніна: Каталог творів, бібліографія. – К., 2002. – С. 1–5; Золото роду: Олександр Саєнко, Ніна Саєнко, Леся Майданець: Каталог виставки. – К., 2002. – С. 5–8; *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України: тенденції розвитку // Мистецтво України. 1991–2003: Альбом / Упоряд.: Т. Придатко, З. Чегусова. – К., 2003. – С. 29, 229, 243, 412; Історія українського мистецтва: У 5 т. ... – Т. 5. – С. 851, 892–893; *Чегусова З.* «Сіверська борозна»: українська родина мистців // ОМ. – 2009. – № 3. – С. 78–80; Олександр Саєнко: мистецька спадщина і сучасність / Упоряд. вид. Н. Саєнко. – К., 2009. – С. 101–112, 249–253.

http://www.etnolog.org.ua

Образна мова Н. Саєнко – це мова знакових систем, що передають радість буття, звитяжних перемог народних героїв, утвердження добра. Як правило, її декоративні композиції симетричні, гранично лаконічні й ритмізовані, статично-динамічні, цілком підпорядковані законам умовності й площинності. Стримана колористика (синьо-блакитне, брунатно-червоне, смарагдове й чорне тло) підсилює золоту гру різноманітних відтінків соломи, надає творам особливої вишуканості й краси.

«Як і в народному мистецтві, твори Ніни Саєнко несуть в собі символіку, знаковість, "закодованість", свою музично-пісенну тональність. Поєднання умовності й живого пульсуючого тепла становить індивідуальність образотворчості мисткині. Її індивідуальність – це тонке відчуття кольору і довершеність форми. У цій гармонії довершеності, в умінні бачити образне начало у кожній орнаментальній формі проступає те, що незаперечно пов'язане з народним підґрунтям і водночас уособлює поняття "традиція новизни"»[18].

Упродовж 1988–1997 років Н. Саєнко виконала серію декоративних творів у техніці мозаїчного набору соломою для громадських споруд Хмельницької (Технікум механізації сільського господарства в м. Новій Ушиці, 1988 р.) та Чернігівської областей (середня школа в с. Нові Яриловичі, 1992 р.; дитячі садки в с. Вербичі, м. Новгороді-Сіверському та м. Сосниці, 1992 р.; середня школа в с. Кошівка та районна лікарня в м. Сосниці, 1993 р.; поліклініка, середня школа в м. Носівці, 1994–1997 рр.; середня школа в м. Коропі, 1997 р.). У 1996–2015 роках мисткиня передала Художньо-меморіальному музею «Садиба народного художника України Олександра Саєнка» в м. Борзні на Чернігівщині, засновником якого вона є, понад 20 власних декоративних творів[19].

Сюжетно-тематичні й орнаментально-декоративні композиції Н. Саєнко відіграли важливу роль у гармонійній естетизації приміщень громадських споруд, пробудженні генетичної пам'яті, важливої для національного самоусвідомлення. Урізноманітнюючи тематику творів, Н. Саєнко зберігає водночас неповторність образного мислення, професійно досконалу тональність. Дбаючи про мистецьке виховання підростаючого покоління, вона залучає до творчості дітей та молодь у мистецькій студії імені Олександра Саєнка.

Наприкінці 1990-х років набули розвитку нові різновиди використання соломи як матеріалу у творчості художників і майстрів народного мистецтва: вишивання, аплікація та плетення соломою.

Художник Наталія Лашко оригінально застосовує солому для вишивки декоративних панно. Техніку вишивки соломою вона розробила на початку 1980-х років[20], у її основу покладено принцип «рельєфної» вишивки золотом, оздоблення інтер'єрів епохи бароко і вишивки шовком Китаю та Японії. Це своєрідний синтез рельєфу і площини, кольору тла та гри світла на об'ємній поверхні вишивки соломою. Рельєфне зображення на деяких роботах сягає 5 см заввишки.

Перше масштабне полотно майстрині «Три троянди – три сестри» (за мотивами А. Чехова) – частина дипломної роботи (1984). Серед відомих творів – портрети («Т. Г. Шевченко» (1996)), іконографічні образи («Богоматір» (2001)), обрядові дійства («У ніч перед Різдвом» (2001)), натюрморти («Писанки» (2006)), декоративні композиції («Мальви» (1999)). У них Н. Лашко, володіючи неабияким арсеналом художньо-композиційних засобів, віртуозно використовує природний матеріал для втілення ідеї твору та досягнення різноманітних ефектів, характерних лише для соломки. Особливого звучання кожному полотну надає зіставлення різних фактурних поверхонь, розташування солом'яних штрихів, якими майстриня творить рельєфні картини.

У 1990-х роках Ольга Мельник (Солудчик) започаткувала в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника курс аплікації соломою, за допомогою якої студенти відображають сюжети релігійного мистецтва. У її власному доробку – сучасні хатні ікони східної та західної християнської традиції, зокрема стилізовані образи Богородиць, Елеуса (Милування): Вишгородська (Володимирська) (XI – початок XII ст.), Одигітрія (XIII ст.), Палладіум Данила Галицького, Зарваницька Богородиця Одигітрія (XIV ст.), Почаївська Богородиця Милування (XVI ст.), Крилоська Богородиця Одигітрія (XVIII ст.)[21].

Твори мають глибоке духовне підґрунтя та мистецький задум, у них уява митця – це неви-

[18] *Велігоцька Н.* Ритми любові Ніни Саєнко // ОМ. – 2004. – № 4. – С. 44–46.

[19] Художньо-меморіальний музей «Садиба народного художника України Олександра Саєнка»: Путівник / Авт.-упоряд. Н. Саєнко. – К., 2002. – С. 12–23.

[20] Творча майстерня Наталії Лашко. Вишивка соломкою. – Кам'янець-Подільський, 2009. – С. 2.

[21] Ікони в аплікації соломкою. Річні календарі 2011–2012 рр. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 2, 4, 6, 9, 12, 27.

http://www.etnolog.org.ua

черпне джерело натхнення для пошуку й відтворення складних іконографічних структур.

Тему сакрального мистецтва продовжує розвивати Мирослава Бойків[22]. Ікони з образами святих, віртуозно створені нею солом'яними стеблинами, що викладені в різних комбінаціях, варіантах фактури і покривають усю поверхню твору, сповнені світлої урочистості, сприяють формуванню духовності («Свята родина» та «Спас» (2006), «Святий Миколай Чудотворець» (2008), «Покрова» (2010)).

Джерело для власної творчості в царині народної культури знайшла Марія Кравчук із с. Туличів Турійського району Волинської області[23]. Її матеріалом для роботи стали стебла молодого жита. М. Кравчук відчула в плетенні із соломи дивну силу й красу, здатну висловити не лише індивідуальне світосприйняття, але й поетичний образ Волині. Мисткиня надала прадавньому виду народної творчості сучасного звучання, означила напрям розвитку цього різновиду декоративно-ужиткового мистецтва. Майстриня широких тематичних узагальнень, особливого образного мислення в такому матеріалі, як солома має вагомий творчий доробок: цикл «Солом'яні дзвони», серії «Вінки», «Обереги», «Дідухи», «Павуки». Ці твори невід'ємно пов'язані з інтер'єром, гармонізують простір, наповнюють його особливою аурою народно-побутової творчості. В арсеналі М. Кравчук безліч прийомів соломоплетіння. Її солом'яні духи-ангели, птахи та звірі як обереги материнської землі імпровізаційно-незбагненні й фантастичні.

Останніми роками М. Кравчук організовує Всеукраїнські й Міжнародні пленери із соломкарського мистецтва в Луцьку та Купичеві, у яких беруть участь художники й народні майстри з усього світу.

Отже, мистецтво мозаїки соломою в досліджуваний період було досить поширеним і активно розвивалося в монументально-декоративному й декоративно-ужитковому напрямах. Характерна ознака його поступу – широкий діапазон технологічних і композиційних прийомів у творенні художніх образів, масштабність використання в оформленні інтер'єрів громадських споруд. Помітним було прагнення митців віднайти пластичну мову та художньо-виражальні засоби, які б забезпечили національну самобутність вітчизняного мистецтва.

Важлива роль в утвердженні мистецтва мозаїки соломою належить О. Саєнку – новатору, який своїми творами започаткував цілком самостійний напрям у монументально-декоративному мистецтві. Творчий досвід і доробок О. Саєнка надихали, починаючи з 1960-х років, багатьох художників і народних майстрів до образотворчості з використанням дивовижного матеріалу.

Мистецтво, творене золотою соломою, у багатоманітності образно-стилістичних здобутків митців гідно презентує українське декоративне мистецтво і має невичерпні перспективи поступу.

О. МАЙДАНЕЦЬ-БАРГИЛЕВИЧ

[22] Ікони в аплікації соломкою… – С. 2–3, 5, 8, 17–18, 21, 25, 27; Образи святих у роботах Мирослави Бойків. Аплікація соломою: Буклет. – Коломия, 2010. – С. 2–5.

[23] Пісня житнього стебла. Пошук художнього образу рідного краю у творчості Марії Кравчук / Авт. вступ. ст. З. Навроцька. – Луцьк, 2008. – С. 22–24.

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *О. Саєнко*. Панно «Гуси під вербою». 1973 р. м. Київ. Дерево, солома, гуаш; мозаїка соломою. НМНАПУ.
2. *О. Саєнко*. Панно «Семен Палій». 1966–1967 рр. м. Київ. Дерево, солома, гуаш; мозаїка соломою. НМНАПУ.
3. *Н. Саєнко*. Панно «Зустріч». 1989 р. м. Київ. Дерево, солома, гуаш; мозаїка соломою. ЧОІМ.
4. *Н. Саєнко*. Панно «Дивосвіт». 1992 р. м. Київ. Дерево, солома, гуаш; мозаїка соломою. ЧОІМ.
5. *Г. Синиця*. Панно «Байда». 1968 р. м. Київ. Дерево, темпера, рослинні матеріали; флоромозаїка. Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут».
6. *Н. Лашко*. Панно «В ніч перед Різдвом». 2009 р. м. Кам'янець-Подільськийю. Полотно, солома; вишивання.
7. *М. Шкарапута*. Панно «Козак Вус». 1968–1969 рр. м. Київ. Деревинно-волокниста плита, солома, темпера; мозаїка соломою. Кафе «Світлиця козака Вуса» в м. Олександрії Кіровоградської обл.
8. *М. Шкарапута*, *Л. Тоцький*. Панно «Як зібрались браття біля чари». 1968–1969 рр. м. Київ. Деревинно-волокниста плита, солома, темпера; мозаїка соломою. Кафе «Світлиця козака Вуса» в м. Олександрії Кіровоградської обл.
9. *Л. Тоцький*. Панно «Козацька рада». 1972 р. м. Київ. Деревинно-волокниста плита, солома, темпера; мозаїка соломою. Санаторій «Бердянськ» у м. Бердянську Запорізької обл.
10. *Г. Самутіна*. Панно «Життєпряхи». 1976 р. м. Київ. Дерево, солома, темпера; мозаїка соломою. Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав» у м. Переяславі-Хмельницькому Київської обл.

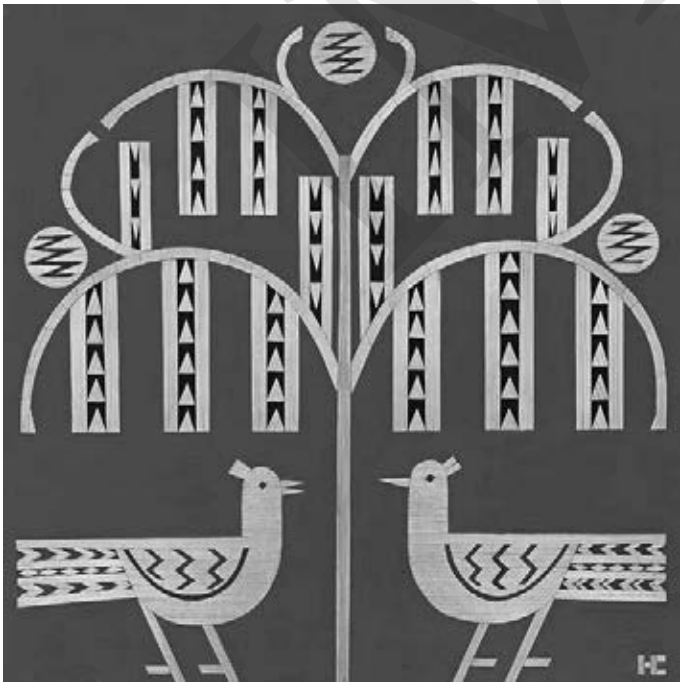
ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

1

2

3



4

http://www.etnolog.org.ua

5

6

7

10

8

9

http://www.etnolog.org.ua

Витинанки

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

А. Пушкарьов. Панно «Музика під яблунею». 1996 р. м. Дніпропетровськ. Папір; витинання, кольорові олівці. ДНІМ

http://www.etnolog.org.ua

ВИТИНАНКИ

Мистецтво витинанки у XX ст. проходило різні етапи розвитку: від массового поширення на його початку до тривалого забуття в середині. Однак, починаючи від кінця 1980-х років і донині, цей вид мистецтва залишається популярним. Сьогодні ним захоплюються не тільки народні майстри, як за часів його виникнення, але й професійні художники, які дедалі частіше звертаються до техніки вирізування. Відтворюючи в паперових творах за різними композиційними вирішеннями й формами – площинними, а в останні роки й об'ємними – власний образний світ, вони трансформують і художньо переосмислюють реальність, утілюючи свої найтонші рефлексії та ідеї.

Мистецтво витинанки, що поєднало в собі такі види творчості, як настінне малювання, різьблення, аплікацію (у тому числі й клаптикову техніку), малювання по дереву, має особливу привабливість завдяки орнаментально-декоративній та образній наповненості, що, змінюючись і доповнюючись упродовж свого розвитку, зберегла символіку кольору, знакову систему основних мотивів та композицій.

Характерно, що перша хвиля поширення й розквіту мистецтва витинанки припала на кінець XIX – початок XX ст., коли важливою характеристикою культурних процесів було значне зростання національної свідомості в колах української інтелігенції, зокрема художників, посилення уваги до стародавніх пам'яток, захоплення етнографією та народною творчістю[1]. Уже в першій половині XX ст. трапляються зразки творчості професійних майстрів, які активно використовують вирізування з паперу, спираючись на народну творчість.

Варто згадати такого неперевершеного українського митця першої половини XX ст., як талановитий графік Георгій Нарбут (1886–1920), який з дитинства захоплювався цим видом мистецтва і створював витинанки-силуети. Не маючи для малювання ні фарб, ні олівців, він вибудовував силуетні зображення вирізуванням ножицями із синього «цукрового» паперу. Юний художник дуже швидко перейняв традиції народних майстрів[2], що пізніше допомогло йому у власній творчості художника-графіка, зокрема 1912 року, коли він оформлював байки І. Крилова, казку Г. Х. Андерсена «Соловей», а також відтворював силуетні портрети історичних осіб і жителів рідного села Нарбутівка (Чернігівська губ.) після 1913 року[3].

Збереглися також паперові колажі, виконані на початку століття відомою художницею – амазонкою авангарду Любов'ю Поповою[4], яка працювала в кустарній майстерні Наталії Давидової в с. Вербівка (Кам'янського пов. Київської губ.). Художниця разом з іншими майстрами – членами групи Казимира Малевича «Супремус»[5] брала участь у розробці ескізів для авангардних вишивок, що на початку XX ст. сприймалися «новим словом» у мистецтві України, а згодом з успіхом були експоновані на виставках, про що свідчать відгуки в тогочасній пресі та архівні матеріали [6]. У 1920-х роках до техніки вирізування з паперу звертався й видатний український художник XX ст. Михайло Жук.

У другій половині XX ст. професійні майстри почали працювати в техніці вирізування, відшукуючи власні цікаві вирішення. Так, наприкінці 1950-х років новаційні колажі з крупних елементів укладав професор кафедри монументального живопису ЛДІПДМ (нині – ЛНАМ) Карло Звіринський. Відгороджений «залізною завісою» від культури Заходу, він почав інспірувати свої перші творчі пошуки суголосно зі світовим мистецтвом середини XX ст.[7] Саме завдяки експериментальному під-

1 *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 16; *Кара-Васильєва Т.* Інспірації стилю модерн в українському декоративному мистецтві // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 5.

2 *Білецький П.* Георгій Іванович Нарбут, 1886–1920: Нарис про життя і творчість художника. – К., 1959. – С. 7.

3 *Полунина Н.* Из истории русского силуэта: Портретная сюита Г. И. Нарбута (1886–1920) // Проблемы изучения, сохранения и использования искусства вырезки: Материалы международного симпозиума, посвященного 95-летию со дня рождения А. М. Петриченко. – Домодедово, 2006. – С. 67.

4 *Кара-Васильєва Т., Коваленко Г.* Відроджені шедеври. – К., 2010. – С. 36, 39.

5 *Адаскина Н., Сарабьянов Д.* Любовь Попова // Амазонки Авангарда: Александра Экстэр, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова / Под ред. Д. Э. Боулта и М. Дратта. – Нью-Йорк; М., 2000. – С. 188.

6 *Кара-Васильєва Т., Коваленко Г.* Зазнач. праця – С. 3, 36.

7 *Кордин С.* Карло Звіринський – мистець і вчитель: [На здобуття Державної премії України ім. Т. Шевченка] // Дзвін. – 1996. – № 1. – С. 156.

http://www.etnolog.org.ua

ходу в цей час він створив роботи, у яких вирішувалися нові програмні завдання: розробка незалежної від натури образної системи автора в контексті абстрактної творчості. Так, у 1955–1958 роках з'явилися сотні кольорових «аплікативних композицій К. Звіринського, в яких він шукає суто формальних, колористичних розв'язок»[8], нестандартних композиційних вирішень, випробовує їхній вплив на глядача, формує цілком новітні зображення (приватна збірка Х. Чабан-Звіринської, м. Львів). На більшості з них крупні й дрібні елементи у вигляді найрізноманітніших, як правило, грубуватих невідточених форм художник розміщує на темному чи світлому тлі, де віднаходить гармонійну рівновагу для новаційних, гранично умовних «натюрмортів», «портретів» і панно. На сьогодні цей доробок постає окремою оригінальною збіркою екзерсисів з паперу, «крізь які прозоро проглядає вільна творча уява»[9] художника і педагога.

Колажі з паперу К. Звіринського вперше було відкрито для широкого загалу лише 1999 року[10] на виставці в рамках симпозіуму «Мистецька школа напередодні III тисячоліття» (куратори – Х. Чабан-Звіринська, Т. Печенюк; Львів, 27 жовтня, 1999 р.). Важливість творчих пошуків цього художника – людини енциклопедичних знань та високого морального авторитету[11] – для українського мистецтва проявилася не лише у вивищенні обріїв власної творчості (до чого митець ставився особливо вимогливо), але й у мистецькому формуванні його перших учнів, згодом видатних майстрів сучасності: Зеновія Флінти, Андрія Бокотеня, Олега Мінька, Любомира Медведя, Романа Петрука, Івана Марчука, Богдана Сойки, – вихованців так званої «підпільної академії Звіринського»[12], яких вироби також були представлені на згаданій виставці. Фактично це були нелегальні зібрання для вузького кола студентів на квартирі К. Звіринського, під час яких викладач намагався виховати не лише художників, але й громадян і освічених людей[13]. «Підпільна академія» неофіційно існувала з 1958 по 1968 рік.

Наприкінці 1950-х років до мистецтва витинанки звертався й майстер ткання гобеленів Михайло Білас[14]. Він започаткував створення аплікативних творів з використанням багатьох невеликих вирізаних елементів, за допомогою яких складаються відповідні зображення квітів, дерев, церков, будинків, одягу: сорочок, кептарів, обгорток, вінків, стрічок тощо («Косівський базар», «Бойківське весілля», «Гуцульське весілля»). У цих сюжетних панно художник шліфує особистісний стиль в іншому матеріалі. У своїх барвистих аплікаціях М. Білас відтворює свята, звичаї, побут українців, завдяки чому вони мають особливу цінність. Поряд з поліхромними розмаїтими виробами митець створив низку монохромних витинанок, вирізаних з одного аркуша паперу, які близькі за стилістикою до графічних творів («Гуцулка»)[15].

Починаючи з 1980-х років, традиції власне народного паперового декору, що прикрашав упродовж XIX – першої половини XX ст. сільський інтер'єр[16], серед професійних майстрів продовжує різьбяр Дмитро Мимрик[17] із с. Великий Говилів Теребовлянського району Тернопільської області (закінчив художнє училище у м. Кунгурі (тепер – РФ). Разом з витонченими ажурними стрічковими фіранками, характерними для творчості народних майстрів Тернопільщини, де виріс майстер, він почав вирізувати й тематично-сюжетні композиції («А в Києві на Подолі козаки гуляють» (МНАПЛ, АП 13783), «Там дві верби схилилися...» (1980 р., МНАПЛ, АП 13773)). У багатьох творах зафіксовано образи й настрої поезій

8 *Волошин Л.* Творчі дороги Карла Звіринського. На здобуття Державної премії України ім. Т. Шевченка // ОМ. – 1996. – № 2. – С. 10.

9 *Скляренко Г.* Без надії на визнання: [Про К. Звіринського] // *Скляренко Г.* На берегах. Нотатки до українського мистецтва XX ст. – К., 2007. – С. 229.

10 *Чабан-Звіринська Х.* Карло Звіринський та його духовна школа: Львівський палац мистецтв, 12–27 жовтня, 1999 // Ант. – 2000. – № 4–6. – С. 33.

11 *Сом-Сердюкова О.* Карло Звіринський (14. VIII.1923, с. Лаврів, Львівщина – 8.X.1997, Львів) // Ант. – 2003. – № 10–12. – С. 120.

12 *Звіринська Х.* І все ж він мріяв повернутися до Лаврова // Карло Звіринський: Спогади, статті, малярство. – Л., 2002. – С. 7.

13 *Яців Р.* Ранні інспірації методу Карла Звіринського // Карло Звіринський: Спогади, статті, малярство. – Л., 2002. – С. 29; *Сом-Сердюкова О.* Знайомство з величчю: [Про Карла Звіринського] // Дзеркало тижня. – 2002. – 9–15 лютого.

14 Білас Михайло: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. Б. Бутник-Сіверський. – К., 1972. – С. 10.

15 Там само. – С. 54.

16 *Косицька З.* Витинанки // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 3. / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – С. 207; *Станкевич М.* Українські витинанки. – К., 1986. – С. 13.

17 *Косицька З.* Витинанки // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 4 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – С. 244; *Станкевич М.* Українські витинанки... – С. 25, 107.

http://www.etnolog.org.ua

Т. Шевченка («Садок вишневий коло хати» (1980), «Кому воно пиво носить», «А я до школи...» (обидва – 1981 р.)). Пізніше доробок Д. Мимрика поповнився витинанками-іконами[18], що особливо характерно для його творчості наприкінці XX – на початку XXI ст. («Богородиця» (1994), «Теребовлянська Богородиця» (1996), «Успіння Пресвятої Богородиці» (1994), «Спас Нерукотворний» (2005 р., МНАПЛ, АП 20785). Уже з перших своїх витинанок майстер започатковує елементи нової технології у виготовленні декоративних панно: він прорізує різьбярським інструментом за попередніми начерками розстелений на гладкій дошці папір.

Цікаво зауважити, що в 1970-х роках відомий вірменський режисер Сергій Параджанов, який тривалий час плідно працював в Україні, свої оригінальні колажі створював також у вигляді паперових композицій і вітальних листівок. У 1973–1977 роках, перебуваючи в ув'язненні, він оформлював такі поздоровлення для своїх друзів і близьких. Дві із цих листівок нині зберігаються в Музеї сучасного мистецтва України в Києві («Це схоже на Аліну»[19]). У його мистецькому доробку поруч із керамічними, порцеляновими, скляними колажами природно знайшли своє місце також вироби, створені лише з паперових елементів, наприклад, складені з фрагментів картин відомих художників («Данте», серія «Кілька епізодів із життя Джоконди» (1977))[20]. У цьому випадку, звичайно, не йдеться про традиції саме української витинанки, однак така грань творчості відомої особистості ще раз підтверджує багатство можливостей паперової вирізки й широке побутування цієї техніки.

Вивчаючи розвиток декоративного мистецтва України в період 1960–1980-х років, важливо зауважити, що неофольклоризм став провідною ознакою творчості багатьох українських митців. У доробках професійних майстрів він був трансформований по-різному. Якщо у роботах 1950–1960-х років найчастіше спостерігаємо механічне цитування народних мотивів в орнаментах різних виробів (керамічних, тканих, вирізаних з дерева), то вже в 1970–1980-х роках відбувається виразне усвідомлення специфіки професійного мистецтва, а отже, переосмислення народних традицій[21]. Ці загальні тенденції яскраво простежуються на прикладах творчості майстрів витинання, гурт яких у 1980-х роках значно поповнився саме професійними художниками.

Подібне спрямування спостерігаємо, зокрема, у творах заслуженої художниці України Леоніли Стебловської (закінчила КДХІ, нині – НАОМА). Основу її авторських силуетних і орнаментальних композицій складають крупні узагальнені форми, вибудовані лаконічними штрихами, що гармонійно врівноважені дрібнішими елементами. Пластично досконалі ліричні образи виконано зазвичай у м'яких (найчастіше коричневих, зелених) тонах: «Дуб» (1993 р., НМНАПУ, ГРР 1506), «Осіння квітка» (1993 р., НМНАПУ, ГРР 1507), «Ой, весна-красна» (1993 р., НМНАПУ, ГРР 1508). Згадані панно створено з домінуванням дзеркально-симетричних символічних фітомотивів (дерева, куща, гілки), вирізаних з одного аркуша паперу за принципом, характерним для витинанок Поділля. Водночас у витинанках Л. Стебловської різновиди сталих композицій і схем колишнього хатнього декору втілені відповідно до чіткого авторського задуму. Кожну тему вона розкриває вміло відпрацьованими лініями згинів гілля, листя, різноманітними прорізними деталями й добором відповідних кольорів. Важливо зазначити, що ще 1974 року художниця створила альбом-посібник для учнів другого класу загальноосвітніх шкіл, де в розділі про аплікацію, крім загальновідомих сніжинок і тематичних панно, подала зразки для копіювання народних українських настінних прикрас-витинанок[22]. У 1990-х роках на замовлення Музею народної архітектури та побуту (нині – НМНАПУ) майстриня створила серію листівок у техніці витинання[23].

[18] Витинанки-ікони створювали також народні майстрині Любов Процик (кінець XX – початок XXI ст.) і Л. Лисицька (початок XXI ст.).

[19] Вітальна листівка з Новим роком, надіслана родині художника Ібрагіма Літинського, у якого була донька Аліна. У колажі використано вирізаний власноруч із паперу розфарбований силует пташки.

[20] *Павлов О.* Колажі Сергія Параджанова // Fine Art. – 2007. – № 1. – С. 45, 48.

[21] *Кара-Васильєва Т.* Оновлення стилістики і пошуки нових шляхів декоративного мистецтва 1960–1980-х років // Музеї народного мистецтва та національна культура: Зб. наук. праць за ред. д-ра мистецтвознавства. М. Селіванова. – К., 2006. – С. 197.

[22] *Стебловська Л. П.* Вчіться малювати: Альбом для учнів 2-го класу. – К., 1974. – С. 63. (Цей методичний посібник мав декілька перевидань, зокрема: *Стебловская Л. П.* Учитесь рисовать: Альбом для учащихся второго года обучения. – 4-е изд. – К., 1989. – 64 с.: ил.).

[23] *Тихонюк Е.* Авторские дизайн-объекты в технике бумажного вырезания в современном украинском искусстве // Художественное вырезание: от прошлого в бу-

http://www.etnolog.org.ua

Учениця Л. Стебловської, театральний художник Лариса Безпальча, також створювала вигадливі зображення людських фігурок, веселих чудовиськ[24] здебільшого в техніці відщипування, за якої майстриня не послуговується жодним інструментом, а лише природніми рухами пальців відриває шматочки паперу і в такий спосіб формує контур потрібного силуету («Домовик» (1976)). У вигляді монументалізованих витинанок Л. Безпальча виконала декорації до п'єси «Хоробрий кравчик» на сцені Київського театру юного глядача[25].

Людмила Мазур з м. Хмельницька (випускниця ОХУ), глибинно переосмислюючи народні засади витинання, внесла принципові зміни в цей вид мистецтва, що відображає її власний творчий спадок. Свої перші роботи вона створила під впливом Л. Стебловської ще наприкінці 1970-х років[26], але активно вирізувати з паперу почала в 1980-х роках[27], вивчаючи традиції подільської народної витинанки, паралельно відшукуючи власні технічні прийоми, які поступово викристалізувалися під час вирізування та компонування шматочків паперу (період викладання в Хмельницькій художній школі). Творчість майстрині мистецтвознавці умовно поділяють на певні етапи. Для першого характерним є відтворення кращих зразків народних паперових оздоб Поділля[28] (одно-, двовісні традиційні витинанки з відповідним примноженням рапортів). Близьким до цього періоду твором можна вважати її авторську витинанку «Посвята Чорнобилю» (1989), створену на основі дзеркальної симетрії з чорного паперу й укладену на контрастному білому тлі. Тут у центральній частині панно вже простежуються ознаки майбутніх цікавих знахідок (асиметрично укладені елементи із червоного паперу тощо). Наприкінці XX ст. у творчості Л. Мазур набуває розвитку інший напрям – вона максимально спрощує форми й робить їх виразно лаконічними[29]. Сюжетна основа робіт «Ніч», «Чорна хмара» (обидві – 1992 р.), «Прогулянка» (1994) має багато пластів потрактування, що наближує їх до графіки з полісемантичними образами. Ще один напрям творчості Л. Мазур ілюструють витинанки у вигляді абстрактних композицій, що споріднює її пошуки зі згаданими вище знахідками К. Звіринського. Однак твори майстрині виконані в зовсім несхожій авторській манері («Композиція» (1994)). Художниця своїм самобутнім розмаїтим доробком не лише збагатила можливості української витинанки, що в минулому слугувала оздобою колишніх сільських інтер'єрів, але й визначила шлях її розвитку вже в досконалих вимірах сучасного образотворчого мистецтва, докорінно змінивши сутність художнього мислення й зображувальних прийомів витинання.

Активною і плідною була й виставкова діяльність майстрині. Так, на Першій ретроспективній виставці української витинанки, що відбулася у Львові 1981 року, вона представила 16 робіт, серед яких – «Весна-красна» (1979), «Паросток», «Хрущ» (обидві – 1980 р.)[30]. Частину з них придбав Львівський музей етнографії і художнього промислу АН УРСР. У 1990 році відбулася її перша персональна виставка виробів з паперу. Більшість всеукраїнських імпрез 1990-х років проходили також за участі художниці[31]. Нині витинані шедеври Л. Мазур прикрашають збірки Хмельницького, Полтавського, Чернівецького, Сумського художніх музеїв, НМУНДМ, а також багатьох приватних колекцій. На жаль, у розквіті сил майстриня пішла з життя. У 2000 році для обдарованих дітей у Хмельницькій області запроваджено премію ім. Людмили Мазур[32]. На го-

дущее. Материалы IV Международного симпозиума. Домодедово / МБУК Городского округа Домодедово «Историко-художественный музей». – 2012. – С. 92.

24 *Станкевич М.* Українські витинанки... – С. 81, 109.

25 *Шудря Н.* Створи свою казку // Молодь України. – 1975. – 8 липня.

26 *Шемчук Л.* Чарівні візерунки: мистецтво витинанки. Бесіда-заняття для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку // Музей і школа: форми співпраці. Мистецькі уроки та бесіди-заняття для учнів загальноосвітніх шкіл і студентської молоді (з досвіду роботи) / Управління культури, туризму і курортів Хмельницької обл. держ. адмін., Хмельницький обл. худ. музей; уклад. Л. Тимофєєва. – Хмельницький, 2010. – С. 10.

27 *Тихонюк О.* Чиста лінія Людмили Мазур // Артанія. – 2010. – № 4 (Кн. 21). – С. 40–45.

28 *Рожко-Павленко Л.* Людмила Мазур, нотатки до творчого портрету // Матеріали IX Подільської історико-краєзнавчої конференції / Кам'янець-Подільський державний педагогічний інститут ім. В. П. Затонського; Хмельницьке обласне управління культури; Хмельницька обласна організація Всеукраїнська спілка краєзнавців; Хмельницька обласна універсальна наукова бібліотека ім. М. Островського. – Кам'янець-Подільський, 1995. – С. 470.

29 *Рожко-Павленко Л.* Мистецька родина Мазурів // ОМ. – 1995. – № 2. – С. 30–31.

30 Українські витинанки: Ретроспективна виставка. Каталог / МЕХП АН УРСР; упоряд. та автор вступ. ст. М. Станкевич. – Л., 1981. – С. 15.

31 *Климчук О.* І хто не птах... [про худ. Людмилу Мазур] // Україна. – 1990. – № 47. – С. 12–13, кол. іл.

32 Премію Хмельницької області «Дитяча палітра» ім. Людмили Мазур заснувала редакція газети «Проскурів» 2000 року. Її щорічно вручають п'ятьом обдарованим дітям 3 листопада, у день народження художниці.

http://www.etnolog.org.ua

ловній площі міста в пам'ять про неї споруджено символічну мармурову композицію «Віра. Надія. Любов» (2011 р.; автор і скульптор – М. Мазур, чоловік Л. Мазур).

Уже згадані республіканські виставки у Львові (1981) та в Києві (1986) дали поштовх новому етапу в розвитку мистецтва витинанки по всій Україні (організатор і куратор – д-р мистецтвознавства М. Станкевич[33]).

Визначним періодом в українському мистецтві є 1990-ті роки, що пов'язано зі здобуттям Україною державності та її інтеграцією у світовий культурний простір. У митців, зокрема й тих, хто пов'язав свою творчість із витинанням, відбувається переоцінка попереднього досвіду та естетичних ідеалів. Здобувши свободу творчості, вони опинилися в колі найрізноманітніших мистецьких напрямів та концепцій[34]. Саме в цей час, коли в процесі взаємопроникнення окремих жанрів і видів утверджується рівноправність декоративного мистецтва з іншими видами художньої діяльності, набуває значного поширення витинанка. Її майстри дедалі глибше осягають широкі виражальні можливості паперу, основи його фігуративного, композиційного та кольорового впливу.

Саме від 1990-х років у мистецтві витинанки підіймається нова хвиля розквіту, коли до численних народних умільців, які працювали в традиційному руслі українського паперового декору, щораз частіше приєднуються професійні художники, які вносять нові оригінальні прийоми площинно-декоративних вирішень, новаційні мотиви й форми (зокрема об'ємні, випуклі, просторові та ін.). Значною мірою до цього спричинилися Всеукраїнські свята витинанки, які з 1993 року регулярно проводить Вінницький обласний центр народної творчості на базі Могилів-Подільського будинку народної творчості (1993, 2002, 2005, 2008, 2011). На форуми разом з народними майстрами запрошують і професійних митців. Важливо те, що в 1990-х роках витинанки почали активно використовувати у сфері видавничої графіки та дизайну[35].

Знаними постатями в мистецтві вирізування з паперу на межі XX–XXI ст. є професійні художники Андрій Пушкарьов (м. Дніпропетровськ), Ірина Покиданець-Мазурок (м. Миколаїв), яка закінчила, художньо-графічне відділення ОДПІ (нині – ПУНПУ), Микола Теліженко (Черкаси), закінчив ЛДІПДМ, учасник І Виставки витинанок у Львові (1981) Василь Корчинський (Київ), закінчив УПІ (нині – Українська академія друкарства), Віктор Наконечний (с. Клембівка Вінницької обл.), закінчив Московський заочний народний університет мистецтв ім. Н. Крупської (нині – Заочний народний університет мистецтв). У 2000-х роках до них долучилися Ярослава Галькун (м. Луцьк – м. Київ), закінчила Київську академію образотворчого мистецтва та архітектури (нині – НАОМА), модельєр-дизайнер Ярослава Кушнірук (м. Івано-Франківськ), майстер ручного ткацтва Євген Пілюгін (с. Решетилівка Полтавської обл.), закінчив УПІ (1988), Катерина Каркадим (м. Коломия), заслужений діяч мистецтв України, завідувач відділу художньої обробки дерева НМНМГП та ін.

Деякі з цих митців цілком присвятили себе мистецтву витинанки, однак більшість художників поряд з паперовими інтерпретаціями працюють у найрізноманітніших видах образотворчого й декоративного мистецтва – графіці, дереворізьбленні, тканні гобеленів, скульптурі тощо. До іншої групи митців належить, зокрема, монументаліст, скульптор і графік Микола Теліженко[36]. Від перших своїх тематичних

[33] М. Станкевич опублікував ґрунтовне дослідження («Українські витинанки») про цей вид народної творчості, де вперше в українському мистецтвознавсті глибоко проаналізував історію та виразну самобутність українських паперових оздоб (див.: *Селівачов М.* Монографічне дослідження про витинанки: [Про книгу *Станкевича М.* Українські витинанки. – К., 1986] // НТЕ. – 1988. – № 1. – С. 79). У наступні роки художники найчастіше починали вирізати з паперу саме після огляду вищезгаданих виставок чи ознайомлення з розвідкою М. Станкевича.

[34] *Кара-Васильєва Т.* Оновлення стилістики і пошуки нових шляхів... – С. 205.

[35] *Ряст Ю.* Мати і сонях: [Поезії] / Ілюстрації-витинанки З. Косицької. – К., 1997. – 58 с.: іл.; Дзиґа: Українські дитячі й молодечі народні ігри та розваги / Уклад.: В. Семеренський, П. Черемський: [Ілюстрації-витинанки А. Куліша]. – Х., 1999. – 528 с.: іл.; *Остапов В.* Та понеси з України: Кіноповість: [Ілюстрації-витинанки Д. Власійчука]. – К., 2001. – С. 10, 18, 26; Мамина колискова / Упоряд. М. Пилипчак. – К., 2003. – 28 с.: іл.; Колядки і щедрівки / Упоряд. М. Пилипчак; ілюстрації-витинанки З. Косицької. – К., 2007. – 127 с.: іл.; Чарівне слово: Екологічні казки / Упоряд. В. Куфльовський; витинанки О. Городинської, С. Денисенко, А. Марчук. – Городок, 2012. – 160 с.: іл.; *Дармостук І.* Мій світ, в якому я живу: Лірика / Витинанки Н. Гуляєвої. – Городок, 2010. – 80 с.: іл.; *Сердунич Л.* Дві барви: Вірші, поема / Витинанки Д. Власійчука. – Городок, 2011. – 128 с.: іл.

[36] *Теліженко М.* Витинанки думок // НМ. – 2006. – № 3–4 (35–36). – С. 31.

http://www.etnolog.org.ua

панно з кольорового паперу він продовжив розвивати традиції української народної витинанки, використовуючи принцип дзеркальної симетрії і традиційні мотиви: «Древо життя», птахи, квіти («Покрова» (1991), «Причастя» (1998)). Дзеркально-симетричні схеми митець вирішує, як правило, в одному кольорі: синьому, зеленому, чорному («Род» (1995)). Водночас художник привносить незвичні елементи, розробляючи новітні композиційні схеми, чим збагачує образність та посилює декоративність творів. У цих самих роках він створює асиметричні панно, подібні до графічних зображень, що майже завжди вирішені поліхромно з домінуванням активних чорно-червоних і вохристих барв («Годувальниця» (1985), «Козаче, соколю, візьми мене із собою...» (1991), «Героям Крут» (1997)). Уже до кінця 1990-х років формується авторський стиль М. Теліженка, який особливо відчувається в композиціях «Великдень», «Село на нашій Україні» (1998), де монументальність і лаконізм перших робіт трансформовано в складні полісемантичні образи, вирішені, як правило, за білатеральним принципом. Крупні центральні форми художник щільно заповнює багатозначимими прорізними елементами, що мають повтори й доповнення в загальній гармонії твору. Подібні композиційні та художньо-стилістичні принципи знайшли наслідування у витинанках багатьох сучасних народних майстрів[37]. На початку XXI ст. в мистецтвознавчій літературі виник термін «витинанкова графіка»[38], що ним автори характеризують творчість М. Теліженка, зокрема його серії тематичних робіт «Велесові перевесла», «Трипілля» (2004–2005), «Листи з Майдану» (2005), «Автентичне» (2006). Для кожної з них характерні свої лінійні, композиційні та кольорові вирішення. Так, у серії «Велесові перевесла» переважають монохромні твори, вирізані з одного кольорового аркуша (зелений, бордовий, чорний на білому тлі). У наступних роботах авторські пошуки в поліхромії цікаві грою різних тонів, що створюють несподівані ефекти при накладанні елементів різнокольорового паперу чи підкладці великих і малих плям контрастного забарвлення тощо.

Поруч із подібними експериментальними пошуками професійних майстрів спостерігаємо творчість, спрямовану на використання традиційних елементів і технічних прийомів української витинанки (рапортність, дзеркальна й осьова симетрія, застосування найпоширеніших мотивів та символіки). Так, для графіка Василя Корчинського, який працює також у графічних техніках, акварелі, лінориті; монотипії, олійному малярстві, декоративному й настінному розпису, збереження головних засад народних паперових оздоб постало свідомо обраним орієнтиром. Свої образно-художні вирішення у витинанках він утілює в межах усталених мотивів і композиційних схем.

Така цілеспрямованість художника пояснюється його захопленням ще в дитинстві витинанками своєї матері Оксани Корчинської (с. Вовчок Бершадського р-ну Вінницької обл.) – народної майстрині, яка за давньою традицією подільських господарок оновлювала в домівці численні паперові оздоби до православних свят. У юнацькі роки вирізування з паперу для В. Корчинського постало вже продовженням дитячих вражень, що набули особистісної манери й символічного наповнення («Холодний ранок» (1978), «Мамина квітка» (1980)). Зрозумілим кроком у подальшому став вибір техніки для дипломної роботи в УПІ: ілюстрації-витинанки до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»[39] («До Храму», «На полонині» (обидві – 1987 р.) та ін.), де митець розкрив власне бачення образів героїв та побуту жителів українських Карпат[40]. Із цією темою художник не розлучається й у подальші роки, постійно вишуковуючи нові нюанси образності та сюжетики («Свята вечеря», «Розлука» (обидві – 2011 р.) тощо). Уся серія вибудована в дзеркально-симетричних композиційних схемах та чорно-білій гамі. Виразний контраст крупних центральних силуетів, гармонійне декорування площини панно фіто- й зоомотивами характеризують не лише вищеназвані вироби, але й інші тематичні твори майстра («Моє дитинство» (2004)). У переважній більшості вони також вирішені за дзеркально-симетричним принципом з використанням чорно-білих кольорів. Іноді трапляються варіанти колористики, як, напри-

37 Процес запозичення стилю митця народними майстрами розпочався після Свята витинанки-2005, під час якого з творчістю М. Теліженка ознайомилося широке коло майстрів. Вагому роль у цьому відіграв сам художник, який викликав щире захоплення в багатьох учасників своїм професіоналізмом, любов'ю до рідного краю та ерудицією.

38 *Шевченко Є.* Велесові перевесла Миколи Теліженка // Микола Теліженко: Витинанка. Альбом / Нац. спілка майстрів нар. мистецтва України; упоряд. Є. Шевченко. – К., 2007. – С. 5.

39 *Степовик Д.* Витинанки Василя Корчинського // Наше життя. [Видання Союзу українок Америки]. – 1991. – № 2. – Т. 48. – С. 11.

40 *Міщенко Г.* З глибин генетичної пам'яті: [Про витинанки Василя Корчинського] // Українська культура. – 2004. – № 3. – С. 12.

http://www.etnolog.org.ua

клад, у триптиху «Святий Великдень» (2009), що відрізняється червоно-білою гамою.

Структурно-ритмічні пошуки художника часто приводять до використання в моно- і поліхромних творах чотирирапортних схем на основі центральної двовісної симетрії. Таку частину твору, що за специфікою технології в розгорнутому вигляді творить хрестоподібні мотиви, здебільшого оформлено фіто- і зооморфними мотивами. Панно «Мамина квітка» (1980), «Петрові батоги» (1982), «Нічна красуня» (2008) вирізняються виразними образами-символами, а «Сузір'я Козерога» (2002), «Сузір'я Бика» (2004), «Коловорот» та «Чумацькі шляхи» (обидва – 2007 р.) – складнішими сюжетно-тематичними композиціями. У витинанках В. Корчинського також часто трапляється мотив «Древа життя», що має багатовікову історію в українському декоративному мистецтві[41]. Своєю творчістю митець активно демонструє різноманітні образні трансформації джерел народного мистецтва, що увійшли в його творчість як настійна потреба національного самовираження[42].

До професійних майстрів, які використовували засадничі традиції українських паперових оздоб, у другій половині 1990-х років долучилися митці з м. Дніпропетровська – Андрій Пушкарьов, Юлія Дунаєва, Сергій Алієв-Ковика, закінчив Московський поліграфічний інститут (нині – Московський державний університет друку ім. І. Федорова), а також Ірина Покиданець-Мазурок (м. Миколаїв), заслужений працівник культури України, директор Могилів-Подільського будинку народної творчості Оксана Городинська (м. Могилів-Подільський), монументаліст Людмила Альошкіна (с. Букатинка Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.) та ін.[43]

Згадані майстри у своїй творчості спираються на народну спадщину українського мистецтва, опановують його історію й використовують символіку, водночас незмінно шукаючи нових засобів і шляхів у мистецтві витинання. Так, у доробку А. Пушкарьова домінують сюжетні дзеркально-симетричні («Весняна радість» (1997), «Думками до неба» (2008)) та білатеральні зображення («Я козак-запорожець», «Лети в червоний захід, пісня» (обидва – 2008 р.)), спроектовані за вертикальними й горизонтальними осями (однією чи декількома). Використовуючи давні технічні прийоми народних витинанок, художник привносить авторські новації, не завжди послуговуючись стилістикою народного традиційного витинання. Його силуети вже нагадують графічні образи, наближені до естетики сучасного глядача («Під яблунею» (2008), «Розмови про майбутнє» (2007)). Авторська манера завжди чітко вирізняється серед творів інших майстрів. Композиції ґрунтуються на гармонійній рівновазі чи протиставленні різних елементів і фігур, сповнених внутрішнього напруження. Художник дуже уважно добирає барви, тонуючи папір за авторською технікою[44]. В останні роки до витинання долучилася й донька художника, Ганна Пушкарьова, яка на основі батьківської школи сформувала власну манеру з виразними особистісними прийомами й вирішеннями («Птахи» (2011)).

Для станково-декоративних робіт художниці Ю. Дунаєвої (закінчила відділення декоративного розпису Державного художнього училища ім. Є. В. Вучетича) характерна трансформація віковічної народної символіки й композиційних прийомів з використанням техніки відщипування. Часто вона створює чотирирапортні «вириванки» у вигляді виразних хрестоподібних елементів та дворапортні дзеркально-симетричні з використанням схем і мотивів орнаментики українських рушників. Пишні фітомотиви й «Древа життя» в її виконанні за відповідної техніки набувають додаткового декоративного ефекту. Орнаментальна структура, яка щільно заповнює всю площину аркуша ажурною фактурою, має виражене архаїчне звучання[45]. Для своїх перших виробів Ю. Дунаєва використовувала тонований газетний папір, пластичність якого дозволяє найоптимальніше втілити уявні та реальні форми («Рушник» (1998)). Серед її фігуративних композицій особливо вирізняються панно «Вовк» та «Янгол» (2004). Майстриня надає перевагу монохромним творам: чорне на білому. Однак поліхромні вироби в різних варіаціях звучать яскравим контрастом червоного і «золотого» та чорного контуру на білому тлі («Лев» (2008)).

Витинанки С. Алієва-Ковики складають мистецьку цінність не тільки як окремі виразні роботи, але і як модулі для подальших складних ком-

41 *Степовик Д.* Зазнач. праця. – С. 12.

42 *Міщенко Г.* Синтетичний різновид образотворчості Василя Корчинського // НМ. – 2008. – № 3–4. – С. 43.

43 *Тихонюк О.* Паперове мереживо українських художників // ОМ. – 2009. – № 3. – С. 104.

44 *Пушкарев А.* Принципы работы школы вытынанки Андрея Пушкарева // Проблемы изучения сохранения и использования искусства вырезки: Материалы симпозиума, посвященного 95-летию со дня рождения Алексея Максимовича Петриченко. – Домодедово, 2006. – С. 32.

45 *Тихонюк О.* Крізь паперове віття у глиб етнічних коренів: [Про творчість Ю. Дунаєвої] // Артанія. – 2010. – № 4 (Кн. 21). – С. 79, 81.

http://www.etnolog.org.ua

позицій. На основі серії «Жінки. Птахи. Дерева» (1990) він створив декоративний колаж уздовж сходів музею «Літературне Придніпров'я» (м. Дніпропетровськ). Вдалими спробами майстра постають також окремі пласкі фігури, що в подальшому складають цікаві просторові композиції.

Витинанки графіка І. Покиданець-Мазурок створені в тонкій гармонії, експресивних ритмах («Різдвяна серія» (1995); серія «Вже пора» (1995)). У панно із серії «Міські гойдалки» (1995) урівноважені композиції побудовано на поєднанні форм стилізованих центральних (симетричних і асиметричних) фігур з орнаментальними смугами, які варіативно повторюються в дрібніших елементах. Художниця часто використовує виразну і спокійну гаму: поєднання темно-сірих, темно-зелених, фіалкових, теракотових на світло-блідому кремовому чи наближеному до білого тлі.

Низка професійних майстрів, творчість яких також спрямована на образну трансформацію засад традиційних паперових оздоб, працює у Львові. Серед них – Дарія Альошкіна (закінчила ЛНАМ, режисер театру тіней «Див»), Ярослава Мотика та Наталя Откович (закінчила ЛНАМ, викладач ЛДКДУМ). Зокрема, художниця Н. Откович здебільшого працює як живописець у техніках акварелі й пастелі, що впливає на образність і пластику її творів, вирізаних з паперу. Ці витинанки мають новаційний характер завдяки відмові від накладних елементів на обране тло (традиційний прийом переважної більшості українських народних і професійних митців). Зображеннями на аркушах цільного паперу стають вирізані форми й силуети, під які Н. Откович підкладає контрастне тло, що слугує стрижнем прийому інверсії в техніці витинання. Здобутки професійної художниці Н. Откович значно збагатили художні й технічні можливості мистецтва витинання загалом.

До майстрів, які вирізують із паперу, використовуючи традиції українського народного декору, на початку XXI ст. долучилися зі своїми оригінальними творами Д. Король («Різдвяна ніч» (2009), м. Кременчук), О. Блажевич («Ангел-охоронець» (2011), м. Київ), А. Пільщикова («Чарівний ліс» (2011), м. Київ), Василь Слободянюк[46] (вирізував з дерева; «Із клембівських рушників» (2008), м. Вінниця), Юрій Кафарський, закінчив художньо-графічне відділення ОДПІ, живописець, скульптор («Кіт» (2008), м. Могилів-Подільський), К. Генейчук («Срібні води» (2011), м. Луцьк), Г. Фочук («Пречиста» (2011), м. Чернівці) та багато інших.

Сміливим новаторством у мистецтві витинання серед професійних художників України вирізняються Олена Турянська (м. Львів)[47], Тереза Барабаш (м. Львів), Ліля Тептяєва (м. Коломия), Ася Козіна (м. Черкаси – м. Кам'янець), І. Алексашина (м. Євпаторія). Ці майстрині вирізують свої твори, використовуючи тільки сучасні мотиви та авторські схеми композицій, що виходять за межі традицій народного декору. Підхід художниць до образно-пластичних вирішень характеризує їхнє неординарне ставлення до засадничого матеріалу, свідчить про вміння віднайти в ньому нові естетичні ознаки[48] з особливостями власного стилю.

Зокрема, художниця О. Турянська (закінчила відділ інтер'єру і обладнання ЛДІПДМ) у своїх виразно сучасних панно адаптує давні прийоми[49], використовуючи лише окремі засадничі принципи мистецтва витинання. Її пласкі композиції, що бувають як симетричні, так і білатеральні й асиметричні, уподібнюються до витонченої графіки з реальним і асоціативним наповненням. До першої групи творів належать, як правило, невеликі стилізовані «замальовки», що тонко ілюструють навколишній світ. Це твори з куточками львівських двориків і будинків (чорно-біле оформлення), де передано виразну витончену гру тіней від балконних решіток, мозаїки із цегляних кладок тощо (серія «Краса буденного»: «Балкон», «Вікно», «Подвір'я», «Брама» (2008)). У панно з умовнішими асоціативними вирішеннями художниця подає масштабні символи як згустки та переплетення повторюваних рапортів за незвичними схемами за допомогою найрізноманітніших лінійних чи плямистих елементів у кремово- або чорно-білій гамі (кубічні, хвиле- та колоподібні форми). Їхні символічні зображення можуть нагадувати зрізи дерев, торси, переплетення на стінках кошиків з лози, вихори вітру, морські хвилі тощо. Майстриня часто бере участь у виставках в Україні та за кордоном: у Німеччині

[46] Див.: *Панчук Ф.* «Мистецький рай» Василя Слободянюка: (До 60-річчя заслуженого майстра народної творчості України Слободянюка Василя Івановича) // Світлиця: [Часопис Вінницького обласного центру народної творчості]. – 2010. – № 2 (29). – С. 29–31.

[47] *Злобіна Т.* Близько до світу: [Про творчість художника-дизайнера О. Турянської] // Український журнал. – 2010. – № 1. – С. 50.

[48] *Кара-Васильєва Т., Островський Г.* Круглий стіл «Сучасні проблеми декоративного мистецтва» // ОМ. – 1987. – № 5. – С. 17–18.

[49] *Космолінська Н.* Формула тиші: [Про творчість О. Турянської і виставку її творів у Національному музеї у Львові. 2007] // Fine Art. – 2008. – № 2. – С. 55.

http://www.etnolog.org.ua

(1995, 2005), Польщі (1997, 2000), США (1999), Австрії (2002), Росії (2002).

Львів'янка Т. Барабаш створює об'ємно просторові композиції, які нагадують ряди білих павутинних «полотен», сформованих з пунктирно-цегляних, лінійних, ламано-геометричних чи овально-круглих «узорів», що одночасно з'єднують і роз'єднують усі частини оформлюваної зали («Аплікація духу. Трансміфічні проекції»). Такі роботи завжди виглядають ефектно як у великих, так і малих приміщеннях без звичного для витинанок тла, привносячи в інтер'єр своєрідність і довершеність.

Доробок Л. Тептяєвої з м. Коломиї (закінчила відділ графічного дизайну ЛНАМ), складають поліхромні аплікативні композиції, у яких невеликі густо накладені один на одний фігуративні елементи з мотивами трав, квітів, листя тощо творять яскраві панно, подібно до мальованих гуашшю чи іншими непрозорими фарбами. Візуальний ефект пласких деталей художниця підсилює за допомогою використання різної товщини паперу й випуклих барельєфних елементів: відхилені промені наклеєних зірок, пелюстки тощо («Золоті рибки під зоряним небом» (2006)).

Принципово новітні можливості мистецтва витинанки на початку XXI ст. реалізували молоді художники І. Алексашина, Ася Козіна, Олена і Валерій Тихонюки та інші обдаровані художники. Так, І. Алексашина створила в авторській техніці барельєфний твір-панно «Чумаки» (2011)[50], що з витинанкою має спорідненість лише за матеріалом та інструментами. У руках А. Козіної давні паперові силуетні іграшки народних майстрів набувають нових довершених форм і об'ємів, утілюючи характерні для XIX ст. образи: дами й панночки в довгих сукнях з пишними зачісками, кавалери у фраках тощо. Майстриня постійно дотримується білої гами, що романтизує її авторську манеру й увиразнює гру тіней від ажурних накладних деталей. Подружжя Олени й Валерія Тихонюків, крім іншого, створює унікальні арт-книги[51], у декорі яких елементи вирізування складають як окремі елементи, так і загальні принципи творення всього проекту, починаючи від вирізаних літер тексту й закінчуючи прорізними ілюстраціями.

Цікаві прийоми витинання застосувала молода дизайнер Олеся Теліженко в моделях жіночого одягу з новим кроєм і новими тканинами. Своєю творчістю вона заклала основи для поширення витинанок в оздобах суконь, костюмів, чим відновила інтерпретації давнього декору національного одягу у вигляді аплікацій із тканин іншого ґатунку, зокрема плісу[52]. Олеся Теліженко створила унікальну серію робіт під назвою «Татова витинанка», де використала фрагменти орнаментики з творів її батька Миколи Теліженка, що нею були вирізані з контрастних тканих матеріалів.

Важливо, що з 1990-х років основи створення традиційних українських витинанок викладають студентам у багатьох мистецьких вузах України. Зокрема, викладач кафедри графічного дизайну КДІДПМД Олена Тихонюк (закінчила НАОМА (майстерня книжкової графіки), кандидат мистецтвознавства) практикує на своїх заняттях завдання на об'ємні вирішення образів на основі традиційних і новаторських прийомів витинання з паперу. Сама викладач також давно створює авторські витинанки (за мотивами Б.-І. Антонича «Перевтілення» (2006)). У 2008 році вона координувала організацію другої Всеукраїнської виставки українських майстрів витинанки (м. Львів); постійно публікує дослідження, присвячені вивченню витинання сьогодні[53], її дисертація також присвячена цій темі[54]. У КДІДПМД на кафедрі монументально-декоративного мистецтва зі студентами вивчає основи вирізування з паперу викладач і майстер витинанки Марина Ващенко («Чоловічі приповідки» (2012), «Співаночка» (2012))[55]. На кафедрі художнього текстилю і моделювання костюма викладачі Галина Забашта і Наталя Дяченко-Забашта під час вивчення зі студентами основ схем композиції так само постійно послуговуються традиційними мотивами українських витинанок, що набувають у моделюванні костюма та панно, створених із тканих матеріалів, цікавих декоративних ефектів.

[50] Робота була експонована на Всеукраїнській різдвяній виставці (відкриття відбулося 16 грудня 2011 р., в Києві НСХУ).

[51] *Тихонюк Е.* Зазнач. праця. – С. 94.

[52] Пліс – м'яка бавовняна тканина середньої щільності з ворсом, різновид оксамиту (див. іл. у книзі Т. Ніколаєвої: *Николаева Т.* Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье. – К., 1988. – С. 114, іл.).

[53] *Тихонюк О.* Витинанка в художньо-педагогічному процесі // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – 2009. – Вип. 15–16. – С. 212–217.

[54] *Тихонюк О.* Мистецтво витинанки в Україні кінця XX – початку XXI ст.: Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.06 – декоративне і прикладне мистецтво. – Івано-Франківськ, 2012. – 16 с.

[55] Витинанка-2012 / КДІДПМД ім. М. Бойчука: [Буклет. Роботи студентів І курсу, кафедри монументально-декоративного мистецтва під керівництвом викладача Марини Ващенко. Дисципліна «Формотворення»]. – К., 2012. – 6 с.

http://www.etnolog.org.ua

На мистецькому факультеті Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка зі студентами активно працює викладач і майстер витинання Олександра Дереновська (закінчила художньо-графічне відділення мистецького факультету цього вишу) («Дикий мед» (2004)), у Черкаському національному університеті ім. Богдана Хмельницького – Віктор Співак[56], у Вінницькому державному педагогічному університеті ім. М. Коцюбинського – викладач Віктор Косаківський (кафедра етнології). Важливу увагу також приділяють вивченню основ вирізування на художньо-графічному факультеті ПУНПУ викладачі Т. Ковальчук і Н. Резніченко, які розробили посібник з художньої обробки паперу з авторською програмою і завданнями[57]. Починаючи від 1994 року, з використанням витинанки виконують курсові роботи студенти IV і V курсів кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Упроваджений викладачами О. Каленюк та Г. Вахрамєєвою, зазначений курс входить до навчального плану предмета «декоративно-прикладне мистецтво» та включає теоретичне ознайомлення студентів із цим видом мистецтва[58]. Навчальний посібник з мистецтва витинання для освітніх закладів також підготував доцент кафедри образотворчого мистецтва та методики його викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка Володимир Мельник[59]. Самобутні витинанки, у яких співіснують архаїка і новації, створює викладач КІПДМ Олег Слободян («Сині кульбаби» (1992), «Лісові мавки» (2005), «Смерекова рапсодія» (2011)).

У студіях і гуртках при художніх школах і будинках творчості зі школярами плідно працюють професійні митці, серед яких – Жанна Баркар (м. Одеса), закінчила ОХУ (1988) за спеціальністю «викладання малювання та креслення»; Валентина Коздровська (м. Суми), закінчила художньо-графічний факультет ОДПІ; Ольга Шинкаренко (м. Київ), закінчила КХПТ (1971 р.; нині – КДІДПМД); Дмитро Власійчук (м. Хмільник Вінницької обл.), закінчив Вижницьке художнє училище (1963)[60]; Наталя Гуляєва (с. Рахни Лісові Вінницької обл.), закінчила художньо-графічний факультет ОДПІ[61]; Людмила Альошкіна (села Букатинка і Вила Ярузькі Вінницької обл.), закінчила факультет декоративно-прикладного мистецтва Білоруського державного театрально-художнього інституту (нині – Білоруська державна академія мистецтв); Оксана Городинська (м. Могилів-Подільський), заслужений працівник культури України, закінчила ГНПУ; Лариса Власова (м. Могилів-Подільський), закінчила графічне відділення ЛНАМ; Людмила Сорочинська (м. Могилів-Подільський), закінчила Вижницьке художнє училище; Емма Левадська (м. Ужгород), закінчила Київське училище декоративно-прикладного мистецтва (1960 р.; нині – КДІДПМД), Маріанна Любас (м. Кривий Ріг), закінчила художньо-графічний факультет Криворізького державного педагогічного інституту (1995 р.; нині – Криворізький державний педагогічний університет); Ліля Тептяєва (м. Коломия), Наталя Сташкевич (м. Полтава), закінчила графічний факультет Ленінградського педагогічного інституту ім. О. Герцена (нині – Російський державний педагогічний інститут ім. О. Герцена).

Під час Міжнародного свята «Українська витинанка» (м. Могилів-Подільський, 2011 р.) Н. Сташкевич провела високопрофесійний майстер-клас «Виготовлення елементів новорічного й великоднього оформлення приміщення»[62], під час якого поділилася досвідом з багатьма педагогами – учасниками форуму. Вона також представила зразки для виготовлення ве-

56 *Співак В., Фізер І.* Українська витинанка: Методичні вказівки до вивчення курсу «Українська витинанка» з практикумом у навчально-виробничих майстернях для студ. IV курсу напрямку 0202 – Мистецтво, спеціальності 7020208 – Образотворче мистецтво та декоративно-прикладне мистецтво. – Черкаси, 2007. – С. 4; Кращий твір року: Всеукраїнська виставка-конкурс народного мистецтва: [Каталог] / Міністерство культури України, Національна спілка майстрів народного мистецтва України. – К., 2011. – С. 2.

57 *Ковальчук Т. П.* Виды художественной работы с бумагой: Наглядно-методическая разработка / Т. П. Ковальчук, Н. И. Резниченко. – О., 1998. – 76 с. (За: *Тихонюк О.* Витинанка в художньо-педагогічному процесі… – С. 212–217).

58 *Тихонюк О.* Витинанка в художньо-педагогічному процесі…. – С. 212–217.

59 *Мельник В.* Мистецтво витинанки та аплікації: Навч. посіб. – Т., 2006. – 256 с.: іл.

60 Див.: *Думний М.* Життя народжує пісні: Поезії. – 2-ге вид., допов. / Витинанки Д. Власійчука. – Городок, 2011. – 112 с: іл.; *Ференс Г.* Душі так хочеться тепла: Лірика / Витинанки Д. Власійчука. – Городок, 2011. – 160 с.: іл.

61 Див. *Полубко Т.* Зоряні мережива: Вірші та проза / Витинанки Н. Гуляєвої. – Городок, 2011. – 128 с.: іл.; *Салюк І.* Моє дитинство золоте: Вірші, казка-вистава, оповідання, пісні / Витинанки Н. Гуляєвої. – Городок, 2011. – 80 с.: іл.

62 *Косицкая З.* Основные тенденции украинской вытынанки и ее ведущие мастера: [На примере V Фестиваля. 2011 г., Могилев-Подольский] // Художественное вырезание: от прошлого в будущее. Материалы IV Международного симпозиума. Домодедово / МБУК Городского округа Домодедово «Историко-художественный музей». – 2012. – С. 74.

http://www.etnolog.org.ua

ликих пласких паперових ляльок в українському традиційному одязі, який можна замінювати: сорочки, кептарики, пояси, стрічки та ін.

Приклад особливо натхненної роботи з дітьми залишив Сергій Танадайчук, який працював у дитячому будинку м. Бердичева[63] і дуже рано пішов із життя. Вдячні жителі міста спорудили на його честь пам'ятник на одній із площ міста.

Українські витинанки впродовж другої половини XX – на початку XXI ст. у творах професійних художників демонструють надзвичайно різноманітні художні ідеї, символіку, а також художньо-стилістичні особливості. Завдяки творчості саме професійних майстрів мистецтво витинання відійшло від оздоблювально-ужиткового призначення в декоруванні хатнього інтер'єру і постало наповненням, підпорядкованим законам, наближеним до творів професійно-декоративного і навіть станкового мистецтва – графіки й живопису.

На кожному етапі в різних художників витинанки мали відмінності в техніці й інструментах (ножиці, ножі, трафарети, застосування тонування паперу тощо). Послуговуючись специфікою художнього й технологічного потенціалу багатобарвного паперу, митці ще з початку XX ст. активно використовували можливість фіксації в ньому найрізноманітніших варіантів композиційних схем.

Примітно, що до 1990-х років у доробках багатьох майстрів загалом домінували орнаментальні композиції, а в схемах із сюжетно-тематичним спрямуванням переважало традиційне розміщення мотивів (дзеркальна, багатоосьова центральна симетрія, рапортність тощо). Застосовуючи папір для власних авторських пошуків, професійні майстри наповнювали мистецтво витинанки іншим звучанням, створюючи на його витоках майже нову галузь мистецтва, що виробила власну самодостатню мову й образність.

Починаючи від 1990-х років, дедалі частіше виготовляють твори, у яких сюжетно-тематичні композиції вирішені за білатеральними схемами та представлені як асоціативні образи. Такі зміни відбулися в руслі загальних процесів українського декоративного мистецтва, а також під впливом творчості професійних художників, котрі в традиційному матеріалі-папері віднаходили оригінальні засоби передачі авторських задумів, розкриваючи його властивості в несподіваних і ефектних варіантах. Роботи окремих митців привели до включення до наукового обігу новітнього терміна – «витинанкова графіка». На зламі XX–XXI ст. значно розширилася сфера застосування витинанок, змінився їхній пластичний і образний діапазон. Творчість професійних митців зробила витинання популярним видом мистецтва, і сьогодні саме професійні художники активно й плідно збагачують локальні етномистецькі традиції витинанки, трансформуючи їх у нові види мистецтва.

З. КОСИЦЬКА

[63] *Косицька З.* Витинанки… – С. 246.

http://www.etnolog.org.ua

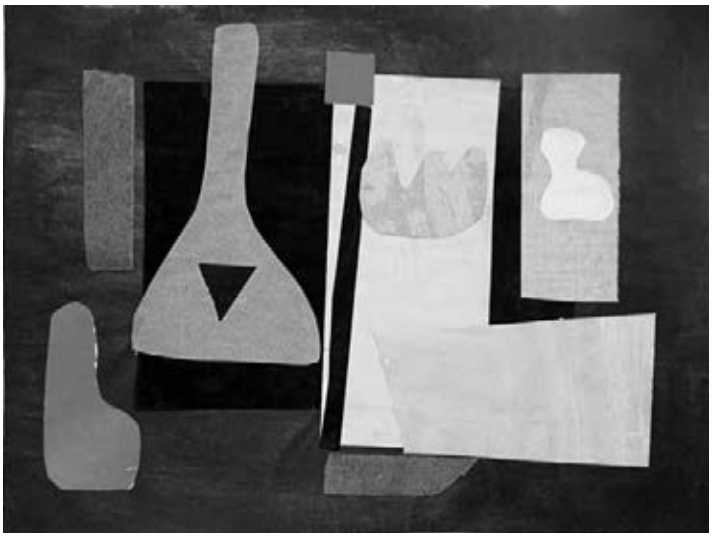
Список ілюстрацій

1. *К. Звіринський*. Аплікація. 1957–1962 рр. м. Львів. Папір; витинання. Приватна збірка.
2. *Л. Мазур*. Панно «Свято». 1989 р. м. Хмельницький. Папір; витинання. ХОХМ.
3. *М. Білас*. Панно «Бойківське весілля». 1987 р. м. Трускавець Львівської обл. Папір; витинання. Художній музей Михайла Біласа в м. Трускавці.
4. *Д. Мимрик*. Панно «Там дві верби схилилися...». 1980 р. с. Великий Говилів Тернопільської обл. Папір; витинання. МНАПЛ.
5. *Л. Стебловська*. Панно «Дуб». 1993 р. м. Київ. Папір; витинання. НМНАПУ.
6. *В. Корчинський*. Панно «Мамина квітка». 1980 р. м. Київ. Папір; витинання. Приватна збірка.
7. *С. Алієв-Ковика*. Панно «Жінки. Птахи. Дерева». Початок 1990-х рр. Папір; витинання. Філіал ДНІМ.
8. *М. Теліженко*. Панно «Годувальниця». 1985 р. м. Черкаси. Папір; витинання. Опубліковано у виданні: Микола Теліженко: Витинанка: Альбом / Національка спілка майстрів народного мистецтва України; упоряд. Є. Шевченко. – К., 2007.
9. *І. Покиданець-Мазурок*. Витинанка із циклу «Міські гойдалки». 1995 р. м. Миколаїв. Папір; витинання. Запорізький обласний художній музей.
10. *О. Тихонюк*. Панно «Перевтілення» (за мотивами поезій Б.-І. Антонича). 2006 р. м. Київ. Папір; витинання. Приватна збірка.
11. *О. Турянська*. Панно «Сади» (фрагмент). 2005 р. м. Львів. Папір; витинання. Приватна збірка.
12. *Т. Барабаш*. Просторова композиція «Куб І» (із серії «Витинанки»). 2008 р. м. Львів. Нитки, папір; витинання. Приватна збірка.
13. *Ю. Дунаєва*. Панно «Янгол». 2004 р. м. Дніпропетровськ. Папір; відщипування. Приватна збірка.
14. *Л. Тептяєва*. Панно «Золоті рибки під зоряним небом». 2006 р. м. Коломия. Папір; витинання, відщипування. Приватна збірка.
15. *О. Слободян*. Панно «Смерекова рапсодія». 2011 р. м. Косів. Папір; витинання. Приватна збірка.
16. *О. Шинкаренко*. Панно «Сива зозуля сади облітала». 2010 р. м. Київ. Папір; відщипування. НМУНДМ.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

1



2

3

http://www.etnolog.org.ua

4

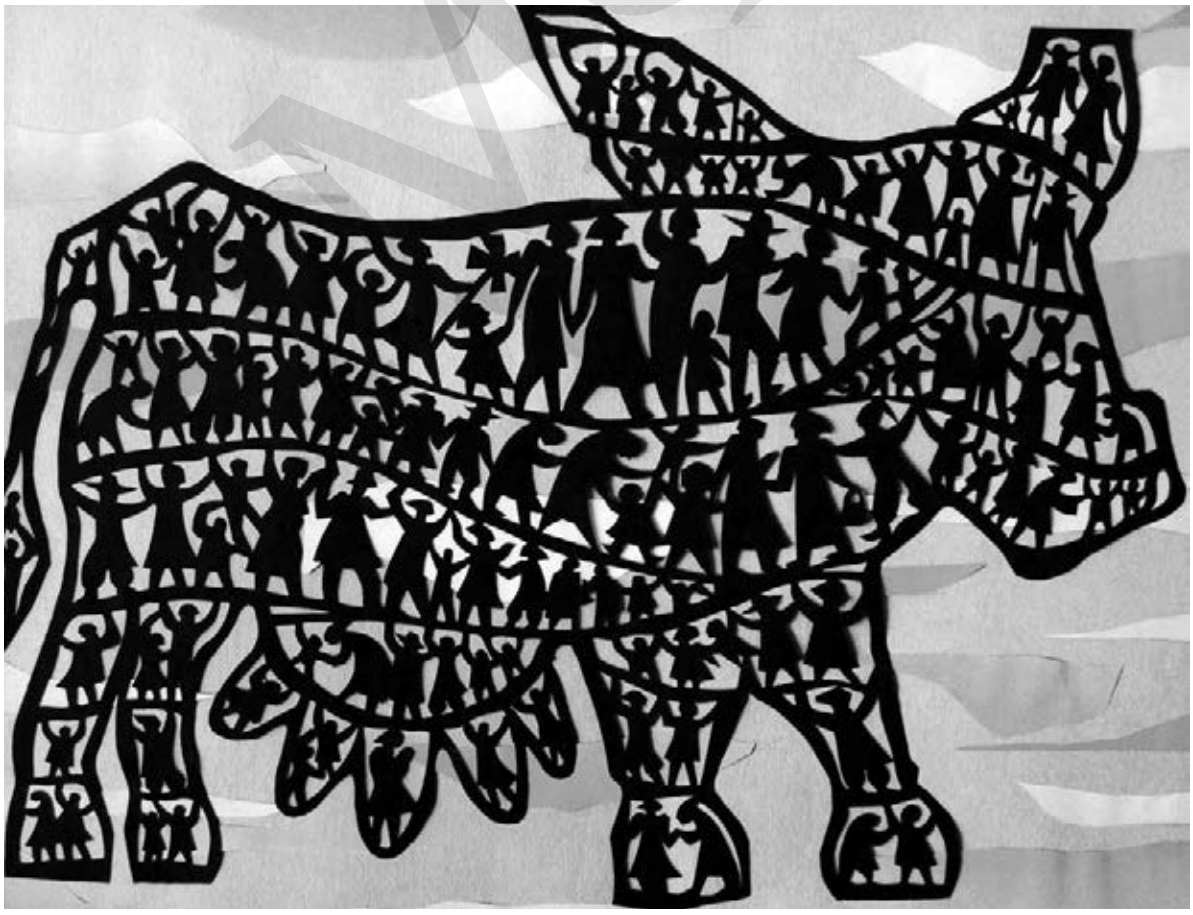
5

6

http://www.etnolog.org.ua

7

8

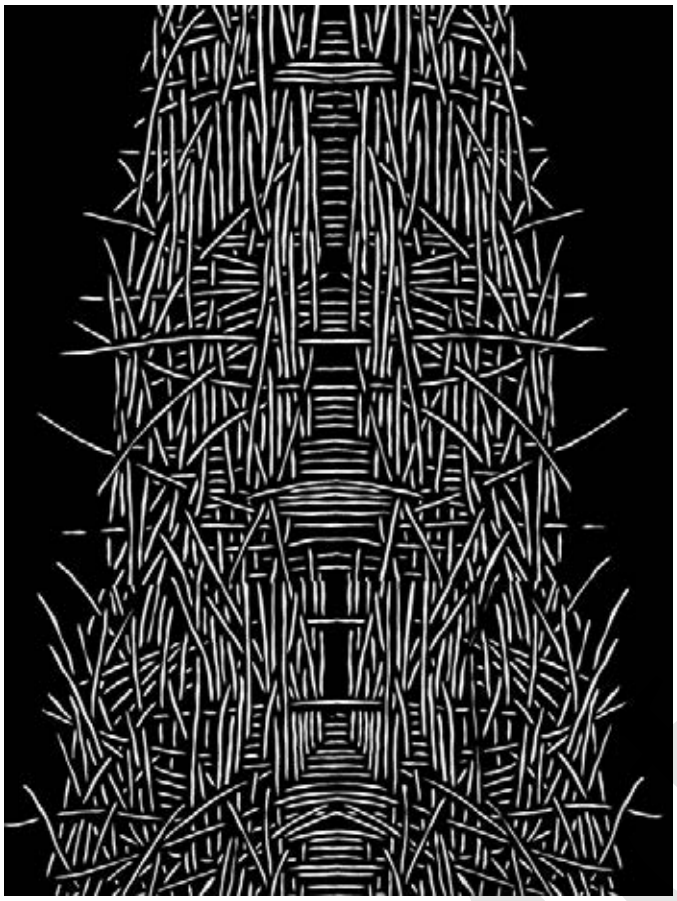


http://www.etnolog.org.ua

9

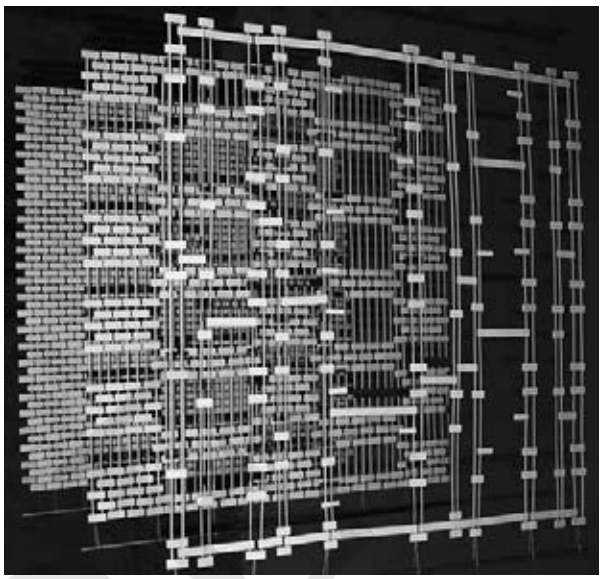
10

http://www.etnolog.org.ua

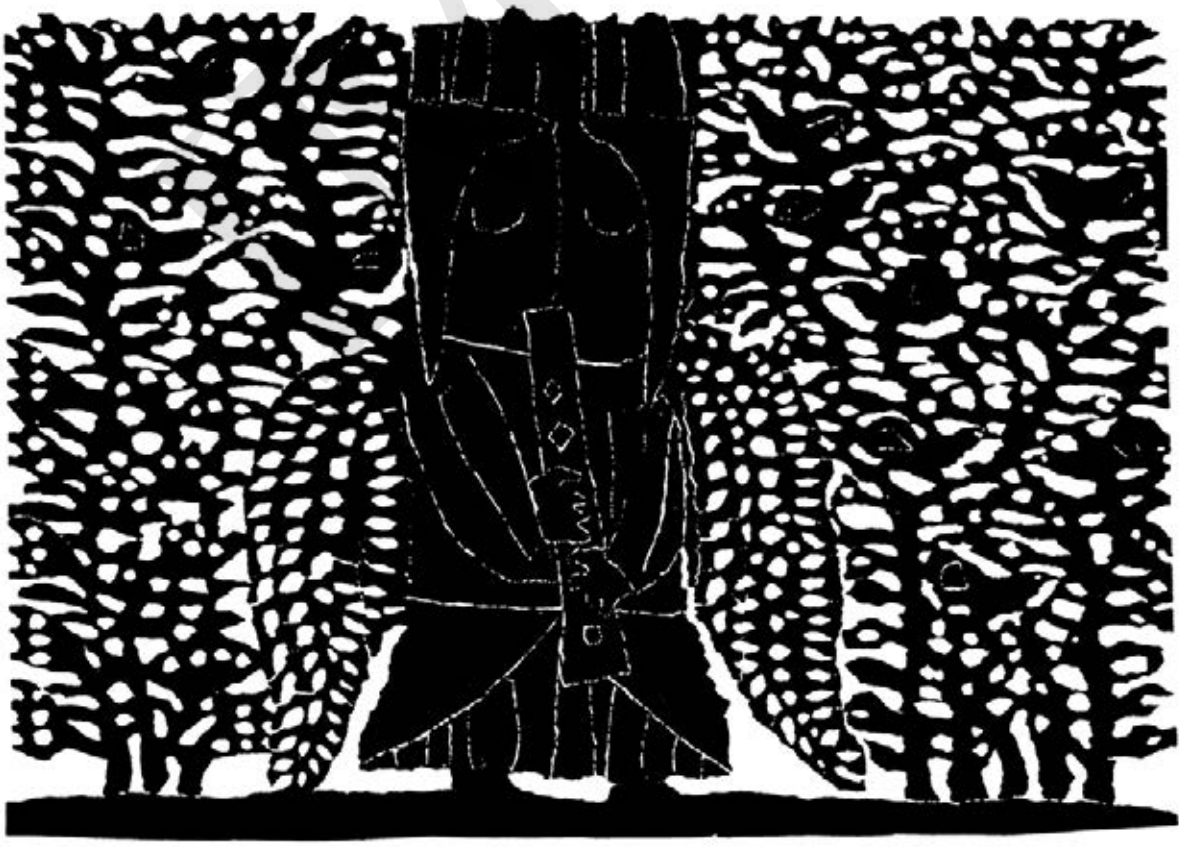


11

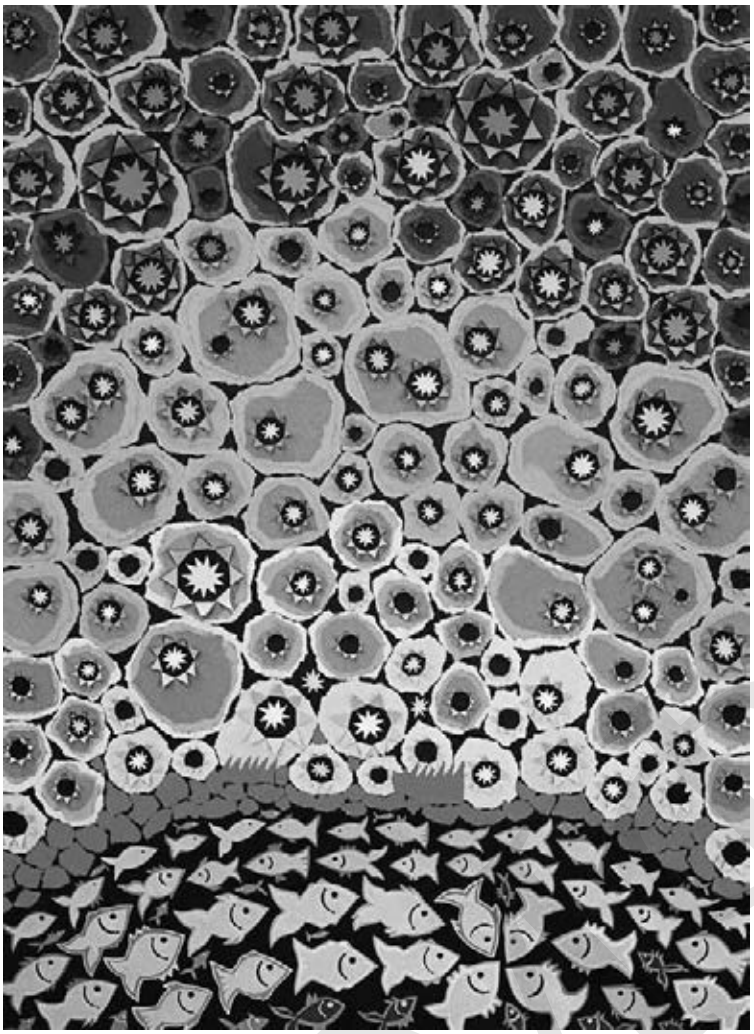
12



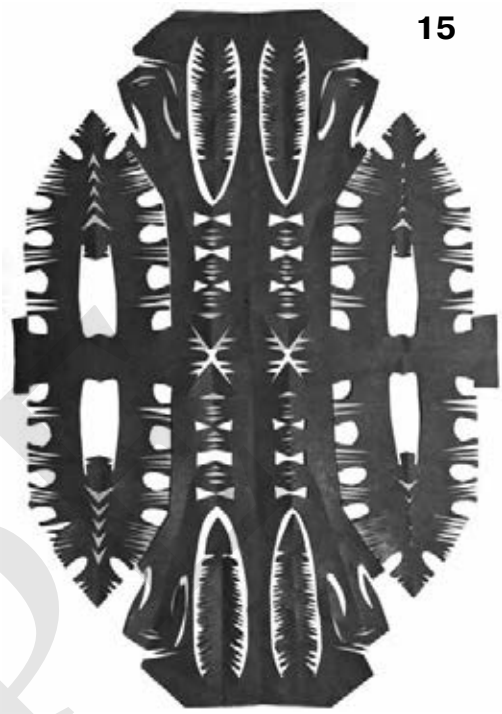
13



http://www.etnolog.org.ua



14



15

16

http://www.etnolog.org.ua

Художня кераміка

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

І. Фізер. Декоративна скульптура «Велет-гора». 2000 р. м. Черкаси. Шамот, солі; ліплення. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. − К., 2002

http://www.etnolog.org.ua

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНА КЕРАМІКА

Проблеми пошуку дієвих і сучасних прийомів естетичного оздоблення громадських споруд, розширення форм участі художника в організації архітектурно-просторового середовища міст України набули актуальності й вимагали невідкладного практичного вирішення вже в 1960-х роках. У зв'язку із цим важливо простежити особливості розвитку одного з традиційних для України видів мистецтва і водночас новаторського для періоду 1960–1990-х років – монументально-декоративної кераміки, матеріалом якої є художньо виразна, доступна й дешева сировина. Акумулюючи досвід декоративного мистецтва, скульптурної пластики, монументального живопису, дизайну, вона стає багатоликою за своїми формами, технологією та можливостями застосування в архітектурі[1].

Від початку 1960-х років найпоширенішим прийомом застосування монументально-декоративної кераміки було розміщення на вільних від прорізів фасадах площинних керамічних мозаїк, які не мали, як правило, конструктивного навантаження і виглядали на стіні як аплікація. Такий принцип відповідав вимогам часу: економними художніми засобами підвищити естетичну якість як унікальних, так і типових споруд – шкіл, дитячих садків, магазинів, житлових будинків.

Перші спроби, що припадають на 1960-ті роки, були не надто вдалими. Фасади здебільшого типових київських шкіл, збудованих на масивах Відрадному, Воскресенському, у Дарниці, прикрашали монументально-декоративними панно з кераміки, де художники намагалися віднайти «значущі» зображально-пластичні «формули», які б розкривали функціональне призначення споруд. Проте створені суто оформлювальними засобами твори монументально-декоративної кераміки з уявною узагальненістю та умовністю були образно збіднені, хоча й нарочито площинні, але з архітектурою, власне, не пов'язані[2] (художники Н. Гаркуша, П. Кашеваров, В. Машкара-Швець, керамічна мозаїка на торці школи в Дарниці в Києві, 1962 р.).

Від середини 1960-х років архітектори почали визначати на фасаді споруди певне тектонічно виправдане місце для монументально-декоративного твору. Керамічні панно вже розміщували на архітектурно підкреслених площинах фасадів, при входах у будівлю або на глухих торцях[3]. Хрестоматійним зразком такого прийому є керамічна мозаїка на фасаді школи імені Т. Г. Шевченка в Києві (О. Рапай, І. Марчук, 1969 р.).

Характерними прикладами вирішення мінімальними художніми засобами фасадів типової тогочасної споруди є орнаментально-декоративні панно на трьох глухих торцях дитячого садка в Білій Церкві, створені С. Купових (1975). Це геометризовані композиції з лаконічними зображеннями метеликів, жуків, дитячих іграшок у техніці мозаїки, виконаної з дрібномодульної керамічної плитки, які за всієї образно-пластичної обмеженості добре сприймаються на площинах стін, завдяки точно знайденим масштабу та узагальненості форм[4].

Від кінця 1960-х років монументально-декоративна кераміка завойовує домінуючі позиції в навколишньому середовищі. Залежно від місця розташування споруди, її ролі в ансамблі забудови створювали компактну або розосереджену композиції, а також у вигляді ритмічних колірних елементів на фасаді.

Гідне випробування часом пройшли серія керамічних рельєфів-мозаїк І. Перової на тему «Людина і праця» на фасадах громадсько-торговельних центрів житлового масиву Березняки в Києві (1969) та серія керамічних мозаїк на тему «Людина і природа» А. Гайдамаки і Л. Міщенко на фасаді житлового будинку на бульварі Лесі Українки в Києві (1969–1970), які стали важливими естетично-композиційними акцентами типової забудови, що добре сприймаються з прилеглих магістралей. В образно-пластичному втіленні цих панно автори спиралися на кращі традиції народного декоративного мистецтва[5].

Орієнтацією на народну символіку вирізняється багатофігурне панно «Весілля» О. Міловзорова, що є основним архітектурно-художнім акцентом фасаду типової споруди Будинку урочистих подій на житловому масиві Виноградар у Києві (1975). Автор майстерно ввів у панно із шамоту теплих жовтуватих тонів рельєф, пропорції і висота якого урівноважені з площині стіни. Символи, характерні для українських весільних обрядів, – рушники, дубове

1 *Чегусова З.* Пошуки нових форм у сучасній монументально-декоративній кераміці України // ОМ. – 1986. – № 5. – С. 24.

2 *Чегусова З.* Формування естетичного середовища в шкільних та позашкільних закладах засобами монументально-декоративного мистецтва // ОМ. – 1979. – № 5. – С. 8.

3 *Чегусова З.* Пошуки нових форм… – С. 25.

4 Там само.

5 Там само.

http://www.etnolog.org.ua

листя, калина, гільця – вдало вписано у вільну конфігурацію композиції, добре пов'язану з пластикою стилізованих фігур у панно.

Типове проектування, індустріальні методи будівництва 1970-х років дозволили створити необхідну кількість загальноосвітніх і спеціалізованих шкіл, бібліотек, оздоровчих закладів тощо. Паралельно з вирішенням кількісних завдань перед архітекторами поставали й інші: створити художньо осмислене та образно насичене просторове середовище. Із часом пластична мова архітектури зазнала ускладнень, масштабні монументальні панно поступилися місцем скромнішим декоративним акцентам у вигляді невеликих об'ємно-пластичних композицій з кераміки, рельєфних вставок. Серед таких зразків, зокрема, композиція із шамоту на фасаді філіалу Державної республіканської бібліотеки УРСР (нині – Національна парламентська бібліотека України) на Поштовій площі в Києві (І. Чабан, 1981 р.).

Друга половина XX століття – це період пошуків нових форм взаємодії з архітектурою, гнучкіших і оригінальніших вирішень, нових можливостей художньої виразності кераміки. Техніка керамічної мозаїки «пасує» перед техніками, збагаченими живописними й фактурними якостями, унаслідок чого типові, переважно навчально-виховні, тогочасні споруди отримали умови для застосування різноманітних елементів декоративної кераміки, її включення експериментальним шляхом в архітектурно-просторове середовище.

Так, у середині 1970-х років окреслилася тенденція оздоблювати території нових житлових районів керамічними стелами, ігровою скульптурою, декоративними фонтанами, формувати різні зони в міських мікрорайонах за допомогою архітектури малих форм і монументально-декоративного мистецтва.

З метою естетизації і створення проміжного масштабу між архітектурою та людиною в організації міського простору почали застосовувати об'ємно-просторову кераміку. Досить несподіваною для свого часу була поява асоціативної ігрової скульптури з кераміки на території дитячого садка в мікрорайоні Виноградар у Києві – скульптурної групи «Пташиний двір» О. Міловзорова (1976), а також композицій на дитячих майданчиках того самого району «Казка» і «Фауна океану» Л. Муравйової (1978)[6].

Спробою цілісного архітектурно-художнього вирішення зовнішнього простору сприймалася поява двох декоративних стел (обидві 1977 р., заввишки 5,5 м) – «Освіта» (шамот) та «Всесвіт» (майоліка) – художника В. Федька і архітектора Е. Бєльського на території середньої школи № 3 на Виноградарі в Києві. Ці витвори мають колоноподібну побудову з вертикальним членуванням самостійно завершених, інформативних композицій, які, окрім художньої, виконують і пізнавальну функцію.

Площинно-рельєфна стела «Освіта» має двадцять окремих, композиційно замкнених сцен, розміщених на п'яти поставлених один на один кубах: у них послідовно розкривається історія розвитку освіти від часів Київської Русі і до сьогодні («Нестор-літописець», «Слово о полку Ігоровім», «Ярослав Мудрий», «Києво-Могилянська академія», «Лікнеп», «Наука» та ін.). Стелу «Всесвіт», що акцентує вихід з території школи, відтворено у формі чотирьох куль, які переходять одна в одну. Її криволінійні поверхні вкрито яскравими стилізованими зображеннями сузір'їв і знаків зодіаку, астрономічними одиницями виміру. Вплив архітектурних начал на формування пластичного задуму декоративних стел, які об'єднано вертикальним членуванням, сприяв органічному взаємозв'язку зі спорудою школи, значно покращив її естетичні якості[7].

Яскраво виражена орієнтація на зв'язок з архітектурою, спільна робота художника й архітектора над вирішенням естетичного образу споруди ще на стадії проектування відчутні в керамічних рельєфах В. Прядки «Буквар», «Природа», «Всесвіт», «Урок історії», «Три музи», «Похвала професіям», «Наше рідне місто» в інтер'єрах середньої школи № 159 у Києві (архітектор А. Сіренєва; шамот, солі, ручне ліплення, 1973–1975 рр.).

Автор вибудовує в інтер'єрах рекреаційних холів візуальний ряд, враховуючи вікові особливості школярів. У кожному керамічному панно автор розбив площини стін на самостійно замкнені композиції, насичені фігуративними зображеннями та орнаментальними символами, що легко прочитуються і сприймаються дітьми. В. Прядка вміло використав позитивні властивості керамічного матеріалу – його здатність шляхом ручного ліплення передавати чіткі графічні чи м'які плавні контури умовного зображення, яскраво доводячи, що рельєф із шамоту як вид пластичної структури сприяє органічному зв'язку кераміки з архітектурою, її «спаяності» зі стіною. Керамічні панно В. Прядки вирізняються високою пластичною культурою, завдяки чому надають інтер'єрам школи єдиної естетичної якості[8].

6 *Чегусова З.* Пошуки нових форм… – С. 26.

7 *Чегусова З.* Формування естетичного середовища… – С. 9.

8 Там само. – С. 10–11.

http://www.etnolog.org.ua

Позитивним прикладом гармонійної організації синтезованого архітектурно-художнього середовища видається споруда Державної республіканської бібліотеки для дітей в Києві (нині – Національна бібліотека України для дітей), де вдалося сформувати складний простір, сприятливий для розміщення різнохарактерних мистецьких творів з кераміки (автори: колектив архітекторів управління «Київпроект», художники О. Рапай, О. Міловзоров, Б. Довгань; 1973–1978 рр.). Інтер'єрний простір вирішено комплексно, у єдності ідейно-художніх завдань, у щільному зв'язку монументально-декоративних творів з архітектурою, у продуманості кожної деталі й довершеності усього цілого, завдяки чому автори створили для дітей Києва «розумну», естетично повноцінну просвітницьку споруду.

Цікаву екскурсію у світ казок у Бібліотеці дозволяє здійснити панно, розташоване в інтер'єрі «Кімнати казок» (шамот, солі), в історію європейської писемності – панно «Книгодрукування» та об'ємно-просторова композиція з декоративних ваз у просторі холів цієї споруди видатної київської художниці О. Рапай[9].

Уже наприкінці 1970-х років українські майстри кераміки користувалися чи не всіма існуючими матеріалами й техніками. Найширше застосовували керамічні рельєфи із шамоту, теракоти, майоліки, фарфору, кам'яної маси, а також декоративний розпис по облицювальній плитці глазурями, емалями, керамічними фарбами.

Гармонія Всесвіту й життя природи – цю ідею яскраво втілено в керамічних панно (усього їх шість) О. Рапай, об'єднаних в один ансамбль темою «Я Люблю тебе, Україно!» на фасадах Будинку державних художніх колективів на бульварі Т. Шевченка в Києві (майоліка, розпис по плитці, загальна площа – 300 кв. м; 1986–1987 рр.). Ці шість панно ніби декоративні килими з рослинно-орнаментальними та зооморфними мотивами, які сяють святковою багатоколірною пишністю, прочитуються з найдальших точок – з боку Ботанічного саду, вул. Комінтерну й площі Перемоги. У Києві вони є прикладом найбільш органічного залучення керамічного живопису до архітектурно-просторового вирішення сучасної цивільної споруди. Це спроба авторки висловити своє ставлення до етичних і насамперед екологічних проблем. Мовою кераміки О. Рапай стверджувала необхідність любити й берегти нашу планету, яку вважала прекрасною й беззахисною[10].

Неабиякого розповсюдження набули панно, виконані у вигляді керамічного рельєфу, де поєднано живопис і пластику, що дозволяло застосовувати найрізноманітніші композиційні вирішення. Рельєф надавав майстрам професійної кераміки широкі образно-пластичні можливості у створенні композицій, геометрично чіткої форми чи вільних обрисів, що займали частину стіни або всю її площину, розміщувалися у вигляді одного чи кількох урівноважених декоративних елементів на площинах стін тощо[11].

Багато керамістів працювало із шамотом – матеріалом, дуже зручним для створення рельєфів великої площі з крупними поверхнями. За своїми скульптурними властивостями шамот не поступається бронзі й граніту. Як приклади тогочасного високого художнього рівня можна назвати такі панно, як «Людина і природа» в дегустаційному залі «Нектар» у Дніпропетровську О. Бородая і В. Данилова (1978), «Весна» у вестибюлі готелю «Золотий колос» у Києві Г. Севрук (1981), «Мистецтво України» у фойє Будинку культури в Рубіжному Н. і В. Ісупових (1983), «Театр» у фойє Будинку вчителя в Києві О. Міловзорова (1985)[12].

У керамічних рельєфах у кафе «Донецьк» у Києві (шамот; 1982 р.) В. Бокова та В. Мануїлова простежується спроба надати керамічній пластиці ролі домінуючого архітектурно-художнього акценту в інтер'єрі. Шість декоративних панно у вигляді вставок на стіні та об'ємно-просторова композиція в центрі залу створювали нетрадиційний мистецький образ донецького краю. Автори оперували узагальненими крупними формами, контрастом до яких сприймалися чітко змодельовані пластичні деталі. Усі панно були об'єднані чітким вертикальним ритмом, колірним вирішенням, єдиним масштабом.

Ансамблевості звучання інтер'єру досягали й поєднанням творів, різних за видами кераміки. Хоча таких прикладів, на жаль, мало, проте доречно згадати комплексне художнє вирішення санаторію імені В. Чкалова в Одесі, розроблене й виконане Н. і В. Ісуповими, що включає: керамічні архітектурні пейзажі Одеси в холі, декоративні тарелі з натюрмортами й панно «Музи» в їдальні, керамічні настінні вставки на тему «Музика» в банкетному залі. Таке вирішення, коли всі декоративні елементи

9 *Чегусова З.* Детская библиотека в Киеве // Творчество. – 1982. – № 12. – С. 17–19.

10 *Чегусова З.* Зачарована народним мистецтвом Ольга Рапай // ОМ. – 2013. – № 2. – С. 104–105.

11 *Чегусова З.* Кераміка в інтер'єрах громадських споруд // ОМ. – 1987. – № 3. – С. 16–17.

12 Там само. – С. 17.

http://www.etnolog.org.ua

в різних приміщеннях споруди виконано в єдиній стилістичній манері, у близьких матеріалах, а розміщення їх ретельно продумане й доцільне, – підтвердження того, що кераміка може стати образним і формотворчим засобом побудови цілісного художньо-архітектурного ансамблю[13].

Рельєф – це галузь кераміки, де в 1970–1980-х роках спостерігаємо цікаві творчі експерименти. Вихід у просторове середовище – основне «відкриття» в керамічному рельєфі. Майстерне вміння обіграти композицію в усіх вимірах простору властиве сімферопольському керамісту А. Бородкіну (горельєфи, присвячені 200-річчю Сімферополя, у фойє Палацу будівельника в Сімферополі; шамот, ангоби, глазурі; 1983 р.). Цікаве просторове вирішення бачимо також у панно В. Мануїлова «Книга – джерело знань» у книжковому магазині «Дружба» в Донецьку (шамот; 1983 р.), де складна просторова структура панно об'єднувала рельєф, горельєф, скульптурну вставку і вази. Автор розкриває тему історії розвитку писемності в портретних зображеннях видатних діячів Стародавнього Сходу, Єгипту, Греції, слов'янських просвітителів, творців європейського книгодрукування.

Талановита сімферопольська художниця І. Животовська темою своєї керамічної композиції в клубі-їдальні дитячого санаторію «Чайка» в Євпаторії обрала казки Г. К. Андерсена (шамот; 1982 р.). Казково-фантастичну атмосферу в інтер'єрі створено завдяки тій емоційній настроєвості, яка закладена в умовних стилізованих зображеннях вулиць та будинків старовинного чарівного міста, що плавно переходять у форми розкритих книжок, на сторінках яких розгортаються діалоги казкових персонажів Андерсена. Уся композиція панно складається з великих ліплених блоків, де шви не маскуються, а несуть певне декоративне навантаження[14].

Композиційна й технологічна ускладненість характерна для керамічних рельєфів київського художника Л. Богинського, зокрема для його панно на теми народних українських пісень, що прикрашають центральний і боковий входи до магазину «Малятко» у Волгограді (1985). Автор пішов шляхом збагачення пластики, в основі якої лежить округла гончарна форма, частково вкрита поливами, місцями матова. Панно доповнене об'ємною модульною плиткою, яка органічно зв'язує його з рустованим фасадом будинку. Нетрадиційні за пластикою поліхромні композиції, що звучать акордом смарагдових, золотавих та коричневих барв, надали будинку неординарності серед житлової забудови міста. Ця робота свідчить про трансформацію ставлення професійного художника до фольклорного примітиву в ті часи. Якщо раніше українські керамісти запозичували зовнішні прийоми, безпосередньо наслідували мову народного мистецтва, то згодом їх зацікавила інтерпретація автентичних традицій власними засобами, передача своєрідності національного характеру[15].

Завдяки поєднанню керамічного рельєфу з іншими матеріалами виникали нетрадиційні художні вирішення, що породжували нові форми монументально-декоративної кераміки. Так, у згадуваному вже кафе «Донецьк» кераміка В. Бокова та В. Мануїлова органічно поєднана із цегляною кладкою стін; кераміку й дерево використовує І. Янович у своїй композиції в Бережанському центрі пропаганди книги; кераміку й мармур вдало синтезує Л. Богинський у панно для Палацу культури в Ровеньках.

Надзвичайно цікавою формою монументально-декоративної кераміки виявилася модульно-збірна кераміка, яка в Україні знайшла застосування, на жаль, лише в низці експериментальних творів львівських митців. Новизною вирішення й художньою виразністю позначені декоративна стінка-рельєф «Три стихії» в інтер'єрі кафе «Львівенерго» (технічний фарфор, емаль; 1974 р.), панно «Пісня» в інтер'єрі кафе фірми «Колос» (кам'яна маса, емалі; 1980 р.) Т. Драгана, а також панно «Енергія» в інтер'єрі кафе заводу «Енергоремонт» (кам'яна маса, емалі; 1982 р.) та «Колос» у вестибюлі фірми «Колос» (кам'яна маса, емалі; 1980 р.) Т. Левківа. Цікавою є модульна решітка-стіна, що слугує перегородкою в ресторанному залі готелю «Росія» у Львові (А. Максименко та ін.). Її зібрано з модульних елементів, виконаних з технічного фарфору блакитного й синього кольорів. Оригінальністю також вирізняються модульні решітки в залі ресторану готелю «Турист» у Львові Т. Драгана (1974) та в інтер'єрі зимового саду в санаторії «Південний» у Трускавці (1970) А. Бокотея й З. Флінти[16].

Львівськими керамістами було розроблено кілька варіантів керамічних стандартних модулів, які можуть тиражуватися й збиратися в різноманітні структури. Це ромбоподібні,

[13] *Чегусова З.* Кераміка в інтер'єрах… – С. 17.
[14] Там само.

[15] *Чегусова З.* Пошуки нових форм… – С. 25.
[16] *Голубець О. М.* Львівська кераміка / АН УРСР, Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К., 1991. – 120 с.

http://www.etnolog.org.ua

напівсферичні, об'ємні фігуративні модулі з технічного фарфору, кам'яної маси, шамоту із застосуванням емалей, тобто з економічно вигідних матеріалів, що мають досить високі художні й технічні властивості, колірні вирішення яких можуть бути найрізноманітнішими. З подібних модулів можливо утворювати настінні та об'ємно-просторові декоративні композиції, які й сьогодні є актуальними у громадських та приватних інтер'єрах[17].

Одним із прогресивних прийомів застосування кераміки й органічним засобом художньої виразності в сучасному інтер'єрі громадських споруд є станково-декоративна керамопластика. На відміну від панно, які зазвичай є досить великими за площею, елементи керамопластики за своїми розмірами близькі до станкових творів і мають в інтер'єрі автономніший характер, розміщуються на стіні у вигляді композицій з окремих навісних пластів, блюд, тарелів. Кожна з таких однотипних форм на стіні, з одного боку, має самостійну композицію, а з другого, – пов'язана з іншими єдиним ритмом і масштабом (серія пластів у їдальні проектного інституту у Львові І. Яновича; 1983 р.). Керамопластику розраховано на близький огляд. Виразність її в інтер'єрі значною мірою залежить від масштабного співвідношення елементів, ритмічного чергування на площині стіни. У низці випадків елементи керамопластики вирішено в комплексі з панно як його варіаційне відлуння.

Характерною особливістю організації простору є використання так званого «картинного прийому», який створює можливість багатоваріантного розміщення керамопластики в інтер'єрі. Так, на стіні холу готелю «Русь» у Києві Л. Мєшкова розмістила композицію з рельєфних пластів у дерев'яних рамах на тему давньоруських орнаментів (1982). Цей самий прийом використано в інтер'єрі Бережанського центру пропаганди книги художником І. Яновичем. Сім сюжетно-тематичних пластів створено за мотивами поезій Т. Шевченка з фарфорової маси із застосуванням розпису глазурями й золотом. Їх обрамлено об'ємними дерев'яними рамами й об'єднано вертикальною конструкцією з дерева (1983).

Прийом ритмічного розміщення керамічних пластів без обрамлення, який, на нашу думку, є органічнішим, ніж використання дерев'яних рам, застосовано І. Перовою в серії на тему «Слово о полку Ігоревім» у вестибюлі готелю «Славутич» у Києві (1982). У залі кафе кінотеатру «Старт» у Києві авторка застосувала картинний прийом у серії із чотирьох керамічних пластів на космічну тематику: «Ніч. Селена», «День. Геліос», «Зоря. Аврора», «Маленький принц» (шамот; 1986 р.).

В організації окремих інтер'єрів успішно застосовували об'ємно-просторову кераміку у вигляді фонтанів, ваз, малих форм. Інтер'єри Києва 1980-х років прикрашала переважно унікальна рукотворна об'ємно-просторова кераміка. Це декоративні підлогові вази в магазині-павільйоні «Квіти України» в Києві Л. Красюк та А. Іллінського (шамот; 1984 р.), панно-перегородка «Осінь» в інтер'єрі Будинку творчості композиторів у Кичеєво поблизу Києва О. Міловзорова (шамот; 1977 р.), декоративна перегородка у вестибюлі Інституту ботаніки АН УРСР імені М. Холодного в Києві О. Рапай (шамот; 1979 р.).

Кераміка приваблює художників можливістю пластичних експериментів. Так, камін з керамічною композицією «Декоративний всесвіт» (шамот; 1981 р.) у Будинку творчості письменників у м. Ірпені О. Міловзоров виконав у дещо жартівливому тоні, але водночас робота відображає захоплення автора красою природних стихій. Керамічні світильники в кафе Інституту фізіології АН УРСР імені О. Богомольця в Києві (шамот; 1983 р.) О. Рапай за конфігурацією нагадують квіткові клумби, де органічно поєднано пластику й колір. У керамічному годиннику «Знаки зодіаку» А. Максименка в холі санаторію в Моршині (фарфор, кобальт, золото; 1983 р.) відчутно новаторський підхід, хороший смак і оригінальність художнього мислення автора. Живим диханням творчості наповнено скульптурно-декоративну пластику Л. Богинського. Оригінальною імпровізацією на тему «Пори року» є його підлогові керамічні композиції «Листопад», «Заметіль», «Капіж», «Сінокіс» у холах кафедри дитячої психіатрії в лікарні № 21 у Києві (шамот; 1980 р.). Це своєрідна пейзажна лірика, утілена в кераміці: у зіткненні реально відчутної плоті об'ємів і легкого графічного розпису в композиціях Л. Богинського народжуються досить драматичні образи, що викликають складні асоціації.

Окрім рельєфних керамічних панно, у 1980-х роках створювали площинні, що складалися з облицювальної керамічної плитки, оздобленої декоративним розписом глазурями, емалями чи керамічними фарбами. Такі панно зазвичай розміщували в громадських інтер'єрах на площині поздовжньої чи торцевої стін або на двох суміжних стінах, іноді – по периметру, що давало можливість максимально впливати на архітектурний образ споруди. Основна їхня функція – декоративно-естетична.

[17] *Чегусова З.* Пошуки нових форм… – С. 27.

http://www.etnolog.org.ua

Неабиякий внесок у розвиток монументально-декоративної кераміки шляхом експериментального освоєння й широкого застосування в сучасній будівельній практиці техніки розпису стандартної облицювальної плитки глазурями та емалями в 1960–1990-х роках здійснив колектив майстрів професійної кераміки та художників-монументалістів Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП.

Історія його діяльності (до 1995 року – відділ монументально-декоративного мистецтва) бере початок у 1940-х роках, коли створювалася Академія архітектури. У 1960–1980-х роках у згаданому відділі керамічна майстерня утримувала гучну славу експериментального центру країни, де вперше було застосовано кераміку для оздоблення громадських споруд. Згадаймо керамічні орнаментальні панно у вестибюлі станції «Хрещатик» Київського метрополітену (архітектор – М. Коломієць, технолог – Н. Федорова, художник О. Грудзинська, виконавець – Г. Шарай), декоративну стіну-мисник із 600 тарелів у залі ресторану готелю «Дніпро» в Києві (архітектор – Н. Чмутіна, художник-технолог – Н. Федорова, художники – Г. Шарай, С. Отрощенко, Г. Зубченко, О. Грудзинська, гончар – Ф. Олексієнко), кераміку в залі ресторану «Метро» в Києві (архітектор – О. Добровольський, художники – Н. Федорова, Г. Шарай), виконані на початку 1960-х років[18].

Починаючи з 1960-х років, відбувалися персональні виставки майже всіх співробітників поряд з колективними виставками майстерні, яку понад 30 років (1946–1979) очолювала її фундатор – художник і технолог Н. Федорова: загалом близько 73 міжнародних і 20 персональних.

Упродовж 1970–1983 років беззмінним керівником відділу була народний художник України, кандидат мистецтвознавства Л. Жоголь. Завдяки її професійному авторитету, неабияким організаторським здібностям, невтомній енергії діяльність відділу була скерована в русло монументально-декоративного оздоблення найвизначніших громадських споруд України. Її зусиллями було об'єднано в могутній колектив професійних художників кераміки, текстилю, монументального мистецтва, залучено спеціалістів-проектувальників інтер'єрів, меблів, оздоблення споруд[19].

Відділом запроваджено низку важливих розробок архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів унікальних споруд Києва: Республіканського будинку кіно, готелів «Київ», «Русь», «Золотий колос», «Феофанія» тощо[20]. Неабияким досягненням відділу стало комплексне вирішення засобами декоративної кераміки й текстилю інтер'єрів готелю «Київ» (головний архітектор – І. Іванов, головний художник проекту – Л. Жоголь), завдяки чому готель одержав індивідуальне образне вирішення й національний колорит.

Наступною етапною для відділу роботою стало декоративне оформлення інтер'єрів готелю «Русь» у Києві (архітектор – М. Гречина, художники – Л. Жоголь, Л. Мєшкова, Г. Севрук, О. Мороз; 1980 р.)[21].

Якщо в 1960-х роках обличчя керамічної майстерні визначали спільні роботи колективу, то в 1970–1980-х роках на діяльність лабораторії вплинула творчість її лідерів – Г. Севрук та Л. Мєшкової – двох майстрів-антиподів, які різняться полярними творчими методами й підходами до кераміки, двох могутніх талантів, які перебували у стані постійної творчої конкуренції. Г. Севрук у своїх ліплених керамічних панно і пластах завжди тяжіла до скульптурної пластики. Як тонкий знавець слов'янської дохристиянської міфології, історії Київської Русі вона надавала перевагу декоративній кераміці з розгорнутим сюжетом, самобутньо трактуючи людські образи в історичному часі.

Історико-культурну функцію були покликані виконувати монументально-декоративні керамічні рельєфи Г. Севрук у готелях «Градецький» у Чернігові та «Русь» і «Турист» у Києві, що витоками сягають давньоруських скульптурних рельєфів і живопису. Натхненна слов'янською міфологією і культурою Київської Русі, Г. Севрук черпає в них нескінченне багатство сюжетів і образних вирішень.

Яскравим прикладом спільної роботи видатної майстрині з архітекторами КиївЗНДІЕП є комплексне вирішення інтер'єрів готелю «Турист» у Києві (архітектори – М. Барановський, В. Карнобєд, керамічні панно – Г. Севрук; 1985–1986 рр.).

[18] *Чегусова З.* Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970-х – 1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП // Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель: зб. наук. пр. Українського зонального науково-дослідного і проектного інституту по цивільному будівництву. – К., 2003. – С. 209.

[19] Там само. – С. 211.

[20] *Буланова-Топоркова М.* Вічно живі традиції // ОМ. – 1983. – № 6. – С. 27–29.

[21] *Чегусова З.* Історія діяльності та внесок... – С. 212.

http://www.etnolog.org.ua

У процесі роботи над ескізами авторський колектив розробляв план розміщення декоративних елементів, визначав ідейно-тематичне і пластичне спрямування кожного з них, стилістичну направленість образного вирішення. Так, сюжетно-тематична програма декоративного оформлення готелю «Турист» пов'язана з історією і мистецтвом Київської Русі, зі стилістикою українського бароко. Поліфонічна розробка мистецьких творів ґрунтувалася на колірній гамі київських фресок, мозаїки культових споруд епохи Київської Русі, також вивчалися староукраїнські гравюри, живопис XVII–XVIII ст.

У панно для готелю «Турист» у Києві (шамот, рельєф; 1984–1987 рр.) Г. Севрук наблизилася до найширшого пластичного узагальнення та найглибшого проникнення в емоційну сутність світу образів Київської Русі. У вестибюлі готелю, де відбувається чи не перше ознайомлення прибулих з Києвом, панно навпроти входу несе основне інформативне навантаження. Його головна ідея – оповідь про Русь освічену, що славиться своїми досягненнями в науці й культурі. Багатофігурне панно Г. Севрук містить уявні, проте характерні образи видатних культурних діячів Русі домонгольського періоду, імена яких відомі нам з літописів: зодчого Милонєга, лікаря Агапіта, живописця Аліпія, просвітителя Михайла-Сіріна, письменника Іларіона, поета Бояна, ученого-ботаніка Клима Смолятича, княгині Ольги, князя Ярослава Мудрого з дочками [22].

Художник-архітектор Л. Мєшкова від 1964 року працювала в лабораторії кераміки, а в 1987–1990 роках керувала нею. У 1990 році Софійську майстерню передано Національному Софіївському історико-культурному заповіднику, де також продовжує працювати народний художник України Л. Мєшкова.

Художниця відома в Україні як віртуозний майстер декоративного живопису в кераміці. Її пастельний, матовий, доведений до акварельної прозорості розпис, який завжди має рослинно-декоративний асоціативний характер, різко відрізняється від традиційної, пишно орнаментованої полив'яної народної та професійної української кераміки. У монументальному керамічному живопису наприкінці 1980-х років стали особливо відчутними структурні та асоціативно-образні пошуки. Цікавими з цих позицій були образно-пластичні новації Л. Мєшкової в керамічних панно, виконаних у техніці розпису по плитці, у яких вона цілком відмовилася від рельєфу, уважаючи переконливішими живописні вирішення, де декор будується на виразності самої фактури кераміки – тональних покриттях та кольорових плямах [23].

Так, у керамічному панно в одному із залів готелю «Русь» (1982) середньовічна Русь постає в умовно-асоціативному образі златоверхих соборів і дзвіниць. Як і всі твори Л. Мєшкової, цей також важко піддається словесному опису й тлумаченню, бо головне тут – не сюжет, а пластичний мотив, його втілення в матеріалі (фактура, колорит, близький до іконопису Андрія Рубльова та Діонісія), точно віднайдені деталі з металу, які організують розпис, визначаючи на площині умовні куполи, арки, бійниці [24].

Панно «Київська Русь» у готелі «Київ» (Київ, 1973 р.) має геометрично-орнаментальний абстрактний характер. Його образне вирішення так само вибудоване не на окремих зображеннях, а за допомогою символіки кольорів: пастельна гама сірих, блакитних, рожевих барв викликає асоціації зі сріблом кольчуг, перегуком дзвонів, білокам'яною архітектурою пам'ятників стародавньої культури.

Повною мірою розкриваються творчі принципи Л. Мєшкової у панно для штаб-квартири ЮНЕСКО в Парижі. Тонке відчуття простору, масштабності завжди допомагало Л. Мєшковій – архітектору за фахом – правильно віднаходити найприйнятнішу архітектурну ситуацію для розміщення панно в інтер'єрі. Місце розташування панно в одному з холів будинку ЮНЕСКО в цьому випадку було визначено автором проекту споруди – французьким архітектором Бернардом Зюрфюсом. Панно розміщене в холі між кафе і конференц-залом. Криволінійність приміщення зумовила виконання його на стіні гнучкої форми, що утворило додатковий художній ефект. Панно «Земле, флюїди життя і розквіту світам Всесвіту надсилай!» (розпис керамічної плитки глазурями, емалями; 1987 р.) характеризується підпорядкуванням керамічного матеріалу вирішенню складних пластичних і живописних завдань. Реалістична конкретність зображень квітів, трав, птахів, метеликів, що розкриває безмежну щедрість природи, в окремих частинах гармонійно поєднана із загальною декоративно-символічною побудовою композиції. Вирішене в акварельній рожево-бузковій гамі, завдяки матовості й пастельності колориту панно створює ілюзію вікна, відчиненого у світ природи.

[22] *Чегусова З.* Кераміка в інтер'єрах… – С. 16.

[23] *Чегусова З.* Жива кераміка Людмили Мєшкової // ОМ. – 1989. – № 4. – С. 11–14.

[24] Там само.

http://www.etnolog.org.ua

Поєднання високоякісних опоряджувальних матеріалів (білого мармуру, акміграну) і рукотворного керамічного панно дозволило сформувати в інтер'єрі будинку ЮНЕСКО цілісний ансамбль[25].

Багаторічна художньо-експериментальна робота художників-монументалістів КиївЗНДІЕП В. Саніної, Г. Рюміної, Ю. Легенького, С. Купових дозволила їм активно застосовувати вищезгадану техніку для фасадних вирішень типових громадських споруд: шкіл, дитсадків, торгівельних центрів. Проникнення декоративних керамічних панно в містобудівне середовище створило широкий діапазон збагачення зовнішніх площин будівель, водночас вирішивши проблему індивідуалізації громадських споруд масового будівництва[26].

Для фасадів типових об'єктів ця техніка художньої кераміки була оптимально зручною, оскільки готові плитки Р-1 після розпису й обпалювання встановлювали в процесі облицювання будинку. Широкий діапазон можливостей естетичного, просторового збагачення зовнішніх архітектурних площин і об'ємів, який має монументально-декоративна кераміка, яскраво продемонстрований у таких роботах, як «Жива вода» на фасаді їдальні санаторію «Хмільник» у м. Хмільнику (1977) та «Олімпійці» на фасаді громадсько-торговельного центру «Олімпієць» у Києві провідних художників-монументалістів відділу Г. Рюміної (1980); у серії панно на фасадах дитячого садка в м. Тюмені (1978), Будинку дитини «Берізка» на проспекті Маршала Жукова в Києві (1979) і адміністративного корпусу заводу «Керамік» у Києві (1985) В. Саніної[27].

З погляду тектонічного зв'язку таких панно із сучасним інтер'єром найвиправданішими видаються колірно-ритмічні композиції (панно Л. Мєшкової в Будинку кіно, готелях «Київ» та «Русь» у Києві), зооморфні (панно В. Саніної в басейні військового санаторію в Пущі-Водиці поблизу Києва) та орнаментально-рослинні (панно Ю. Легенького в готелі Облпрофради у Вінниці).

У роботах художників-монументалістів 1980-х років відчувається тісний творчий контакт з архітекторами, які визначали доцільність застосування тих чи інших художніх засобів. У процесі створення нових або реконструкції старих об'єктів архітектори й художники працювали спільно, досягаючи справжнього синтезу мистецтв. Серед результатів такої діяльності варто назвати такі київські кінотеатри: «Аврора» (архітектор – М. Барановський, В. Карнобєд; керамічний фонтан, пласти, тарелі – художник І. Перова, 1985 р.), кінотеатр ім. Т. Шевченка (архітектори – М. Барановський, А. Раду, кераміка – Г. Рюміна, 1985–1986 рр.), «Старт» (архітектор – Л. Соколова; керамічний фонтан, панно, світильники – І. Перова, 1986 р.)[28].

Від 1987 року до початку 2000-х у КиївЗНДІЕП діяв найкрупніший в Україні цех монументально-декоративної кераміки, обладнаний газовими печами, які дозволяли обпалювати найрізноманітніші художні вироби – великорозмірні вази, кашпо із шамоту, монументальні панно в техніці розпису по керамічній основі, керамічні плитки й шамотні з високим рельєфом пласти.

У 1990-х роках пріоритетним напрямом діяльності відділу залишалася монументально-декоративна кераміка. Особливою гордістю відділу є розробки комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів у численних новобудовах Києва 1990-х років. Серед них: кінотеатр «Флоренція» (архітектори – В. Чернявський, М. Барановський, В. Карнобєд; фонтан з фарфору, панно з фарфору – І. Перова; підлогова кераміка великого розміру – А. Іллінський, 1989–1991 рр.); міська дерматологічна лікарня по вул. Богатирській (архітектори В. Чернявський, В. Карнобєд, мистецтвознавець З. Чегусова; гончарні вази – М. Мельниченко; підлогова кераміка з шамоту – В. Софієнко; керамічні панно – Г. Рюміна, О. Антоненко, А. Раду, Д. Толмачов, Ю. Пащенко; керамічні тарелі – Р. Батечко, 1992 р.); дитяча поліклініка на Харківському масиві (архітектори – В. Чернявський, В. Карнобєд, мистецтвознавець З. Чегусова; гончарні вази – М. Мельниченко; керамічні панно на фасадах, у басейнах, у холі конференц-залу – Г. Рюміна, виконавець – А. Раду; керамічні панно у поверхових холах – архітектор В. Чернявський, виконавець – Р. Батечко; підлогова кераміка, кашпо – В. Софієнко, Д. Толмачов, В. Карнобєд, В. Чернявський, Л. Остапенко, 1993–1994 рр.), де архітектурно-художні вирішення створюють цілком оригінальні за образною та естетичною виразністю інтер'єри[29].

До середини 2000-х років КиївЗНДІЕП завдяки Науково-дослідному центру монументально-декоративного мистецтва залишався єдиним в Україні проектним інститутом, де розробляли

[25] *Чегусова З.* Кераміка в інтер'єрах… – С. 18.
[26] *Чегусова З.* Пошуки нових форм… – С. 26.
[27] *Чегусова З.* Історія діяльності та внесок… – С. 213.
[28] Там само. – С. 214.
[29] Там само. – С. 215.

http://www.etnolog.org.ua

комплексне архітектурно-художнє оформлення інтер'єрів усіх видів великих і малих громадських споруд: кінотеатрів, готелів, поліклінік, лікарень, шкіл, банків, офісів.

Зауважимо, що основні пошуки українських керамістів у 1970–1990-х роках здійснювалися у процесі роботи над тими інтер'єрами, де найгостріше стояло завдання подолати інертність та одноманітність архітектури, збагатити її ідейно-естетично. Високохудожні твори монументально-декоративної кераміки і станково-декоративної керамічної пластики в інтер'єрах громадських споруд створили такі художники, як Л. Мєшкова, Г. Севрук, О. Рапай, В. та Н. Ісупови, О. Міловзоров, І. Перова, Ю. Легенький, Л. Богинський (Київ), Т. Драган, Т. Левків, А. Бокотей, З. Флінта, А. Максименко (Львів), О. Бородай (Дніпропетровськ), В. Боков, В. Мануїлов, В. Блінов (Донецьк), А. Бородкін, І. Животовська (Сімферополь) та багато інших. У цих роботах – багатогранність обдарувань, їхній високий професіоналізм, різноманітність творчих манер, авторських образних світів.

Твори 1970–1990-х років можна умовно поділити на такі типологічні групи: панно, станково-декоративна й об'ємно-просторова кераміка. У свою чергу, у цих групах розрізняють керамічну пластику й керамічний живопис, що відповідно охоплюють усі різновиди об'ємно-пластичного декору (рельєф, горельєф, скульптурна вставка, скульптура, малі архітектурні форми) та площинного настінного живопису (розпис, мозаїка). Інтер'єрні панно – один із традиційних видів художньої кераміки. Такі роботи найрізноманітніші за характером, стилістикою й тематикою, що залежить від особливостей тієї чи іншої конкретної архітектурної ситуації[30].

Такі керамісти, як О. Міловзоров, І. Перова, Н. і В. Ісупови, І. Животовська, В. Блінов, В. Мануїлов, В. Боков та інші, створювали здебільшого сюжетно-оповідні панно, де художнє начало було злите воєдино з фігуративним зображенням, ближчим до реальності, чи алегоричним розкриттям теми. Роботи Г. Севрук, О. Рапай, Є. Богач та інших майстрів професійної кераміки містили, як правило, різноманітні символи і персоніфікації певних понять у народному мистецтві, природних явищ і фактів, пов'язаних з давньослов'янською міфологією та вітчизняною історією.

Суто декоративним, нефігуративним панно і композиціям надавали перевагу Л. Мєшкова, Л. Богинський, А. Бородкін, Т. Драган, Т. Левків, А. Бокотей, З. Флінта, А. Максименко та інші.

Кераміка здатна задовольняти різноманітні потреби архітектурно-художнього формування громадського інтер'єру. Необмежені можливості набувати будь-яких масштабних, фактурних, колірних якостей роблять її незамінним колористичним і пластичним елементом в архітектурному середовищі. Українськими керамістами виконано чимало значних мистецьких творів. Однак важливо пам'ятати, що кераміка в інтер'єрі повинна посідати «своє місце». Її монументальність і декоративність втрачають сенс, коли керамічні твори не виправдані в просторі й не «вживаються» в архітектуру.

З. ЧЕГУСОВА

[30] *Голубец О.* Керамика в интерьере. Практика львовских художников // ДИ. – 1984. – № 10. – С. 20–22.

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *В. Прядка*. Панно «Всесвіт» у рекреації школи № 159 (м. Київ, вул. Генерала Тупикова, 22). 1976 р. Шамот; ліплення, рельєф. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Формування естетичного середовища в шкільних та позашкільних закладах засобами монументально-декоративної кераміки // ОМ. – 1979. – № 5.

2. *В. Прядка*. Панно «Професії» у рекреації школи № 159 (м. Київ, вул. Генерала Тупикова, 22). 1976 р. Шамот; ліплення, рельєф. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Формування естетичного середовища в шкільних та позашкільних закладах засобами монументально-декоративної кераміки // ОМ. – 1979. – № 5.

3. *Г. Севрук*. Панно «Місто на семи горбах» у вестибюлі готелю «Турист» (м. Київ, вул. Раїси Окіпної, 2). 1987 р. Шамот, поливи, емалі; рельєф, ліплення, розпис. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

4. *В. Саніна*. Панно на фасаді Київського міського будинку дитини «Берізка» (м. Київ, вул. Жукова, 4). 1980 р. Керамічна плитка, глазурі, емалі, керамічні фарби; розпис. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Росписи для детей // ДИ. – 1981. – № 3.

5. *О. Міловзоров*. Композиція «Пташиний двір» на дитячому майданчику (м. Київ, житловий масив Виноградар). 1976 р. Шамот, глазурі, метал; ліплення, розпис. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Пошуки нових форм у сучасній монументально-декоративній кераміці України // ОМ. – 1986. – № 5.

6. *В. Боков*, *В. Мануїлов*. Панно в інтер'єрі кафе «Донецьк» (м. Київ, бульвар Т. Шевченка, 2). 1982 р. Шамот, солі; рельєф. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Кераміка в інтер'єрах громадських споруд України // ОМ. – 1987. – № 3.

7. *В.* і *Н. Ісупови*. Панно «Мистецтво України» у фойє Палацу культури (м. Рубіжне Луганської обл., площа Леніна, 1). 1983 р. Шамот; ліплення, рельєф. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Кераміка в інтер'єрах громадських споруд України // ОМ. – 1987. – № 3.

8. *Л. Мєшкова* (художник-архітектор), *Н. Федорова*, *Я. Падалка*, *Г. Шарай*, *Р. Батечко* (художники-виконавці). Композиція у фойє Республіканського будинку кіно (м. Київ, вул. Саксаганського, 6). 1974 р. Керамічна плитка, поливи, емалі, окиси металів; розпис, відновний випал. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

9. *Л. Богинський*. Панно «Море» у фойє Палацу культури ім. Горького (м. Ровеньки Луганської обл., вул. Леніна, 6). 1983 р. Шамот; ліплення, рельєф. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Кераміка в інтер'єрах громадських споруд України // ОМ. – 1987. – № 3.

10. *О. Рапай*. Композиція «Квіти-примхи» у вестибюлі Державної республіканської бібліотеки для дітей (нині – Національна бібліотека України для дітей) (м. Київ, вул. Баумана, 60). 1973–1978 рр. Глина, окиси металів; ліплення, відновний випал. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Детская библиотека в Киеве // Творчество. – 1982. – № 12.

11. *О. Рапай*. Панно «Я люблю тебе, Україно!» на фасаді Будинку державних художніх колективів (м. Київ, бульвар Т. Шевченка, 50–52) (фрагмент). 1986–1987 рр. Глина, поливи, окиси металів, емалі; розпис, відновний випал. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Ольга Рапай – художник монументально-декоративного мистецтва // Кераміка Ольги Рапай: Каталог. – К., 1998.

12. *М. Мельниченко*, *В. Карнобєд* (архітектор). Просторова пластика в інтер'єрі зимового саду Дитячої поліклініки № 3 (м. Київ, вул. Туровська, 26). 1996 р. КиївЗНДІЕП. Глина, окиси металів; формування на гончарному крузі, відновний випал. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

13. *Г. Рюміна*, *А. Раду* (художник-виконавець). Панно «Морське дно» у басейні дитячої поліклініки № 1 (м. Київ, вул. Тростянецька, 8д). 1993 р. КиївЗНДІЕП. Керамічна плитка, поливи, емалі, окиси металів; розпис, відновний випал. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

http://www.etnolog.org.ua

1

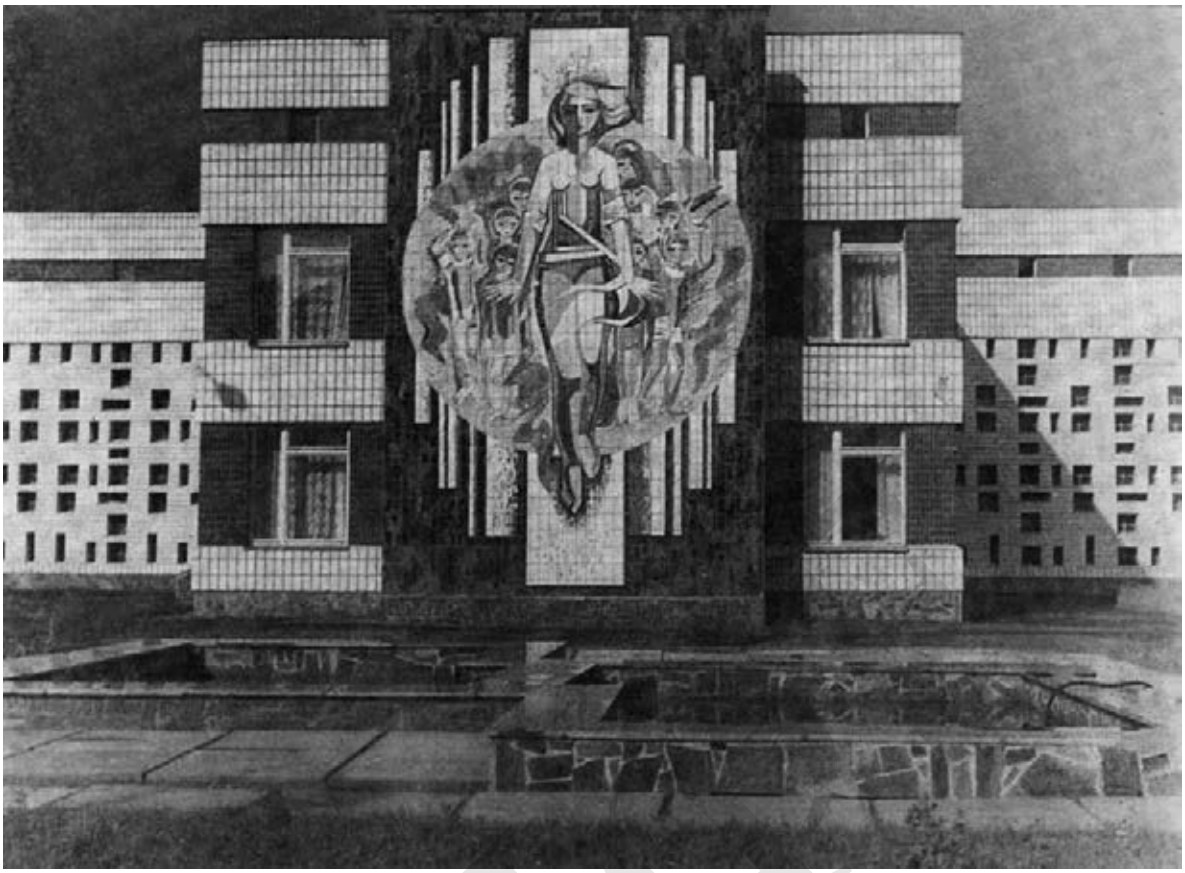
2

http://www.etnolog.org.ua

3

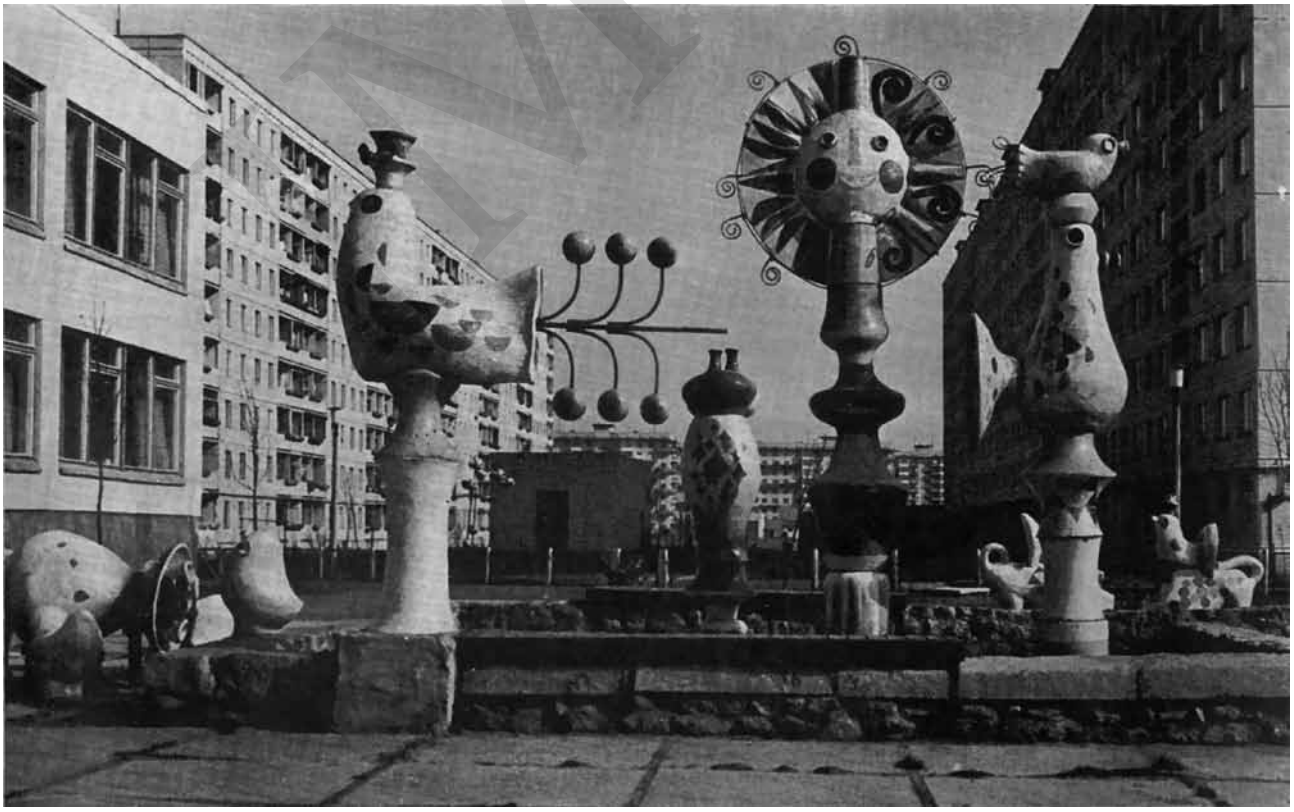
МФЕ

http://www.etnolog.org.ua



4

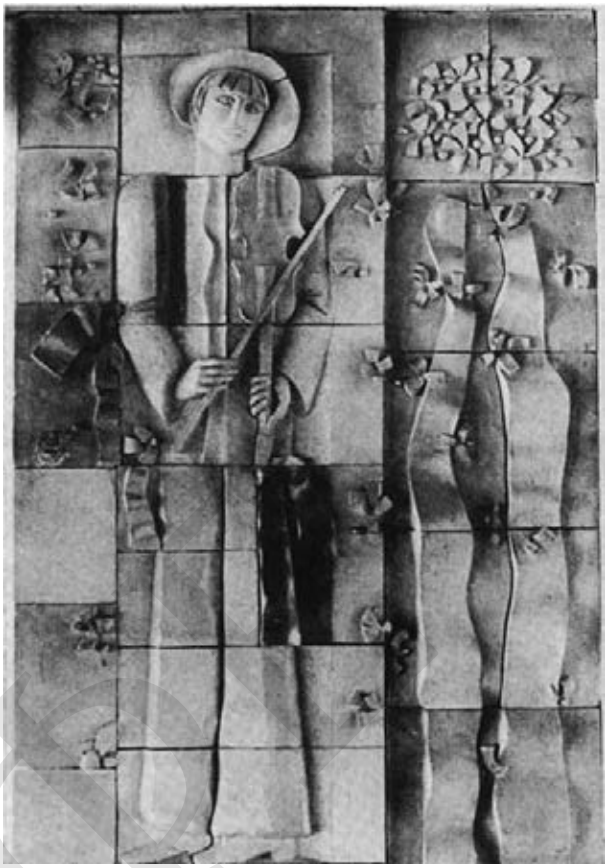
5



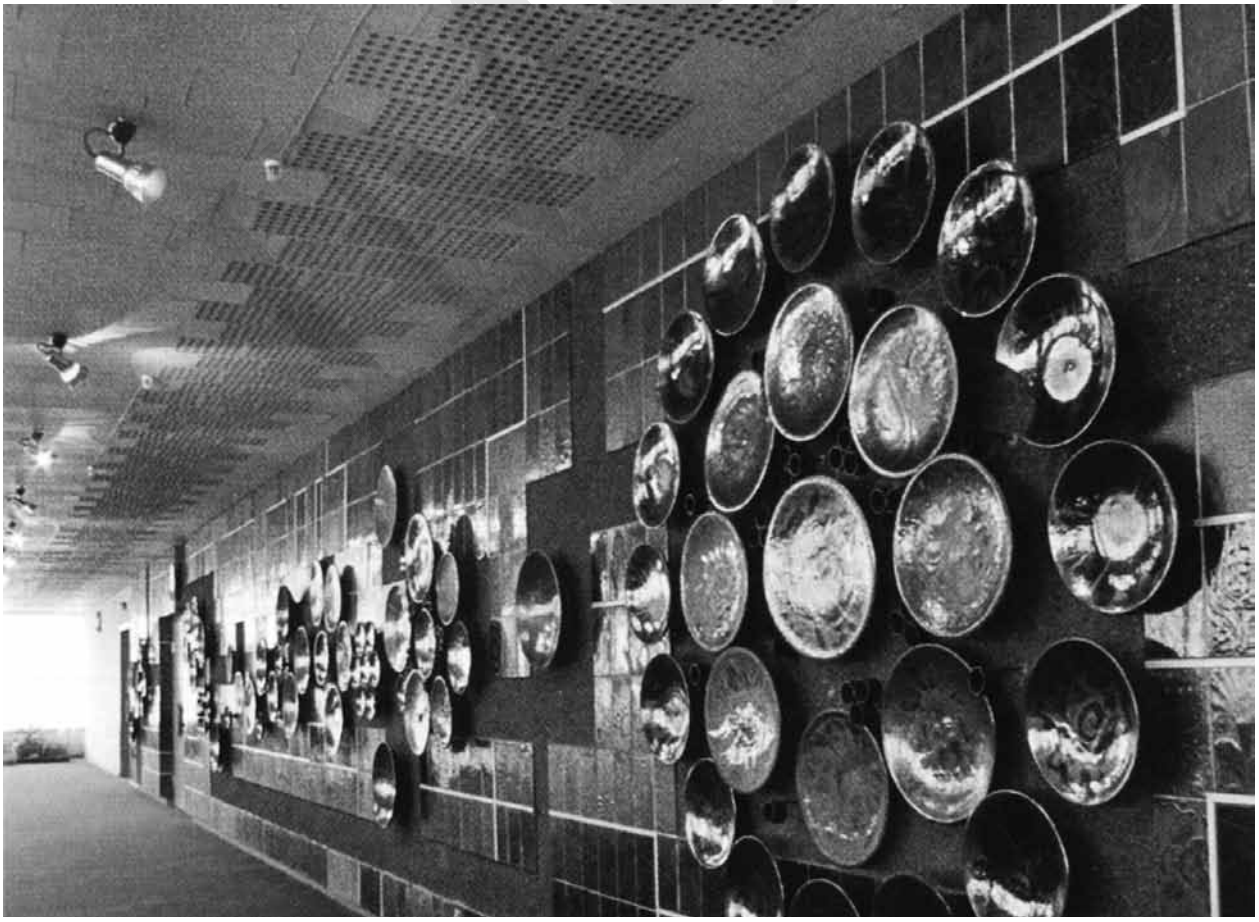
http://www.etnolog.org.ua

6

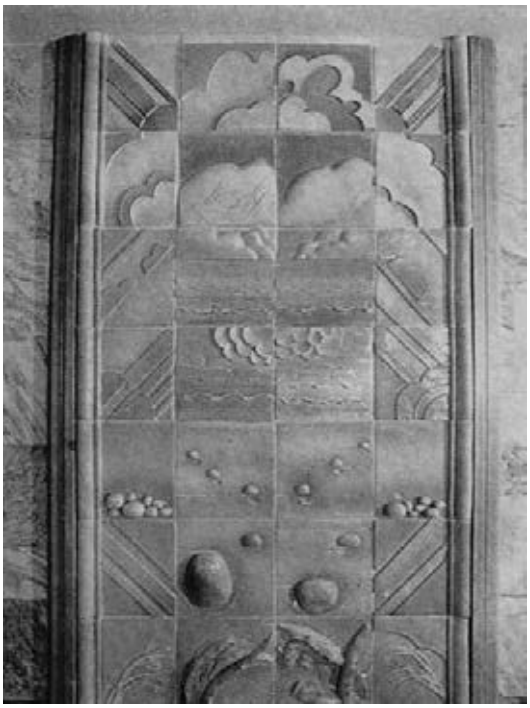
7



8



http://www.etnolog.org.ua



9

10

11

http://www.etnolog.org.ua

12

13

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА (1960–1980-ті роки)

Ситуація в радянському мистецтві 1960–1980-х років була специфічною. Існувала усталена триступенева ієрархічна класифікація сфер творчої діяльності, де декоративно-ужиткове мистецтво займало найнижчу сходинку, після монументального та образотворчого. В офіційно прийнятому трактуванні праця фахівців із професійною освітою майже не відрізнялася від традиційної практики народних майстрів. До певної міри цьому сприяло те, що на багатьох керамічних підприємствах та в експериментальних майстернях наприкінці 1950-х років відбувалося свідоме формування творчих колективів, де поєднувалися зусилля професіоналів та ремісників – народних майстрів, представників давніх керамічних осередків. Одним з найуспішніших прикладів такого своєрідного синтезу була Експериментальна керамічна майстерня Академії будівництва та архітектури УРСР, яку завдяки її розташуванню на території Софійського собору називали Софійською гончарнею.

Софійська гончарня стала центром багатолітньої плідної співпраці художників, архітекторів і народних майстрів. Її здобутки ґрунтувалися на сміливому та оптимальному поєднанні творчого потенціалу, складові якого, на перший погляд, могли видаватися різновекторними. Тут розквітла творчість видатних художників О. Грудзинської, Г. Севрук, Г. Шарай і таких народних майстрів, як О. Залізняк та Я. Падалка. З 1948 року майстерню очолювала Н. Федорова, яка отримала освіту в Межигірському технікумі кераміки і скла. Талановитий кераміст-технолог, безмірно віддана улюбленій професії, вона доклала чимало зусиль до планомірного розгортання дослідницьких робіт. Зокрема, Н. Федорова уміло застосовувала неповторні декоративні ефекти відновного вогню та процесу металізації, відродила давню рецептуру червоної поливи, званої в давньому Китаї «бичачою кров'ю»[1]. Експерименти, які проводили в майстерні, принесли чимало успішних результатів. Серед найпомітніших – оригінальне оздоблення підземних залів станції «Хрещатик» Київського метрополітену, запроектоване на основі інтерпретації традиційного українського рослинного орнаменту (О. Грудзинська, Н. Федорова, 1960 р.), а також створені пізніше декоративні композиції для Будинку кіно (Л. Мєшкова, Н. Федорова, Я. Падалка, Г. Шарай, Р. Батечко, 1974 р.) та готелю «Русь» у Києві (Г. Севрук, Л. Мєшкова, 1979 р.).

Крім згаданих авторів, успішно адаптували й творчо розвивали вікові надбання народного мистецтва художники, які працювали на великих підприємствах – фарфорових заводах Корця (Рівненська обл.), Баранівки і Городниці (Житомирська обл.), Коростеня і Полонного (Хмельницька обл.), с. Волокитино (Чернігівська обл.), фаянсовому заводі в Будах (Харківська обл.). Серед них – В. і Н. Протор'єви, М. Денисенко, І. Віцько та ін.

На зламі 1950–1960-х років здобули визнання на всесоюзному та міжнародному рівнях відомі майстри, які працювали в давніх осередках народної кераміки, – Д. Головко, І. Білик, О. Селюченко, П. Цвілик, М. Китриш та ін. Їхні твори формували міцне підґрунтя для майбутнього розвитку унікального явища – української професійної кераміки.

Однією зі специфічних рис професійної кераміки 1960–1980-х років було те, що вона від самого початку формувалася як своєрідна прихована форма протесту проти ідеологічного контролю, який панував у радянському мистецтві. Його теоретичні концепції виявляли певну термінологічну неузгодженість. Зокрема, властиві соцреалізму пріоритети реалістичного фігуративного зображення не вдавалося штучно нав'язати народному мистецтву і «похідному», як уважалося, від нього – декоративно-ужитковому. Важко було в цьому випадку вимагати відтворення історико-революційних сюжетів чи досягнень індустріалізації й колективізації (хоч і такі абсурдні приклади траплялися), бо вони відразу набували трагікомічного, гротескного забарвлення[2]. До того ж не можливо було цілком відкинути традиційну для народного мистецтва наявність геометричних орнаментів – нефігуративних елементів абстрактного характеру. Таким чином, радянські теоретики змушені були полишити безуспішні намагання впровадити постулати соцреалізму в народне й декоративно-ужиткове мистецтво, і вирішили відвести їм роль аргументу, який підтверджував

[1] *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX ст. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 142.

[2] Згадаймо хоча б революційну тематику у творчості народних майстрів Т. Демченка, В. Духоти, О. Залізняка та інших, наведену в книзі В. Щербака «Сучасна українська майоліка» (К., 1974. – С. 86–89).

http://www.etnolog.org.ua

складову радянської теорії мистецтва – «народне за формою»[3].

Оминаючи певну регламентацію в технологічних засобах та здійснюючи сміливі новаторські експерименти, художники-керамісти впродовж 1960–1980-х років активно творили зони незаангажованого творчого мислення, прагнули реалізувати в них те, що фактично було заборонене в образотворчому мистецтві. Значною мірою цьому сприяли два фактори: згадана «периферійність» в ієрархічній класифікації мистецтв і сама природа матеріалу, який органічно поєднував майже необмежені пластичні, кольорові та фактурні можливості.

Закономірним можна вважати той факт, що кардинальні зміни розпочалися в місці концентрації найбільшої кількості професійних художників-керамістів. У межах тодішньої УРСР існувала єдина кафедра художньої кераміки у вищому навчальному закладі. Вона була відкрита в новоствореному після завершення Другої світової війни ЛДІПДМ (1946). Перший випуск фахівців тут відбувся 1953 року. Крім того, майстрів художньої кераміки готували в ЛУПДМ, де все ще відчувалися традиції довоєнної Художньо-промислової школи.

Вагомим аргументом для розвитку в місті професійної кераміки була потужна матеріально-технічна база. У 1946 році на місці невеликої артілі було відкрито ЛЕКСФ. У 1949 році тут почав працювати спеціалізований керамічний цех. З роками фабрика стала відомим підприємством, а її продукцію, яку виготовляли малими авторськими тиражами, експортували до багатьох країн світу.

Починаючи з 1956 року, випускає продукцію Львівський керамічний завод республіканського виробничого об'єднання «Укрбудкераміка». Поряд з будівельною та санітарно-технічною керамікою тут виготовляли сувеніри, а також виконували монументально-декоративні композиції для оздоблення громадських будівель.

Серед інших вагомих передумов розвитку професійної кераміки слід, безумовно, згадати багаті традиції народного мистецтва: наприкінці XIX ст. на теперішній території Львівської області налічувалося близько трьох десятків гончарних осередків[4]. Однак чи ненайважливішим для сучасних керамістів виявився досвід роботи художників знаменитої фабрики І. Левинського, продукція якої на початку XX ст. успішно конкурувала з привозним товаром німецьких та австрійських виробників, експонувалася на численних міжнародних виставках.

Подібно до своїх колег у Східній Україні (згадаймо хоча б В. Кричевського та знамениту будівлю Полтавського земства) І. Левинський та його однодумці-архітектори наполегливо працювали над створенням українського варіанта популярного тоді стилю модерн. Як один з ефективних засобів індивідуалізації архітектурного середовища, надання йому національного колориту широко використовували декоративну кераміку. Художники фабрики намагалися віднайти своєрідну узагальнену форму українського орнаменту, абстраговану від конкретного матеріалу. Для цього в композиційних вирішеннях вони сміливо інтерпретували традиційні елементи української вишивки, ткацтва, різьблення по дереву, гравірування на металі, писанки тощо.

Такий підхід до створення керамічних виробів був еклектичним в основі й немовби не відповідав традиційній природі мистецтва кераміки. Водночас досвід виготовлення кераміки на згаданому підприємстві мав важливе позитивне значення. Він сприяв популяризації мистецтва кераміки, збереженню національних традицій та активному впровадженню їх у сучасну практику, розгортанню новітніх технологічних експериментів. Випробуваний принцип адаптації в кераміці різноманітних виражальних засобів використали львівські керамісти на початку 1960-х років.

До середини 1950-х років кафедра художньої кераміки ЛДІПДМ готувала художників фаянсу і фарфору, які працювали на багатьох заводах не лише України, але й усього Радянського Союзу. Подальші творчі здобутки випускників кафедри стали результатом освоєння нових матеріалів, значного розширення технологічних можливостей, ознайомлення з передовим досвідом роботи художників союзних республік, Москви та Ленінграда, а також зарубіжних країн, які в повоєнний час входили до так званого «соцтабору». Особливу роль у цьому відіграли дружні відносини з прибалтійськими колегами. Їхній досвід був важливим: «Програмно спираючись на народні традиції, відроджуючи ряд ремесел, виступаючи ініціаторами створення спілок ремісників різного профілю, художники Литви, Латвії та Естонії з роками утвердили на цій основі національну своєрідність своєї кераміки, гобелена, художнього металу <…>, застосовуючи експресію і символіку, властиві народному мистецтву, вони підходили впритул до формотворчих якостей

[3] *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом [Текст]: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття / ЛАМ – Л., 2001. – С. 86.

[4] *Матейко К. І.* Народна кераміка західних областей Української РСР. XIX–XX ст. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1959. – С. 24.

http://www.etnolog.org.ua

сучасного мистецтва Західної Європи»[5]. Згодом аналогічних результатів зуміли досягти й українські митці.

У творчості випускників львівського художнього інституту, які працювали на керамічних підприємствах та в системі Художнього фонду СХ УРСР, проявлялися характерні риси, які визначили обличчя української професійної кераміки 1960–1980-х років. Ними було створено широке поле для вільного синтезу виражальних засобів, де формувалися своєрідні «зони взаємопроникнення» не лише традиційних різновидів декоративно-ужиткового мистецтва, але й образотворчого – скульптури, живопису, графіки.

У 1963 році на ЛЕКСФ було впроваджено нову технологію виробництва з кам'яної маси та шамоту. Основна робота зі створення палітри барвників, нових принципів декорування, оптимальних температурних режимів випалу була проведена технологом, а пізніше головним інженером підприємства І. Малишком. Уперше у вітчизняній практиці він упровадив технологічний процес, який передбачав лише один випал керамічних виробів. Розроблені ним за спеціальними рецептами солі та кольорові емалі наносили безпосередньо на сирий черепок.

Основним ініціатором теоретичних і творчих починань стала кафедра художньої кераміки Інституту, якою керував відомий учений, дослідник української народної кераміки Ю. Лащук. Прикметним можна вважати і той факт, що однокурсниками-керамістами в ті роки були особистості, які нині багато в чому визначають обличчя сучасного українського мистецтва, – А. Бокотей, І. Марчук, Л. Медвідь, З. Флінта. На кафедрі розгорталася експериментальна робота на основі міцного наукового підґрунтя. Закономірним її результатом стала організація в 1961 і 1963 роках у виставкових залах Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР виставок «Львівська кераміка». Прикметною була назва першої з них – «Від Трипілля до сучасності». Сміливий і широкий погляд на давні й новітні традиції дав можливість виявити міцні «стартові» позиції та подальші можливості розвитку професійної кераміки. На фоні експозицій згаданих виставок розгорнулася активна дискусія на тему специфіки й позитивних взаємовпливів професійного і народного мистецтва.

Черговий вернісаж був безпосередньо пов'язаний із проведенням великої наукової конференції «Українська кераміка – 50 років» (1967). На відміну від попередніх виставок, художникам запропонували представити лише унікальні творчі роботи експериментального характеру. Паралельно відбувся повторний показ шедеврів української народної кераміки. Виразне розмежування, зіставлення новаторського і традиційного підходів на рівні сучасного образного мислення спричинили зацікавлене обговорення фахівців. На їхню думку, презентовані твори засвідчили, що «у Львові сформувалася самостійна керамічна школа, яка має загальні риси як з українським мистецтвом, так і з культурою інших країн, зокрема Угорщини, Чехословаччини і Польщі»[6]. Продовження висхідної лінії інтенсивного пошуку продемонструвала четверта виставка «Львівська кераміка» (1972). На ній до когорти досвідчених митців-керамістів долучилося нове покоління талановитої молоді, яке внесло чимало свіжих помислів і творчих пропозицій.

Завдяки львівським випускникам новітні підходи до професійної кераміки поступово здобували популярність у всій Україні. На початок 1970-х років професійна кераміка стала помітним явищем, згуртувала зусилля багатьох художників. Масштабні мистецькі акції засвідчили, що в цій специфічній ділянці творчості можна «безнаказано» здійснювати оригінальні експерименти, знаходити ефективний вихід для творчої енергії. Тоді ж остаточно сформувалися три сфери діяльності художників-керамістів: створення зразків для серійного виробництва, робота над монументально-декоративними композиціями для архітектурно-просторового середовища та сміливі творчі пошуки в унікальних працях станкового, виставкового характеру.

Своєрідним переломним моментом стала участь українських митців у Всесоюзних симпозіумах «Кераміка СРСР», які відбулися у Вільнюсі в 1971 і 1975 роках. Тут їм вдалося привернути увагу столичних (московських) організаційних структур, які безпосередньо представляли радянське мистецтво за кордоном. Відтоді українські керамісти стали постійними учасниками всесоюзних творчих груп у Дзінтарі (Латвія), де концентрувалися потужні творчі сили, проводилися диспути і конференції із залученням кращих фахівців-мистецтвознавців з різних закутків Радянського Союзу. Важливо зауважити, що такі групи формувалися з метою виконання творів на найбільші міжнародні конкурси художньої кераміки у Фаенці (Італія) і Валлорісі (Франція). Першим шляхом конкурсного відбору у Дзінтарі на міжнародні ви-

[5] *Степанян Н. С.* Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. – М., 1999. – С. 195.

[6] *Кума Х.* О национальных школах // ДИ. – 1976. – № 3. – С. 42.

http://www.etnolog.org.ua

ставки потрапив Т. Левків. Він став одним з п'ятьох представників від СРСР (і єдиним на той час від України) на Третій міжнародній бієнале художньої кераміки у Валлорісі (Франція, 1972 р.).

Можемо стверджувати, що на зустрічах у Дзінтарі значною мірою формувалися загальні обриси і саме поняття української професійної кераміки. Львівські керамісти знаходили тут однодумців з інших міст України. Серед перших були киянин О. Міловзоров та харків'янка Ж. Соловйова. На кінець 1970-х років стало очевидно, що професійна кераміка – це помітне явище сучасного українського мистецтва. Про це, зокрема, засвідчили великі персональні виставки Т. Левківа в Києві (1979) і О. Міловзорова у Львові (1979). Водночас згадані художники, як виявилося, балансували на грані пошуку заборонених, з погляду тоталітарного режиму, образних ходів. Підтвердженням цього слугує реакція централізованих владних структур на відкриття експозиції творів Т. Левківа. Висловивши своє негативне враження під час її попереднього закритого перегляду, «цензори» все ж таки не наважилися офіційно заборонити вернісаж, але у пресі згодом з'явилася стаття під красномовною назвою «Збочивши на манівці»[7].

Професійна кераміка 1960–1980-х років сприймається надзвичайно багатогранним і цікавим явищем. Вона об'єднує неабияку кількість художників, які представляють різні регіони України, значне розмаїття творчих підходів у застосуванні керамічних матеріалів та виражальних засобів, нескінченні індивідуальні модифікації прийомів, як традиційних для цього різновиду мистецтва, так і запозичених в інших сферах творчості. Яскравим свідченням цього є реальна панорама подій та своєрідний підсумок бурхливого розвитку професійної кераміки, зафіксовані в найгрунтовнішому досі виданні – альбомі-каталозі «Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен»[8].

Творчим пошукам художників-керамістів властива виразна багатовекторність. Безумовно, народні традиції надалі є джерелом творчої інспірації багатьох з них. До широкого філософсько-образотворчого трактування традиції в нерозривній єдності з неповторною красою та щирістю народного примітиву звертаються, зокрема, В. Віньковський (Ужгород), Л. Бережненко (Запоріжжя), Т. Береза (Львів), Г. Кічула (Львів), П. Мось (Харків), Р. Петрук (Львів), П. Печорний (Київ), В. Шаповалов (Харків), У. Ярошевич (Львів). Часові зрізи давніх культур, таємничі форми архаїки, нерідко пов'язані з орнаментами-символами, інспірують творчі пошуки О. Бланк (Київ), Л. Богинського (Київ), В. Ісупова (Київ), Г.-О. Липи (Львів), Т. Лисенко (Маріуполь), Г. Лисик (Львів), В. Овраха (Вінниця), В. Онищенка (Київ), Л. та О. Росів (Львів), Г. Севрук (Київ), Г. Семенко (Київ), Л. Шилімової-Ганзенко (Черкаси).

Керамісти продовжують розгортати процеси експансії у сфери образотворчого мистецтва. Зокрема, живописно-графічну течію в кераміці презентують С. Андрусів (Львів), В. Боднарчук (Львів), В. Гудак (Львів), Б. Данилов (Київ), Н. Ісупова (Київ), С. Пасічна (Полтава), Н. Федорова (Одеса), З. Флінта (Львів), В. Хижинський (Луцьк). Оригінальну античну техніку розпису лаком відроджує М. Кордіяка (Львів). У галузі фігуративної скульптурної пластики, де здійснюється органічний синтез пластики і барви, а іноді виразно домінують міфологічно-сюрреалістичні тенденції, успішно працюють О. Безпалків (Львів), А. Іллінський (Київ), О. Міловзоров (Київ), Л. Красюк (Київ), Г. Ошуркевич (Львів), С. Радько (Межиріч, Черкащина), М. Савка-Качмар (Львів), М. Теліженко (Черкаси), І. Фізер (Черкаси), І. Франк (Львів).

Неабияку популярність мали природні форми та екологічна тематика, нерідко поєднана з космологічними мотивами. Тяжіння до подібних сюжетів спостерігаємо у працях О. Єрмоленко (Суми), Л. Ковалевич (Львів), Т. Левківа (Львів), З. та М. Рубанів (Луцьк). Не оминають мистецтво кераміки й концептуальні напрями сучасного формотворення. Вони захоплюють, зокрема, С. Бережненка (Запоріжжя), І. Березу (Львів), І. Ковалевича (Львів), Н. Макєєву-Лялюк (Київ), Г. Міміношвілі (Київ), Я. Мотику (Львів), Г. Протасова (Охтирка, Сумщина). Гротескно-іронічне начало, характерне для мистецтва постмодернізму, виразно домінує в окремих творах Г. Беро (Донецьк), М. Галенка (Київ), Г. Друль (Львів), Ж. Соловйової (Харків).

Користуючись загальноприйнятою періодизацією зміни поколінь, яка відбувається в середньому кожні двадцять років, можемо констатувати, починаючи з 1960-х років, наявність в українській професійній кераміці згаданого періоду трьох поколінь художників – старшого, середнього і молодого. Водночас зауважимо: якщо у творчості представників старшої генерації переважало проектування зразків для серійного промислового виробництва, то в ді-

7 *Федоренко О.* Збочивши на манівці // Культура і життя. – 1980. – 27 липня (№ 41).

8 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002. – 511 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

яльності середнього й молодого поколінь простежується тенденція до цілковитої втрати утилітарних функцій керамічних виробів та виразно домінує експериментування у роботах станкового, виставкового характеру. Саме вони формують совоєрідну потужну творчу лабораторію сучасної професійної кераміки. Щоб зрозуміти специфіку цього явища зупинимося коротко на творчості окремих провідних митців середнього покоління, які працюють у різних регіонах України. Серед них – кияни О. Міловзоров та Л. Богинський, харків'яни Ж. Соловйова і П. Мось, львів'яни Р. Петрук, Т. Левків та З. Флінта.

О. Міловзоров належить до художників, котрим підвладні різні види і жанри мистецтва, які здатні майстерно використовувати найрізноманітніші техніки та матеріали. Однак саме кераміка завжди була основною сферою творчих зацікавлень митця. Підхід до неї – виразно скульптурний. Художника захоплює пластичність матеріалу, вільне ліплення в шамотній масі, а також необмежені можливості впровадження в скульптуру кольору. У його окремих композиціях відчуваються впливи сюрреалізму чи гіперреалізму. Іноді в них виринають образи минулого, фантастично-міфологічні сюжети. До таких належить композиція «Ботанічний сад» (1977), складена з несподівано значної кількості пластичних частин, які відтворюють безкінечне різноманіття рослинного світу. На поверхні кераміки в повній мірі виявлено багатство кольорових та фактурних ефектів. Усі складові композиції можуть довільно компонуватися у просторі, залежно від конкретної експозиційної ситуації. Ключовою в сенсі її образно-змістовного звучання є постать кентавра. Він немовби вільно походжає між рослинами, тримаючи на руці та плечі птахів. Твір О. Міловзорова справляє сильне емоційне враження, ніби відтворює своєрідну ідеальну ілюзію, недосяжну мрію гармонійного існування людини і природи.

Цю тему автор продовжує в іншому творі – «Вибачте нащадки» (1985). Однак інтонації тут є цілком іншими, тривожними і дещо трагічними. Художник створює дві голови-мутанти у протигазах. Вражає їхня сюрреалістична достовірність, адже розміри пластики максимально наближені до реального зображення. Серйозність порушеної теми перевищує звичні можливості кераміки. Перед нами – сучасна скульптура, у якій керамічний матеріал дає можливість максимально доцільного застосування кольору і фактури.

Ще одна робота художника, названа «Середовище існування» (1979), присвячена улюбленій темі автора – охороні довкілля. Складові композиції – окремі пластичні форми, які відтворюють залишки активованого людиною техногенного процесу – шматки труб, вентилів, шлангів, гвинтів і гайок, датчиків і запорних кранів. Автор навмисно використовує гіперреалістичну подібність кожної найменшої деталі. Про досконале знання технології свідчить майстерно відтворене ним у кераміці враження іржавої поверхні, корозії металу, відчуття непотрібності усього, що колись було створене людиною.

Знайдений у «Середовищі існування» образний хід художник згодом успішно повторює в іншій композиції, яка немовби переносить нас у світ середньовіччя. Давні знищені часом металеві лати рицарів, з неймовірною достовірністю виліплені у кераміці, викликають у глядача неоднозначну емоційну реакцію, відчуття дивного духовного дискомфорту. Як і в попередніх випадках, реалізація задуму в конкретному матеріалі, на перший погляд, не є необхідною, адже у процесі роботи відбуваються певні свідомі імітації та візуальні підміни. Водночас слід визнати, що лише кераміка, досконале володіння нею, відкриває перед художником такий бажаний для нього діапазон творчих можливостей.

Скульптурний підхід виразно домінує у працях харківської керамістки Ж. Соловйової. Однак емоційний вираз її творів є цілком іншим. Вона надає перевагу гротеску, іронії, веселому жарту. Її композиції переважно добродушні й завжди викликають посмішку. Зразком такого трактування керамічної пластики може слугувати твір «Діалог» (1979). Голову великого кота увінчують дві фігурки мишок, які немовби спокійно спілкуються між собою. Досконалість ліплених скульптурних форм підкреслюється майстерним застосуванням кольорового покриття, з використанням відновного випалу, який надає поверхні характерного металевого блиску. Важливу роль у збагаченні поверхні пластики відіграють також фактурні ефекти.

Гротескність ситуації ще однієї роботи Ж. Соловйової визначає сама її назва – «Чорт знає що із горшка» (1980). Перевернута посудина виявилася не порожньою, з неї ніби висипається група маленьких чортенят. Їхні фігурки детально опрацьовані, візуально рухливі, щедро наділені індивідуальними рисами. Характер сприйняття композиції визначається несподіваним поєднанням фантазійності ситуації з її ілюзорною достовірністю. Саме в такий спосіб досягається ефект спрямованого емоційного впливу на глядача. Керамічна пластика в цьому випадку є фактично монохромною, адже градації

http://www.etnolog.org.ua

кольору не повинні перешкоджати ретельному моделюванню форми.

Для О. Міловзорова та Ж. Соловйової найулюбленішим матеріалом на довгі роки залишається шамотна маса і суто скульптурний спосіб ручного ліплення. На відміну від них, Т. Левків майстерно володіє гончарним кругом і надзвичайним умінням поєднувати в єдиній композиції різноманітні матеріали – теракоту, майоліку, фарфор, шамот, а також тканину, дерево, метал тощо. Їхній контраст нерідко стає важливою складовою образного вирішення твору. Показовим є свідоме протиставлення шамоту і фарфору, шорсткої, фактурної поверхні з благородним блиском та легкістю. Прикладом може слугувати декоративна композиція «Оазис» (1977). Головний акцент у ній творить об'єм з білого фарфору, який за формою нагадує краплину. Його поверхня вкрита рослинним орнаментом, виконаним у техніці підполив'яного розпису кобальтом. Чиста та блискуча фарфорова куля виділяється на тлі зернистого шамоту, з якого виконана фактурна площина-підставка. Вона асоціюється з гарячим, безплідним ґрунтом пустелі. Доцільно обмежуючи себе у виражальних засобах, автор майстерно відтворює враження осередку життя серед пустелі – крапля води символізує родючість і немовби несе закодовану інформацію про реальне багатство рослинного світу.

Подібний ефект використовує Т. Левків у декоративній пластиці «Північне сонце» (1977). Фарфорова оранжева куля ніби затиснена між двома масивними шамотними півкулями, вкритими згустками білої емалі. Навмисне зіставлення масивних уламків шамоту з тонким блискучим об'ємом підсилене самою назвою твору. Глядач отримує ключ до його емоційного сприйняття, формування ілюзії безсилля сонячного світла перед могутністю вічних снігів. Як і в попередньому випадку, продумане та свідомо акцентоване протиставлення природних якостей матеріалів стає важливим засобом вирішення образу.

З подібною метою Т. Левків уводить у свої композиції дерево чи метал. Зважаючи на міцність останнього, він переважно відіграє роль опорно-конструктивних елементів, своєрідного каркаса, на якому монтуються керамічні деталі. Найхарактернішим зразком є твір «Кульбаба» (1979), складений з безлічі тарілочок, які формують величезну кулясту форму. Кожен з елементів композиції декорований розписом із застосуванням традиційної техніки – фляндрівки. Таким чином, утворюється безкінечне різноманіття поліхромного декору й геометричний об'єм активно контактує з навколишнім простором.

Виразна тенденція до активного контакту з навколишнім середовищем згодом знаходить утілення у творах художника у вигляді космологічних мотивів. Автор по-своєму, в оригінальних декоративних формах прагне осмислювати будову Всесвіту. У його виробах ніби відтворюється орбітальний рух космічних тіл, динамічні процеси, що відбуваються в безкінечному космічному просторі, які виявляють дивну здатність збігатися з обертанням гончарного круга. Оригінальні підходи до вирішення цієї теми демонструють композиції «Квіткова галактика» (1980), «Подарунки з космосу» (1980), «Камінні вихори» (1980), «Метаморфози простору» (1982), «Модульна галактика» (1987). У кожному окремому випадку поруч із неповторним образним вирішенням автор продовжує невтомно здійснювати технологічні експерименти. Наприклад, у пластиці «Камінні вихори» великі кулі, зліплені з численних квадратних уламків-камінців, формують пустотілі сфери, сповнені внутрішньої енергії та динаміки руху.

Як бачимо, твори Т. Левківа завжди стримані й доцільні в сенсі використання конкретних виражальних засобів, позначені нерозривною єдністю форми, кольору і фактури. Вирішуючи в кераміці складні теми, притаманні іноді радше образотворчому мистецтву, художник, однак, ніколи не втрачає відчуття специфіки матеріалу й завжди відштовхується від його характерних природних властивостей, традиційних технологічних прийомів обробки.

Цілком інший характер мають твори З. Флінти. Художник застосовує багату палітру різноманітних барвників сучасної декоративної кераміки. Значну увагу він приділяє технології розпису, досягненню гармонійної довершеності у складних кольорових гамах і тональних нюансах. Для виявлення живописного ефекту митець переважно працює з керамічними формами, які дають велику площину для розташування декору. Оптимальними в цьому випадку виявляються округлі тарілки і квадратні пласти.

У більшості випадків керамічні вироби З. Флінти цілком позбавлені рельєфного моделювання. Навіть виконуючи об'ємно-просторові композиції, художник трактує їх так, щоб головну роль відігравала не форма, а кольоровий та графічний декор. Наприклад, об'ємну композицію «Сторінки історії Львова» (1979) складено з трьох великих пластин шамоту. Поставлені вертикально, на торець, вони нагадують сувої давнього пергаменту. Декоративні форми творять просторову групу й водночас слугують основою для мальованої панорами старого міста. У композиції переплітаються стилізовані зображення відомих архітектурних

http://www.etnolog.org.ua

пам'яток та декоративно трактовані природні форми. Силуети окремих зображень, окреслені тонкими рельєфними лініями, доповнюються легким тонуванням, делікатною розтяжкою вохристо-коричневих барв.

Особливості кераміки З. Флінти значною мірою визначає те, що художник паралельно займається живописом. Водночас він ніколи не втрачає тонкого відчуття специфіки матеріалу і не просто переносить живописні етюди на поверхню керамічних тарелів чи пластів. Реальний зображальний мотив трансформується, переосмислюється в оригінальну декоративну композицію. Остання ніби вбирає кращі властивості матеріалу, збагачується несподіваними кольоровими і фактурними ефектами, отриманими під час випалу.

У кераміці З. Флінта часто реалізує улюблені пейзажні мотиви, відтворює багатство природних форм. До кращих праць художника слід зарахувати триптих «Чудовий сад» (1976). Основою для живописної композиції слугують три великі тарелі. Керамічний розпис – на диво багатий та соковитий. Автор майстерно зіставляє насичені теплі й холодні барви, внутрішня динаміка яких вдало підкреслюється пружними лініями рисунка. Зображення гілок, стебел та плодів розгортається по діагоналі. Уміло застосовуючи обрані живописно-графічні виражальні засоби, автор створює емоційно багатий образ, пройнятий життєрадісними інтонаціями.

Високої майстерності З. Флінта досягає в численних пластах. Це своєрідні керамічні мініатюрні картини, які вражають небувалою досконалістю технологічного виконання. Подібність до станкових творів визначає те, що вони переважно замикаються в керамічне рельєфне обрамлення чи спеціальні дерев'яні рами. Використання керамічних барвників дає автору можливість досягати характерної глибини кольорів, легкого змішування їх, переливання, збагачення барвистих плям текстурними та фактурними ефектами. Колористичне багатство в керамічних картинах часто доповнюється введенням ледь помітного мікрорельєфу. Своєрідний ефект досягається за допомогою злегка вдавлених чи виступаючих ліній контурного рисунка. Майстерність зрілого та досвідченого митця проявляється в серіях декоративних пластів, присвячених давнім пам'яткам архітектури, – «Народне зодчество» та «Архітектурні пам'ятки Львова» (1985–1986).

Мікрорельєфний рисунок утворюється за допомогою прийомів, властивих лише кераміці. Художник наносить на поверхню пластів розпис кольоровим шлікером (рідка керамічна маса) та густими, в'язкими емалями. У такий спосіб відтворюється тонкий декор на стінах давніх архітектурних споруд. Автор вдало знаходить міру достовірності зображення, уникає зайвої деталізації та конкретизації, однак створювані ним образи залишають у глядача неповторне враження зустрічі з шедеврами минулого. У використанні керамічних барвників З. Флінта фактично досягає довершеності станкової картини і водночас не переступає межу, яка веде до втрати відчуття специфіки матеріалу.

Якщо творчість попередніх авторів ілюструвала скульптурні та живописно-графічні тенденції у професійній художній кераміці, то доробок Р. Петрука і П. Мося позначений насамперед відчутним впливом народних традицій. Цей факт, однак, аж ніяк не заважає авторам виявляти яскраву індивідуальну манеру. Їхні декоративні композиції – це втілення власних фантазій та філософських роздумів про світоустрій.

Образна мова Р. Петрука близька до традиційного світобачення народних майстрів. Здається, художник не прагне нічого особливого. Майже в усіх творах він застосовує звичні для гончарного ремесла порожнисті об'єми. Проте створювані ним дзбанки, глечики, миски, макітри не мають конкретного утилітарного призначення. В оригінальних декоративних композиціях вони стають основою для ліплених чи мальованих сюжетів – фігурок людей, птахів, звірів.

Автор цілком свідомо протиставляє простоту великих посудиноподібних форм підкреслено живому трактуванню ліпленого чи мальованого декору. Гротесково-ігрові чи ліричні інтонації в його творах сприймаються як дієвий засіб самовираження, виявлення внутрішньої теплоти та рукотворності. У численних об'ємно-просторових композиціях кольорове вирішення майже завжди залишається незмінним – зіставлення теплих чи холодних відтінків вохри та зеленої барви. Значно рідше автор уводить у розпис синій, червоний та коричневий тони.

Таким зразком може слугувати декоративна композиція «Колядки» (1979). У цьому творі вражає складний та глибинний зв'язок з народними традиціями. Інтерпретація прийомів, застосованих народними майстрами, відчувається в усьому: у відображенні давніх звичаїв; використанні для пластичного декору живих, гротескних святкових масок; трактуванні кришки посуду у вигляді свічника з ручкою; написанні тексту пісень на боках глечика і в самій його формі, яка слугує основою для численних ліплених та мальованих деталей. Складові твореного митцем видовища врівноважені між собою, скеровані на створення багатого асоціативного образу. Акцентування багатослівності та ігрових інтонацій сприяє

http://www.etnolog.org.ua

передачі веселої і водночас таємничої атмосфери народного свята.

У багатьох творах художник демонструє уміння поєднувати прості сюжети зі складним підтекстом і навіть певним драматичним напруженням. Про це свідчать самі назви творів – «Тризна», «Данило Галицький», «Ной», «Поєдинок» (1972–1975). Основу скульптурної пластики «Ной» творить, наприклад, широка миска. За задумом автора, вона виконує роль ковчега. У центрі посудини здіймається людська фігура в оточенні усіляких звірів. Однак фантазія автора на цьому не зупиняється: кожній з порожнистих фігурок він надає вигляду традиційних глиняних іграшок-свищиків. Здається, що всі вони здатні видавати звуки. Таке оригінальне трактування визначає незвичайно широкий емоційний діапазон сприйняття образу. Композиція виконана в кращих традиціях народного мистецтва, однак сучасність її основного контексту є цілком переконливою. Глядач безпомилково відчуває роздуми автора про актуальні проблеми охорони навколишнього середовища, про його бездумне нищення тими, хто мав би творити добро на землі.

Ще більше дивує оригінальний авторський підхід у композиції «Данило Галицький». Головний герой твору сидить на перевернутій мисці-макітрі і споглядає з гори на ділянку, де має розкинутися майбутнє місто. Людська фігура позбавлена реальних пропорцій чи анатомічних деталей. Крім того, у сюжеті немає очікуваної величі та урочистості. Художника зовсім не цікавить зовнішня подібність, та все-таки ми відчуваємо переданий у композиції внутрішній стан людини, князя-воїна, стомленого безконечними походами та готового прийняти важливе рішення. Складність сприйняття створеного художником образу визначається насамперед його близькістю до народного мистецтва, до наїву та примітиву, який здавна володіє дивною здатністю захоплювати нас.

Варто зазначити, що в усіх згаданих творах Р. Петрука використано традиційне для давніх осередків народної кераміки суцільне обливання виробу вохристою, коричневою чи зеленою поливою. Блискуче покриття довільно розтікається на поверхні скульптури, створюючи несподівані ефекти. Спонтанно формовані тонкі традиції теплих та холодних тонів, виявлені та зафіксовані під час випалу, підкреслюють виразність виліпленої вручну пластики.

Якщо львів'янин Р. Петрук надає перевагу ручному ліпленню, то улюбленою технікою харків'янина П. Мося є виточування на гончарному крузі. У володінні його можливостями художнику вдалося досягти високого рівня майстерності, здавна властивої народним майстрам. Характерною ознакою створюваних ним композицій стало своєрідне балансування на межі народного і професійного способу образотворення. Близькими до традиційних є пластичні прийоми, певні умовності передачі зображального мотиву.

Композиції П. Мося зазвичай є монохромними й немовби несуть живий дотик рук автора. Поверхня збагаченої активною грою світлотіні керамічної пластики після випалу набуває сірого або чорного відтінку. У просторових конструкціях нерідко застосовуються ажури, проте головну роль завжди відіграє основна маса – порожнистий об'єм з наліпами, які позначають окремі частини тіла, предмети чи певні атрибути. У багатьох випадках художник звертається до народних звичаїв та обрядів, а іноді й до сакральних мотивів. Зокрема, у композиції «Юрій Змієборець» (1984) відомий сюжет трактовано у стильовому ключі народного примітиву, де справжні пропорційні зіставлення, будь-які опрацювання окремих деталей не мають суттєвого значення. Художник створює своєрідний пластичний знак-символ і ніби пропонує нам асоціативну гру. Міра серйозності та іронічної, гротескової забави є фактично невловимою. Усі учасники дії – вершник, кінь, змій-дракон – однаково симпатичні й потворні, зображені цілком умовно. Намагання оцінити цей твір з позицій «ученого» професійного мистецтва виявляються даремними. Його естетика сягає фігурок давньої трипільської культури і народних іграшок-свищиків.

Подібні емоції викликає пластична група «Вертеп» (1985). Це багатофігурна композиція, яка включає зображення майже всіх відомих героїв народного лицедійства. Як і в попередньому випадку, усі вони виконані із застосуванням техніки гончарного круга. Тому основа кожної фігури нагадує денце глечика або миски. Середня та верхня частини пластично розбудовані шляхом застосування наліпів, ажурів та фактур. Колір так само відсутній і пластичний ансамбль об'єднаний єдиним сіро-чорним забарвленням. Завдяки йому особливої виразності набувають силуети, а також простір, який утворюється між фігурами при певній їх розстановці. Досконало володіючи мовою народного примітиву, а також традиційними прийомами обробки керамічної маси, художник знаходить власні пластичні прийоми, що відповідають ефектному втіленню обраної ним теми.

Як бачимо, шляхи вираження творчої індивідуальності у професійній кераміці 1960–1980-х років дуже різноманітні. Засвоєння нових виражальних засобів, невластивих раніше декоративно-ужитковому мистецтву, дає художникам необмежені можливості. Водночас важливим

http://www.etnolog.org.ua

моментом у загальній оцінці результатів їхньої праці залишається відчуття матеріалу, доцільне використання певних традиційних та новітніх технологічних прийомів. Художня кераміка може обмежуватися власними виражальними засобами, але за потреби вона активно засвоює виражальні засоби, запозичені у скульптурі, малярстві та графіці.

Надаючи перевагу творам виставкового характеру, українські художники-керамісти продовжують виконувати керамічні композиції для архітектурного середовища. Крім згаданих вище виробів, створених у Софійській гончарні, слід згадати декоративну пластику на подвір'ї дитячого садка № 106 (О. Міловзоров, 1976 р.), тематичне панно та об'ємно-просторове покриття колони в дитячій бібліотеці (О. Рапай, 1979 р.) в Києві; керамічні рельєфи в інтер'єрі бару «Шоколадний» (Р. Петрук, 1968 р.), декоративну решітку в приміщенні ресторану готелю «Турист» (Т. Драган, 1975 р.) та оригінальну модульну композицію «Енергія» в кав'ярні заводу «Енергоремонт» (Т. Левків, 1982 р.) у Львові; фактурне шамотне панно «Маки» (І. Туманова, 1977 р.) та виконане у фарфорі витончено-ажурне панно «Весна» у приміщенні ресторану в Чугуєві (Н. Федчун, 1977 р.); комплекс керамічних виробів для зимового саду санаторію «Південний» у Трускавці (А. Бокотей, В. Кондратюк, З. Флінта, 1980 р.); комплекс керамічних виробів в інтер'єрі виробничого швейного об'єднання «Весна» у Львові (В. Боднарчук, 1985 р.).

Водночас наприкінці 1980-х років кількість державних замовлень на доволі коштовну декоративну кераміку для архітектурних об'єктів помітно скорочується. Занепадають системи Художнього фонду СХ УРСР, а приватні замовлення з'являються лише наприкінці наступного десятиліття.

Ще складнішою була ситуація на фарфорових і фаянсових заводах, в існуючих раніше експериментальних майстернях. На кінець 1980-х років більшість із них ще доволі успішно працювала, хоч незабаром їх чекав поступовий занепад у вирі економічних катаклізмів. Найдовше втрималися підприємства в Коростені, Полонному та Сумах, закрилася знаменита Софійська гончарня та ЛЕКСФ, звідки починалося становлення професійної кераміки.

У другій половині 1980-х років, з розвалом тоталітарної системи, занепадає її ідеологічна «надбудова». Послаблення ідеологічного контролю спричинило бурхливий розвиток образотворчого мистецтва, насамперед живопису. У такій ситуації декоративно-ужиткові різновиди, у тому числі професійна кераміка як безперечний лідер у цій ділянці, швидко втрачають свою винятковість. Хоч наші художники й надалі демонструють здатність породжувати оригінальні ідеї, проте їхня реалізація в матеріалі найчастіше виглядає надто складною, адже українська кераміка поступово втрачає матеріально-технічну базу. Лише згодом з'являються приватні підприємці нового покоління, зацікавлені у виготовленні художньої кераміки.

Перспективність подальшого розвитку професійної кераміки визначає, однак, низка важливих моментів, насамперед те, що в 1980-х роках вона стає вагомим надбанням українських музеїв. Найбільше творів зберігається у фондових колекціях НМУНДМ та МЕХП ІН НАНУ, де 1982 року було створено нині вже неіснуючу експозицію сучасного професійного декоративно-ужиткового мистецтва. Як потужний осередок колекціонування й розвитку професійної кераміки позиціонує себе в 1986 році Державний музей-заповідник українського гончарства в Опішному (нині – НМЗУГО). У 1989 році тут проведено перший Республіканський симпозіум гончарства «Традиції і сучасність». Творчий колектив українських керамістів поповнюється молодими силами, які знаходять можливості реалізації в кераміці актуальних тенденцій розвитку сучасного мистецтва.

О. ГОЛУБЕЦЬ

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *В. Кондратюк*. Декоративні посудини «Птахи». 1974 р. м. Львів. Кам'яна маса, емалі; ліплення. Приватна збірка.
2. *З. Береза*. Композиція «Крилаті кубки». 1980 р. м. Львів. Кам'яна маса, солі, емалі; ліплення. МЕХП ІН НАНУ.
3. *Г. Севрук*. Пласт «Водолій» (із циклу «Знаки зодіаку»). 1969 р. м. Київ. Шамот, солі, поливи; ліплення.
4. *Т. Левків*. Композиція «Чугайстер». 1969 р. м. Львів. Кам'яна маса; формування на гончарному крузі, ліплення. МЕХП ІН НАНУ.
5. *О. Грудзинська*, *Н. Федорова*. Керамічне облицювання залів станції «Хрещатик» Київського метрополітену (фрагмент). 1960 р. Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР. Глина, поливи; відтискання у формі, розпис, відновний випал.
6. *Р. Петрук*. Композиція «Стара легенда побудови світу». 1975 р. м. Львів. Глина, ангоби, полива; ліплення, формування на гончарному крузі. МЕХП ІН НАНУ.
7. *Т. Левків*. Композиція «Отара». 1981 р. м. Львів. Глина, солі, ангоби; формування на гончарному крузі, ліплення. МЕХП ІН НАНУ.
8. *О. Безпалків*. Композиція «Конфлікт». 1985 р. м. Львів. Шамот, емалі; формування на гончарному крузі, ліплення. ХОХМ.
9. *В. Гудак*. Пласт «Весняні метаморфози». 1987 р. м. Львів. Кам'яна маса, солі, емалі, смальта; розпис.
10. *З. Флінта*. Декоративний таріль (із циклу «Чарівний сад»). 1976 р. м. Львів. Кам'яна маса, солі, поливи; розпис. МЕХП ІН НАНУ.
11. *Б. Горбалюк*. Декоративний таріль «Старий Львів». 1968 р. м. Львів. Кам'яна маса, емалі; розпис. МЕХП ІН НАНУ.
12. *А. і М. Курочки*. Декоративний таріль «Пісня». 1969 р. м. Львів. Кам'яна маса, солі, емалі; розпис. МЕХП ІН НАНУ.
13. *Т. Драган*. Керамічне панно «Три стихії» в інтер'єрі кав'ярні будинку «Львівенерго». (м. Львів, вул. Іларіона Свенціцького, 2). 1974 р. м. Львів. Технічний фарфор, емаль; відливання у формі.
14. *Б. Яциковський*. Композиція «Щедра осінь». 1974 р. м. Львів. Кам'яна маса, поливи, солі; ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
15. *Г. Лисик*. Композиція «Голова». 1990 р. м. Львів. Шамот, кольорові пігменти, солі; авторська техніка. ЛНГМ.
16. *У. Ярошевич*. Композиція «Довбуш». 1986 р. м. Львів. Глина, ангоби; формування на гончарному крузі, ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
17. *Я. Мотика*. Композиція «У лісі». 1980 р. м. Львів. Глина; ліплення, димлення. МЕХП ІН НАНУ.
18. *У. Ярошевич*. Композиція «Гончар на коні». 1988 р. м. Львів. Глина; формування на гончарному крузі, ліплення. МЕХП ІН НАНУ.
19. *Г. Ошуркевич*. Декоративна посудина «Птах». 1982 р. м. Львів. Кам'яна маса, емалі; ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
20. *М. Кордіяка*. Декоративна пластика. 1980 р. м. Львів. Теракота, лак; ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
21. *З. Флінта*. Пласт (із циклу «Народне зодчество»). 1982 р. м. Львів. Кам'яна маса, солі, поливи; розпис. МЕХП ІН НАНУ.
22. *Н. Федорова*. Декоративна ваза. 1976 р. Лабораторія архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕП. Глина, поливи; формування на гончарному крузі, розпис, відновний випал. МЕХП ІН НАНУ.
23. *Т. Левків*. Композиція «Кульбаба». 1969 р. м. Львів. Глина, ангоби, метал; формування на гончарному крузі, розпис, ручне монтування. МЕХП ІН НАНУ.
24. *Т. Левків*. Композиція «Роса». 1977 р. м. Львів. Шамот, фарфор; ліплення, розпис кобальтом. МЕХП ІН НАНУ.
25. *С. Андрусів*. Композиція «Ранок». 1998 р. м. Львів. Глина; ліплення, розпис.
26. *В. Боднарчук*. Керамічне панно в інтер'єрі кав'ярні фірми «Весна» (м. Львів, вул. Липинського, 52). 1985 р. Шамот, ангоби, емалі; ліплення.

http://www.etnolog.org.ua

1

2

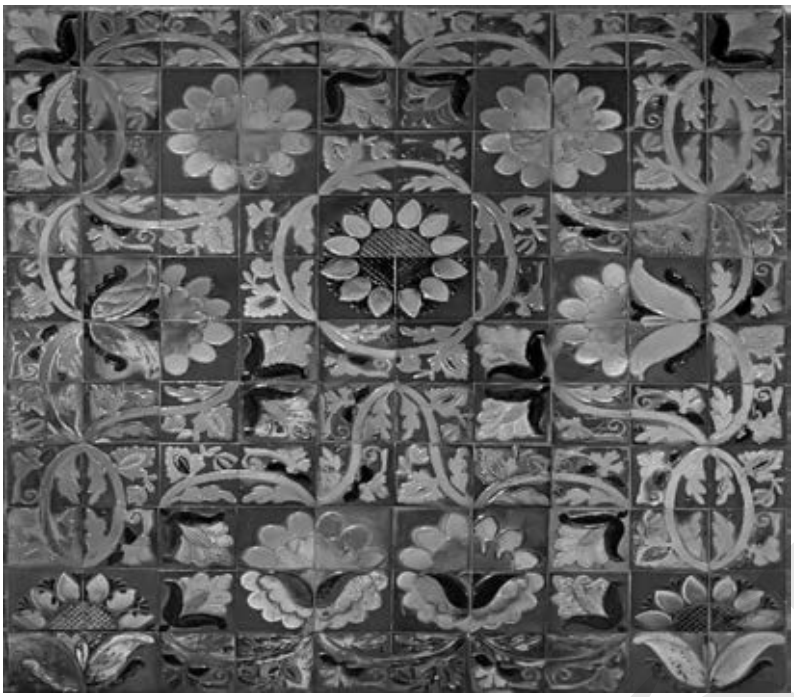
http://www.etnolog.org.ua

3

4

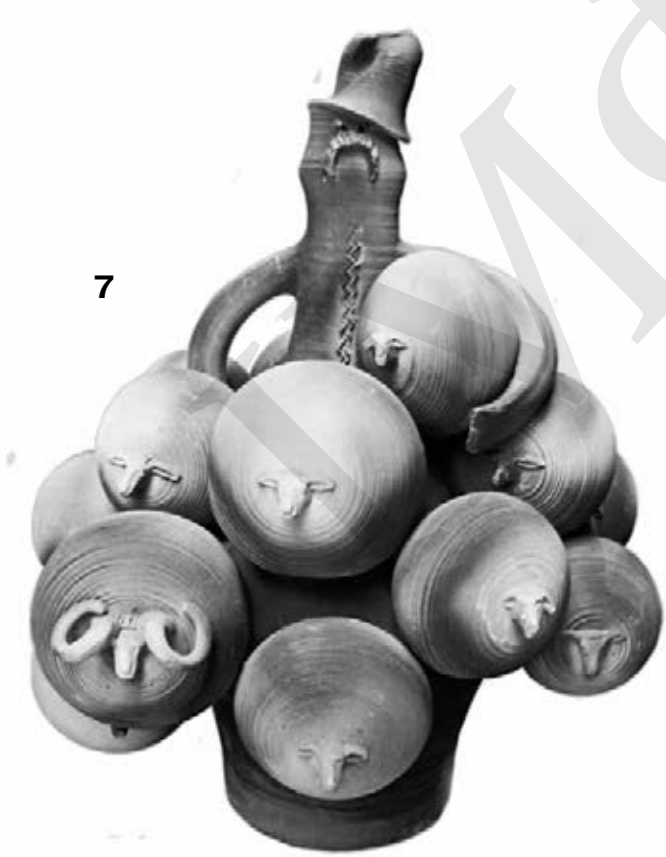
ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua



5

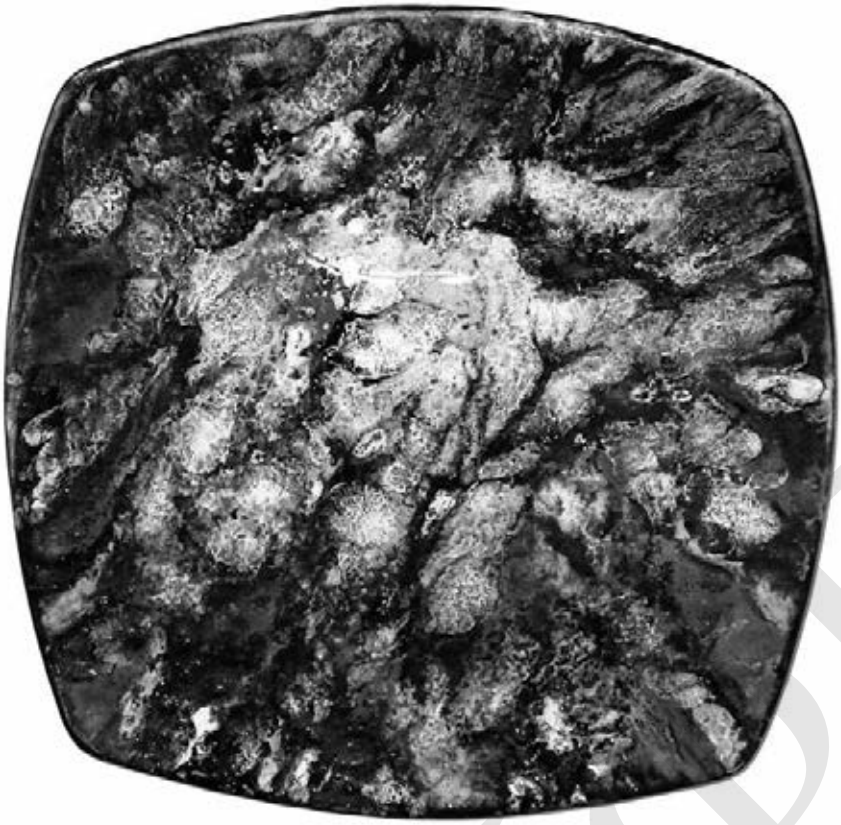
6



7

8

http://www.etnolog.org.ua



9

10

http://www.etnolog.org.ua

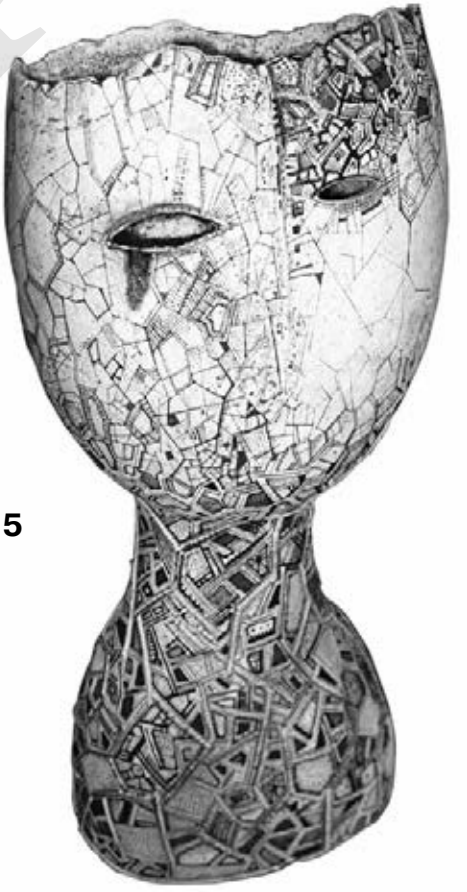
11

12

http://www.etnolog.org.ua

13

14



15

http://www.etnolog.org.ua

16

17

http://www.etnolog.org.ua

18

19

20

http://www.etnolog.org.ua

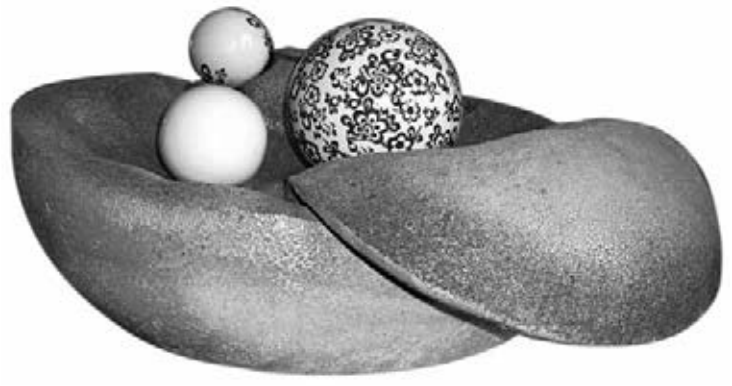
21

22

23

http://www.etnolog.org.ua

24



25

26

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА (1990–2010-ті роки)

Феноменальна мистецька панорама відкрилася в декоративному мистецтві України, зокрема в царині професійної художньої кераміки, на початку 1990-х років, після розвалу державно-комуністичної системи, разом з безповоротним відходом панівного в радянській культурі одіозного методу соціалістичного реалізму.

Художня кераміка періоду 1990–2010-х років видається вельми яскравою в розмаїтості новаторських пошуків у стилях класичного модернізму та постмодернізму. Багатоманітність індивідуальних пошуків і знахідок поряд з відкритим протистоянням різних течій на тлі здорового творчого змагання митців, на відміну від тоталітарних часів, визнається нормою в сучасному декоративному мистецтві. Особливістю мистецької ситуації в цей період є співіснування різнонаправлених стильових тенденцій: традиційного й новітнього, ужиткового і нефункціонального, що в рівній мірі знаходить місце в загальному спектрі художньої культури, міцно утверджуючись і у сфері пластичних мистецтв.

Фінансова скрута, різка зміна соціально-економічних умов і занепад художньої промисловості в Україні в 1990-х роках не сповільнили творчих пошуків в авторській («артівській») кераміці. Це час, коли професійна кераміка, як і українське декоративне мистецтво загалом, відчайдушно намагалася «емансипуватися» від традиційної для неї винятково вжиткової функції, яскраво стверджуючи свою внутрішню естетичну незалежність, самодостатність, самоцінність. Кераміка довела, що вона, хоч довічно й залишається міцною «гілкою» незмінно квітучого могутнього «древа» декоративно-прикладного 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.

Так, пройшовши славний віковий шлях у мистецькому просторі України, наприкінці XX ст. кераміка вийшла далеко за межі утилітарності й перетворилася на своєрідний синтетичний різновид творчості, що об'єднує в собі засоби художньої виразності разом з технічними прийомами скульптури, живопису, графіки, тримаючи першість у формотворчому експериментуванні серед інших видів декоративного мистецтва. Вона виразно виявляє багатоманітність образних, конструктивних, фактурних властивостей таких керамічних матеріалів, як глина, шамот, кам'яна маса, фаянс та порцеляна. Тому, здавалося б, відносно крихка, проте художньо невичерпна, нескінченна за багатогранними якостями керамічної маси та кольором, за фантастичними перетвореннями, що відбуваються в печі під час випалу, кераміка залишається особливо причетною до вічності.

Так, професійна художня кераміка періоду 1990–2010-х років сприймається поліваріантним явищем, яке формується з «досвіду, установок, трансляцій цінностей і генерування ідей різними художніми генераціями» [1].

Стан цього виду пластичного мистецтва насамперед зумовлений подальшим еволюційним розвитком професійної кераміки попереднього періоду, коли поступово розширювалася амплітуда актуальних тем сучасності, з'являлася багатоплановість інтересів художників, різноманітність у формотворенні [2]; коли генерація майстрів «сімдесятих»-«вісімдесятих» прямувала «до посилення домінуючого значення творчої індивідуальності» [3], а «головним здобутком творчих пошуків стала поява робіт нового типу – унікальних композицій станкового характеру, які виражали власні авторські концепції і у яких складний синтез художніх засобів визначав багатство образно-асоціативного впливу на глядача» [4]. Завдяки таким видатним творцям того покоління, як Н. Федчун, З. Флінта, Т. Левків, Р. Петрук, І. Туманова, У. Ярошевич, О. Безпалків, Г. Ошуркевич, І. та Л. Ковалевичі, З. Береза, М. Кравченко, О. Міловзоров, Н. Ісупова, які скеровували

---

1 *Булавіна Н.* Фактор покоління в сучасному мистецькому процесі України // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – К., 2010. – № 7. – С. 37.

2 Львівська кераміка: оцінки і передбачення. Круглий стіл у Державному музеї українського народного декоративно-прикладного мистецтва на матеріалах виставки «Львівська кераміка-88» // ОМ. – 1988. – № 6. – С. 12.

3 *Голубець Г.* Колекція професійної кераміки: етапи формування та художні особливості (на матеріалах збірки Музею етнографії та художнього промислу) // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: Зб. наук. пр. – К., 2010. – С. 54.

4 Кафедра художніх виробів з кераміки і скульптури [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://boychukart.kiev.ua/home.

http://www.etnolog.org.ua

свої пошуки в русло новітніх образів чи побудови творів на доволі традиційних, проте значно трансформованих формах, зокрема посудин (мисок, глеків, горщиків), кераміка почала поступово переходити в ранг станково-декоративної скульптурної пластики, що яскраво виявляла риси образотворення, які отримали продовження в подальших творчих прагненнях керамістів 1990–2010-х років.

З іншого боку, у мистецтві останніх десятиліть гучно заявила про себе «пострадянська генерація молодих креаторів»[5], які перетворили професійну кераміку на територію вільного творчого пошуку. «Креаторам» властиві творча розкутість, прагнення до нетрадиційних (нерідко парадоксальних за своєю образністю) новаційних форм, суголосних сучасному візуальному мистецтву України, яке розвивається в контексті загальноєвропейського художнього процесу. Це спричинило складність категоріального поділу художньої творчості керамістів, її структурну неоднозначність. Справді, у 2010-х роках професійна кераміка значною мірою є мистецтвом абстрактних та асоціативно-зображальних багатошарових за контекстом образів, і візуальні вислови керамістів іноді досить складно піддаються вербальним дефініціям. На початку XXI ст. професійна кераміка віддзеркалює багатоголосну систему естетичних поглядів, уявлень, критеріїв, що існують в доволі неструктурованому світі сучасного мистецтва, де відсутній поділ на види й жанри і де панує широкий спектр стильових імпровізацій.

Між тим очевидно, що одним з найперспективніших шляхів розвитку сучасної української образотворчості залишається синтез стильових рис та образності професійного й народного мистецтв на тлі чіткого усвідомлення відмінностей між ними. Звісно, у народному мистецтві визначальним є слідування традиціям і певним канонам, які формувалися впродовж віків, і завдяки чому народ України в кожному новому поколінні ніби відроджує свою духовну культуру, психологію світосприйняття[6].

Натомість у професійному мистецтві цінується передусім новаційність, неповторна авторська індивідуальність митця, його неординарне ставлення до матеріалу, уміння віднайти в ньому нові естетичні якості.

У 1990–2010-х роках у царині професійної кераміки активно працюють такі видатні київські майстри старшого покоління, як О. Рапай, О. Грудзинська, Г. Севрук, П. Печорний, Н. Ісупова, О. Міловзоров; уславлені 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. Іллінський, 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, О. Дмитрієв, Сум – В. Єрмоленко, Г. Протасов, Черкас – М. Теліженко, І. Фізер, Л. Шилімова-Ганзенко, Ужгорода – М. Росул, В. Віньковський, Я. Борецький, Н. Грабар-Борецька, Одеси – Н. Федорова, Вінниці – В. Оврах, Луцька – В. Хижинський, Донецька – Г. та І. Васильєви, Г. та В. Беро. Уже на початку своєї творчої діяльності кожний з них звертався до першооснов і джерел національної культури, народного мистецтва, яке, однак, ніколи не було для них предметом імітації чи копіювання. Усі вони з повагою ставляться до творчості народних майстрів, що гостро відчувається в їхніх творах, які нагадують невимушений «діалог» зі своїми мистецькими попередниками. Саме в такий спосіб вони демонструють свою належність до української національної художньої школи і водночас кожний вражає своїми філософськими узагальненнями, власним індивідуальним напрямом пошуку, стверджуючи значення творчого начала у ставленні до традиційних мотивів і форм керамічної пластики народних майстрів, відбираючи найсуттєвіше, що складає традицію.

Цікавою в цьому аспекті сприймається творчість корифея українського декоративного мистецтва Ольги Рапай. Її дивовижна кераміка – численні скульптурні персонажі, настінні рельєфи й тарелі, вази і плакетки, виконані в авторському, «рапаєвському», стилі, орієнтованому на народний примітив, – приголомшує неабиякою красою та відчуттям повнокровності життя.

У творах майстрині завжди відчувалася зачарованість народним мистецтвом – його оптимізмом, цнотливістю, суворим добором мотивів, які переходять із покоління в покоління. Вона захоплювалася скульптурою народних майстрів – Івана Гончара, Федора Олексієнка, Омеляна Желєзняка, певний час перебуваючи під їхнім впливом. Ставлення цих видатних українських майстрів до природи, тваринного світу, міра узагальнення форми –

[5] *Булавіна Н.* Зазнач. праця. – С. 33.

[6] *Кара-Васильєва Т., Островський Г.* Круглий стіл «Сучасні проблеми декоративного мистецтва» // ОМ. – 1987. – № 5. – С. 17–18.

http://www.etnolog.org.ua

ці риси стали органічними й для неї самої. Кераміка О. Рапай, як і народна скульптура, пронизана тим самим гумором і щедрістю почуттів. Поліхромний декор у її творах, побудований на яскравих колірних зіставленнях, віддзеркалює життєствердний народний оптимізм («Екологічний мотив», 1999 р.).

Народні казки, бувальщини й небилиці у творах О. Рапай перетворювалися на сюжети. Так, часто серед її керамічних скульптур 1990-х років трапляються жартівливі перевертні, не страшні, а радше комічні відьми та чорти, вовкулаки, які прийшли з української міфології, страхітливі людино-звірі, що були явно дофантазовані художницею («Баба Яга та чорт Болотяний», «Каяття», «Солоха», «Чорти і відьми»). Фольклорною інтонацією вирізняються її композиції з «бабусями». Кумедні «перевертні» жіночої та чоловічої статі («Залицяються», «Гуляють») несуть винятково позитивний заряд: зло – не для кераміки, доводила своїми творами О. Рапай, уважаючи, що ця категорія має перебувати поза «територією мистецтва»[7].

Улюбленими персонажами в її такій упізнаваній і неповторній скульптурній майоліці були також клоуни, блазні, скоморохи, які імпонували майстрині своєю сміливістю говорити правду в очі можновладцям (пласт «Карнавал» (1993 р., НМУНДМ, К-12485); «Карнавал 2000» (2000)); веселі й безтурботні мандрівні актори шапіто, що проводять усе життя в дорозі й дарують безмежну радість дорослим і дітям; циркачі – акробати і повітряні гімнасти, які піддають своє життя щоденному ризику («Мрійники»; серія «Цирк», 2000-ні рр.). Творча спадщина О. Рапай – це дорогоцінний сплав, у якому національний досвід української культури збагачено загальноєвропейським, і де пульсує живий зв'язок часів – минулого та сьогодення.

Професійна кераміка останніх десятиліть, яка дає можливість перетину творів із глини, шамоту, кам'яної маси з живописом, графікою, скульптурою, ламає стереотипи уявлень і стандарт мислення про керамічні матеріали, з якими людство працює впродовж тисячоліть. Колір, який є беззаперечною домінантою, – перше, що вражає в емоційній, темпераментній, енергетичній кераміці Н. Ісупової, Н. Козак, В. Томашевської, Г. Семенко та В. Боднарчука, яких об'єднує захоплення космогонічними ідеями життя й розвитку природи разом з пошуками образного тлумачення Всесвіту. Це колір з мальовничими контрастами й несподіваними зіставленнями, що не зовсім співвідноситься зі звичним сприйняттям монохромних за своєю суттю глиною і шамотом. Нерідко складно визначити, що є творчістю цих авторів: малярство-графіка із застосуванням керамічних матеріалів чи декоративний керамічно-скульптурний живопис – асоціативний, настроєвий за образною побудовою з коректно узагальненою формою.

Нескінченною різноманітністю форм реального та ірреального світів з дивовижним поєднанням справжнього й фантазійного, живого і умовного вражають оригінальні просторові композиції кінця XX – початку XXI ст. Неллі Ісупової – учасниці численних всеукраїнських та міжнародних виставок-конкурсів, зокрема бієнале в м. Фаенці в Італії (1983, 1984, 1986), керівника творчих груп художників-прикладників у Будинку творчості НСХУ в м. Седневі на Чернігівщині (початок 1990-х рр.), співзасновниці славетної галереї сучасного декоративного мистецтва «Триптих» у м. Києві, яка відіграла доленосну роль у розвитку професійного декоративного мистецтва незалежної України[8].

Уся керамічна пластика цієї високопрофесійної керамістки, яка працює в сучасному графічно-малярському напрямі, пом'якшена ліричною інтонацією українського народного мистецтва, що пов'язано з її досвідом роботи на Васильківському майоліковому заводі (1961–1975), де в межах промислового виробництва сформувалася творча манера, заснована на традиціях народної кераміки.

Керамічні скульптури Н. Ісупової позначені виразною авторською індивідуальністю й національною своєрідністю. Імпровізаційні зоо- та антропоморфні художні вироби, поєднані з виразним графічно-малярським декором, нею створено в навмисно спрощених зображальних формах, близьких до народного примітиву, – оригінальні фігурні посудини у вигляді жартівливих риб, птахів, рослин, дерев, квітів, у яких незмінно розкривається головна ідея народного мистецтва – невгамовність життя та вічність природи. Ліпленій поліхромній глазурованій майоліці Н. Ісупової притаманна гармонія скульптурних деталей і багатоколірного орнаментального розпису («Передчуття весни (1989–1990); просторові композиції «Посудини» (1989 р., НМУНДМ, К-12185, К-12186, К-12188), «Птах-секретар» (1997), «Завітай до мого саду» (1998–1999), «Райські кущі» (2000),

[7] *Чегусова З.* Зачарована народним мистецтвом Ольга Рапай // ОМ. – 2013. – № 2. – С. 104–105.

[8] *Чегусова З.* Неллі Ісупова // *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002. – С. 25–26, 76–77, 436.

http://www.etnolog.org.ua

«Кольорові думки» (2002); скульптури «Весняний птах», «Декоративний стілець» (обидві – 2000 р.), «Синій птах» (2007 р., НМУНДМ, К-13083), «Янгол» (2008 р., НМУНДМ, К-13193))[9].

Творчість художниці, яка досягла вершин майстерності в кераміці вже в 1970–1980-х роках, у 1990-х виростає з глибин української національної культури на тлі відчутного захоплення нею екзотичним мистецтвом давніх цивілізацій. Головне враження від жартівливих і примхливих творів Н. Ісупової – невичерпність імпровізаторського обдарування мисткині, що вповні демонструє цикл декоративної пластики художниці під назвою «Увійди в мій сад» (1998–2014), де утилітарність відходить на другий план, поступаючись мистецьким фантазіям у пластиці та життєрадісному поліхромному графічно-малярському декору[10]. Навесні 2007 року в залах НМУНДМ, у постійній експозиції та у фондах якого зберігається понад 60 робіт славетної мисткині, відбулася її персональна ретроспективна виставка творів під назвою «Сад Неллі Ісупової»[11].

Свою напрочуд естетичну об'ємно-просторову композицію, що складається зі ста безколірних суцільно білих, вертикально видовжених декоративних ваз з ніби проростаючими з них зворушливими ніжними керамічними квітами, Н. Ісупова назвала «Небесна сотня» (2014), присвятивши трагічним подіям у лютому 2014 року на Майдані в Києві.

Учасниця всеукраїнських і міжнародних виставок, лауреат Гран-прі Міжнародного фестивалю скульптури, кераміки, гончарства «Аржиля» в м. Румазьєр-Лубер у Франції (2008) киянка Надія Козак, як і Н. Ісупова, працює в кераміці у графічно-малярському напрямі. Її лаконічна за формами декоративна пластика й ужитковий посуд позначені своєрідною авторською стилістикою. Художній образ вона творить засобами ретельної обробки поверхні предмета з характерними прийомами поєднання натуральної глини певної фактури з поліхромним, майже ювелірним, рослинно-орнаментальним розписом ангобами, що огортає досконалу форму, де вжиткова функція посудини поступається перед естетичною цінністю твору декоративного мистецтва (сервіз «Равлики» (1992); декоративні композиції «Обереги» (1992), «Передчуття осені» (1996), «Музика весни» (1999), «Тут живе південний вітер...» (2000), «Зимова птаха» (2005); декоративний чайник «Сонячна птаха» (2006); «Чарівна птаха» (2009) тощо). Н. Козак плідно співпрацює зі своїм чоловіком С. Козаком – майстром гончарної кераміки[12].

Неперевершеним колористом у кераміці є київська художниця Віра Томашевська, автор 25 персональних та учасник усіх всеукраїнських виставок останніх десятиліть. Майстриня надає перевагу дзвінким і яскравим поливам у різних за жанрами станково-декоративних панно: рослинно-орнаментальних, зооморфних, архітектурно-пейзажних – часом життєрадісних у своїй мажорній тональності, часом елегійних з ліричним забарвленням («Квітучий острів» (2007), «На березі річки» (2008), «Весняний пейзаж» (2009), «Літній пейзаж» (2009), «Пейзаж з птахом» (2011)). Вражаючі своєю енергетичною поліхромією керамічні рельєфи В. Томашевської, виконані з гончарної майолікової глини, фактично поєднують «два жанри в одному»: керамічний живопис органічно синтезується зі скульптурним рельєфом, де додатково використано цікаві прийоми декорування поверхні панно. В арсеналі керамістки є художньо-виразні фактури, які вона утворює шляхом відтискування «живих» трав, кори дерев, природного листя тощо.

Різнокольорові рельєфні панно з квіткових композицій майстриня досконало вибудовує на основі традиційних, знакових для українців мотивів «соняшника», «мальви», «мака», «тюльпана», «троянди» (триптихи «Польові квіти» і «Море квітів» (обидва – 2007 р.); «Святковий пейзаж» (2008), «Поле», «Соняшники» (обидва – 2009 р.), «Пейзаж з мальвами» (2011)). Серед урівноважених композицій керамічних панно В. Томашевської, яка народилася на Закарпатті і є представником ужгородської художньої школи, превалюють улюблені нею гуцульські пейзажі з мальовничими карпатськими горами, з характерними народними типажами у святковому вбранні до Великодня чи Різдва («Весняні легенди», «Літня симфонія» (обидва – 2007 р.), «Легенда про гуцулів», диптих «Вечір на Івана Купала», «Зустріч» (усі – 2008 р.), «Свято» (2010), «В Карпатах» (2011)). Усі вони завжди вирізняються зрозумілою для глядацького сприйняття і водночас вишуканою образністю, де давні національні традиції образотворення, закорінені в народному примітиві (сільському наїві),

[9] *Чегусова З.* Ісупова Неллі Миколаївна // ЕСУ. – К., 2011. – Т. 11. – С. 584.

[10] *Чегусова З.* Войди в сад Нелли Исуповой // Академия. – 1998. – № 4/5. – С. 132–133.

[11] *Бекетова І.* Сад Неллі Ісупової // ОМ. – 2007. – № 3. – С. 52.

[12] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002. – С. 25, 84–85, 440.

http://www.etnolog.org.ua

дивним чином сполучаються із сучасною мовою професійного художника[13].

Досконалим володінням засобами пластики та кольору, їхнім гармонійним балансом вирізняються керамічні пласти на євангельські сюжети талановитої київської художниці Ганни Семенко. Основою її творчості є також орієнтація на традиції української народної кераміки, на формотворчі принципи в роботі з матеріалом майстрів гончарства минулих століть, проте з намаганням досягти їхньої трансформації, суголосної сучасності. Всотуючи логіку творчості давніх гончарів із класичними канонами форми, кольору та декору, Г. Семенко інтерпретує їх у доволі сучасній манері, майстерно виявляючи природну красу шамоту та глини з технологічними можливостями шляхом вільного ручного ліплення (серії «Євангельські мотиви» (1990) та «Магічні хрести» (1999); «Янгол у спокої» (2011 р., НМУНДМ, К-13758)).

Акцентована поліхромність наявна у злагоджених і виважених композиціях відомого львівського майстра кераміки Василя Боднарчука, які він творить із шамоту переважно вкрай яскравими полум'яно-червоними, гарячими золотаво-вохристими, пронизливими небесно-синіми кольорами, поєднаннями матового і прозорого скла, сплавленого із солями, ангобами, емалями, які перетворюються під час випалу на динамічні вібруючі фактури, – ознака суто «боднарчуківського» зображення. Досвід навчання в ЛДІПДМ (нині – ЛНАМ) під керівництвом славетного майстра Зеновія Флінти, який першим почав працювати у Львові в напрямі «малярської кераміки», виявився вирішальним у біографії В. Боднарчука – обдарованого послідовника свого неперевершеного вчителя (серії «Метафорфози» і «Старий Львів»; «Бродіння у квадраті», «Літні канікули» (усі – 1998 р.); «Багряна осінь» (2004), «Осіннє виверження», триптих «Застигла імпровізація» (обидва – 2007р.)).

Порівняно з попереднім періодом, у 1990–2000-х роках українські майстри професійної кераміки звернулися до ще більшого поглиблення образно-пластичних пошуків, до нетрадиційних підходів у використанні керамічних матеріалів, відкриття в них прихованих художньо-емоційних можливостей, творчо переоцінивши багатий художній досвід та естетичні ідеали мистецтва XX ст. Твори українських професійних керамістів Т. Левківа, Л. Богинського, А. Скорого, С. Козака, О. Безпалків, В. Овраха, Т. Берези, М. Галенка, у генетичній пам'яті яких закладені знаково-символічна система предків і традиції народного мистецтва минулого, вражають оригінальністю мислення, неочікуваними, часом парадоксальними вирішеннями, новизною образно-пластичних знахідок. Найголовнішими в професійній кераміці стають концепція авторської ідеї та індивідуальний спосіб подання матеріалу. Основною метою, як і в авангардистів початку століття, є самовираз і утвердження своєї творчої особистості.

Потужним творчим потенціалом і широкою естетичною палітрою продовжує дивувати видатний львівський майстер професійної кераміки Тарас Левків – «гончарна слава України, самобутня, неповторна епоха в історії національного гончаротворення 1970–2010 років»[14], – творчість якого і на початку XXI ст. розвивається під глибоким впливом традицій народного мистецтва. Продовжуючи застосовувати техніку гончарного круга, він оперує найпростішими формами циліндра, конуса, кола, куба, кулі, використовуючи в декорі своїх досконалих творів давній спосіб декорування народними майстрами мисок і тарілок – фляндрування, проте створюючи в традиційних матеріалах і техніці новітні експериментальні композиції, стилістично близькі до неоавангардних («Йде отара плаєм» (2002 р., НМУНДМ, ФС-5724), «Гончарські дороги» (2006), «Безконечні дороги», «Гніт» (обидві – 2007 р.), «Тустань» (2009)). У них незмінно вражають «сміливі знахідки, відхід від усталених норм, розкутість фантазії, прагнення відійти від утилітарності у світ духовний, оперування новими формами і розкриття нових ідей»[15].

У надзвичайно своєрідній пластичній манері інтерпретував традиційні форми народної кераміки один з найяскравіших представників сучасного українського мистецтва, лауреат Міжнародної бієнале кераміки в м. Валлорісі (Франція, 1984 р.), володар I премії III Всеукраїнського симпозіуму-практикуму з монументально-декоративної кераміки в Опішному на Полтавщині (1999), лауреат численних міжнародних виставок – Леонід Богинський.

Макітра, глек, полумисок – універсальні, на думку художника, форми вираження найсучасніших художніх ідей. Монументальна макітра

[13] *Чегусова З.* Магічна сила кераміки Віри Томашевської // ОМ. – 2013. – № 1. – С. 123–124.

[14] *Пошивайло О.* Післямова // Тарас Левків. Виставка творів. Кераміка. Інтарсія: Каталог. – Л., 2010. – С. 22.

[15] *Придатко Т.* Тарас Левків. Кераміка. Графіка. Інтарсія // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – Л., 2011. – С. 317.

http://www.etnolog.org.ua

Л. Богинського, з потрісканою поверхнею шамоту і зумисним нахилом форми, підкресленими швами та задимленою фактурою, утілює образ зсохлої від спраги української землі, символізує материнське лоно і серце України або перевтілюється в рятівний ковчег, який зберіг силу її духу та культуру, так само, як і різноманітні варіації макітри без денця зі зненацька розімкнутим простором (композиції «Седнівські дороги», «Чумацький шлях», «Старовинні рукописи» (усі – шамот, солі, ліплення; кінець 1980-х – 1990-ті рр.))[16].

Твори Л. Богинського з порцеляни сприймаються як складний діалог білого й чорного. Циліндр, що нагадує православний храм, чайник або бутель з надзвичайно високою шийкою – повсякчасний привід для розповіді своєї особливої історії, народженої розкутою уявою митця («Седнівськи етюди. Зима», серія чайників «Зима» (порцеляна, авторська техніка, 1991–1993 рр.)), чи для переказу біблійних приповідок, для чого в декорі цих витворів варіюються улюблені мотиви митця з «життя пересічних людей», з їхніми родинними радощами та драмами (композиція «Собори» (1990 р., НМУНДМ, К-12970–12972); серії «Біблійні мотиви», «З життя Іудеї» (1991–1993)).

Чорно-білі керамічні посудини та пласти одного з київських лідерів художньої кераміки Л. Богинського з шамоту та порцеляни, що неповторно висвітлюють філософські категорії «драматичного» і «трагедійного», проймають найпотаємніші глибини глядацької душі. Керамічні пласти в авторській техніці «Мізансцена», «Каяття», «Спокута», «Театр», «Ієрогліф» (усі – 1990-ті рр.), які сам автор іменував «тихим мистецтвом», мають справді драматичне наповнення. Гранично умовний фігуративний декор на межі абстракції розкриває в цих композиціях трагедію людських взаємин, оповідає про страждання та муки, про любов і зраду – речі, до яких українська кераміка ніколи не наважувалася торкатися, а драматична поезія ще ніколи так не лунала в декоративному мистецтві до Л. Богинського[17]. Виставка «Собори душі Леоніда Богинського» 2007 року в залах НМУНДМ, що презентувала 53 твори (20 з них подаровано за життя самим автором), яку колектив Музею готував до 60-річчя художника, проте відкрив її вже як виставку пам'яті митця, укотре переконала, що Л. Богинський вирізнявся особливою пластичною манерою, мовою та мистецьким почерком поряд із чітко означеною життєвою позицією та великим творчим потенціалом. Суперечність, неспокій, трагізм, що їх переживає суспільство на зламі тисячоліть, він неординарно втілював у формах сучасної декоративної кераміки[18].

Яскравою індивідуальністю, позначеною національною своєрідністю, вражає майстерність киянина Андрія Скорого, життя якого також обірвалося в розквіті сил. Його просторова гончарна пластика, скульптура малих форм, декоративні панно – експресивні, асоціативно-знакові – часто набувають монументального звучання навіть за незначних розмірів («Свято» (1988–1990), «Чорне, біле, сіре...» (1990), «Абетка» (1991)).

Обдарований київський майстер професійної кераміки Сергій Козак, який створює численні керамічні скульптури, пластику, декоративний та вжитковий посуд, розробив власний індивідуальний стиль з програмно свідомою мінімалізацією засобів виразності в кераміці. Він віртуозно володіє гончарним кругом, тонко відчуває художньо-формальні особливості гончарної пластики, демонструє глибоке розуміння законів її творення, згідно з якими народжуються його сокровенні образи, нерідко наближені до першоджерел, нагадуючи давні ритуали, уособлюючи утаємничені праукраїнські архетипи (декоративні скульптури «Чекання» (1996), «Голос вітру» (1997), «Риба» (2000), «Янгол світла» (2007); декоративна композиція «Мамай» (2007 р., НМУНДМ, К-13231–13233) тощо).

Його вкрай умовна майже безколірна фігуративна пластика і свідомо невжитковий, але напрочуд оригінальний посуд, завжди зберігають природність застосованих матеріалів – чи то глини, чи то шамоту – їхній колір, гончарну фактуру, відчуття теплоти рук майстра (сервіз «Гончарська пластика (1991); посудина «Материнство» (1992); свічник «Душа глини» (2000))[19].

С. Козак незмінно співпрацює зі своєю дружиною Н. Козак. Для подружжя «традиційна народна форма гончарних виробів є універсальною можливістю передачі художнього задуму. Часто їх композиції будуються на використанні форм макітер, глеків, мисок. Ці спо-

[16] *Чегусова З.* Богинський Леонід Федорович // ЕСУ. – К., 2004. – Т. 3. – С. 136–137.

[17] *Чегусова З.* Полістилізм у професіональному декоративному мистецтві // *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 200–201.

[18] *Бекетова І.* Леонід Богинський. Художня кераміка [Електронний ресурс] / НМУНДМ. – 2006. – Режим доступу : http://www.mundm.kiev.ua/.

[19] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен... – С. 25, 86–87, 440.

http://www.etnolog.org.ua

конвічні опуклі, круглі, такі всім близькі та знайомі форми в руках художників перевтілюються в загадкові обереги та філософічні чи притчові образи»[20]. Яскравим прикладом слугує композиція цього творчого тандему «Джерело життя», що створена на гончарному крузі (НМЗУГО, НД 4637) у формах великої куришки на глиняному стільчику і великодневого яйця – як образ гармонії й очищення, де писанка – традиційний символ життя, початок нового, модель Всесвіту, що утримує в собі таємниці творення, а разом з куришкою – метафора відродження українського національного мистецтва[21].

Численні оригінальні композиції Т. Левківа, Р. Петрука, Л. Богинського, С. та Н. Козаків, О. Безпалків, В. Овраха, Т. Берези своєрідно розвивають концепцію «живої посудини», яка отримала цікаве втілення ще в 1970–1980-х роках у львівській професійній кераміці, що вирізнялася надзвичайним поєднанням традиційних народних форм, сучасним образним мисленням зі складними філософськими підтекстами та широким асоціативним рядом[22].

Талановита львівська мисткиня, учасник Міжнародної бієнале кераміки в м. Фаенці в Італії (1977) Ольга Безпалків, відома своїми унікальними об'ємно-просторовими композиціями музейного значення («Ноша-1» (НМУНДМ); чотиригранні штофи «Ремесло», «Військо» та «Дозвілля»; скульптурні композиції «Народний театр», «Постаті», «Пластика» (МЕХП ІН НАНУ)), працює в напрямі асоціативно-зображальної кераміки, тяжіючи до скульптурної пластики у формах посудоподібних фігур, декоративних полумисків, у просторі яких авторка зазвичай застосовує горельєф, який нерідко трансформується в декоративну скульптуру. Порожнисті об'єми, що асоціюються з антропоморфними посудинами народних майстрів, не мають утилітарного призначення (серія «Макітри» (1987–1990); «Ноша-ІІ» (1995); «І вчора, і нині, і завжди» (2001)). Пластично насичені композиції із шамоту з мінімальним декоруванням кольоровими поливами, скульптурна пластика із шамоту і порцеляни з делікатним розписом ангобами О. Безпалків 1990-х років вирізняються оригінальною інтерпретацією традицій народного мистецтва. Виробам майстрині, створеним методом вільного ручного ліплення і збагаченим деталями, що виразно доповнюють образність творів, «властиве досконале опрацювання пластичної форми, доцільне використання технологічних прийомів»[23].

Концепція посудин довільної форми близька обдарованій керамістці зі Львова Тамарі Березі. У своїх фантазійних посудинах вона використовує традиційні народні форми посуду як першооснову своїх образно-пластичних задумів (декоративні посудини «Зимовий глек» (1996), «Серпневий глек» (1998), «Czara» (2006)). Характерне для мисткині заглиблення в давні легенди, вірування та космічні уявлення наших предків стимулює авторське міфотворення в її узагальнено-фігуративних декоративно-скульптурних композиціях («Подорожі» (1990), «Українська міфологія» (1992), «Сасів» (1997), «Дорога» (1999), «Плоди» (2002), «Вежа» (2003))[24].

Заслужений художник України Володимир Оврах з Вінниці вбачає глибокий філософський зміст, утілення споконвічної мудрості майстра-гончара в доцільній простоті форм народної кераміки, орнаментальному багатстві декору, природній красі кольору[25].

В основу багатьох декоративних композицій В. Овраха покладено традиційні форми горщика, миски, корчаги, баньки, куманця, які майстер позбавив утилітарної буденності, надавши їм знакових якостей, прикладом чого слугують великі декоративні глеки з потрісканими стінками й чорними плямами, які сприймаються відлунням старовини («Інтерпретація форми» (1995), «Розмова з пращурами» (1997), «Вічна гармонія», «Еволюція форми» (обидві – 2004 р.)).

Звернення майстра до архаїки в композиціях із шамоту з огрубленою фактурою і колористикою, куди він включає антропоморфні мотиви зі стилізованими зображеннями в дусі трипільських жіночих статуеток, «його апеляція до прадавнини носить контекстуальний характер, демонструє усталеність національних архетипів»[26] («Три грації» (1993), «Архаїка» (1998), «Священна епоха рідної культури» (2006)).

[20] *Бекетова І.* Мистецький світ родини Козаків [Електронний ресурс] / НМУНДМ. – 2008. – Режим доступу : http://www.mundm.kiev.ua/.

[21] *Зіненко Т.* Формування колекції керамічної скульптури в Опішні. Частина перша. «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1997–1998 рр.) // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: Зб. наук. пр. – К., 2010. – С. 62.

[22] *Голубец О.* Ностальгия по утраченной керамичности // ДИ. – 1988. – № 12. – С. 41.

[23] *Голубець Г.* Колекція професійної кераміки… – С. 55.

[24] *Чегусова З.* Береза Тамара Анатоліївна // ЕСУ. – К., 2003. – Т. 2. – С. 494.

[25] *Лупій С.* Шляхи, що їх обрав митець // Мистецтвознавчий автограф: Зб. наук. пр. кафедри ІТМ ЛНАМ. – Л., 2010. – Вип. 4–5. – С. 133.

[26] Там само. – С. 146.

http://www.etnolog.org.ua

Переважна більшість майстрів кераміки, орієнтованих на традиції народного мистецтва, розробляють власний індивідуальний стиль зі свідомим спрощенням художніх образів, що було характерно і для творчого методу відомих європейських митців, які працювали наприкінці XIX – на початку XX ст. в напрямі «примітивізму» – одного з варіантів авангардизму.

Неодноразовий дипломант національних симпозіумів і виставок гончарства, що їх проводить НМЗУГО на Полтавщині, обдарована керамістка із Запоріжжя Лілія Бережненко органічно поєднує «наївне» сприйняття світу народних гончарів із сучасним образно-пластичним мисленням та виконанням творів вправною рукою високопрофесійного майстра кераміки. В оригінальній декоративно-ігровій формі художниця творить свої фігуративні декоративні скульптури в шамоті з розписом поливами, ангобами, емалями, які ніби осяяні життєствердним народним гумором та оптимізмом («Дівчина з горщиком» (1993), «Фазан» (1996), «Дівчина з птахом» (1998), «Дівчинка Ліля» (1999), «Бесіда» (2000), «Баришня» (2008 р., НМУНДМ, К-13243)).

Синтез традицій народної скульптурної пластики, характерної образної мови примітиву з філософськими підтекстами митця XXI ст. відчуваємо в художній кераміці лауреата Першої премії Міжнародного фестивалю скульптури, кераміки, гончарства «Аржиля» в м. Румазьер-Лубер у Франції (2006), співзасновника Київського творчого об'єднання «Гончарі» (від 1988 р.), Київської галереї сучасного мистецтва «Грифон» (від 1994 р.) Марка Галенка з Києва. У створених ним декоративних панно та об'ємно-просторових композиціях для оздоблення інтер'єрів, парковій декоративній скульптурі, пластиці малих форм автор демонструє вірність національним фольклорним традиціям (декоративні пласти «Левко та Ганна», «Вечори на хуторі» (1999 р., за мотивами творів М. Гоголя), «Де живе Сирин» (2000)).

Одна з улюблених тем М. Галенка – козацько-гетьманська (серія пластів «Козацькому роду нема переводу», «Добрі козаки», «І твій батько, і мій батько були добрі козаки» (усі – 2002 р.)). Твори за мотивами українського фольклору й пісень сповнені радості, гармонії, життєлюбності та фантазії.

Вражає його впевнений, світлий і жартівливий художній дар, що співіснує у злагоді з навколишнім світом, його «гострослів'я» і тонка спостережливість при передачі в глині та шамоті народних характерів і типажів, пронизаних веселою іронією, сплавом національного й загальнолюдського («Будьмо» (2002)). У сюжетно-фігуративних сценках, створених М. Галенком, вгадується міцна рука професіонала, який вміє весело фантазувати на теми українських народних прислів'їв, казок і пісень («Пливе щука з Кременчука, по воді хвостяка грюка» (2002))[27].

Є у творчому доробку М. Галенка роботи, що несуть у собі пам'ять про ритуальні предмети давніх культур. Автор звертається до слов'янської архаїки, прагне наблизитися до праісторичних знаків-символів, у яких утілено архетипи етнокультури українців. Такі скульптури мають лаконічну пластику, вивірені пропорції. Вони прекрасно сприймаються в садово-парковому середовищі й сучасному інтер'єрі (декоративна пластика «Чаша життя» (1996), «Молодик» (1997), «Ритуальна посудина» (2000)).

У 2009 році в залах НМУНДМ відбулася масштабна персональна виставка майстра під назвою «Маю, що сказати», яка переконала, що «новим роботам Галенка притаманні елегантність, вишуканість, тендітність, які походять від особистості художника» («Музи бавляться» (2008 р., НМУНДМ, К-13312, К-13313); «Ранкова кава», «Арлекін», «Спокій» (усі – 2000 р.))[28].

Відтворюючи в період 1990–2000-х років національні образи-архетипи, під якими розуміємо «наскрізні символічні структури, що були присутніми на усіх етапах розвитку тієї чи іншої нації від початку і до нашого часу» (за академіком Сергієм Кримським[29]), українські майстри професійної кераміки тлумачать їх у глибоко індивідуальній сучасній манері, проте з рисами максимального узагальнення від праслов'янської монументальної форми, застосовуючи як старовинну гончарну техніку, так і працюючи в техніці вільного ручного ліплення.

До найдавніших і найпоширеніших серед українських митців слов'янських архетипів належать Богиня-Берегиня, Юрій Змієборець, Дерево життя, птахи Фенікс та Сирин тощо.

Черпаючи з давнини й образно вирішуючи такі прадавні символи, як спіраль, знак безкінечності (меандр), солярні знаки (у тому числі й хрест), трикутники, ромби й квадрати, смуги з кіл із крапками, митці запозичують простоту форм, а водночас – значимість художності й наповненість змістом, спрямовуючи нас до витоків нашої культури. Це зна-

[27] *Чегусова З.* Марко Галенко – нежурливий кераміст // Президент. – 2003. – № 16–17. – С. 153–156.

[28] *Бекетова І.* Марко Галенко. Маю, що сказати [Електронний ресурс] / НМУНДМ. – Режим доступу : http://www.mundm.kiev.ua/.

[29] *Ціон В.* За межею щастя і нещастя: Монолог Сергія Борисовича Кримського // Дзеркало тижня. Україна. – 2011. – 24 червня (№ 23).

http://www.etnolog.org.ua

ходить відгук у творчості П. Печорного, У. Ярошевич, Г.-О. Липи, М. Теліженка, І. Фізера, З. Берези, Л. Шилімової-Ганзенко, М. Росул, В. Віньковського, які використовують найдавніші загальнолюдські символи, що стали основою традиційного народного мистецтва з його характерним підходом до твору як до певної закодованої знакової системи, що має нести в собі нашарування загальнолюдського досвіду.

До втілення образу Праматері-Богині-Берегині як охоронниці та заступниці наших предків постійно звертається у своїй творчості народний художник України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка Петро Печорний. Його праматері-берегині з молитовно піднятими руками, яких майстер «усаджує» то на півня, то на сонячного птаха, то на коня, який пов'язувався у слов'янській міфології з божественним сонцем, відсилають нас у час і простір, у яких перебували наші пращури (керамічні скульптури із шамоту «Берегиня на коні» (1995), «Берегиня з птахом» (1993), «До світла» (1996)).

Значимість давньослов'янських образів чарівного птаха Фенікса – символу безсмертя, відродження (трапляється не тільки в міфології фінікійців, єгиптян, але й у символіці християнства, зокрема в українському іконопису), райської птахи-діви Сирин, спів якої розганяє смуток і тугу, П. Печорний розкриває у серії умовних фігуративних скульптур із шамоту, декорованих солями й поливами, збагачених вкрапленнями стародавніх орнаментальних знаків з різними фактурами та полисками відновного вогню («Птах Фенікс – древо» (1991), «Окрилений диво-птах» (1995), «Рожевий диво-птах» (1996), «Відродження» (1994))[30].

Широкої трансформації зазнає образ Берегині-Богині-Матері-Жінки як символу роду, нації, землі України в декоративній скульптурі одного з провідних митців м. Черкас заслуженого художника України Миколи Теліженка. Майстер подає своєрідне тлумачення цього архетипу: «від переосмислення задивленої у вічність слов'янської та скіфської кам'яної баби до <...> жінки як символу зображення одвічного терпіння й очікування»[31].

Образність давніх українських архетипів значно оновила й розвинула неперевершена майстриня гончарної скульптури з м. Львова Уляна Ярошевич, переконливо довівши безмежність можливостей поступу традиції.

У своїй гончарній скульптурі мисткиня намагається поєднати народну традицію з новітнім баченням пластики та кольору, «сприймаючи кращі здобутки гончарного ремесла через призму сучасного образного мислення і сміливого творчого експерименту, знаходячи їм оригінальну інтерпретацію»[32]. Вона оригінально вибудовує свої архітектонічно конструктивні, силуетно виразні фігури берегинь-богинь з різновеликих кулястих та циліндричних порожнистих об'ємів, віртуозно виточених нею на гончарному крузі і доповнених дрібними ліпленими деталями з характерною для народної керамічної пластики розкутістю.

Антропоморфним з підкресленими рисами архаїки творам У. Ярошевич, що виконані з гончарної глини, декоровані матовими поливами насичених синіх, вохристих, сірих, зелених тонів з рельєфними фактурами черепка (на відміну від попереднього періоду її творчості (1970–1980-х рр.), мисткиня відмовилася від використання графічного розпису, яким активно доповнювала декор своїх скульптур), притаманна висока пластична культура, що спирається на міцний фундамент львівської школи професійної кераміки та вродженого дивовижного просторового мислення художниці. Її образи жіночого стародавнього божества виникли під впливом праслов'янської архаїки і статуарної пластики примітивних народів давньої Африки. У. Ярошевич створює свій неповторний образ Берегині-Богині як матері-годувальниці й покровительки сім'ї, яку авторка силою мистецтва нагороджує могутньою життєдайною силою. Художниця надає перевагу монументальному за характером і мінімалістичному за формами фігуративу, до того ж, як і давні майстри, навмисно акцентує увагу на анатомічних особливостях будови жіночого тіла, покликаних сприяти продовженню людського роду, що надає творам мисткині ще глибшої змістовності та переконливої величності (скульптурна композиція «Божественні» (1997); серія «Жінки» (1997–2014); скульптура із серії «Жінки» (1999 р., НМУНДМ, К-13244); «Мандрівники» (1998); серія «Відпочинок» (1998–2000); «Зацікавлена», «Споглядання» (обидві – 2000 р.); «Натхнення» (2008)).

Заслужений художник України Ганна-Оксана Липа теж уважає стародавню пластику найбільш співзвучною динамічному сучасному світові. У її змістовних і пластично опрацьованих

[30] *Підгора В.* Відродження космогонії древніх // Петро Печорний: Альбом. – К., 2005. – С. 30–54.

[31] *Маричевський М.*, *Підгора В.* Синтез старовини і сучасності // ОМ. – 1996. – № 2. – С. 34.

[32] *Голубець О.* Зберігаючи вірність народним традиціям // ОМ. – 1990. – № 3. – С. 14.

http://www.etnolog.org.ua

творах, пов'язаних з генетичною пам'яттю нашого народу, віддзеркалюється власне поетико-міфологічне мислення художниці, для якої характерне тяжіння до філософського осмислення буття, заглиблення в національну традицію та світові культурні пласти, трансформація стародавніх семантичних знаків і символів сучасними пластичними засобами. У річищі умовно-фігуративної образотворчої архаїки перебувають її неповторні виставкові інсталяції, де поєднано декоративні скульптури із шамоту і глини в авторській техніці, що асоціюються із сакральною пластикою Трипілля; настінні рельєфи, сповнені магічних таємних знаків; ритуальний посуд з невеличкими оберегами («Оберега (Мокоша)» із циклу «Матріархат» (1994 р., НМУНДМ, К-13784, К-13785), цикл «Лови» (2010-ті рр.)). Твори Г.-О. Липи, яка дивиться на Sacra Terra (Священну Землю) з властивим тільки їй мистецьким світоглядом, сприймаються енергетично-чуттєвими формами-образами, фігурами-знаками, які ніби концентрують у собі й випромінюють сакральне світло.

Архаїкою різних культур, спільністю їхньої семантики у світовій культурі, трансформацією в сучасному мистецтві надихається закарпатська мисткиня з Ужгорода Мирослава Росул, яка тяжіє до фігуративної пластики, випробовує себе як у монументальній, станковій, так і в мініатюрній керамопластиці, визначаючи суть напряму, у якому вона працює в кераміці, як «архаїчний трансавангард»[33]. Професійний інтерес М. Росул лежить у площині української етноархаїки, у традиції трипільської культури та символах одвічності життя давніх слов'ян. Захоплення пластикою Трипілля віддзеркалюється в численних керамічних інспіраціях авторки розглядуваного періоду («Чорна фігура» (1992), «Стомилася» (1994), «Відпочинок» (1997), «Молитва до сонця» (1998), «Викрадення Європи» (1999); серія «Трипілля -I, -II, -III» (2001); «Самотність» (2008)). У них – «виразний відсвіт космологічних та міфологічних уявлень наших пращурів: жінка мислиться як Праматір Всесвіту, як джерело і першооснова людського буття»[34].

Серед мистецьких напрацювань М. Росул особливо вдалими видаються її твори, виліплені з шамоту й декоровані розписом ангобами та поливами, що народилися під впливом високої культури народного образотворення (декоративні скульптури «Тюльпановий звір», «Писанковий звір» (2007–2008)). Органічне поєднання виразних форм і орнаментального декору демонструє й скульптурна пластика, що втілює образи доісторичних птахів і тварин, відомого закарпатського кераміста-аніміаліста з м. Ужгорода заслуженого художника України В'ячеслава Віньковського («Викрадення Європи» (у співавторстві з М. Росул (1999)), «Двурожець» (2000), «Двоє» (2007 р., НМУНДМ, К-13543–13547)). М. Росул і В. Віньковський в орнаментиці своїх творів застосовують символи стародавньої трипільської кераміки: спіраль, меандр, ромб, хрест, трикутник, вертикальні смуги з концентричних кіл, тощо.

Незнищену генетичну пам'ять українських митців яскраво демонструють вироби універсального майстра декоративного мистецтва з м. Черкас Людмили Шилімової-Ганзенко (однаково плідно працює як з керамічними, так і текстильними матеріалами), зокрема своєрідно відтворений нею образ-архетип традиційної вузлової ляльки-мотанки в шамоті в техніці вільного ручного ліплення й розпису ангобами та поливами («Лялька» (2012 р., НМУНДМ, К-137596)).

Творчою грою відображення світу через призму керамічних матеріалів – шамоту, глини, кольорових мас – вирізняються твори львівської художниці Лесі Рось, особливо її цикл «Пірамідальні форми України» (2005), де «терикони і кургани, відчуття простору і нашарувань часу, вплетення відголосків минулого в сучасний світ – головні мотиви циклу, майстерно реалізовані автором шляхом органічного сполучення ювелірної підполивної графіки з монументальною величчю довершених пірамідальних форм»[35].

Розуміння того, що живий розвиток мистецтва й будь-яке новаторство не можуть існувати без історичного коріння, у 1990-х роках стає свідомим і програмним. Характерною тенденцією професійного декоративного мистецтва цього періоду є звернення до національно-історичної тематики. Митці прагнуть передати своє відчуття від дотику до минулого, до історичних епох та подій. До вдумливого образного розкриття тем історії і культури України тяжіють Г. Севрук, В. Єрмоленко, М. Савка-Качмар, І. Фізер, П. Печорний, М. Теліженко, В. Оврах та інші митці. Їхні лірико-епічні твори мають виразне національне забарвлення, демонстру-

[33] *Приходько О.* «Архаїчний трансавангард» Мирослави Росул // Мирослава Росул: Кераміка: Каталог. – Ужгород, 2008. – С. 1.

[34] Там само. – С. 2.

[35] *Зіненко Т.* Україна соборна. Каталог Всеукраїнського симпозіуму художньої кераміки (Слов'янськ, 2005). – К., 2005. – С. 11.

http://www.etnolog.org.ua

ють глибоке фахове оволодіння мистецькою спадщиною свого народу.

Лауреат премій ім. Василя Стуса та ім. Митрополита Андрея Шептицького, відомий київський майстер декоративної і монументальної кераміки скульптурного напряму Галина Севрук – інтелектуал, тонкий знавець слов'янської дохристиянської міфології, історії Київської Русі та Козаччини, спадкоємиця шляхетного українського роду Григоровичів-Барських (по материнській лінії). У своїй багатолітній творчій діяльності вона надає перевагу історичному жанру, незмінно створюючи в його межах тематичні з розгорнутим сюжетом фігуративні панно.

Г. Севрук належить до «когорти тих мистців, чиї імена або замовчувались, або вимовлялись одними пошепки, іншими – з певним забарвленням»[36]. Багатолітня співробітниця керамічної майстерні КиївЗНДІЕП, так званої Софійської гончарні (до 1963 р. була у складі АА України), член Клубу творчої молоді, що діяв у Києві в «період відлиги» (його членами були такі яскраві представники української творчої інтелігенції, як І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк, В. Зарецький, А. Горська, Л. Семикіна, М. Вінграновський, В. Симоненко, В. Сильвестров, Л. Танюк та ін.), Г. Севрук спільно зі своїми однодумцями-творцями в 1960-х роках виступала проти політизації українського мистецтва, обстоюючи підвищення історичного й національного самоусвідомлення, збереження культурної спадкоємності, тому й обрала справою свого творчого життя царину декоративного мистецтва, зокрема такий його різновид, як архітектурно-художня кераміка, якою вона захоплена ось уже півстоліття.

Починаючи з 1990-х років, майстриня плідно працює в керамічному рельєфі та горельєфі, продовживши розпочаті нею ще в 1960-х роках серії «Київська Русь» та «Козаччина» («Іван Мазепа» (1990-ті рр.), «Молитва» (1994), «Благословення» (1997)), «де історичне перетворюється на її авторське, особисте»[37]. Авторка самобутньо трактує людські образи в історичному часі. Особливо її приваблюють портрети видатних осіб вітчизняної історії. Усього неординарною мисткинею створено понад 500 станково-декоративних керамічних пластів на тему історії України (образи Ярославни, княгині Ольги, князя Святослава, дочки Ярослава Мудрого – королеви Франції Анни, Аліпія Печерського, Іларіона, Петра Милонєга, Гулевичівни, Марусі Чурай, козаків Івана Сірка, Самійла Кішки, Кармелюка, Максима Кривоноса, Наливайка, Сагайдачного, Григорія Сковороди, Тараса Шевченка) та понад 30 монументальних керамічних панно для архітектурних споруд Києва, Чернігова, Одеси, Алушти тощо[38]. Художниця працює переважно в глині, шамоті, уникаючи активного застосуванням полив, хоча використовує яскраві кольорові вкраплення як доповнення до керамічного рельєфу. У своїх тематичних творах Г. Севрук зазвичай синтезує художні засоби графічного та скульптурного мистецтв, де головними є високі ритмо-пластичні й фактурні якості панно, виразний силует гранично узагальнених фігур, вишуканий стриманий колорит композиції. На сьогодні станково-декоративна й монументальна кераміка Г. Севрук є одним з найцікавіших явищ в українському мистецтві.

Героїчну історію України майстерно відтворює, починаючи з 1990-х років, відомий майстер порцеляни, фаянсу й кераміки з м. Сум заслужений художник України Василь Єрмоленко. Проникнутий традиціями національного образотворення, він створює переважно фігуративні багатопредметні композиції, скульптурну пластику, декоративні тарелі, пласти із шамоту та фарфору. Для творчості В. Єрмоленка характерні багатоманітність пластики та об'ємів, варіативність прийомів декорування разом з виразністю мазка, насиченістю і яскравістю кольорів розпису, уведенням скульптурних елементів, ліричністю образів з національним забарвленням («Таїнство Січі» (1991), «Мальовнича Україна» (1993), «Козацькі мандрівники під сузір'ям "Віз"» (1995), «Слово о полку Ігоревім», «Під сонцем України» (обидва – 2000 р.) тощо)[39].

Здебільшого у творах майстрів професійної кераміки історичне перетворюється на засіб художнього осмислення сучасності, віддзеркалення її колізій та моральних орієнтирів. Насправді, надзвичайно суголосною українській реальності 1990–2010-х років виявляється козацька тема, що актуалізувалась у творах художників-керамістів, які значно допомагають сучасному українцеві ідентифікуватися, відродити й посилити в собі почуття національної гідності.

Козацька тема звучить у численних творах народного художника України Петра Печорного, виконаних у техніці вільного ліплення із

[36] *Придатко Т.* Вірність обраному шляху // ОМ. – 1992. – № 1. – С. 34.

[37] Там само. – С. 36.

[38] *Мисюга Б.* Галина Севрук: Альбом-монографія. – К., 2011. – 240 с.: іл.

[39] *Чегусова З.* Єрмоленко Василь // ЕСУ. – К., 2009. – Т. 9. – С. 441.

http://www.etnolog.org.ua

шамоту («Переможець» (1993), «Дерево життя» (1994), «Козаки», «Запорожці» (обидва – 1995 р.)). У цих скульптурних композиціях автор не тільки розвиває традиційну тему «Козацькому роду нема переводу», але й створює своєрідні символи долі України. Зокрема, «він зображає Юрія Святого, вершника у боротьбі з гігантським Змієм, не як невідпорного Переможця, зовсім не велетнем, поміж могутніх драконових голів. З таким Злом можна боротися довго! Та ця справжня декоративно-сюжетна пластика потрясає ще й іншим: митець назвав твір "Дерево життя"! І в цьому філософському осмисленні вітчизняної історії – трагічна карма українця, архетип долі якого, Дерево його життя – це одвічна і не минаюча боротьба зі Злом»[40]. Вірних захисників рідної землі уособлюють у творах цього митця й образи Богдана Хмельницького, Голоти, Байди Вишневецького, Северина Наливайка та ін.

«Нервом» історичного, яким пронизана фольклорна міфотворчість, «наставленістю на причетність до власного роду – землі, місця, життя, генних традицій»[41], сприймаються керамічні скульптури, присвячені українському козацтву, відомого митця із Черкас заслуженого художника України Івана Фізера («Дума» (1988–1990), «Козацька криця» (1991), «Холодний Яр» (1994), «Велет-гора» (2000), «Обереги степу» (2001)). Козацькі образи І. Фізера нагадують про героїчний характер українців, вони «бережуть пам'ять про увесь наш рід <...>, і водночас "несуть" її у глибині форми, думки, пластичної мови; вони – що виплекані нею і що проносять її від твору до твору»[42].

В ускладненій образно-пластичній інтерпретації прочитується козацька тема в станково-декоративних і садово-паркових скульптурних композиціях Миколи Теліженка («Битим шляхом» (1993), «Стогін землі», «Чумацька Мадонна» (обидва – 1999 р.)).

Індивідуальні авторські пошуки, утілити які в радянські часи здавалося неможливо, на зламі XX–XXI ст. оригінально зреалізувались у творчості багатьох професійних художників-керамістів України. Їхній досвід доводить, що станково-декоративна професійна кераміка – це мистецтво з безмежним тематично-образним діапазоном, який дозволяє українським митцям створювати безліч сміливих, неочікуваних для кераміки образів в абстрактно-декоративних і образотворчих, відсторонено-безсюжетних і філософсько-змістовних творах, де митці, кожен по-своєму, утілюють розуміння світу в часових і просторових вимірах[43].

Майстерне поєднання пластики із сюжетним талановито узагальненим фігуративним розписом, з виразним, графічно вивіреним рисунком у сполученні з архітектонічними білими вазами чи абстрактними конструкціями з кам'яної маси надає монументальності експресивним за пластикою і колористикою творам львівської керамістки Галини Ошуркевич, яка здобула широке визнання ще в 1970-х роках. «Добре володіючи технологічними засобами, художниця відтворює навколишній світ в оригінальних декоративних композиціях, позначених характерними інтимними інтонаціями, тонкою ліричною настроєністю»[44] («Старе місто» (1990), «Вертикалі» (1996), «Вази червоні» (1999 р., НМУНДМ, К-13251–13253), «Легкі вертикалі» (2001), «Чорно-білий варіант» (2002), «Білі вази» (2008)).

Пластичною витонченістю образів поряд із сучасним інтелектуальним образним мисленням приваблюють, як і в попередні десятиліття, лірично-філософські композиції знакової київської мисткині, дипломантки Міжнародної бієнале в м. Фаенці в Італії (1981) – Людмили Красюк. Простота її мистецького вислову не виключає багатого емоційного звучання декоративних композицій: асоціативно-знакових, позначених особливою красою стриманих монолітних форм, сповнених елегійного смутку – «журби самотності». Керамічна просторова пластика, скульптура малих форм Л. Красюк, в основі яких лежить глибока символічна форма чаші (її верхня напівсфера відкрита для вміщення сили духа, а нижня – ближче до землі, яку вона і символізує), у 2000-х роках набуває монументального значення навіть у виробах незначних розмірів («Благословенний день» (1999), «Спогад», «Велика чаша», «Римські етюди», «Теплий вересень», «Ознака часу», «Березневий день», серія «В тіні великих дерев» (усі – 2000–2011 рр.)).

У сповненій потужної енергетики монументально- і станково-декоративній керамічній скульптурі неординарного київського автора Андрія Іллінського відчувається захоплення мистецтвом давніх цивілізацій та фантастикою космічних світів. Об'ємно-просторові фігуративні композиції з шамоту – це спроби мистецького осмислення буття на Землі і в Космосі,

[40] *Підгора В.* Зазнач. праця. – С. 32.
[41] *Федорук О.* Творити – і бути щасливим // ОМ. – 2011. – № 2. – С. 101.
[42] Там само.
[43] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен... – С. 32.
[44] *Голубець О.* Кераміка Галини Ошуркевич // ОМ. – 1985. – № 4. – С. 31.

http://www.etnolog.org.ua

пошук жіночого ідеалу, утілення взаємовідносин обох статей. Керамічна скульптура А. Іллінського вирізняється характерною для постмодерністського мистецтва плинною грою фантастичних міфологічних образів та форм художника-універсала, який здатний створювати досконалі традиційні твори в гончарстві та імпровізувати в техніці вільного ліплення («Різдво» (1989–1990 рр., НМУНДМ, К-12309–12316), «Сон Ноя», «Очікування нового тисячоліття» (обидва – 1998 р.), «Великий свічник», «Україна, або Козак-Мамай під деревом Бо» (обидва – 1999 р.), «Чоловічі фантазії» (2000), «Дама з горностаєм» (2002))[45].

Художня кераміка, що виникла ще на початку людської цивілізації, для сучасних українських мистців стала безмежним полем для технологічних експериментів і випробовування інноваційних форм, що спричинило значні образно-пластичні зміни у 2000-х роках, – часовому періоді, коли гармонійно поєднується архаїчність та новаторство.

Своєрідністю і багатогранністю художньої мови вирізняються твори видатної української художниці зі Львова (вихованка львівської школи), голови секції художньої кераміки ЛОНСХУ Ганни Лисик. Вона створила власну візуально-пластичну форму на граничному рубежі реальної та ірреальної образності. Її творча манера є спорідненою з «археологічним авангардом».

Матові, неблискучі, неяскраві за палітрою, у якій переважають природні – «земляні» – кольори, проте виразні за складними рукотворними фактурами, архітектонічні, напрочуд тонкостінні, незважаючи на масивні форми, посудини-скульптури Г. Лисик асоціативно пов'язані з архаїчною керамікою прадавніх цивілізацій («Звірятко» (1994), «Довга дорога» (1995), «Устриця» (1998), «Пізнє життя» (2005)). Твори мисткині вражають своєю рафінованою естетикою мінімалізму й довершеністю виконання. Її унікальні керамічні витвори, ніби помережані ювелірно вишуканими графічними розписами з магічними знаками «скельних рисунків», хоч і відсилають до первісних витоків художньої творчості наших предків, але водночас демонструють авторське сучасне пластичне мислення, яке в цілому властиве українським майстрам професійної кераміки межі XX–XXI ст. («Птах» (1995), «Риба» (1997), «Забавка» (1998)).

Від кінця 1990-х років тематичний діапазон її витонченого графічного декору, що являє собою павутиноподібні переплетення з дрібних абстрактних та фігуративних знаків і нагадує своєрідний ювелірний скоропис, розширився новими біо-, зоо- та антропоморфними мотивами («Посудина-колодязь» (1999)). У 2010-х роках Г. Лисик у своїй «керамічній графіці», яка є надзвичайно сильним художнім засобом у її творах, особливо часто імпровізує на лірико-поетичні теми «осіннього саду» і «зимового саду».

Національною «архепам'яттю» мандрує у своїй творчості і львівський художник Ігор Береза, для якого світ кераміки є насамперед поєднанням форм і кольорів землі, що мають свою правічну символіку.

Для творчості І. Берези характерна граничнo умовна фігуративна («Торс» (2008 р., НМУНДМ, К-13237)) і абстрактна пластика («Сни» (1990), «Чорна постать», «Біла постать» (обидві – 1996 р.), «Ніч» (1997), «Воїни» (1998), «Захисник-воїн» (1999), «Персонаж» (2001)) з використанням символів і прийомів, сформованих на основі національного образотворення в поєднанні з художніми формами, виробленими світовим мистецтвом. У керамічних предметах автора, які мають станково-виставковий характер, передусім вирішуються формо-образні завдання.

У так званому стилі «археологічного авангарду» працює представник закарпатської школи кераміки з м. Ужгорода Ярослав Борецький.

Захоплення прамистецтвом людства часів неоліту, зокрема печерним живописом, разом з бажанням декларувати власну належність до певної національної духовної традиції надихає талановитого майстра кераміки на «пошук предків», «своїх архетипів». Це відчувається в його рукотворних геометрично-абстрактних пластах, у гармонійно-урівноважених за формами й вишуканих за малярсько-графічним декором арт-об'єктах, де першорядною є ідея автора в поєднанні образів і форм прадавнини із сучасністю (декоративне панно «Баланс кольору і знаків» (2011–2012)). Особливий інтерес для Я. Борецького становить робота з кам'яною масою, порцеляною: у них він відшуковує нові технології й непізнані можливості цих матеріалів.

Самобутньо і художньо-плідно в різноманітній палітрі мистецтва України 1990-х років виокремлюється творчість кераміста з м. Сум Григорія Протасова. Він є одним з небагатьох українських художників, хто оволодів давньою технологією раку-кераміки, яка прийшла в Європу з Японії. Саме йому в Україні належить роль першовідкривача та місіонера самобутнього мистецтва раку-кераміки, яка завдяки Г. Протасову для багатьох його побратимів

[45] *Чегусова З.* Іллінський Андрій Олексійович // ЕСУ. – К., 2011. – Т. 11. – С. 299.

http://www.etnolog.org.ua

по мистецтву перетворилася на своєрідну «релігію»[46].

Раку-кераміка Г. Протасова сприймається мистецтвом суто національним. У його таємничих керамічних об'єктах, завжди позбавлених утилітарної доцільності, але які, здається, несуть у собі пам'ять про ритуальні предмети древніх культур, немає жодного натяку на зовнішню ефектність пластичного прийому. У стилістиці своїх арт-об'єктів, у їхніх геометризованих, гармонійно врівноважених формах, фактично вільних від декору, Г. Протасов насамперед підкреслює виразність самої раку-кераміки як матеріалу мистецтва, у якому таїться, здавалося б, допрофесійна простота і велична природність («Контейнер» (1999), «Контейнер із секретом», «Чорно-білий альбом», «Старе фото», «Лист» (усі – 2000 р.)).

Як і Г. Протасов, надихається культурою Сходу, зокрема мініатюрною пластикою нецке, сучасною керамікою Японії, різносторонньо обдарована художниця з Києва Тетяна Зайцева, що найяскравіше відбивається в її декоративній скульптурі із шамоту («Гея. Пробудження» (2000 р., НМУНДМ, К-13558)).

Останніми десятиліттями спостерігається особливо широке розмаїття концепцій творення декоративного образу. Прихильниками концептуальної творчості в кераміці є С. Пасічна, С. Андрусів, О. Безпалків, Г. Друль, Г. Міміношвілі, О. Бланк, Т. Павлишин-Святун, Ю. Мусатов; у порцеляні – І. Ковалевич, В. Хижинський, С. Бережненко та Б. Данилов.

Неповторним індивідуальним мистецьким виразом позначені декоративно-формальні композиції з кераміки володарки Гран-прі Міжнародної бієнале кераміки у м. Фаенці в Італії (1991), медалі Президента Республіки Італія (1989), Золотої медалі Міжнародної бієнале кераміки в м. Валлорісі у Франції (1994), Почесної грамоти Міжнародного конкурсу кераміки та дизайну «Кутані» в м. Канагава в Японії (1997) – мисткині з Полтави Світлани Пасічної. Її неоавангардна кераміка несе в собі комплекс смислових пластів, що об'єднують філософську проблематику з концептуальністю художніх об'єктів. Складність і насиченість образів досягається абстрактно-пластичними поліхромними побудовами, відстороненими від реального світу, оригінальними технологічними знахідками («Сни падолисту» (1992–1993), «Народження дня» (1991–1995), «Цілунок Дня і Ночі» (1995 р., НМУНДМ, К-13246))[47].

«Керамічні композиції Пасічної – це сув'язь форми й кольору <...> У них думка пульсує, форма впевнено балансує в межах кольорових консонансів у непередбачуваних означеннях виразу. Життєві вузлики сплітаються у візуальну просторову комбінаторику, елементами якої є віхи на шляху відчутого і спостереженого»[48].

Високопрофесійним майстром художньої кераміки з власним оригінальним світобаченням є відомий львівський художник, приват-доцент кафедри художньої кераміки ЛНАМ Степан Андрусів, який гармонійно поєднує творчу роботу в архітектурно-художній та ландшафтній кераміці з педагогічною діяльністю. Асоціативно насичені, гранично умовні за пластикою керамічні пласти майстра «виражають його сміливу енергійну манеру, інтелектуальне наставлення мистця до форми, прагнення зберегти традиційну ясність і глибину образу»[49] («Портрет незнайомця-І», «Двоє», «Жало» (усі – 2000 р.), «Несподівана зустріч» (2002 р., НМУНДМ, К-13760)).

Кардинально змінює у 2000-х роках свою творчу манеру видатна львівська мисткиня О. Безпалків: відмовившись від звичного для неї в кераміці фігуративу на основі традиційних народних посудних форм, вона дивує глядача своїми несподіваними «ефемерними» конструктивними побудовами в безколірній глині («Вчора, нині і завжди-ІІ», «Фортуна», «Пастка» (усі – 2005 р.), «Той, що всередині живе», «Вертеп» (обидва – 2006 р.)).

Намагається зруйнувати стереотипні уявлення про глину й молода мисткиня з м. Львова Тетяна Павлишин-Святун. Завдяки майстерному володінню методом мереживної пластики глина в її нестандартних модульних структурах, які утворюють цікаві просторові композиції, збагачується такими несподіваними якостями, як прозорість і багатоплановість. «Художню сутність творчої манери художниці можна визначити таким поєднанням: вишукана форма, досконалий декор, сюжетна наповненість» (за С. Андрусівим[50]).

[46] Японські раку-керамісти в XVI ст. першими в історії японської кераміки відмовилися від гончарного круга і почали працювати як скульптори. Вони вручну досягали незрівнянної пластичності форми. Однак Г. Протасов залишається універсалом, який володіє в рівній мірі і гончарним кругом, і технікою ліплення з пласта.

[47] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен... – С. 26, 114–115, 457.

[48] *Федорук О.* Її пам'ятають у Фаєнці: [Про полтавську керамістку Світлану Пасічну] // ОМ. – 2009. – № 3. – С. 54.

[49] *Федорук О.* Степан Андрусів // ОМ. – 2009. – № 3. – С. 35.

[50] [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/imc/psvooh.

http://www.etnolog.org.ua

Відстороненість і втаємниченість образів, стриманість та лаконічність у використанні виражальних засобів властиві абстрактно-декоративній пластиці із шамоту в техніці вільного ліплення неординарної київської художниці Олени Бланк. У своїй декоративній пластиці, арт-об'єктах, тарелях, келихах і навіть керамічних орнаментованих подушках вона майстерно досягає гармонійного поєднання мінімалізму, рівноваги та зорової простоти форм («Знак Бика» (1993), «Самотність» (1994), «Колізей» (1995), «Удавана рівновага» (1997)). Керамічні інсталяції художниці сприймаються як плід мистецьких подорожей у часі та просторі, як постмодерністична гра із зображеннями і предметами («У чотирьох кімнатах» (2008), «Дрова» (2014)).

Упродовж останніх років пильну увагу привертає творчість молодого перспективного художника-кераміста Юрія Мусатова з м. Конотопа, який здобув освіту в ЛНАМ. У зв'язку з політичними подіями 2014 року в Україні (які вже стали історичними), «пророчою» видається його серія абстрактно-декоративної пластики «Вибухи» (2013), у якій автором формуються образи у вигляді «застиглих деструкцій» у різноманітних варіаціях: під час військових дій 2014 року на Сході України ці твори набули нового драматичного звучання.

В означений часовий період спостерігаємо прагнення керамістів підкреслити «чистоту матеріалу», «чистоту форми». До чіткої відточеності побудови пластики, до геометризму тяжіє в 1990-х роках одна з провідних керамістів Львова Ярослава Мотика. Складними асоціативно-опосередкованими шляхами приходить вона до відтворення руху в геометризованих фігуративних чорно-білих скульптурах, які близькі до формально-стилістичних пошуків кубофутуристів, конструктивістів, до художніх ідей нашого геніального співвітчизника Олександра Архипенка («Жінка» (1990), «Оголена» (1993), «Сон» (1997), «Ті, що йдуть» (1993)).

Поняття «чистої форми» є одним зі складових «мінімалізму» – напряму авангардизму 1960–1970-х років, де форма зведена до найпростіших геометричних абрисів і об'ємів. Так, садово-паркову пластику Гії Міміношвілі можна розглядати як приклад мінімалістського й кінетичного мистецтва, де рух чи враження руху – невід'ємна властивість самих творів («Контактскульптура-І» (1998), «Контактскульптура-ІІ» (2000)).

Лаконізм виражальних засобів – характерна особливість гончарних високотехнічних ваз Володимира Онищенка. Вони сприймаються як камерні й водночас як велично монументальні. Їхня сувора архітектонічність поєднується з виразною естетикою рафінованої фактури, що породжує експресивні образи (декоративні вази (1997–2014) та піали (1996–2014), ваза «Купальниці» (2002 р., НМУНДМ, К-13194)).

Виявлення «чистої форми» в порцеляні, у кам'яній масі простежується у суворій конструктивності, лаконічності скульптурних композицій та настінної пластики учасника і дипломанта майже всіх міжнародних виставок-конкурсів та симпозіумів на зламі XX–XXI ст. – Ігоря Ковалевича.

Його творчість вражає застосуванням нетрадиційних технологічних прийомів і принципів формотворення. Відсутність у його витворах конкретних зображальних мотивів пояснюється принциповою відмовою від них автора в бік відсторонених від реальної дійсності суто асоціативних форм, які яскравіше, на його думку, виявляють та підкреслюють специфічні властивості керамічних матеріалів («Вікна» (1997), «Дві вежі» (1998), «Процесія» (2000), «Карнавал» (2008)).

Нові художньо-естетичні можливості матеріалу незмінно демонструє постійний учасник і дипломант всеукраїнських та міжнародних виставок-конкурсів, який постійно тяжіє до сміливих технологічних експериментів у модульних та об'ємно-просторових композиціях, скульптурі малих форм, напрочуд обдарований митець з м. Луцька Володимир Хижинський. Безмежне розмаїття навколишнього світу, довершеність і гармонія природних форм спонукають цього «креатора» в кераміці до постійного творчого пошуку як у фігуративі, так і в напрямі геометричної абстракції («Сізіфові труди» (1995), «Напад» (1996), «Викрадач гнізд» із серії «Забуті спогади» (1997), «Птах надії» (2000), «Діалог у собі» (2005)). Серед керамічних матеріалів його найбільше приваблюють пластична глина, живописні кольорові маси, фактурний зернистий шамот, легка витончена порцеляна. Остання спонукала його до ідеї створення емоційно-експресивних об'ємно-просторових композицій, з однотипних, проте досконалих за пластикою елементів, з яких автор вибудовує цікаві за ритмікою сучасні інтер'єрні та ландшафтні структури («Дощ» (2004), «Колесо життя» (2008)).

Широким спектром формального пошуку користується провідний художник-кераміст із м. Запоріжжя Сергій Бережненко, який працює в усіх існуючих керамічних матеріалах: гончарній глині, фаянсі, фарфорі, майоліці, кам'яній масі, шамоті. Майстер навдивовижу глибоко відчуває особливі властивості цих матеріалів, проводить кожний з них через внутрішній асоціативний ряд, перетворюючи його у

http://www.etnolog.org.ua

зазвичай відсторонену абстрактну форму, у якій глина знаходить нове звучання і життя (серія «Ландшафти» (1989–1990), «Знаки» (1993), «Хитка рівновага» (2000)). Об'ємно-просторові композиції з порцеляни С. Бережненка демонструють майстерність автора в застосуванні виражальних засобів графіки. Серед таких виробів, зокрема, декоративна композиція «Кратери» (1993), якій властива виразна узагальнена пластика ручного ліплення з кількох різнозабарвлених керамічних мас, які, переходячи одна в одну, утворюють вишукану орнаментику геометричного характеру.

Широкою палітрою творчих звершень у порцеляні захоплює також творчість київського художника Бориса Данилова, який уже на початку 1990-х років своєю діяльністю, що базується на суто естетичних та інтелектуальних критеріях, вивів фарфор України далеко за межі прикладного, утилітарного жанру, звівши його на п'єдестал високого мистецтва.

Замість звичного квіткового орнаментального розпису Б. Данилов творить справжній живопис на фарфорових об'ємах, прислуховуючись до ірраціональних порухів своєї підсвідомості, яка породжує в його фарфорі дивовижні образи загубленості людини у світовому безмежжі, роздвоєння особистості, фатальності життя. Дивуючись декоративним вазам і пластам Б. Данилова з їхніми неймовірно складними, насиченими безліччю деталей розписами, не віриш, що аристократ-фарфор, який так покірно тішить зір своїми млосними переливами, насправді є матеріалом невимовно примхливим і непоступливим. Тому живописні імпровізації Б. Данилова в техніці підглазурного й надглазурного розпису – свідчення віртуозного володіння матеріалом, своєрідне проникнення в душу фарфору, справжня поезія «білого дива» (декоративні вази «Кам'яне павутиння» (1996), «День – ніч», «Весна», «Голуба перлина» (усі – 1997 р.), мініатюри «Вовкулак», «Буковий ліс», «Місто на воді» (усі – 1997 р.))[51].

Зауважимо, що доленосну роль в історії української кераміки XX ст. відіграла львівська художня школа, яка сформувалася в ЛНАМ (у минулому – ЛДІПДМ). Майстри професійної кераміки, які творчо працюють в інших містах України, – це переважно представники саме цього навчального закладу.

Так, внесок у розвиток мистецтва кераміки 1990–2010-х років кафедри художньої кераміки ЛНАМ (від 2008 р. і до сьогодні її завідувачем є доктор мистецтвознавства, професор Орест Голубець) справді значимий. Основними напрямами творчої діяльності кафедри є декоративно-ужиткова, виставкова, а також кераміка для архітектурного довкілля. За майже 70 років існування (її було створено 1946 року) кафедра підготувала близько 1000 художників декоративно-прикладного мистецтва, які оволоділи глибокими знаннями з історії народної та професійної сучасної кераміки, різноманітними прийомами формування й декорування керамічних виробів, виконання і реалізації творчих проектів – від ужиткової кераміки до композицій для архітектурного середовища та унікальних робіт виставкового характеру. Про рівень підготовки кадрів свідчить, зокрема, участь випускників кафедри у виставках в Україні та за її межами, у міжнародних пленерах, а також значна кількість отриманих дипломів, членство у творчих спілках, кількість почесних звань, державних премій тощо. Випускники кафедри впродовж останніх десятиліть незмінно одержували численні почесні нагороди на міжнародних конкурсах художньої кераміки, а також на симпозіумах кераміки в Україні[52]. Слід віддати належне таким видатним вихованцям цієї кафедри ЛНАМ, як Т. Драган, З. Флінта, Р. Петрук, Т. Левків, М. Савка-Качмар, О. Безпалків, В. Гудак, Н. Федчун, М. Кравченко, І. Туманова, Я. Шеремета, З. Береза, І. Кічула, Г. Ошуркевич, І. Береза, В. Боднарчук, С. Андрусів, Г. Лисик, Г.-О. Липа, Я. Мотика, Т. Береза, У. Ярошевич, І. Франк, які в 1970–2010-х роках спричинилися «до кардинальних перемін в ділянці не лише художньої кераміки, але й до змін самого статусу декоративно-ужиткового мистецтва і значного його впливу на образотворчі різновиди»[53].

Зауважимо, що київських художників-керамістів старшого й середнього поколінь об'єднує лише мистецьке середовище Києва: це представники різних художніх шкіл, що яскраво відбивається на їхніх різноманітних творчих манерах. Проте завдяки ентузіазму відомого київського кераміста Михайла Головка в КДІДПМД у 1990-х роках теж було створено кафедру художньої кераміки, завідувачем якої і став цей мистець. Саме він створив в Інституті керамічні майстерні з печами й гончарними станками. Від 2000 року кафедру очолює

[51] *Чегусова З.* Борис Данилов: фарфор par excellence // А.С.С. Украинский дизайн – каталог С&С. – 2001. – № 3. – С. 48–49.

[52] Кафедра художньої кераміки // Львівська національна академія мистецтв: інформаційне видання / Упоряд. Голод І., Стельмащук Г., Шмагало Р., Якуб'як М. – Л., 2006. – С. 10.

[53] *Голубець О.* Вступна стаття // Кафедра художньої кераміки Львівської національної академії мистецтв: Каталог. – Л., 2007.

http://www.etnolog.org.ua

народний художник України професор Петро Печорний. Тут є скульптурні майстерні, де студенти вивчають такий предмет, як «пластика» – один з найважливіших фахових предметів для художника-кераміста. Кредо кафедри – традиції і сучасність[54].

Ще в 1980-х роках українські митці декоративного мистецтва почали активний пошук нових шляхів розвитку, виходячи з надбань художників інших країн. У 1990-х роках взаємообмін мистецькими досягненнями розширився завдяки багатьом міжнародним конкурсам-виставкам по усьому світу, у яких наші майстри регулярно беруть участь. Серед таких заходів слід назвати всесвітні бієнале кераміки у Фаенці (Італія), Валлорісі (Франція), Сарретуміні (Франція), Авейру (Португалія), Каїрі (Єгипет), Тайбеї (Тайвань), Південній Кореї; трієнале кераміки в Загребі (Хорватія); всесвітні конкурси кераміки в Канадзаві (Японія), «Кутані» в Катагаві (Японія); міжнародні фестивалі скульптури, кераміки, гончарства «Аржиля» в Румазьєр-Лубер (Франція); міжнародні симпозіуми в Дзінтарі (Латвія); міжнародний пленер з кераміки і скульптури у Болеславці (Польща); арт-ярмарки в Падуї (Італія), Лейпцигу (Німеччина) тощо. Це сприяло урізноманітненню формальних пошуків українських митців декоративного мистецтва, що привело до народження багатоманітних творів-концептів, інсталяцій, складних просторових композицій.

Могутні потенційні можливості глини, які в попередні десятиліття утілювалися в нечисленних традиційних формах, неначе вибухнули наприкінці XX ст. дивоглядною свободою творчості професійних керамістів завдяки не тільки міжнародним, але й вітчизняним керамічним симпозіумам, зокрема Всеукраїнському симпозіуму в м. Полонному під егідою Музею сучасного українського мистецтва в м. Хмельницькому (1993, 1994 рр.; куратор – Алла Ботанова). Збудженню творчої думки спільноти керамістів значною мірою сприяли національні симпозіуми гончарства, міжнародні фестивалі гончарства, національні конкурси художньої кераміки, інтерсимпозіуми кераміки і на їх базі – наукові конференції з проблематики гончарства, що проводилися в 1997–2014 роках за ініціативою і під керівництвом генерального директора НМЗУГО, доктора історичних наук Олександра Пошивайла. Появі нових художніх ідей і технологій допомогли всеукраїнські симпозіуми художньої кераміки «Соборна Україна», організовані в м. Слов'янську на Донеччині куратором Тетяною Зіненко сумісно з АТ «Глини Донбасу» (2001, 2005). Концепції цих симпозіумів спрямовані на комплексне пізнання традицій і досягнень минулого та плідний розвиток сучасної кераміки.

Від 1994 року ідеологом і організатором Міжнародних симпозіумів раку-кераміки в с. Охтирка на Сумщині є Г. Протасов. Відтоді цей вид кераміки планомірно й упевнено входить у творчість українських керамістів.

У 1990–2010-х роках ще більше, ніж у попередній період, посилилася експериментальна робота над творами виставочного характеру. Знаменними подіями й потужним поштовхом до подальшого розквіту мистецтва професійної кераміки в Україні у 2000–2010-х роках стали такі великомасштабні всеукраїнські виставки, як «Сучасне професійне декоративне мистецтво України. Трансформація образу» в межах арт-проекту «Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен» (Український дім, Київ, 2003 р.; автор ідеї і куратор – З. Чегусова); «Світ глиняного дива» (НМУНДМ, Київ, 2008 р.; куратор – І. Бекетова); «Пісні про кохання (Кераміка, скло, текстиль)» (НМУНДМ, Київ, 2008 р.; автор ідеї і куратор – З. Чегусова); «Творча майстерня керамістів (виставка творчого колективу художників-керамістів ЛЕКСФ, секції художньої кераміки ЛО НСХУ)» (Палац мистецтв, Львів, 2008 р.; куратор – Г. Лисик); фестивалі «Сучасна кераміка в урбаністичному просторі» (територія колишньої фабрики «Юність», Київ, 2013 р.; куратори – О. Білоус, О. Дворак-Галік), «Це Глина» (НСК «Олімпійський», Київ, 2014 р.; куратори – О. Дворак-Галік, Ю. Островська, О. Білоус). Кожен із цих заходів по-своєму розкрив широку панораму розвитку одного з найоб'ємніших і найпопулярніших в Україні та світі видів мистецтва – професійної кераміки.

У Криму, завдяки ентузіазму й активній творчій позиції художника і мистецтвознавця Мамута Чурлу (Сімферополь), упродовж 2002–2006 років було впроваджено широкомасштабний мистецький проект «Кримський стиль», мета якого – дослідження традицій кримськотатарського мистецтва, відродження втрачених цінностей у часи вигнання цього багатостраждального народу з рідних земель. Найактивнішими учасниками семінарів і виставок у Сімферополі в межах цього арт-проекту були такі кримські художники-керамісти, як Абдюль Сеїт-Аметов і Рустем Скибін.

Духом традиційної кримськотатарської кераміки просякнуті витончені за пластикою гончарні вироби Абдюля Сеїт-Аметова – керівника

[54] Кафедра художньої кераміки Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://boychukart.kiev.ua/home.

http://www.etnolog.org.ua

керамічної студії «Чьольмекчилер» (з кримськотатарської мови – «гончарі») у Бахчисараї. На основі стародавніх татарських орнаментальних структур створив власний стиль поліхромної розписної кераміки член Асоціації кримськотатарських художників Рустем Скибін.

Відродженню забутого мистецтва кримськотатарської кераміки присвятили себе також Шаміль Ільясов, Ельдар Гусенов, Ірина Ушакова, Айдер Абібулаєв, Асіє Мушурова, які створюють авторські рослинно-орнаментальні панно, декоративні блюда з вишуканими каліграфічними композиціями, осучаснені гончарні посудини, позначені найкращими рисами традиційної культури кримських татар.

Так, у 2010-х роках митці продовжують вдихати нове життя в традиційне на теренах України мистецтво художньої кераміки.

Необхідно наголосити, що перевагою новітньої кераміки, якій властиве виразне узагальнення форми, є асоціативність і багатоплановість образності. Найцікавішими є ті твори, де гранична умовність і лаконічність пластики з мінімумом засобів художньої виразності дають неймовірно потужний естетичний ефект, породжуючи вражаючу образність, чим і відрізняються у 2010-х роках роботи таких художників, як Н. Ісупова, Л. Красюк, Т. Левків, В. Хижинський, Ю. Лазаревська, А. Іллінський, М. Галенко, С. Андрусів, В. Боднарчук, О. Дворак-Галік, О. Карунський, Є. Євтушенко, С. Радько, О. Токар, Б. Томашевський, Ю. Савтер, Н. Попова, Д. Шиманський та Г. Герляк-Гудим.

Характерними особливостями авторської («артівської») кераміки початку XXI ст. є фантазійність і креативність образності. Із цих позицій на особливу увагу й повагу заслуговують твори Ю. Мусатова, С. Пасічної, Г. Міміношвілі, О. Дворак-Галік, С. Козака, О. Бланк, У. Ярошевич, О. Згуро, В. Любич, А. Чавус та Я. Миронової.

Проте авторські роботи, які виконують естетичну функцію на рівні витворів високого мистецтва й водночас мають вжиткове призначення, серед глядацької аудиторії є найпопулярнішими. Зокрема, такими творами уславилося безліч сучасних українських художників, серед яких – О. Рапай, Л. Богинський, Н. Ісупова, С. і Н. Козаки, Г. Лисик, Т. та І. Берези, Г. Ошуркевич, В. Онищенко, Г. Міміношвілі, С. Махно, Т. Шкуренко, О. Майстренко та ін.

Бурхливий розвиток професійної художньої кераміки в період 1990–2010-х років дає підстави стверджувати, що за декоративним мистецтвом України велике майбутнє, бо саме воно формує макро- і мікросередовище, вбирає в себе трансформацію об'єктивного світу і є яскравим виявом філософсько-естетичних уявлень сучасних творців, а також об'єднавчою ланкою між минулим і майбутнім.

З. ЧЕГУСОВА

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *А. Скорий*. Декоративна композиція «Свято». 1988–1990 рр. м. Київ. Шамот, кольорові маси, емалі, поливи; ліплення. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

2. *Г.-О. Липа*. Декоративна композиція «Оберега (Мокоша)» (із циклу «Матріархат»). 1994 р. м. Львів. Шамот, окиси металів; авторська техніка. НМУНДМ.

3. *З. Береза*. Декоративна пластика «Пророк». 1998 р. м. Львів. Кам'яна маса, ангоби; ліплення. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

4. *У. Ярошевич*. Декоративна пластика із серії «Жінки». 1999 р. м. Львів. Глина, ангоби; формування на гончарному крузі, ліплення, розпис. НМУНДМ.

5. *Л. Шилімова-Ганзенко*. Декоративна пластика «Лялька». 2012 р. м. Черкаси. Шамот, ангоби, поливи; ліплення, розпис. НМУНДМ.

6. *П. Печорний*. Декоративна скульптура «До світла». 1996 р. м. Київ. Глина, шамотна маса, поливи; ліплення, відновний випал. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

7. *В. Єрмоленко*. Декоративна композиція «Під сонцем України». 2000 р. м. Суми. Шамот, окиси металів, емалі; ліплення, відновний випал

8. *А. Ільїнський*. Декоративна композиція «Різдво». 1989–1990 рр. м. Київ. Шамот, емаль, солі; ліплення. НМУНДМ.

9. *Г. Севрук*. Декоративний рельєф «Благословення». 1997 р. м. Київ. Шамот; ліплення. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

10. *Г. Семенко*. Декоративний пласт «Янгол у спокої». 2011 р. м. Київ. Шамот, ангоби, поливи; ритування, розпис. НМУНДМ.

11. *Л. Красюк*. Декоративна композиція «Благословенний день». 1999 р. м. Київ. Глина; ліплення. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

12. *Т. Левків*. Декоративна композиція «Йде отара плаєм». 2002 р. м. Львів. Фаянс, поливи; лиття, ліплення. НМУНДМ.

13. *О. Рапай*. Декоративний пласт «Карнавал». 1993 р. м. Київ. Шамот, поливи; ручне формування, підполив'яний розпис. НМУНДМ.

14. *В. Томашевська*. Керамічне панно «На березі річки». 2008 р. м. Київ. Глина, поливи; ліплення, авторська техніка.

15. *О. Рапай*. Декоративна скульптура «Екологічний мотив». 1999 р. м. Київ. Глина, поливи; ліплення, підполив'яний розпис.

16. *Н. Ісупова*. Декоративні скульптури «Синій птах», «Янгол». 2007–2008 рр. м. Київ. Глина, керамічні фарби; ліплення, розпис. НМУНДМ.

17. *В. Віньковський*. Декоративна композиція «Двоє». 2007 р. м. Ужгород. Шамот, ангоби; ліплення, лощіння, розпис. НМУНДМ.

18. *Н.* і *С Козаки*. Декоративний чайник «Сонячна птаха». 2006 р. м. Київ. Шамот, ангоби, емалі; формування на гончарному крузі, ліплення, розпис.

19. *М. Росул*. Декоративні скульптури «Тюльпановий звір», «Писанковий звір». 2007–2008 рр. м. Ужгород. Шамот, ангоби, поливи; ліплення, розпис. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

20. *В. Онищенко*. Декоративна ваза «Купальниці». 2002 р. м. Київ. Шамот, мідь, ангоби, емаль; формування на гончарному крузі, ритування. НМУНДМ.

21. *Г. Лисик*. Посудина-колодязь. 1999 р. м. Львів. Шамот, пігменти; ліплення, розпис.

22. *Г. Ошуркевич*. Декоративна композиція «Вази червоні». 1999 р. м. Львів. Кам'яна маса, солі, емалі; авторська техніка. НМУНДМ.

23. *О. Безпалків*. Декоративна пластика «Ноша-II». 1995 р. м. Львів. Шамот, порцеляна, ангоби; авторська техніка. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

24. *Т. Береза*. Декоративний об'єм «Зимовий глек». 1996 р. м. Львів. Шамот, емалі; ліплення, розпис. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

http://www.etnolog.org.ua

25. *С. Пасічна*. Декоративна композиція «Цілунок Дня і Ночі». 1995 р. м. Полтава. Шамот, глина, ангоби, поливи, золото; ліплення, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

26. *С. Андрусів*. Декоративний пласт «Несподівана зустріч». 2002 р. м. Львів. Шамот, поливи, солі; ліплення, розпис. НМУНДМ.

27. *В. Боднарчук*. Декоративний пласт «Літні канікули». 1998 р. м. Львів. Шамот, поливи, кольорове скло; ручне формування, авторська техніка. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

28. *Т. Зайцева*. Декоративна скульптура «Гея. Пробудження». 2000 р. м. Київ. Шамот, солі, полива; ліплення, лощіння. НМУНДМ.

29. *М. Галенко*. Декоративна композиція «Музи бавляться». 2008 р. м. Київ. Шамот, емалі; ліплення. НМУНДМ.

30. *І. Береза*. Декоративна скульптура «Торс». 2008 р. м. Львів. Кам'яна маса; авторська техніка. НМУНДМ.

31. *О. Бланк*. Декоративна пластика «Знак Бика». 1993 р. м. Київ. Шамот, ангоби, оксид міді; ліплення. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

32. *Л. Бережненко*. Декоративна скульптура «Баришня». 2008 р. м. Запоріжжя. Керамічні маси; ручне формування, розпис, вощення. НМУНДМ.

33. *С. Бережненко*. Декоративна композиція «Кратери». 1993 р. м. Запоріжжя. Порцеляна, кольорові маси; ліплення. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

34. *Я. Мотика*. Просторова пластика «Ті, що йдуть». 1993 р. м. Львів. Шамот, емаль; ліплення, шліфування.

35. *В. Хижинський*. Декоративна композиція «Дощ». 2004 р. м. Луцьк. Порцеляна; відливка з гіпсових форм, ліплення.

36. *Л. Богинський*. Декоративна композиція «Собори». 1990 р. м. Київ. Шамот, порцеляна; ручне формування, ліплення, розпис, авторська техніка. НМУНДМ.

37. *Б. Данилов*. Декоративний пласт «Буковий ліс». 1997 р. м. Київ. Фаянс, поливи; надполив'яний розпис. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

38. *І. Ковалевич*. Декоративна композиція «Карнавал». 2008 р. м. Львів. Порцеляна, кольорові пігменти; ліплення.

39. *Я. Борецький*. Декоративне панно «Баланс кольору і знаків». 2011–2012 рр. м. Ужгород. Порцеляна, солі; розпис, авторська техніка. Опубліковано у виданні: Ярослав Борецький: Альбом / Передм. З. Чегусової; упоряд. Н. Борецької. – Ужгород, 2013.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

1

2

3

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

4

5

6

7

IMFE

http://www.etnolog.org.ua

8

11

10

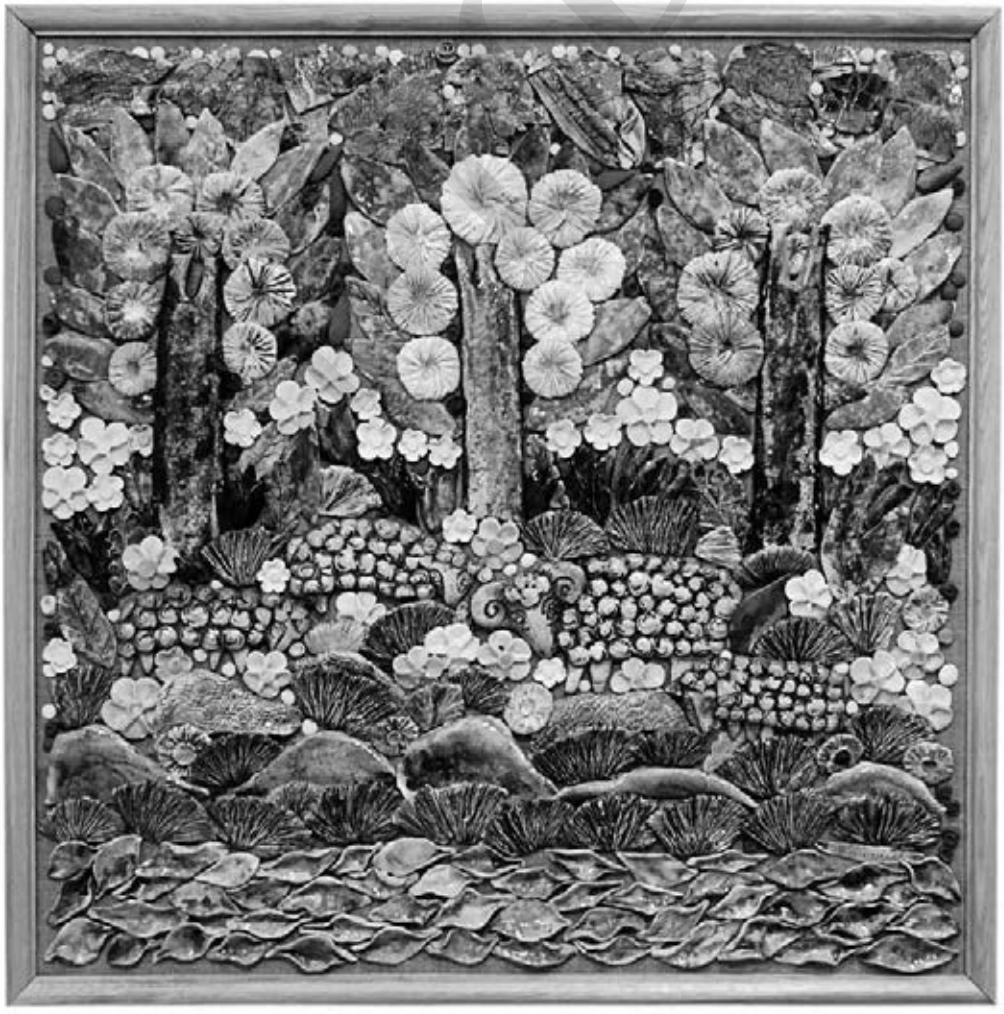
9

12

http://www.etnolog.org.ua

13

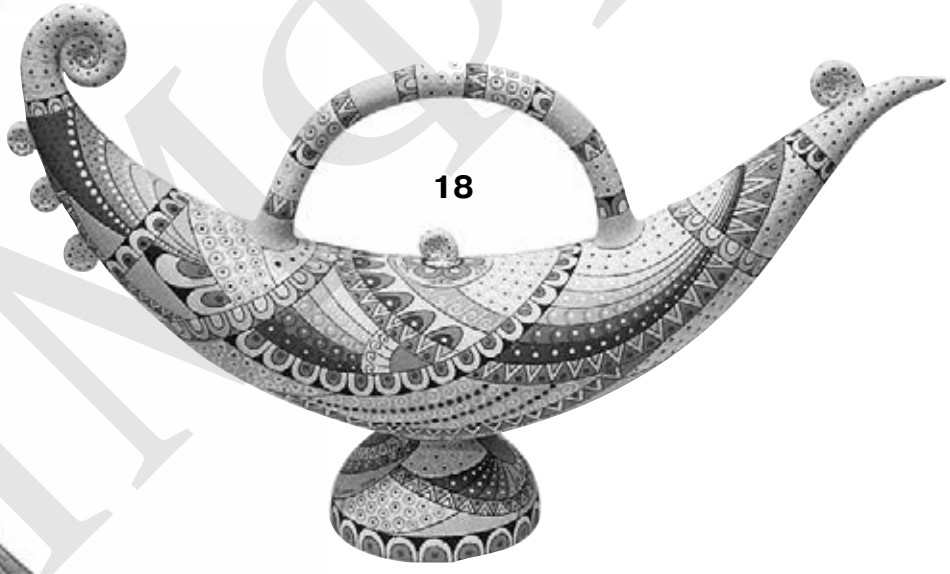
14



http://www.etnolog.org.ua

15

16



18

17

19

http://www.etnolog.org.ua

20

21

22

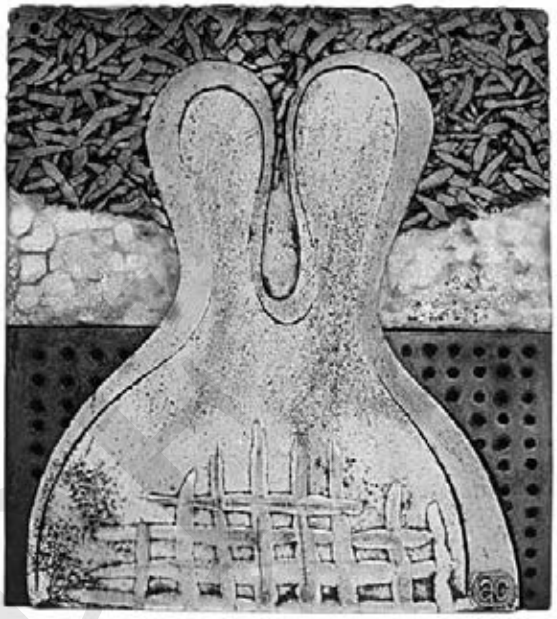
23

24

http://www.etnolog.org.ua

25

26

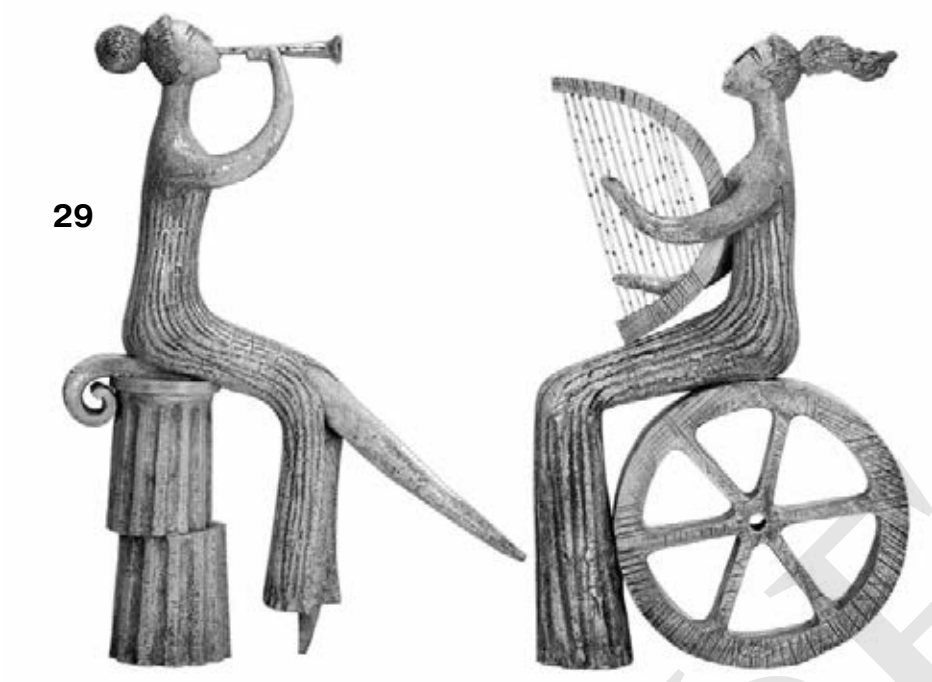


27

28

http://www.etnolog.org.ua

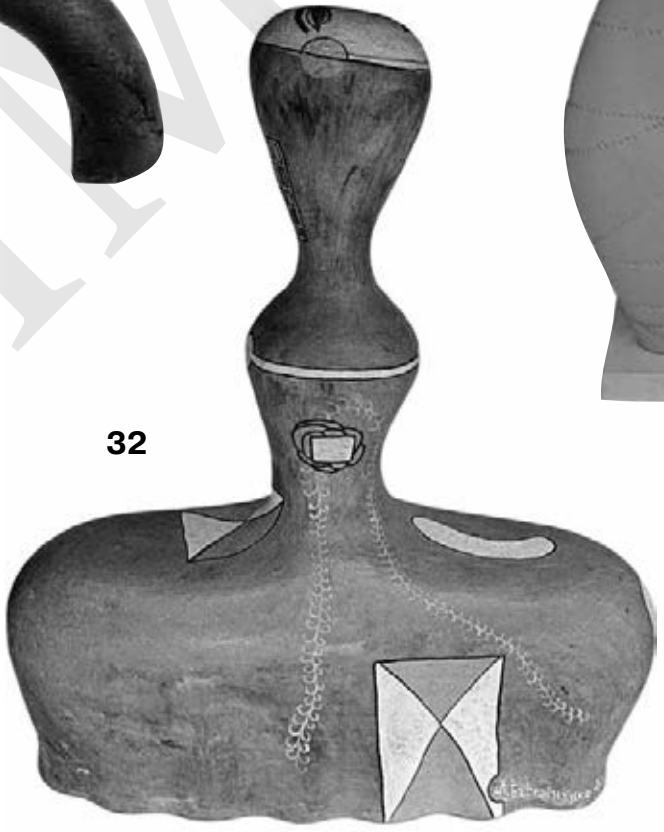
29



30

31

32

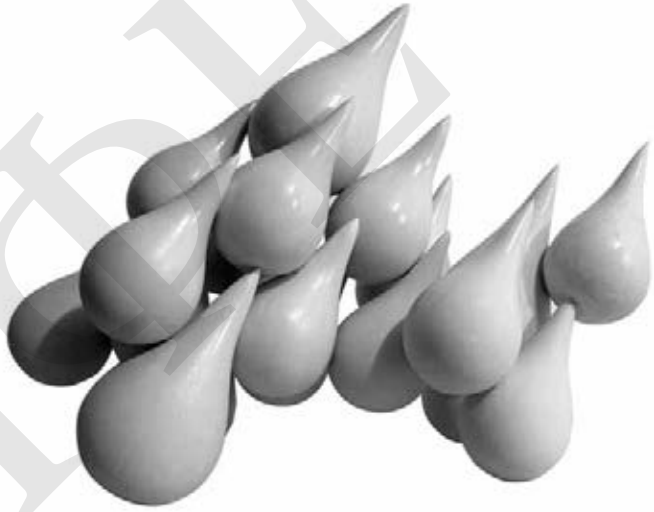


ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

33

34



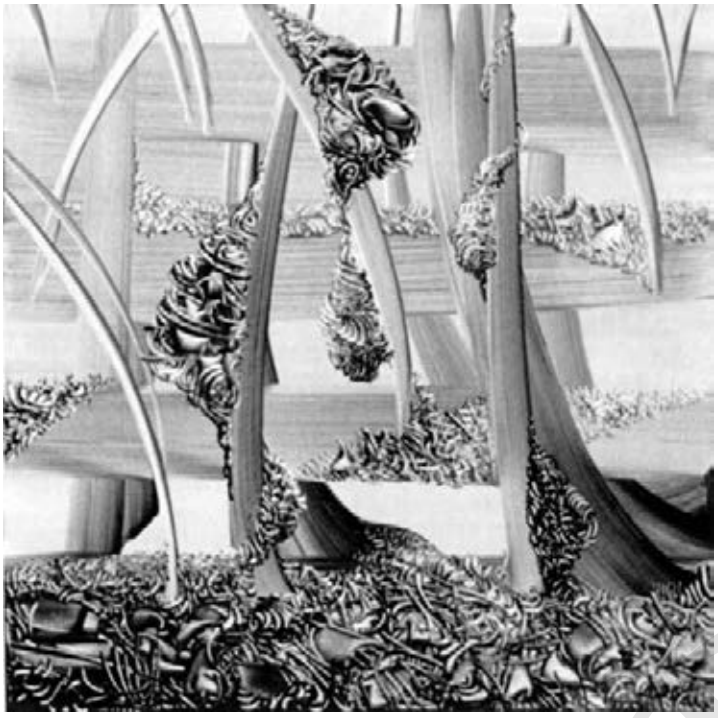
35

36

МфЕ

http://www.etnolog.org.ua

37



38

39

http://www.etnolog.org.ua

Фарфор і фаянс

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

О. Жникруп, *В. Щербина.* Скульптура «Назар Стодоля». 1964 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. Приватна колекція

http://www.etnolog.org.ua

ФАРФОР І ФАЯНС

У середині 1950-х років розпочався новий період розвитку мистецтва фарфору і фаянсу України, що перебував у контексті тогочасного культурного поступу і був його результатом.

На той час Україна вже мала потужну промислову галузь виробництва фарфору й фаянсу, до якої належали заводи в Баранівці, Коростені, Довбиші, Полонному, Києві, Городниці, а також фаянсові підприємства в Будах та Кам'яному Броді. Управління фарфоро-фаянсової промисловості, яке в окремі періоди входило до різних міністерств та пережило низку реорганізацій, визначало стратегію розвитку галузі й асортимент, формувало планові завдання, вирішувало питання забезпечення сировиною та збуту продукції. Упродовж багатьох років у Києві при Управлінні функціонувала постійно діюча виставка виробів українських заводів.

Розроблялися поклади каоліну Просянівського (Дніпропетровська обл.), Глуховецького (Вінницька обл.), Богородицького і Володимирського (Донецька обл.) родовищ, які забезпечували заводи сировиною.

Наприкінці 1940-х років було розпочато реконструкцію існуючих підприємств, а в середині 1960-х років – будівництво нових, безпосередньо біля джерел сировини. Стали до ладу новозбудовані Полтавський, Тернопільський, Бориславський, Сумський, Дружківський та Синельниківський фарфорові заводи, виробничий процес на яких було організовано на основі останніх технічних досягнень. Крім того, вони мали найновіші лінії і верстати, у тому числі й імпортні. Майже всі операції було механізовано й автоматизовано. У 1950–1960-х роках невпинно зростали обсяги виробництва. Фарфор і фаянс цього періоду характеризується різноманітністю асортименту та досить високою технічною якістю. Поступово задовольнявся попит на вироби повсякденного користування.

На початку 1970-х років прокотилася нова хвиля реконструкції на багатьох заводах з одночасним розширенням виробництва. Було збудовано нові цехи, запущено сучасні технологічні лінії. Заводи поступово переходили від технології пластичного формування до відливання у форму, що дало змогу виготовляти складні моделі.

Однак уже наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років у галузі настала криза, що проявилася в погіршенні як технічної, так і художньої якості виробів. Гігантські об'єми виробництва забезпечувалися механізацією та автоматизацією всіх технологічних процесів, що призвело до уніфікації продукції. Спрощується, грубішає форма, збіднюється декор. Виявився разючий розрив між творчими роботами художників і масовими виробами. Зменшилася кількість продукції, оздобленої ручним розписом. Одним з головних завдань, що їх ставили перед художниками, було пристосування форми й оздоблення посуду до конвеєра за умови збереження художнього рівня продукції.

У 1970–1980-х роках випуск фарфорового й фаянсового посуду складав чотири-п'ять предметів на особу на рік. Водночас відчувався суттєвий дефіцит високохудожніх якісних виробів, для подолання якого на Баранівському, Коростенському, Бориславському, Дружківському, Полтавському, Полонському, Сумському та Будянському заводах було створено спеціалізовані ділянки для їх випуску[1].

У 1990-х роках криза радянської політичної та економічної системи закінчилася розпадом СРСР. Ринки збуту фарфорової і фаянсової продукції опинилися за кордоном незалежної України. Величезні виробничі потужності, розраховані на понад 200 млн населення, виявилися зайвими всередині країни, а на міжнародних ринках продукція була не конкурентоспроможною. В умовах децентралізації управління економікою та приватизації заводи пристосовувалися до нових ринкових умов. Деякі, наприклад Коростенський, працювали досить успішно. На підприємствах з'явився новий менеджмент, який намагався побудувати роботу на ринкових засадах. До певної міри це йому вдалося – фарфорові й фаянсові заводи, хоч і різко скоротили випуск продукції, однак продовжували працювати, модернізували асортимент, налагодили зв'язки з підприємствами за кордоном. Нову кризу спричинило різке подорожчання газу на початку 2000-х років та непродумане відкриття внутрішнього ринку для дешевої імпортної, переважно китайської, продукції, що зробило вітчизняні вироби не конкурентоспроможними навіть у власній країні. Відсутність державної підтримки галузі призвела до її занепаду та руйнації.

На українських заводах на цей час сформувалися творчі колективи на чолі з художниками, які визначали асортимент і стилістичну своєрідність продукції. Вони створили мистецькі доробки, які є складовою загального надбання декоративного мистецтва України. До цих колективів входили технологи, майстри-виконавці та робітники, праця яких ви-

[1] *Придатко Т.* Новаторство і традиції // ОМ. – 1986. – № 3. – С. 23.

http://www.etnolog.org.ua

магала творчого осмислення поставлених художніх завдань.

У 1960-х роках ***Баранівський фарфоровий завод*** був провідним підприємством галузі та суттєво впливав на стиль українського фарфору. Підприємство часто першим впроваджувало технологічні нововведення, слугувало базою для практики студентів художніх навчальних закладів, брало активну участь у міжнародних виставках, що дозволяло орієнтуватися в тенденціях мистецтва фарфору, давало поштовх новим творчим розробкам.

У виробництві був задіяний широкий асортимент виробів з багатьма варіантами їх оздоблення. Масова продукція характеризувалася високим художнім рівнем. У різні роки тут працювали художники Вартам Нарекян, Анатолій Бауман, Іван Величко, Іван Віцько, Борис Горбалюк, Андрій, Лідія та Костянтин Діброви, Василь Єрмоленко, Зінаїда Мосійчук, Микола Назаренко, Юрій Рибін, Кіма Соколова, Володимир Спиця, Василь Костенко, Валентина Покосовська, Микола Шаповалов, Петро Щербонос та ін.

У 1950–1960-х роках значну частину асортименту складали сервізи, прикметними рисами яких були простота й функціональність. У багатьох випадках розробкою нових зразків займався невеликий творчий колектив художників. Багато і плідно художники працювали в галузі фарфорової пластики, декоративного фарфору.

З роками виробився своєрідний стиль баранівського фарфору – поетичний, асоціативний, що втілювався лаконічними художніми прийомами.

Коли із середини 1960-х років в Україні почали ставати до ладу новостворені підприємства, туди спрямували налагоджувати виробництво досвідчених фахівців з Баранівки – І. Віцька, В. Ковальчука, П. Щербоноса та А. Баумана.

У 2000-х роках завод було приватизовано. У 2007 році він перейшов у власність російських бізнесменів, які спробували модернізувати виробництво, однак подорожчання газу й помилки у веденні бізнесу спричинили банкрутство заводу 2012 року.

Творчі розробки художників ***Київського експериментального кераміко-художнього заводу*** (КЕКХЗ) впроваджувалися на багатьох підприємствах галузі. Орієнтуючись на досягнення європейського фарфору, завод підтримував виробничі й культурні зв'язки з підприємствами Чехії та Німеччини, брав участь у міжнародних виставках, експортував продукцію за кордон.

У 1965 році було збудовано нові приміщення заводу в м. Вишневому під Києвом, що дало можливість розширити виробництво не лише посуду, але й деколей та керамічних фарб для українських підприємств.

У 1950–1960-х роках тут працювали такі художники, як Олександр Сорокін, Сусанна Сарапова, Галина Головіна, Євгенія Дмитрієва, Ярослава Козлова, Лідія Митяєва та ін. Вони розробляли моделі різноманітних комплектів і наборів, декоративних ваз і тарелів, мініатюрної сувенірної продукції, фарфорової пластики. Продовжували свої творчі пошуки художниці з Петриківки – В. Павленко, Г. Павленко-Черниченко, В. Клименко-Жукова, пізніше – М. Тимченко.

У 1970–1980-х роках на КЕКХЗ відбулася зміна поколінь – прийшли молоді художники з творчими підходами, що відповідали особливостям тогочасного культурно-мистецького контексту. Серед них – Микола Лампека, Наталя Черниченко-Лампека, Надія та Хосе Гонсалеси, Леонтіна Лозова. Їм була властива широта творчого діапазону, глибокі знання технології, органічне сприйняття національних традицій, відчуття нових мистецьких тенденцій.

У 1990-х роках продукція заводу вже більше відповідала уподобанням споживачів та моді. Збільшилася частка сувенірів – кухлі для пива, подарункові чашки. Знайшла втілення у фарфорі сакральна тематика – скульптурки святих, великодні яйця, свічники тощо.

У 1993 році підприємство було приватизовано колективом і воно отримало назву ВАТ «ДЕФФА» (абревіатура від «деколь, фарфор, фарба»). Однак недосвідченість у веденні бізнесу спричинила його закриття 2006 року.

У 1950–1960-х роках ***Коростенський фарфоровий завод*** перетворився на одне з найпотужніших підприємств галузі. Упродовж 1972–1976 років тут було здійснено масштабну реконструкцію, що дозволило підвищити виробничу потужність майже удвічі. У 1970–1980-х роках продукція підприємства мала неабияку популярністю в Україні та за її межами. У 1990-х роках завод було приватизовано, він досить стабільно функціонував у нових економічних умовах. У 1994 році було налагоджено зв'язки з німецькими фірмами, завдяки чому підприємство отримало високоякісні барвники й технічну підтримку німецьких технологів[2].

На заводі працював потужний колектив художників – Валентина і Микола Трегубови, Микола Старченко, Григорій Малицький, Вартам Нарекян, Василь Ущапівський, Ангеліна Жданова, Ніна та Микола Пилипчуки, Алла Хитько, Олександра Ружинкова, Григорій Шевченко та ін.

[2] *Драган В. А., Яценко Е. Г., Юрченко А. А.* Коростенский фарфоровый завод (краткий обзор деятельности в XX веке). – Житомир, 2004. – С. 103–104.

http://www.etnolog.org.ua

Продукція підприємства характеризується значною різноманітністю асортименту. Починаючи з 1960-х років, тут виготовляли представницькі вироби: вази, сервізи на замовлення, спортивні кубки, сувенірні вироби до пам'ятних дат. У роки незалежності було виготовлено сервізи для пурпурової і блакитної зали Маріїнського палацу (художники А. Хитько і В. Трегубова), для посольств іноземних держав, розміщених у Києві, корпоративні сувеніри для українських компаній і фірм[3].

У 1970–1980-х роках на завод прийшло нове покоління художників. Їхня тісна співпраця зі старшими досвідченими митцями спричинила пластичне різноманіття, пишність і різноплановість орнаментики виробів. Прикметною рисою коростенського фарфору 1990-х років стало активне застосування підполив'яного розпису кобальтом і декорування люстрами, що їх виготовляла заводська лабораторія, широке застосування технік оздоблення золотом. Було запущено лінію підполив'яного декорування аерографією.

«При визначеній індивідуальності почерку колективу художників Коростенського заводу властива стильова єдність, що виявляється не тільки в декорі, але й в архітектоніці форми, у вірному чутті утилітарного призначення, у способі декорування»[4]. Митці дотримувалися спільного підходу до композиційних вирішень, у трактуванні квіткового орнаменту надавали перевагу яскравим крупним мотивам, активно застосували тонування.

Після здобуття Україною незалежності завод намагався вийти зі своєю продукцією на ринки Західної Європи, для чого здійснювалося оновлення форм і декору. Набули поширення композиції в стилі авангарду, модерну, ар деко. Були спроби впровадити досягнення західного фарфорового виробництва, зокрема чеського. На основі традиційного українського стилю розроблялися дизайнерські вироби, виконані на найвищому технічному рівні. У своїй діяльності митці прагнули зберегти надбання попередніх поколінь, тяглість традиції, «впізнаване обличчя коростенського фарфору»[5]. Підприємство припинило свою діяльність через економічну кризу 2006 року.

На ***Городницькому фарфоровому заводі*** в другій половині XX ст. працювали такі художники, як Василь Веретьохін, Микола Калілов, Тамара й Олександр Крижанівські, Петро Надтока, Володимир Хоменко, Олексій Цвєтков, Петро Печорний (головний художник заводу в 1960-х рр.) та ін. Тут виготовляли своєрідні чайні й кавові сервізи, декоративні вази та сувенірні вироби. Багато уваги приділяли фарфоровій пластиці, розробляли моделі різноманітних жанрів. Стилістика городницького фарфору розвивалася в руслі художніх тенденцій часу. Завод працював до 2012 року.

Продукція ***Довбиського фарфорового заводу*** – чайні й кавові сервізи, столовий посуд, декоративні вази і вази для квітів, різноманітні набори для кухні, подарункові чашки, попільнички, сувеніри – позначена свіжістю формотворчих і орнаментальних вирішень, продуманим декором. Їхньою прикметою є камерність, зручність, своєрідне трактування вжиткового фарфорового виробу.

Упродовж 1950–1960-х років художники заводу Микола Коломієць, Олександр Ярош, Марія Воєнкова та Віра Соколова перебували в авангарді пошуків нового стилю українського фарфору.

У 1970–1980-х роках художником (згодом – головним художником) на підприємстві працювала Анастасія Панчук-Медведкова, яка створила багато оригінальних моделей масової продукції та цікавих авторських творів.

На межі 1990–2000-х років завод, значно зменшивши обсяги виробництва, випускав простий ужитковий посуд, прикрашений декалькоманією, та невелику кількість чайних сервізів і декоративних ваз, оздоблених ручним розписом художницями Анастасією Панчук-Медведковою, Людмилою Горецькою та Оксаною Лісовською[6].

Після Другої світової війни було здійснено модернізацію ***Полонського фарфорового заводу***, збудовано нові й розширено старі цехи. Друга реконструкція відбулася в 1970-х роках. На той час там працювало понад 2 тис. осіб[7]. Ще з 1930-х років посаду директора обіймав технолог і художник Петро Іванченко. Його творчість стала втіленням у фарфорі засад монументалізму і станковізму 1940–1950-х років та тематики соцреалізму. Згодом, у 1970–1980-х роках, його творче кредо зазнало змін відповідно до нових мистецьких і суспільно-політичних реалій. Вироби 1960-х років характерні лаконізмом, простотою, переважанням геометричного декору. У 1970-х роках продукція набула більшої декоративної вибагливості.

[3] Коростенський фарфор. Каталог продукції. – [Б. м.], 2004. – 214 с.

[4] *Лобанов Ю.* Фарфору – високу якість // ОМ. – 1978. – № 5. – С. 21–22.

[5] *Драган В. А., Яценко Е. Г., Юрченко А. А.* Зазнач. праця. – С. 122.

[6] *Шевчук А.* Рукотворний фарфор Анастасії Панчук-Медведкової // Артанія. – 2011. – № 1 (Кн. 22). – С. 39.

[7] *Шевченко С. І.* Невичерпна мелодика глини і фарб // Полонному 1000 років. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Полонне, 1995. – С. 19–21.

http://www.etnolog.org.ua

У 1960–1970-х роках утілення національної художньої традиції у фарфорі Полонного визначала творчість Маргарити Осипової, Клавдії Кравченко та Клавдії Гапонюк.

Діяльність Миколи Козака, Зінаїди Олексієнко, Валерія Богача й Тетяни Потравної ґрунтувалася на гармонійному поєднанні традицій української кераміки з новими тенденціями в мистецтві фарфору 1970–1980-х років – складні форми, вибагливі силуети, крупні, виразні, орнаментальні мотиви.

Як і інші українські фарфорові й фаянсові підприємства, Полонський завод зупинився 2008 року внаслідок кризи, викликаної подорожчанням газу.

До кінця 1950-х років значно розширилося виробництво фарфорової пластики на ***Полонському кераміко-художньому заводі***. Підприємство змінило форму власності з кооперативної на державну й отримало назву «***Полонський завод художньої кераміки***» (ПЗХК). У 1958 році тут випускали 35 найменувань скульптури. Завод експортував вироби за кордон[8].

На початку 1970-х років на підприємстві продукували чайні й кавові сервізи, різноманітні набори для напоїв, спецій, поштучний посуд – чайники, молочники, кухлі, чашки, штофи, куманці, фігурні пляшки. У 1980–1990-х роках почалося виробництво сувенірних виробів, чайників, декоративних ваз. Однак 2004 року завод припинив випуск продукції.

Сумський фарфоровий завод став до ладу 1965 року. Упродовж багатьох років тут працювала Віра Сіробаба-Климко, яка починала свій професійний шлях на Довбиському фарфоровому заводі. У 1970-х роках на підприємстві працювали Людмила і Віталій Шевченки, Василь та Олександра Єрмоленки.

У 1992 році колектив заводу орендував підприємство в держави, а 1994 року відбулася його приватизація, у результаті якої утворилося Акціонерне товариство «Сумський фарфоровий завод». В економічну кризу тут вдалося зберегти виробництво, хоч випуск продукції різко скоротився. З 2002 року підприємство відновило докризовий рівень виробництва, експортувало продукцію до Росії, Грузії, Молдови, Казахстану, Узбекистану та Азербайджану[9].

Незважаючи на всі негаразди, які довелося пережити заводу, тут упродовж тривалого часу вдавалося зберегти кваліфікованих фахівців, а отже, до певної міри і художню традицію підприємства та національну стилістику українського фарфору. Однак, на жаль, виробництво зупинилося 2013 року.

Полтавський фарфоровий завод розпочав роботу 1964 року. Сюди з Баранівського заводу перейшов працювати І. Віцько – один з фундаторів національного стилю у фарфорі, який багато років обіймав посаду головного художника. Йому належать моделі багатьох серійних виробів – сервізів, наборів столового посуду (для галушок, вареників, напоїв). Він відомий своїми знаковими в історії декоративного мистецтва творами.

У 1970-х роках на підприємстві працювала художниця Євгенія Андреєва, яка створила зразки сервізів з додатковими складовими, що робили їх зручними в користуванні. Завод випускав також фаянсові вироби, декоровані підполив'яним розписом та люстрами.

Стилістика й асортимент продукції ***Бориславського фарфорового заводу*** вирізняються неординарними формотворчими вирішеннями, різноманіттям оздоблення – рельєф, підполив'яний і надполив'яний розписи, покриття люстрами, золочення. Їх визначали художники Петро Щербонос, Василь Ковальчук, Микола Баранський та Микола Самійленко.

Тернопільський фарфоровий завод, який став до ладу 1964 року і працював до 2007-го, випускав переважно чайні й кавові сервізи та декоративний фарфор. Вироби окресленого періоду мали функціональні лаконічні форми, часто з геометричним мінімалістичним декором. У 1967–1978 роках головним художником на заводі працював Петро Тарасенко.

Дружківський фарфоровий завод (Донецька обл.) розпочав роботу 1971 року. Тут випускали посуд типового асортименту. В оздобленні застосовували декалькоманію, шовкографію, підполив'яний та надполив'яний розписи.

Художники заводу – Василь Ковальчук, Сергій Федяєв, Юрій та Ніна Василенки, В. Банников – багато зусиль доклали до створення неповторного стилю дружківського фарфору.

Наприкінці XX ст. завод випускав широкий асортимент посуду, оздобленого декалькоманією, люстрами, підполив'яним покриттям кобальтом. Виготовляли сувенірні фігурні пляшки для міцних напоїв у вигляді козаків. Продукція експортувалася до країн СНД.

Окрім вищезгаданих, фарфор в Україні випускали заводи в Синельниковому Дніпропетровської області, Світловодську Кіровоградської області та Березному Рівненської області, що стали до ладу наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років і припинили існування на межі XX–XXI ст.

---

8 *Макаренко П.* Парад скульптур // Полонному 1000 років. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Полонне, 1995. – С. 169–170.

9 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.farfor.sumy.ua/.

http://www.etnolog.org.ua

У другій половині XX ст. виробництво фаянсу в Україні зосереджувалося на двох підприємствах – у Будах Харківського району Харківської області та Кам'яному Броді Баранівського району Житомирської області.

На ***Будянському фаянсовому заводі*** впродовж 1950–1960-х років було збудовано нові приміщення, упроваджено механізацію виробничих процесів, а 1971 року розпочалася повна реконструкція. У 1980-х роках підприємство випускало третину фаянсу СРСР, експортувало вироби за кордон.

Черепок будянського фаянсу був легкий і міцний, білого чи вохристого кольору. Поливи – однорідні, чисті та блискучі. Майже в кожній українській оселі можна було побачити якісні й недорогі вироби заводу – тарілки, миски, глечики, чайники, чайні, кавові і столові сервізи, господарський посуд (діжечки, ємності для зберігання продуктів), декоративні вази, пластику, туалетні набори, сувенірну продукцію тощо. Багато предметів, зокрема посуд для українських страв, виготовляли в народному стилі під впливом гончарських форм, оздоблювали народними орнаментами.

На підприємстві в розглядуваний період працювали художники Сергій Панасюк, Діна Клювгант, Раїса Вакула (Тимін), Микола Ніколаєв, Галина Кломбицька, Юрій Піманкін, Галина та Ольга Чернови, Іван та Валентина Сені, Борис П'янида, Олександра Рибіна-Конарева, Юрій Лобанов, Валентина Сидак, Валентина Родіонова та багато інших.

Фарфорові й фаянсові заводи України перебували у міцних виробничих зв'язках, здійснювали обмін кадрами в межах галузі та спільно формували стилістику виробів. У середині 1950-х років перед промисловістю постало завдання з формування різноманіття асортименту та художнього оновлення фарфору і фаянсу. На кожному заводі ще з попередніх років існував художній підрозділ (майстерня чи лабораторія), а в згаданий час було введено обов'язкову посаду головного художника. Зростала роль художніх рад, які рекомендували до виробництва нові розробки. У межах України вимальовулася єдина система підходів до художньо-стилістичних вирішень фарфорового й фаянсового виробу. Стиль українського фарфору і фаянсу цього періоду формувався у взаємодії колективного та індивідуального факторів, коли мистецька спільнота визначала загальні напрями розвитку, а особистість художника слугувала основою розмаїття й багатства його проявів. Важливим об'єднавчим фактором була діяльність СХУ, до якої входили всі провідні митці фарфору і фаянсу. Своєрідними майданчиками апробації нових художніх ідей були організовані нею регулярні республіканські мистецькі виставки, семінари, творче спілкування на всесоюзних та міжнародних виставках і пленерах, де художники репрезентували свої нові творчі підходи та оригінальні розробки.

У другій половині 1950-х років, з послабленням тоталітаризму після смерті Сталіна та настанням «відлиги», розпочався новий етап розвитку мистецтва, зумовлений зростаючими культурними й матеріальними потребами суспільства, емоційний і духовний стан якого вимагав нового естетичного виразу свободи.

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, та наблизила художній процес у країні до тогочасного світового мистецького процесу. В авангарді художнього поступу постала архітектура, під впливом якої опинилися монументальне, образотворче та декоративне мистецтво. Проголошений архітекторами пошук синтетичних мистецьких форм на засадах функціоналізму й конструктивізму, цілеспрямоване формування макро- і мікросередовища проживання людини визначили естетику предметів повсякденного користування, у тому числі з фарфору й фаянсу.

Водночас неослабним залишався ідеологічний тиск на мистецтво, який здійснювався через офіційне проголошення державою методу соцреалізму як єдиноправильного й такого, що відповідав інтересам радянського суспільства. Тематичний фарфор і фаянс та фарфорова пластика, які виконувалися для виставок, були просякнуті ідеологічною кон'юнктурою, штампами в трактуванні образів і тем, зорієнтовувалися на вироблення так званого інтернаціонального стилю». Незважаючи на «штучно підтримуваний пріоритет[10] соцреалізму і його консервативний вплив на тогочасне мистецтво, у культурне середовище потрапляла інформація про нові процеси на Заході, які ґрунтувалися на індивідуальній творчості. Це відбувалося завдяки відновленню культурних і економічних зв'язків, участі з другої половини 1950-х років у міжнародних виставках. Такі фрагментарні впливи, що піддавалися нещадній офіційній критиці, збурювали уяву, бунтівний дух та прагнення до творчої самореалізації молодих художників. Радянська система не здатна була зупинити об'єктивні мистецькі процеси, знівелювати становлення національної самобутності

[10] *Голубець О.* Мистецтво XX століття: український шлях. – Л., 2012. – С. 108.

http://www.etnolog.org.ua

українського мистецтва, у тому числі й фарфору і фаянсу як його невід'ємної складової.

Інноваційні впливи другої половини 1950-х років – з одного боку, і вже напрацьовані на той час національні традиції цього виду декоративного мистецтва, – з другого, зумовлювали подальші формотворчі та образно-стильові пошуки. У першому випадку важливу роль відіграло ознайомлення з тенденціями мистецтва європейського фарфору, який основним творчим методом обрав дизайн з його системним підходом до проектування предметного оточення, засвоєння його формальної і образної мови. Україна на той час ще не мала напрацювань у галузі дизайну, цей шлях тільки розпочинався. Тому потребу в ергономічних і естетично привабливих виробах повсякденного вжитку задовольняли розробки професійних художників, які у своїх пошуках універсальної синтетичної форми зверталися до надбань народного гончарства, трансформували й модернізували його віками відточені зразки. Обидва ці напрями були цілком самодостатні, але це не перешкоджало їм взаємодіяти й породжувати оригінальні витвори.

Важливою передумовою розвитку мистецтва була поява на підприємствах кваліфікованих фахівців[11]. Відносна автономія України в складі СРСР дала можливість сформувати національні мистецькі школи фарфору і фаянсу, зокрема в навчальних закладах Одеси та Миргорода. Вагомий вплив на декоративне мистецтво в загальноукраїнському вимірі чинила львівська школа декоративного мистецтва, тісно пов'язана з європейською художньою традицією.

Молоде покоління (1950–1960-х років) було виховане на українській художній традиції і класичній мистецькій спадщині, володіло широким універсальним світоглядом, вирізнялося свободою і розкутістю пластичного мислення, мало глибокі знання технології керамічного виробництва, розуміння специфіки матеріалу та засобів декорування.

Утіленням формотворчих і образно-стилістичних пошуків у фарфорі й фаянсі є форма масового вжиткового посуду, яка відповідає духу часу, безпосередньо пов'язує художника і споживача. У другій половині 1950-х років змінилися естетичні підходи до моделювання. Звернення до функціоналізму породило ергономічні цілісні об'єми на основі геометричних прототипів (циліндра, конуса, кулі), диктувало виразні легкі силуети, прості підкреслено лаконічні деталі. У складніших за побудовою посудинах конструктивні особливості згладжувалися плавними, майже непомітними перетіканнями об'ємів.

Для сервізів і наборів характерне ритмічно узгоджене пропорційне поєднання споріднених, але різних за розміром і силуетом складових. Моделі такого посуду розробляли С. Сарапова, О. Сорокін, Я. Козлова, Л. Митяєва (КЕКХЗ), І. Віцько, А. Діброва, П. Щербонос, В. Спиця (Баранівка), В. Нарекян, М. Трегубов, М. Старченко (Коростень), В. Веретьохін, О. Крижанівський, В. Кравцевич (Городниця), В. Овсянников, В. Соколова, О. Ярош (Довбиш), В. Овчаренко (Полонне) та багато інших митців.

У 1960-х роках відповідно до нових художньо-стилістичних тенденцій зазнало змін оздоблення виробів. Тут спостерігаємо відхід від прикрашальних, суто декоративних вирішень до смислового образного навантаження оздоблення. У комплексному художньому вирішенні фарфорового чи фаянсового твору невід'ємною естетичною складовою є білизна і текстура маси, щільність та прозорість черепка, його взаємодія з колористичним і пластичним вирішенням оздоблення (розпис, деколь, друкований орнамент). Як і раніше, досить широко застосовували ручний розпис. Відійшли в минуле живописні вставки в резерві, кольорове покриття кобальтом чи пурпуром. Орнамент став узагальненим, мотиви – умовними, площинно-стилізованими. Кольорове оздоблення часто поєднувало два-три яскравих кольори – червоний, синій, зелений, жовтий, оранжевий, доповнені чорним чи золотим (кавовий сервіз «Колос» (1960 р., НМУНДМ, ФР-4579–4993) А. Баумана; столові і чайні сервізи 1960-х років М. Старченка та А. Хитько; декоративне блюдо «Півень» (1960 р., НМУНДМ, ФР-4735) П. Щербоноса; туалетний набір (1960 р., НМУНДМ, ФС-2249–2251) Г. Кломбицької та Р. Вакули (Тимін)).

Для 1970–1980-х років характерне повернення до станкових прийомів у декоруванні, складних пластичних вирішень, що втілилися в деталізації форми, активному використанні кольору, позолоти, розпису, рельєфу. Художникам властиві нестандартні формотворчі вирішення, органічне поєднання ужиткового, образного та декоративного у фарфорових виробах (чайний сервіз «Медова сота» (1960–1970 рр., МЕХП ІН НАНУ, ЕП-75476–75488) М. Баранського; кавовий сервіз «Горлиця» (1976 р., НМУНДМ,

[11] В Україні художні кадри для фарфоро-фаянсової галузі готували ЛДІПДМ (з 1994 р. – ЛНАМ), ОХУ (з 1997 р. – Одеське театрально-художнє училище), МКТ (з 2011 р. – Миргородський художньо-промисловий коледж ім. М. Гоголя Полтавського національного технічного університету ім. Ю. Кондратюка.), КХПТ (з 1999 р. – КДІДПМД), ХХПІ (з 2001 р. – ХДАДМ). Деякі фахівці прибували в Україну з російських художніх навчальних закладів, що привносило певне різноманіття в загальну картину, адже їхні творчі підходи досить відрізнялися від усталених тут.

http://www.etnolog.org.ua

ФР-4129–4144) М. Самійленка; кавовий сервіз «Мир небу і землі» (1985 р., НМУНДМ, ФР-4370–4385) А. Хитько).

У 1970-х роках відбулося ускладнення орнаменту й розширення кольорової гами. Почалися експерименти з поливами, люстрами, що їх наносили на поверхню густим шаром, утворюючи райдужні полиски. Це розкрило нові можливості фарфору, дозволило створювати роботи декоративно-монументального напряму – блюда, тарелі, пласти, вази, об'ємні композиції, призначені для оформлення громадських інтер'єрів (декоративне блюдо «Пахота» і овальне блюдо із зображенням птаха (обидва – 1979 р., НМУНДМ, ФС-2684, ФС-5499) І. Віцька).

Як і раніше, підполив'яний і надполив'яний розписи, декалькоманія, штамп, фотодрук, аерографія, золочення, пластичні техніки залишалися базовими в оздобленні творів. Механічні способи декорування промислових виробів часто доповнювали ручним розписом.

У 1950–1960-х роках стриманіше почали застосовувати золото. В оздобленні масових виробів набула поширення шовкографія, яка дозволила відтворювати найскладніші малюнки, що підвищило художній рівень продукції. Було вдосконалено техніку підполив'яного розпису солями металів. Її вишуканий декоративний ефект, коли фарби органічно сполучаються з поверхнею виробу, розкрив нові можливості художньої виразності фарфору. Застосовували кольорове часткове чи суцільне надполив'яне тонування, на тлі якого розміщували графічні абстрактні композиції з геометричних мотивів – крапок, горошин, штрихів, поєднань прямих і хвилястих ліній (набір для компоту (1962 р., Коростенський завод) В. Нарекяна й В. Ущапівського; чайний сервіз (1964 р., Коростенський завод) В. Ущапівського; чайний сервіз «Ювілейний» (1967 р., Тернопільський завод, МЕХП ІН НАНУ); кавовий сервіз «Сіточка» (1967 р., Бориславський завод, МЕХП ІН НАНУ) П. Щербоноса та ін.). У 1970–1980-х роках арсенал декоративних засобів фарфору й фаянсу збагатився технікою розпису керамічними олівцями (ваза «Україна» (1966 р., НМУНДМ, ФС-2464) Ю. Піманкіна і Б. П'яниди).

У творенні нового стилю фарфору і фаянсу важливу роль відіграла українська орнаментика, творчо переосмислена й стилізована відповідно до віянь часу. Митці сміливо використовували композиційні схеми й декоративні мотиви вишивки, ткацтва, малювання на дереві, стінописів. Пристосовані до фарфорової форми, вони повною мірою зберегли властиву їм пластичну виразність та емоційну наповненість. Мотиви набули узагальнених рис (художники свідомо підсилювали їхні декоративні якості), їхня пластика зазнала модерністських впливів, виникли оригінальні колористичні вирішення. Це надало традиційним мотивам сучасного звучання (чайні сервізи «Соняшник» (1959) і «Плахта» (1960) І. Віцька; кавовий сервіз з мотивами вишивки (1955–1959 рр., Довбиський завод, МЕХП ІН НАНУ, ЕП-68886–68889)).

З часом цей процес утілився у низці знакових творів в історії українського фарфору. Серед них – чайний сервіз «Святкова Україна» (1977 р., НМУНДМ, ФР-3944–3956) Л. та В. Шевченків. Підкреслено декоративний характер його загального художнього вирішення несе в собі потужний національний імпульс, що його досягнуто вибагливістю форм з відголосом бароко, ритмічною взаємодією різних об'ємів, пластичним і колористичним багатством розпису.

В оформленні декоративних творів простежуються два напрями – орнаментальний і тематичний, які пройшли свій шлях становлення стилістично-виражальних засобів. У вирішенні конкретного художнього завдання художники майстерно узгоджували розпис із формою. У межах першого напряму застосовувався рослинний і геометричний орнамент та їхні сполучення. Урізноманітнилися композиційні схеми розписів: вільне заповнення поверхні поодинокими мотивами різного розміру – від дрібних до крупних; суцільне покриття орнаментом поверхні; фризові композиції різної конфігурації на конструктивних частинах посудини – горловині, плічках, корпусі; поєднання різних видів орнаментального декору в одному творі, наприклад, квіткових композицій і геометричних мотивів (обідки чи фризи). Часто такий декор доповнювали орнітоморфними мотивами – зображеннями серед квітів і плодів півня, зозулі, пави та інших птахів, що особливо характерно для ваз, оформлених у стилі Петриківки, М. Тимченко та В. Павленко (чайні сервізи «Цвітіння» (1974) та «Ранок» (1971) С. Федяєва).

Тематичний напрям сформувався під впливом соцреалізму, коли до ювілейних виставок художники мали виконувати твори на теми революційної боротьби, воєнних подвигів, праці радянських людей тощо. Такі композиції, як правило, доповнювали емблематикою, лозунгами, присвятами, цитатами з творів, написами дат. Тематичний напрям характерний для творчості П. Печорного (ваза «Червоні козаки» (1968 р., НМУНДМ, ФР-2807); кухоль «Червона кіннота» (1967 р., НМУНДМ, ФР-2819)), Н. Пилипчук (блюдо «Житомиру 1100 років» (1983)), Павла Іванченка (ваза «Ювілейна» (1967 р., НМУНДМ, ФР-5345)), І. Ткаченка (декоративні блюда «Леся Українка» (1970), «Григорій Сковорода» (1972)).

http://www.etnolog.org.ua

Українська тема в декоративному фарфорі набула розвитку в роботах, де використано фольклорні сюжети пісень, казок, легенд, історичну тематику. Знайшла втілення також тематика творів класиків української літератури – Лесі Українки, Т. Шевченка, І. Франка та інших (скульптурні композиції «Сорочинський ярмарок» і «Наталка Полтавка» (обидві – 1966 р., НМУНДМ, ФР-4346–4354, ФР-4357–4359) В. Трегубової; штоф «Тарас Бульба» (1968 р., НМУНДМ, ФС-3107) П. Печорного; декоративна тарілка «Катерина» (1964) А. Діброви).

Подальшого розвитку в оздобленні фарфору зазнав петриківський стиль. Саме його застосування в 1950–1980-х роках значною мірою визначало художню своєрідність виробів КЕКХЗ, що знаменувало появу оригінальної національної течії в українському фарфорі.

М. Тимченко, В. Павленко, Г. Павленко-Черниченко, В. Клименко-Жукова стали досвідченими самодостатніми митцями. До них прийшло розуміння специфіки матеріалу та вміння гармонійно поєднувати традиційні настінні орнаментальні мотиви з матеріалом і формою фарфорового та фаянсового посуду. Їм стали доступні тонкі нюанси взаємодії декоративного й утилітарного начал у виробах. Важливою була їхня співпраця з авторами форм, що їх створювали безпосередньо під петриківський розпис і які відповідали йому за своїми естетичними параметрами. Вази, куманці, баклаги, столові та чайні сервізи, сувенірні вироби, авторами яких були художники О. Сорокін, І. Скицюк, М. Назаренко, В. Спиця, Л. Митяєва, Х. Гонсалес, Я. Козлова, Є. Козлов, Т. Зак, вирізняються монументальністю, виваженими пропорціями, цілісними об'ємами, плавними лініями силуетів. Крім того, такі вироби зберігали прикмети національної посудної форми.

Для петриківського орнаменту характерний широкий набір різноманітних за конфігурацією і розмірами мотивів, що їх відповідно до традиції переважно використовували в одному творі, щільно заповнюючи композицію. Якщо раніше художники переносили на фарфор усталені схеми із центральним крупним елементом, квіткою чи птахом, дотримуючись звичних для себе прийомів, то в цей період почали сміливіше використовувати для оформлення посуду дрібні мотиви, фризові композиції, які в монументальних творах відігравали допоміжну роль. Камерний характер фарфорового виробу дозволяє показати красу й художню досконалість цих мотивів. Особливо доречними вони виявилися при декоруванні столових, чайних і кавових сервізів (кавовий сервіз (1972 р., НМУНДМ, ФР-2831–2836) Г. Павленко-Черниченко), сувенірних виробів (автор форми – Іда Можейко, розпису – Марфа Тимченко (1967 р., НМУНДМ)).

Водночас митці інспірували значну кількість нових нетрадиційних мотивів, запровадили елементи сюжету, жанровості, зберігаючи міцний зв'язок з першоджерелом – традиційним народним малюванням (фляга «Дубняк» (1965 р., НМУНДМ, ФР-1880) і ваза «Вівці» (1972 р., НМУНДМ, ФР-5426) М. Тимченко; глечик «Солов'ї» (1963 р., НМУНДМ, ФР-2861) В. Павленко; комплект «Конюшина» (1967 р., НМУНДМ, ФР-3430–3431) Г. Павленко-Черниченко). У великих за розміром декоративних творах – вазах, тарелях, декоративних наборах посуду – художники втілювали все багатство образно-виражальних засобів свого мистецтва, уміло користуючись технічним арсеналом декорування фарфору – підполив'яними і надполив'яними фарбам, солями, люстрами, золотом. Це стосується і досвідчених митців, і наступного покоління, що творило в 1980–1990-х роках. Серед них – Олена Скицюк (Графова), Наталя Черниченко-Лампека, Микола Лампека, Катерина Нікітаєва, Ірина Пецух, Катерина Устименко, Василь Музичук, Георгій Антонечко, які, використовуючи досвід фундаторів стилю, забезпечили його подальший розвиток, наповнили його яскравими індивідуальними рисами[12].

М. Тимченко – видатна художниця, творчий шлях якої віддзеркалює еволюцію петриківського стилю у фарфорі. Вона органічно поєднувала в оформленні фарфору рослинні мотиви з пейзажними та жанровими, декоративно трактованими (вази «Хлюпочуться качаточка» (1964 р., НМУНДМ) і «Дівчино, дай води напитись» (1970); декоративне блюдо «В морі» (1970 р., НМУНДМ), «Два півники горох молотили» (1971 р., НМУНДМ)). Майстриня віртуозно оволоділа техніками розпису фарфору, виробила власний яскравий оригінальний стиль, який утілила в розпису сервізів, декоративних ваз, тарелів, наборів, сувенірної продукції (чайні сервізи «Вечірній» (1970) і «Сніжок» (1971–1972 рр.; обидва – НМУНДМ).

Наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років співпрацював з подружжям художників Марфою Тимченко та Іваном Скицюком Баранівський фарфоровий завод, результатом чого стали унікальні вироби – чайний сервіз «Калиновий рай» (1970), декоративні вази «Птахи на кали-

[12] *Лампека М.* Петриківська орнаментика на київській порцеляні // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2013. – Вип. 5. – С. 278–279.

http://www.etnolog.org.ua

ні» (1972), «Рушничок» (1970), а також їхньою донькою Оленою Скицюк (Графовою) – чайник «Цвіте дубок» (1974). У співавторстві з В. Спицею М. Тимченко створила чайний сервіз «Сніжок» (1971–1972), з М. Назаренком – комплекти чашок з блюдцями «Блакитні птахи» та «Птахи на гіллі» (1971–1972).

Подальшого розвитку набула художня манера В. Павленко, якій властиві сміливий мазок розпису, укрупнені мотиви орнаменту. В оформленні декоративного посуду в 1960–1970-х роках мисткиня часто зверталася до орнітоморфних мотивів (ваза «Півень» (1960 р., НМУНДМ, ФР-2317), чайно-кавовий сервіз «Сороки» (1961 р., НМУНДМ, ФР-2865–2878)). Художниця надає перевагу двом-трьом кольорам – чорному і червоному, чорному, сірому і блакитному, вохристому і блакитному.

Для творів Г. Павленко-Черниченко характерна соковита декоративність, пружна пластика розпису, майстерне поєднання як яскравих насичених кольорів, наприклад, зеленого і червоного (декоративна ваза «Калина» (1971 р., НМУНДМ)), так і гармонійних тонових переходів, приміром, рожево-фіолетового (чайний сервіз «Вечірній» (1972 р., НМУНДМ, ФР-3320–3335)). Художниця тактовно й доречно застосовує позолоту. Тонке відчуття специфіки матеріалу, віртуозне володіння техніками оздоблення, зокрема підполив'яного розпису, непересічне композиційне чуття простежується в таких роботах, як декоративне блюдо «Синій птах» (1970 р., НМУНДМ, ФР-3701), чашка з блюдцем «Польові квіти» (1967 р., НМУНДМ, ФР-3432–3433), ваза «Святкова» (1987 р., НМУНДМ, ФР-3795)).

В. Клименко-Жукова в другій половині 1950-х – на початку 1960-х років досягла творчого апогею. Поєднавши петриківську школу, досвід, набутий у російському Жостові, та власне розуміння специфіки фарфору, художниця створила цікавий мистецький доробок. Її декоративні композиції виконані витонченим ажурним розписом, що легко й природно сполучається з формою посудини. Художниця завжди залишає досить вільного тла, що підкреслює багатобарвність і кольорову насиченість оздоблення (чайний сервіз на дві персони (1958 р. НМУНДМ, ФР-3653–3660), ваза «Букет» (1960 р., НМУНДМ, ФР-3705)). В останні роки вона надавала перевагу крупним яскравим мотивам (декоративний таріль «Цибульки» (1961 р., ДНІМ)).

Поступово манера розпису фарфору художниками Петриківки зазнала змін. Традиційну техніку малювання по-різному застосовували при розпису вжиткового посуду і великих декоративних ваз. Характерний виточений мазок змінювався, залежно від розміру предметів; виконаний керамічними фарбами і сполучений із сяючо-білим блискучим тлом фарфору, він набув нового яскравого декоративного звучання, урізноманітнився і його характер[13]. Дуже важливою була робота художниць над малюнками для декалькоманії, що дозволило впровадити їхні розробки в масове виробництво.

Під впливом продукції Київського заводу в петриківському стилі декорували вироби в Баранівці (В. Костенко), Коростені (Р. Дмитрук, Н. Пилипчук), Полонному (Арендаренко).

У розглядуваний період у процесі пошуку національного стилю у фарфорі й фаянсі подальшого розвитку набули посудні форми та орнаментальна система.

Художні процеси 1970–1980-х років, «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»[14], породили надзвичайно різноманітну стилістику українського фарфору. Багато художників по-новому інтерпретували національні традиції не тільки народного мистецтва, але й зверталися до формальних і образно-стилістичних засад бароко, класицизму, авангарду, модерну, вивчали і переосмислювали традиції своїх підприємств. На другий план відходить функціональна вартість, починає домінувати декоративний чи станково-декоративний підхід у художньому вирішенні творів. Так, В. Єрмоленко (Суми), який тяжіє до складних художніх вирішень, створює з фарфору станково-декоративні вироби. Він «вражає передусім багатоплановістю ансамблевих композицій, в яких новознайдені форми органічно зливаються з традиційними посудинами»[15] (композиція «Вітаю щиро природи день гарячий» (1984)). Майстер активно використовує такі прийоми декорування, як кольорове тонування, застосування локальних кольорових плям, які є основою для живописної чи графічної композиції (чайно-десертний сервіз «Золотий серпень» (1975 р., НМУНДМ, ФР-3910–3923)).

Повернувся інтерес до пластичних можливостей матеріалу, що породило складні вибагливі форми, які поєднують різні об'єми, підкреслені перетяжками, вигинами, канелюрами, рельє-

[13] *Лобанов Ю.* Фарфору – високу якість… – С. 21–22.

[14] *Кара-Васильєва Т.* Декоративно-ужиткове мистецтво // ІУМ: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – С. 664.

[15] *Лобанов Ю.* Фарфор Олександри і Василя Єрмоленків // ОМ. – 1985. – № 4. – С. 27.

http://www.etnolog.org.ua

фом, доповнені численними фігурними деталями (чайний сервіз Полонського заводу «Наречена» (1981 р., МЕХП ІН НАНУ, ФР-795–804), набір чайників «Святковий» (НМУНДМ, ФР-3940–3941) В. та Л. Шевченків).

Урізноманітнилося орнаментування, активніше почали використовувати живописні прийоми й композиції. Окрім яскравих чистих кольорів, контрастних поєднань, застосовували ніжні пастельні барви, тонові градації кольору (столовий набір «Подільський» (1973 р., НМУНДМ, ФР-5133–5142) М. Козака та З. Олексієнко; чайний сервіз «Народний» (1973 р., НМУНДМ, ФР-3987–3998) І. Віцька).

Композиційні схеми поступово відійшли від абстрактності 1960-х років. Повернулися до побудов з головним центральним елементом, розміщеним у колі чи резерві, – букета чи натюрморту. Як і раніше, улюбленими мотивами залишалися птах і квітка (чайно-кавовий сервіз (1972 р., НМУНДМ, ФР-3957–3979) Є. Андреєвої; чайний сервіз «Сині птахи» (1977 р., НМУНДМ, ФР-5192–5222) К. Гапонюк). Набули поширення кругові та суцільні композиції, характерні для модерну, наприклад, із зображенням пейзажу (декоративний годинник «Етюд» (1987) Н. та М. Пилипчуків).

У 1970–1980-х роках посилився ідеологічний тиск на мистецтво, через що до галузі декоративного мистецтва долучилося певне коло художників-станковістів, творчість яких спричинила нові процеси у стилістичних пошуках мистецтва фарфору і фаянсу, посилила індивідуальне авторське начало. Для художників-прикладників стало природним прагнення до самореалізації та пошуків власного шляху в мистецтві.

Водночас переважна більшість тогочасної масової продукції вирізнялася шаблонністю, художньою невиразністю, невисокою технічною якістю.

Період 1990-х років позначений інерційністю художнього процесу у фарфорі й фаянсі. Хоч зникнення ідеологічного тиску сприяло свободі творчого самовираження митців, однак ринкові економічні відносини диктували прагматичні підходи до формування асортименту та вибору стилістики. В умовах конкуренції виробники мусили орієнтуватися на смаки споживачів і тогочасні модні тенденції. Продукція деяких підприємств згаданого періоду характеризується втратою високої художньої вартості, проявами кітчу, що було зумовлено як занепадом загального культурного рівня користувачів, так і некомпетентністю окремих нових власників приватизованих підприємств.

Однак існують приклади й успішного використання нових можливостей, пристосування до нових економічних умов, як, приміром, на Коростенському заводі, який значно розширив асортимент і урізноманітнив декоративну систему виробів.

Асортимент українських фарфорових і фаянсових заводів упродовж зазначеного періоду зазнав вагомих змін. У другій половині 1950-х років почалося його кардинальне оновлення. Функціональні якості виробів мали відповідати новим естетичним уподобанням споживачів і особливостям тогочасного побуту в умовах масової малогабаритної забудови кінця 1950-х – 1960-х років. Виникла потреба в компактних, зручних у користуванні раціональних об'ємах, які при зберіганні займають мало місця.

Припинився випуск масивних еклектичних форм, характерних для довоєнного й післявоєнного періодів. Розробляли моделі на основі циліндра, конуса (чайний сервіз «Фонтан» (1965) А. Діброви), кулі (чайний сервіз (1958 р., НМУНДМ, ФР-5283–5287) В. Овсянникова; чайний сервіз «Круглий» (1961) Л. Митяєвої). Прикладом практичної раціональної форми є розроблена Г. Кломбицькою (Буди) для невеликої кухні в малогабаритній тогочасній квартирі висока фаянсова миска діаметром 19 см, яка мала неабияку популярність.

Випуск поштучного посуду – тарілок, чашок, мисок, фруктових ваз, чайників, кухлів, подарункових і сувенірних виробів – складав вагому частку всієї продукції.

Змінилися підходи до моделювання сервізів, які з предметів розкоші поступово перетворилися на повсякденні, звичні предмети побуту. Набув поширення такий вид продукції, як багатокомплектний сервіз, що складався з різних комбінацій чайного, кавового, столового посуду, включав набори для салатів, десертів, рибних страв, холодних напоїв тощо. До таких сервізів додалися нові складові, які зробили їх універсальними у використанні. Прикладом слугує фаянсовий столовий сервіз «Радість» (1970 р., НМУНДМ, ФС-2305–2331) Р. Вакули (Тимін), до якого, окрім традиційних складових, належать лопатки для торту, салату, картоплі, ківш, посудина для меду, глечик для молока, ложечки для гірчиці і хріну та ін. Збільшилася кількість предметів у чайних сервізах, до яких додалися вазочки для варення, десертні тарілки, розетки, вази для квітів (сервіз «Сині птахи» К. Гапонюк). Набули популярності чайно-кавові сервізи. Зокрема, Тернопільський завод випускав популярний сервіз із 23 предметів «Колобок» (1974 р., НМУНДМ, ФР-3839–3870) П. Тарасенка, до якого входили кавник, три чайники (для заварки, доливний і декоративний), вазочка для печива та ін.

Підприємства розпочали масовий випуск зручних комплектів повсякденного посуду на

http://www.etnolog.org.ua

одну, дві, чотири особи. На Довбиському заводі В. Соколова розробила модель комплекту для сніданку «Осінь» (1960 р., НМУНДМ, ФР-5304–5309), який мав неабиякий успіх. До нього входили дві тарілки, підставки для яєць, сільничка, горщик і маслянка. Посудини декоровано жовтим і оранжевим покриттям, по якому розкидано чорні крапки. Інші приклади – набір для фруктів (1977 р., НМУНДМ, ФС-2674–2677) А. Мікєєвої, що складався з миски і трьох тарілок; десертний набір «Дюшес» (1972 р., НМУНДМ, ФР-4222–4226) В. і М. Трегубових.

Почали випускати набори зручних привабливих форм посуду для дітей, оздоблені цікавими сюжетними малюнками, виконаними ручним розписом чи декалькоманією. До комплектів, як правило, входили мисочки, тарілочки, чашки, глечики, таці, полоскальниці тощо: дитячий набір для сніданку (1960 р., НМУНДМ, ФР-4627–4634) Ж. Гольдштейн; фаянсові набори посуду на одну особу (1959 р., НМУНДМ, ФС-2224–2227, ФС-2228–2231) Ю. Піманкіна і О. Рибіної-Конаревої, Ю. Піманкіна і Г. Чернової, що їх випускали на Будянському заводі; дитячий чайний сервіз Городницького заводу (1960 р., НМУНДМ, ФР-4836–4840) В. Кравцевича та О. Крижанівського.

Яскраво й потужно розгорнулася національна течія в ужитковому фарфорі і фаянсі. Відповідно до тогочасних естетичних пріоритетів і нових функціональних вимог художники інтерпретували популярні традиційні форми українського посуду – мисок, кухлів, глечиків, горщиків, макітер тощо. Такі вироби стали прототипами супової вази, салатниці, чашки, дзбанка. Митці переосмислювали, модернізували відточену впродовж віків практичну доцільну гончарську форму, надавали їй нових актуальних рис, підносячи її цілісну самодостатність на вищий рівень художнього осмислення. Художники стилізували відповідно до конкретного творчого замислу форми штофа, куманця, баклаги, барильця, глечика, горщика, кухля, макітри, баньки. Багатовіковий художній досвід народу інспірувався новітніми художньо-стилістичними прийомами у вазах, тарелях, блюдах, декоративних штофах, фігурних зооморфних посудинах. Професійні художники у сприйнятті й інтерпретації традиційної посудної форми спиралися на глибокі знання законів художньої творчості, усвідомлено раціонально висвітлювали специфічні ознаки цієї форми (архітектоніку, пропорції, силуети) і піднесли її на новий естетичний рівень (набір штофів «Українські пісні» М. Козака та З. Олексієнко; роботи П. Печорного та М. Трегубова).

Для виставкових виробів характерні монументальні об'єми, узагальнені силуети, крупні мотиви орнаменту, застосування сюжетних композицій, доповнених написами. Використовували і яскравий колорит, розрахований на сприйняття на відстані, і спокійні пастельні барви. У камерних декоративно-ужиткових предметах простежується увага до деталей. Програмним твором цього напряму став сервіз «Баранівка-1958» І. Віцька, розроблений на основі стилізації форми макітри й горщика. Нові стилістичні тенденції в Полонському фарфорі яскраво ілюструють вироби межі 1950–1960-х років, зокрема чайний сервіз «Побутовий» А. Мойсеєвої. Великий кулеподібний чайник, округлі з ледь розгорнутими вінцями чашки – прості без деталізації посудини, декоровані покриттям насиченого червоно-оранжевого кольору, на якому розміщено стилізовану гілочку з жовтим крупним яблуком і чорно-золотими листочками. Незважаючи на новітній узагальнений характер стильового вирішення, тут чітко виявляється зв'язок із традицією української гончарної форми. Яскравим прикладом синтетичного підходу художника до використання народної традиції є чайний сервіз «Плахта» (1960 р., НМУНДМ) І. Віцька. Поєднуючи в одному творі декоративні властивості фарфору як матеріалу, гончарної форми горщика як основи моделювання складових сервізу (чашок, чайника, цукорниці), плахтового орнаменту і його ритмічної графічної виразності як основи для оздоблення, підсилюючи потрібні йому декоративні якості шляхом стилізації, автор створює художньо виразний твір, сповнений національного колориту.

Вирішуючи проблему національної форми у фарфорі й фаянсі, художники не могли оминути гончарський фігурний посуд. Їх приваблювала його пластична виразність, архаїчна образність, святкова декоративність. Фігурний посуд набув підкреслено декоративного характеру, хоч і зберігав свою утилітарну функцію (баранчик (1963 р., КЕКХЗ, НМУНДМ) Г. Головіної; антропоморфні посудини (1960 р., Городниця) Т. і О. Крижанівських).

Абсолютно логічним було звернення до спадщини народного гончарства при створенні наборів посуду для страв національної української кухні. Такі комплекти мали неабиякий попит, оскільки відповідали традиціям харчування, побутової культури, родинних та релігійних свят українців. У наборах для вареників (приміром, комплект П. Тарасенка (1975 р., НМУНДМ, ФР-3790–3803)) центральну посудину часто вирішували на основі макітри, посудину для сметани – у формі горщика чи глечичка. Подібний підхід простежується при

http://www.etnolog.org.ua

розробці А. Мікєєвою набору для млинців, до якого входили миска з покришкою, тарілки, посудина для сметани (НМУНДМ, ФС-2455–2466), та набору для молока – глечик, банка, тарілка, три кухлі (1970 р., НМУНДМ, ФС-2611–2616). Набір для галушок І. Віцька складався з вази для галушок, горщика для сметани та миски (1972 р., НМУНДМ, ФР-4073–4080). Оригінальні підходи до формотворення продемонстрували М. Козак і З. Олексієнко в наборі для дерунів «Подільський» (1977 р., НМУНДМ, ФС-5133–5142); М. Назаренко та М. Тимченко в комплекті для води (1972 р., НМУНДМ, ФС-3558–3561); Г. Кломбицька та О. Рибіна-Конарева в наборах для холодних напоїв, квасу, узвару, компоту «Синя волошка» та «Прохолода», що складаються з глечика і чашок (1969–1970 рр., НМУНДМ, ФС-2269–2271, ФС-2272–2274) та Ю. Лобанов – «Ранок» (1977 р., НМУНДМ, ФС-2425–2432). У наборі для міцних напоїв «Ой там на току на базарі» (1982 р., НМУНДМ,

ФР-2681–2683) В. Трегубова використала форми барильця й кухлів, застосувала сюжетний розпис на фольклорну тему.

Українські художники в розробці моделей посуду для страв і напоїв національної кухні продемонстрували глибокі знання традиції, розмаїття творчих підходів, яскраві авторські інтерпретації, цікаві творчі знахідки та прийоми.

У другій половині XX ст. набули розповсюдження оригінальні подарункові набори посуду, що привносили в інтер'єр яскраві дзвінкі акценти: комплект «Осінь» Б. П'яниди, що складається з миски і черпака (1982 р., НМУНДМ, ФС-2611–2612); чайники, окремі чи в наборах, – «Сувенір» В. Богача (1975 р., НМУНДМ, ФР-5224); набори «Святковий» і «Подарунковий» В. та Л. Шевченків (1972 р., НМУНДМ, ФР-3940–3941, ФР-3942–3943).

У середині XX ст. в проектуванні та художньому оформленні громадських і житлових приміщень почав утверджуватися синтетичний підхід, у рамках якого художники активно розробляли декоративні фарфорові й фаянсові вироби – вази, тарелі, декоративні композиції, фігурний посуд. Притаманна їм образність пов'язує «прості утилітарні вироби з художнім вирішенням інтер'єру». Вони органічно ввійшли до комплексу житла, посіли своє місце на книжковій полиці, у серванті, на столі чи тумбі, стали декоративним акцентом помешкання, наповнивши його теплом і затишком[16].

До середини 1950-х років вироби з фаянсу здебільшого наслідували стилістику фарфору. З приходом на заводи молодих художників, переважно випускників ОХУ і МКТ, у фаянсі поступово почала вимальовуватися художня самодостатність та національна своєрідність. Колективні творчі пошуки (над багатьма розробками працювали групи з двох, трьох та більше художників) ґрунтувалися на глибоких знаннях технології і законів художньої творчості. Фаянсові вироби набували власних специфічних ознак, що походили з розуміння митцями технічних особливостей матеріалу, для якого характерний легкий пористий черепок, здатний всотувати фарби, теплий відтінок фаянсової маси. Художники не намагалися досягнути у фаянсі естетичної досконалості фарфору, а формували нові засоби художньої виразності на основі цих якостей.

Особливо копіткою була робота над формою з фаянсу. Із часом вона набула конструктивної логічності, функціональності, шляхетної простоти та яскраво виражених національних рис – вагомі опуклі об'єми, плавні силуети, вивірені пропорції.

Особливості такої форми вимагали відповідного характеру оздоблення – узагальнених, укрупнених мотивів орнаменту, що доповнювалися широкими лінійними та хвилястими відводками. Художники надавали перевагу живописному декору, виконаному ручним розписом плавними пружними лініями. Широко застосовували підполив'яні фарби на основі солей металів – кобальту, нікелю, хрому, заліза, які давали ніжні відтінки кольорів. Накладені одна на одну, вони створювали вишукані тонові переходи. Окрім розпису, для оздоблення фаянсових виробів застосовували друк і декалькоманію (монохромну й поліхромну).

Мотиви і сюжети декорування фаянсу дуже різноманітні – рослинні й геометричні, сюжетні композиції на фольклорні та літературні теми, національна орнаментика.

Високий професіоналізм художників і виконавців, їхня органічна єдність із духовним надбанням свого народу, глибоко просякнута національним естетичним світобаченням, формували стиль українського фаянсу. У другій половині 1950-х – на початку 1960-х років у Будах та Кам'яному Броді повністю відмовилися від формотворчих прийомів, характерних для фарфору. Художні принципи, якими керувалися митці у створенні зразків продукції, ґрунтувалися на гармонійній відповідності пластичних, колористичних і образних вирішень.

Форма фаянсових виробів набула художньої самодостатності й відповідала специфіці матеріа-

[16] *Жоголь Л. Є.* Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. – К., 1973. – С. 75.

http://www.etnolog.org.ua

лу. Характерні її ознаки – округлість, цілісність, конструктивні лаконічні деталі. Їй властива своєрідна орнаментальна система, яка поступово формувалася художниками різних підприємств. Для оздоблення масової продукції застосовували друк, трафарет, декалькоманію, розпис надполив'яними й підполив'яними фарбами, солями металів, ангобами, керамічними олівцями. В оздобленні сервізів, наборів, декоративного посуду надавали перевагу крупним мотивам стилізованого, переважно рослинного, орнаменту, який доповнювали пружними досить широкими кольоровими відводками, крапками, хвилястими лініями. Однак можна помітити й гончарські прийоми, зокрема розпис ангобами: у техніці фляндрівки – вазочка (1959 р., НМУНДМ, ФС-2215) і глечик (1959 р., НМУНДМ, ФС-2157) Ю. Піманкіна, у народному стилі – миска з кришкою «Мальовка» (1967 р., НМУНДМ, ФС-2341) цього самого автора. Кольорова гама більшості розписів стримана, переважно монохромна, іноді сполучає два-три кольори. Особливо поширеними були поєднання холодних сірих, блакитних, синіх барв.

Художники постійно зверталися до форм гончарного посуду, пристосовуючи їх до нового матеріалу і надаючи їм сучасних обрисів (макітра (1960 р., НМУНДМ, ФС-2276) А. Мірошниченко та О. Рибіної-Конаревої; куманець (1960 р., НМУНДМ, ФС-2163) Ю. Піманкіна та М. Ніколаєва; барильце «Кавунчик» (1967 р., НМУНДМ) І. Сеня, ФС-2454).

У 1970–1980-х роках повністю сформувалася неповторна стилістика будянського фаянсу, сповнена яскравого національного колориту і водночас співзвучна стильовим тенденціям часу. Викристалізувалася форма виробів – переважали крупні опуклі об'єми. Для орнаментації була характерна розкута манера розписів, пластична вибагливість і кольорове різноманіття мотивів. З'явилися твори образно-асоціативного характеру, сповнені поетичного змісту (десертний набір «Травневі квіти» (1977 р., НМУНДМ) І. Сеня; набір глечиків «Одуд» (1977 р., НМУНДМ) Б. П'яниди; декоративна миска «Соняшники» (1974 р., НМУНДМ) Г. Чернової; декоративна таця «Сутінки» (1980) Ю. Лобанова). Під впливом станковізму виникли тематичні твори, переважно для виставок, у яких художники брали активну участь. Серед них – блюдо «Засновники Києва» (1982 р., НМУНДМ, ФС-2906) Ю. Лобанова, ваза «Спокій» (1970 р., НМУНДМ, ФС-2435) Б. П'яниди, блюдо «Піди, піди дощику» (1982 р., НМУНДМ, ФС-2606) та декоративна посудина «Фантазія» (1985 р., НМУНДМ, ФС-5512) В. Сидак.

У 1990–2000-х роках багато неординарних високохудожніх творів, породжених естетичним і духовним досвідом творців, демонстрували найвищу міру художнього узагальнення в контексті національної художньої культури. З'являлися нові форми й декоративні прийоми, виникали нові теми та образи. Авторські твори чинили вагомий вплив на художню якість масової продукції. Нові грані творчості розкрилися в роботах Г. Кломбицької: кавовий сервіз «Блискавка» (2004), чайний сервіз «Чай удвох» (2000).

Усі художники Будянського заводу – яскраві творчі особистості з оригінальними підходами до формотворення й оздоблення. Багато з них, прийшовши на підприємство у юному віці, пропрацювали там усе життя, формуючи неповторну стилістику виробів.

Б. П'янида – видатний майстер з глибоким розумінням специфіки фаянсу і тонким художнім чуттям, який прийшов на Будянський завод 1959 року і працював там майже все життя. Він народився в полтавському селі і, будучи художньо обдарованою людиною, у повній мірі увібрав українську фольклорну художню традицію. Ґрунтовна фахова освіта в Миргороді, глибокі знання в галузі художньої творчості забезпечили йому інструменти втілення складних творчих замислів. Художник «щасливо поєднав раціональність академічних знань із споконвічною стихійністю національного чуття і смаку»[17]. Це демонструють його комплекти для українських страв – набір для молочних продуктів «Щедрий вечір» (1970 р., НМУНДМ, ФС-2365–2377), та напоїв – «Криниця» (1976). Творам художника притаманна глибока образність, ліричний і романтичний настрій. Це стосується і розробок для масового виробництва, серед яких – сервізи «Блакитні тополі» (1974), «Соняшники» (1983 р., НМУНДМ, ФС-2884–2898), і унікальних виставкових творів – декоративні блюда «Кує зозуля» (1985), «Весна» (1970).

М. Ніколаєв поєднував творчу роботу з технологічними пошуками нових засобів декорування фаянсу, надавав перевагу підполив'яному розпису (набір глечиків «Березень і квітень», сувенірні сільнички «Баба Параска» і «Баба Палажка», які тривалий час експортувалися за кордон). Крім того, він створював моделі наборів для напоїв, вареників, чайних і кавових сервізів тощо.

І. Сень тривалий час обіймав посаду головного художника Будянського фаянсового заводу і багато уваги приділяв художній якості масових виробів. Для його творчої манери характерні масивні форми й крупні мотиви

[17] *Ханко В.* Фаянс Бориса П'яниди // *Ханко В.* Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці. – К., 2007. – С. 414.

http://www.etnolog.org.ua

підполив'яного розпису з розмитим контуром малюнка і м'якими тоновими переходами (десертний набір «Травневі квіти» (1977 р., НМУНДМ, ФР-2512), столовий сервіз «Райдуга» (1972 р., НМУНДМ, ФС-2436), декоративна миска «Птах», набір «Харківська осінь»).

Г. Кломбицька володіє багатогранним талантом, тонко відчуває співвідношення естетичного й утилітарного. Незаперечним є її внесок у становлення сучасного дизайну українських фаянсових виробів, вона створила сотні виразних привабливих ужиткових предметів (набори посуду «Святковий», «Горох»; набір «Синя волошка» (1969–1970 рр., НМУНДМ, ФС-2269–2271) у співавторстві з О. Рибіною-Конаревою; кавовий сервіз «Завиток»; столовий сервіз «Горщик, глечик та горнятка»). Авторським роботам художниці притаманна глибока образність, сильне ліричне й романтичне начало («Кричать сови, спить діброва», фігурна посудина «Лев»). Упродовж своєї творчості мискиня працювала в галузі фаянсової пластики («Адажіо», «Молдавські музиканти», анімалістична скульптура «Теля», «Жирафка»).

У роботах Г. Чернової відчувається міцний зв'язок з українською художньою та фольклорною традицією, про що свідчать набори для вареників, напоїв, чайні й кавові сервізи оздоблені фляндрівкою, пишними квітковими мотивами. Авторські вироби художниці демонструють глибоку образність, змістовність (ваза «Харків» (1960), миски «Птахи» (1970) та «Соняшники» (1977), декоративна тарілка «Катерина» (1961), блюдо «Відпочинок у Будах» (1977)).

Багато оригінальних творів належить Р. Вакулі (Тимін), зокрема – декоративна посудина «Баран» (1970), столовий сервіз «Радість» (1970), до якого, окрім звичайних складових, художниця включила багато нетрадиційних предметів (лопатки для торту й салату, ківш, глечик для молока та ін.), що роблять його зручним у користуванні, чайно-десертний сервіз (1974), кавовий сервіз «Барвінок» (1974).

Значний внесок у мистецтво українського фаянсу здійснили О. Рибіна-Конарева (столовий сервіз «Райдуга» (1972), набір декоративних посудин «Український», набір для сніданку «Народний») та Ю. Лобанов (набори для напоїв «Ранок» і «Вечір» (1977), декоративні блюда «Полісся» (1982), «Серпень» (1982)). Художникам було притаманне глибоке розуміння народної традиції – «не запозичення чи стилізація, а духовний зв'язок»[18].

Еволюція стилістики будянського фаянсу тривала впродовж багатьох років. Це був повільний, поступовий і складний процес, до якого долучилися художники різних поколінь. Це зумовлено впливом багатьох факторів – ментального, історичного, культурного. На початку 1990-х років через економічну кризу виробництво різко скоротилося. Керівництвом підприємства були здійснені спроби пристосуватися до нових економічних реалій, але, не маючи підтримки на державному рівні, завод припинив свою діяльність 2006 року.

Другим за величиною фаянсовим підприємством в Україні був завод у Кам'яному Броді. У післявоєнні роки тут організували художню лабораторію, де розробляли зразки масової продукції[19]. Провідними художниками на підприємстві в другій половині 1950-х років працювали Владислав Овсянников та Йосип Вольський. З 1963 року головним художником заводу стала Ася Мікєєва, яка є автором багатьох моделей сервізів та наборів посуду для українських страв, холодних напоїв, а також декоративних блюд і ваз, творів дрібної пластики. В оздобленні декоративних тарілок художниця надавала перевагу ручному розпису, крупним квітковим мотивам, виконаним у розкутій манері, поєднувала їх з орнаментальними смугами та дрібними доповненнями (декоративне блюдо (1978–1981 рр., МЕХП ІН НАНУ, ЕП-79802)).

У формотворенні посуду А. Мікєєва відштовхувалася від гончарської національної форми. Серед прикладів можна згадати миску із зображенням пташки в народному стилі (1967 р., МЕХП ІН НАНУ, ЕП-71151), набори для меду (1981 р., МЕХП ІН НАНУ, ЕП-79793–79800), та молока (1972 р., НМУНДМ, ФС-2618–2623). Для оздоблення виробів художниця активно застосовувала кольорові поливи, люстри, підполив'яний і надполив'яний розпис, рифлення та гравірування.

Національний стиль утілився в кращих творах Б. П'яниди, М. Ніколаєва, Г. Чернової, Г. Кломбицької, А. Мікєєвої, П. Печорного та багатьох інших митців.

Окрім цього, фаянсові вироби виготовляли й на фарфорових заводах.

Видатним мистецьким явищем, що віддзеркалює духовні й естетичні пріоритети нашого народу, стала українська фарфорова і фаянсова пластика XX ст. Її розвиток у цей період ґрунтувався на національній образотворчій і фольклорній традиції, переосмисленій профе-

[18] *Мизгіна В.* Еволюція стилю будянського фаянсу // *Мизгіна В.* Я поведу тебе в музей. – Х., 2008. – С. 58.

[19] *Гладкий М. З.* Фаянс // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – С. 122–123.

http://www.etnolog.org.ua

сійними художниками декоративного мистецтва. Важливу роль відіграв вплив народної, станкової та монументальної скульптури, яка у XX ст. розвивалася в межах модерністських і постмодерністських тенденцій[20]. Водночас це було самодостатнє художнє явище.

Фарфорову пластику як масову продукцію випускали Київський і Коростенський заводи, а також Полонський завод художньої кераміки, який упродовж багатьох років спеціалізувався винятково на її випуску. У незначній кількості виготовляли скульптуру на Городницькому і Сумському фарфорових та Будянському фаянсовому заводах.

У середині 1950-х років активізувався й актуалізувався творчий процес відповідно до віянь часу, відбувся перехід від ілюстративності, оповідальності до філософських осмислень культурної спадщини нашого народу, до широких художніх узагальнень, що втілились у формальних вирішеннях, в образах і сюжетах творів 1960–1990-х років.

Як і в посуді, у фарфоровій пластиці розвивалися два напрями – розробка серійної продукції та оригінальна авторська творчість. Останній впливав на перший, забезпечував його художню еволюцію та стилістичну різноманітність. Цей вид мистецтва завдяки узагальненим принципам формотворення, фольклорному декоративізму, колористичній своєрідності, утіленню національних тем, сюжетів і образів набув яскраво виражених національних рис.

У середині 1950-х років художники поступово відмовляються від характерних для попереднього періоду станкових і монументальних принципів формотворення дрібної фарфорової пластики, що ґрунтувалися на засадах неокласицизму. Але соцреалізм усе ще продовжував диктувати митцям свої образи та сюжети. Вони іноді перетворювалися на шаблони, як, наприклад, композиція «Тачанка»[21], образи комсомольців, піонерів, робітників і колгоспників. Вимушені творити в жорстких рамках, митці прагнули втілювати ідеологічну тематику на модерністських засадах новими художньо-виражальними засобами, які були характерні для тогочасного мистецтва (через ліричний образ, ідейний пафос, передачу духовного світу людини, її почуттів і станів). Як противага соцреалізму в мистецтві фарфорової пластики розвинулася потужна лірична течія, жіноча й дитяча тема, де майстри шукали можливість творчої самореалізації.

У 1960-х роках художники фарфору й фаянсу перебували в пошуках нової модерної художньої мови, співзвучної загальносвітовому мистецькому поступу, використовували кращі надбання національного мистецтва, розвивали його пластичну мову й образну систему, широко застосовуючи прийоми узагальнення та стилізації. Характерною особливістю цього періоду стало повернення до декоративізму, що відповідало природі фарфору як матеріалу. Водночас художники активно вивчали надбання європейського фарфору, його стилістичні тенденції, використовували апробовані часом прийоми модерну, авангарду, ар деко.

Період 1970–1980-х років позначений поверненням до станкових прийомів у моделюванні та декоруванні. Це було зумовлено тими художніми завданнями, що їх ставили перед собою митці. Твори набули змістовності, що вимагало складних пластичних вирішень, деталізації форми, активного використання розпису, позолоти, кольорового тонування.

У 1990-х роках у фарфоровій пластиці працювало багато художників з оригінальним творчим мисленням, індивідуальним почерком. Митці отримали можливість самостійно, керуючись власними вподобаннями, торувати шлях у мистецтві.

Вагомий внесок в українську фарфорову пластику своїми новітніми творчими методами здійснили художники КЕКХЗ. У 1950-х роках тут розпочали роботу молоді художники, переважно випускники ОХУ, серед яких – В. Щербина, О. Жникруп, О. Рапай, О. Молдаван та ін. Перші їхні твори позначені впливом станковізму попереднього періоду. Однак невдовзі нові тенденції захопили митців, з молодим ентузіазмом вони почали сповідувати кардинально протилежні методи творчості. Їхні вироби позначені узагальненим трактуванням форми, лаконічністю художніх прийомів, камерністю та ліризмом. Ґрунтовна фахова освіта, чудове знання технології допомагали їм у втіленні творчих задумів. Цей невеликий колектив тісно співпрацював, що формувало єдину стилістику. Проте кожному митцю притаманний власний почерк, свої засоби художньої виразності, оригінальний творчий підхід до вирішення пластичних завдань.

В. Щербина – художник широкого творчого діапазону, який утілив у фарфорі багато жанрів і тем. Його доробок висвітлює еволюцію

[20] *Лисенко Л., Протас М.* Скульптура // ІУМ: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – С. 578.

[21] Автори – В. Щербина (КЕКХЗ), В. Трегубова (Коростень), М. Бобик (ПЗХК).

http://www.etnolog.org.ua

жанру впродовж шістдесяти років, віддзеркалює всі етапи його розвитку. Автору властиве чітке володіння об'ємно-просторовою побудовою, культура вивіреної форми. Нові прийоми формотворення художник використав у творах у рамках тематики соцреалізму 1960–1970-х років – «Тачанка», «Дано наказ», «Біля криниці», «Перший літак». Для них характерне узагальнено-цілісне конструктивне вирішення, виразні силуети сповнені внутрішньої напруги. Важливу роль відіграє лаконічний звучний кольоровий штрих чи пляма на білому чистому матеріалі.

Жіночі образи В. Щербини сповнені чистоти й ніжності, тонкого психологізму («Дівчина з ромашкою», «Сусідка»). Він один з небагатьох, хто звертається до жанру ню у фарфоровій пластиці («Наташа» (1964), «Жулянська Венера» (1980), «Лезенька» (1980 р., НМУНДМ)), де оспівує чуттєву красу жінки.

Упродовж свого творчого шляху художник активно працював над українською фольклорною та літературною тематикою: «Енеїда» (1960), «Українські пісні» (1980), «Колядки» (2007). З фантазією і гумором ним утілено казкову тему, створено яскраві декоративно виразні композиції: «Казка про рибака і рибку», «Нове плаття короля».

Художні тенденції мистецтва 1970–1980-х років, позначені поверненням до станковізму, утілилися в лаконічній монохромній композиції «Радість» (1983) В. Щербини. Вертикальний цоколь-колона з канелюрами підтримує динамічну горизонтально спрямовану скульптурну групу юнака і дельфіна.

Вироби художника 1990–2000-х років сповнені вибагливої пластичної різноманітності з ретельним опрацюванням численних деталей, продуманим загальним композиційним вирішенням, яскравими типажами (серія «Клоуни» (2011)).

О. Жникруп створила галерею зворушливих образів сучасної жінки, позначену власним трактуванням жіночої теми («Любить – не любить» (1962), «Дівчина» (1960 р., НМУНДМ, ФР-4956), «Матрьошка» (1960 р., НМУНДМ ФР-4954), «Дебют» (1960 р., НМУНДМ ФР-4955), «Пастушка і сажотрус» (1980-ті рр., НМУНДМ ФР-5735)). Її героїні – характерні, романтичні, одухотворені, мрійливі. Скульптуркам притаманне узагальнене моделювання форми, цілісне лаконічне трактування натури, гармонійні пастельні кольори оздоблення.

Для О. Рапай, художниці станкової скульптури, яка багато й успішно працювала в галузі фарфорової пластики, характерні м'яке моделювання фігур, спокійна плавність ліній силуетів і водночас нестандартне, іноді гротескне трактування образів персонажів («Гандзя», «Галичанка», «Харків'янка», «Свекруха», «Невістка», «Швачка» (1964)). Її приваблювала тематика, яка відтворює фантазійні мізансцени цирку, карнавалу, театру, ігор («Цирк», «Джаз», «Клоуни», «Ілюзіоніст»). Вона сміливо поєднувала суцільне кольорове покриття з розписом, надавала перевагу насиченій інтенсивній кольоровій гамі, яка робить її твори підкреслено декоративними.

С. Голембовська – неперевершений майстер у втіленні дитячих образів («Вершник» (1951), «Нове плаття» (1957), «Дівчинка з собачкою» (1955)). Її емоційно наповнені камерні твори випромінюють життєвий оптимізм, тонкий ліризм, замилування простими радісними моментами буття.

Своєрідною, позначеною національним колоритом є фарфорова пластика Коростенського фарфорового заводу. Монументальна узагальненість форми, яскраві, соковиті кольорові акценти, активне використання кольорового покриття, люстрів та позолоти вирізняють її серед інших.

Провідним художником на цьому підприємстві багато років працювала В. Трегубова, талант якої втілився у виробах, позначених яскравим декоративним началом, у життєрадісних, характерних образах. Художниця створила низку багатофігурних композицій, де ретельно опрацьовані окремі персонажі утворюють гармонійний стилістично витриманий ансамбль, у якому загальна тема розкривається через яскраву індивідуальну характеристику окремих героїв. Фігурки не прив'язані до єдиного постаменту чи підставки. Їх можна вільно пересувати, акцентуючи той чи інший образ. Найвідоміші твори цього напряму – «Українське весілля» (1960), «Куди їдеш, Явтуше?» (1967), «Сорочинський ярмарок» (1960-ті рр.), «Ярмарка» (1990), «Проня Прокопівна і Голохвастов» (1999) тощо.

Жіночу тему В. Трегубова розкриває у творах «Циганка» (1965), «Ксеня» (1973). Художниця створила власну шевченкіану, де з пієтетом утілила ліричні образи великого поета – «Наймичка», «Мати молодая» (1960-ті рр.).

Упродовж свого творчого шляху мисткиня неодноразово зверталася до надбань європейського фарфору, зокрема стилістики ар деко (серія фігурних кашпо на африканську тему – «Ліберія» (1964), «Конго» (1964), «Гвінея» (1965)). У виробах 1970–1980-х років художниця прагнула максимально розкрити декоративні можливості фарфору, урізноманітнювала оздоблення, стилізувала форму («Ксеня» (1973), «Лісова пісня» (1970), «Малюк і Карлсон» (1978), «Пори року» (1988)). Спрощене, узагальнене трактування форми наближає ці твори до народної іграшки. Однак, на

http://www.etnolog.org.ua

відміну від статичності й узагальненості останньої, герої В. Трегубової динамічні та яскраво своєрідні.

Вагоме місце у випуску масової фарфорової пластики посідав ПЗХК. За відсутності власної художньої лабораторії тут тривалий час користувалися розробками художників з інших підприємств чи професійних скульпторів, серед яких – І. Коломієць («Перша буква» (1960)), В. Щербина («Майська ніч» (1960), «Геолог» (1960), «Приємна зустріч» (1962)), О. Жникруп («На ковзанці» (1964), «Любить – не любить» (1962)), С. Голембовська («Дівчинка з ведмедиком» (1964), «Дівчинка з собачкою» (1955), «На святі» (1950–1960-ті рр.)), О. Рапай («Швачка» (1964), «Гуцульський танець» (1962)). Творчість цих провідних художників української фарфорової пластики здійснила вагомий вплив на стилістику й тематику виробів заводу наступних років.

З приходом 1962 року на підприємство групи молодих художників, які щойно отримали фахову освіту, у виробництво почали впроваджувати оригінальні моделі, що сприяло формуванню своєрідного стилю полонської фарфорової пластики. Молодь прагнула втілити в матеріалі все розмаїття жанрів і тем. Особливо активно працювали в жанрі анімалістки: «Пташина сім'я» (1969) Олександра Чередника; «Рись» (1972), «Пума» (1980), «Лисеня» (1996) Михайла Моцака; «Куниці» (1968) Миколи Бобика; «Віслючок» (1985) Таїсії Шуляк; «Бик» (1987) Валерія Албула; «Овечка» (1993) Віктора Данильчука. Багато уваги приділяли дитячій тематиці, зокрема М. Бобик («Орлятко» (1967), «Хлопчик з метеликом» (1964), «Дівчина з куманцем» (1966)), Т. Шуляк («Перші кроки» (1994)), О. Чередник («Як тато» (1964)), К. Бистрицька («Рибалка» (1966)), О. Хрєнкова та В. Гаркавець («Воротар» (1964)). Виготовляли також вироби за фольклорними й літературними творами – «Кобзар (Перебендя)» (1964) М. Бобика, «Котигорошко» (1988) та «В гостях у Солохи» (1985) В. Албула, «Лісова пісня» (1990) В. Данильчука. Окрім серійних моделей, митці працювали над творчими розробками, які експонувалися на республіканських та міжнародних виставках.

У 1990-х роках в асортименті Київського, Сумського та Коростенського фарфорових заводів з'явилися вироби на християнську тематику – фігурки Матері Божої, янголів, Ісуса Христа, святих. Сакральну скульптуру виготовляли в Коростені («Матір Божа» (1995), «Пієта» (1998) О. Шевченко; «Юрій Змієборець» (2005) Д. Назарова). На Київському заводі ДЕФФА випускали фігурки Матері Божої Ченстоховської та Матері Божої Ліхенської. На ПЗХК у цьому жанрі працював В. Данильчук (фігурки Ісуса та Божої Матері). У таких творах митці прагнули дотримуватися християнської іконографії, акцентуючи увагу на духовній складовій образів, у пластичній інтерпретації яких простежується зв'язок з такими видами сакрального мистецтва, як іконопис, різьблення по дереву, металопластика. Водночас цим творам притаманне яскраве декоративне наповнення, завдяки білизні фарфору, насиченим барвам, люстрам, застосуванню різноманітних технік оздоблення золотом.

Анімалістичний жанр в українській фарфоровій і фаянсовій пластиці розвивали художники Городницького заводу – О. Крижанівський («Коза»), О. Дубчак («Лань», «Білий ведмідь»), а також Коростенського – А. Хитько («Зебра» (1956)), В. Яцевич («Кізонька» (1956)), О. Шевченко («Зайці» (1983), «Такса» (1996), «Російський гончак» (1991)). На Будянському фаянсовому заводі в цьому жанрі працювала Г. Кломбицька («Курочка ряба», «Теля», друга половина 1950-х рр.).

У 1960-х роках неабиякого розповсюдження набула сувенірна фарфорова продукція: мініатюрна скульптура українських типажів у народному одязі (наприклад, фігурка козака, який курить люльку, П. Ганжі, О. Рапай); мініатюрний посуд «монетка» (барильця, куманці, глечики, баранчики, вазочки, тарелі О. Яроша (1960 р., Довбиш, НМУНДМ, ФС-5313, ФС-5315–5316)); брелочки, люльки, каламарі (С. Сарапова, П. Печорний (КЕКХЗ), М. Трегубов (Коростень)). Яскравого національного колориту цим творам додавало оздоблення мотивами народного орнаменту.

У другій половині XX ст. фарфор і фаянс України набув властивостей багатопланового художнього явища. Утилітарні й декоративні промислові вироби, авторські твори завдяки своїй популярності формували естетику повсякденного побуту. На виставках, у музейних експозиціях вони репрезентували творчість художників декоративно-ужиткового мистецтва на рівні з творами живописців, графіків, скульпторів. У їх творенні були задіяні інноваційні й традиційні фактори, досягнення технологій, надбання стилів, розмаїття прийомів, мотивів, сюжетів, тем, композиційних, колористичних та образних вирішень.

Криза цього виду мистецтва 1940–1950-х років дала змогу митцям переорієнтуватися, відкинути старі ретроградні форми та звернути свої погляди до європейського контексту.

У 1960-х роках органічне поєднання інновацій із традиційними українськими художніми формами заклало підвалини сучасного націо-

http://www.etnolog.org.ua

нального стилю у фарфорі й фаянсі, суголосного загальноєвропейським мистецьким тенденціям. Завдяки наполегливій творчій праці художників, їхньому усвідомленню належності до української культури, таланту, любові й відданості своїй справі, незважаючи на обмежену свободу та ідеологічний тиск, український фарфор і фаянс набув власного неповторного упізнаваного національного виразу.

У 1970–1980-х роках у мистецтві фарфору й фаянсу проходили складні багатовекторні процеси. Нарощувалося виробництво, простежувалося широке стилістичне розмаїття форм і варіантів декорування масових виробів. Однак досить часто страждала їхня художня якість – заводи нерідко продукували спрощені шаблонні форми, невиразний схематичний декор. Водночас цей період позначений яскравим сплеском авторської творчості, митці освоювали нові горизонти естетичного самовираження; відбувся поворот у художньому мисленні до складних асоціативних художніх структур, глибокого філософського підтексту. Художня мова стала багатоплановою, підсилилося образне начало у виробах, які набували станково-декоративного характеру. З'явилося багато творів, спрямованих на чуттєво-емоційне, асоціативне сприйняття, розрахованих на освічену публіку з розвиненим естетичним світоглядом, інтелектуальними й духовними запитами.

У 1990-х – на початку 2000-х років мистецтво фарфору і фаянсу переживало глибоку кризу, викликану згортанням промислового виробництва, яке було базою його існування. Незважаючи на це, воно продовжувало свій розвиток: упроваджувалися нові моделі виробів, митці шукали засоби художньої виразності, які були б співзвучні часу, намагалися задовольнити потреби широкого кола споживачів. Однак здебільшого підприємства випускали досить обмежений, спрощений, художньо невиразний асортимент. Мода й беззастережна орієнтація на споживача породили безліч виробів на межі кітчу – фігурні пляшки для алкогольних напоїв, деякі сувенірні вироби. У таких творах, які часто виконувалися на основі напрацювань попередніх поколінь, вульгаризувалася, ставала грубішою форма, нівелювалися досягнення попередніх років, втрачалися високі мистецькі стандарти. Приватний бізнес виявився неефективним, нездатним організувати виробництво у складних економічних умовах, байдужість держави призвела до втрати цілої галузі економіки, яка була результатом праці багатьох поколінь.

Мистецтво українського фарфору й фаянсу XX ст., розвиваючись у тісному зв'язку з образотворчим мистецтвом, демонструє глибоку естетичну осмисленість та філософську узагальненість. Його шлях проходив від наслідування здобутків європейського, східного, російського фарфору й фаянсу, засвоєння і переосмислення стилістики класицизму, історизму, еклектики, модерну, ар деко до вироблення національних форм, які вилилися не тільки в інтерпретації народних традицій, але й у загальному образно-стилістичному ладі масових промислових ужиткових виробів та авторських творів. Цей вид декоративного мистецтва є невід'ємною складовою національного культурно-мистецького контексту XX ст.

Л. СЕРЖАНТ

Список ілюстрацій

1. Ваза. 1955–1960 рр. Довбиський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис. МЕХП ІН НАНУ.
2. *Іван Ткаченко*. Пловниця «Дівчина з соняшниками». 1960 р. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис. НМУНДМ.
3. Попільниця «Голуб». 1955–1959 рр. Довбиський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. МЕХП ІН НАНУ.
4. *М. Старченко*. Кавово-столовий сервіз. 1967 р. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис, золочення. Опубліковано у виданні: Коростенский фарфор. Каталог продукции. – 2004.
5. Чайник і цукорниця з чайного сервізу. 1967 р. Тернопільський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний і надполив'яний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ.
6. Чайний сервіз «Чорна смуга». 1967 р. Тернопільський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ.
7. *В. Овсянников*, *А. Мойсеєва*. Чайний сервіз «Побутовий». 1969 р. Полонський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яне тонування, надполив'яний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ.

http://www.etnolog.org.ua

8. *М. Баранський*. Глечик для вершків, чашка з блюдцем з чайного сервізу «Медова сота». 1970-ті рр. Бориславський фарфоровий завод. Фарфор, керамічна фарба, полива; формування, рельєф, золочення. МЕХП ІН НАНУ.

9. *І. Віцько*. Набір посуду «Соняшник». 1972 р. Полтавський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

10. *П. Щербонос*. Ваза декоративна «Дари лісу». 1970 р. Бориславський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

11. *М. Козак*. Набір для дерунів «Подільський». 1973 р. Полонський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

12. *С. Федяєв*. Чайний сервіз «Цвітіння». 1974 р. Дружківський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний і надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

13. *Є. Андреєва*. Чайник, маслянка, цукорниця з чайно-кавового сервізу. 1972 р. Полтавський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

14. *В. Єрмоленко*. Чайно-десертний сервіз «Золотий серпень. 1976 р. Сумський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, рельєф, надполив'яне фрагментарне тонування, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

15. *Л.* і *В. Шевченки*. Чайник, чарка і чашка з блюдцем із сервізу «Святкова Україна». 1977 р. Сумський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, литво, рельєф, підполив'яний і надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

16. *К. Гапонюк*. Маслянка і чашка з блюдцем з чайного сервізу «Сині птахи». 1977 р. Полонський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

17. *М. Трегубов, А. Хитько*. Блюдо «Ніжність», набір чайників «Ніжність». 1974 р. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, литво, рельєф, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

18. *М.* і *Н. Пилипчуки*. Кавовий сервіз «Пролісок». 1976 р. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, литво, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

19. Кавник і глечик для вершків з кавового сервізу «Гуцулка». 1981 р. Довбиський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис, золочення. МЕХП ІН НАНУ.

20. *М. Трегубов*. Набір столового і кавового посуду. 1976 р. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, полива; формування, литво, рельєф, золочення. НМУНДМ.

21. *М. Трегубов*, *А. Хитько*. Чайний сервіз «Маріїнський». 1987 р. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, фрагментарне тонування, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

22. *М. Самійленко*. Кавовий сервіз «Горлиця». 1976 р. Бориславський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

23. *М. Трегубов*, *Р. Дмитрук*. Кавовий сервіз «Галактика». 1997 р. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, тонування, надполив'яний розпис, золочення. Опубліковано у виданні: Коростенский фарфор. Каталог продукции. – 2004.

24. *М. Тимченко*. Декоративний таріль «Два півники». 1971 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

25. *Г. Павленко-Черниченко*. Набір чайників. 1972 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

26. *В. Павленко*. Плесканець. 1960-ті рр. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

27. *М. Тимченко*. Сувенірні куманець і баранчик. 1967 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

28. *В. Павленко*. Чайник. 1960 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

29. *І. Скицюк*, *М. Тимченко*. Декоративна ваза. 1967 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

30. *В. Клименко-Жукова*. Баклага. 1964 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

31. *М. Назаренко*, *М. Тимченко*. Набір для води. 1972 р. Баранівський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

http://www.etnolog.org.ua

32. *О. Сорокін*, *Г. Павленко-Черниченко*. Чайний сервіз. 1973 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

33. *Г. Павленко-Черниченко.* Кавовий сервіз. 1972 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

34. *В. Клименко-Жукова*. Декоративне блюдо. 1960-ті рр. Фарфор, керамічні фарби, полива; формування, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

35. *Б. П'янида*, *М. Ніколаєв*. Набір «Одуд». 1977 р. Будянський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний розпис. НМУНДМ.

36. *В. Мельник*. Супниця, чашка і тарілка з чайно-столового сервізу «Літо». 1986 р. Полтавський фарфоровий завод. Фаянс, керамічні фарби, люстри, полива; формування, підполив'яний розпис. НМУНДМ.

37. *І. Сень*. Барильце. 1969–1970-ті рр. Будянський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис. НМУНДМ.

38. *А. Мікєєва*. Блюдо і цукорниця зі столового набору. 1981 р. Кам'яно-Брідський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний розпис. МЕХП ІН НАНУ.

39. *Г. Кломбицька*, *О. Рибіна-Конарева*. Набір для холодних напоїв «Синя волошка». Будянський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис. НМУНДМ.

40. *П. Печорний*. Штоф «Козачий». 1970 р. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

41. *Г. Чернова*. Чаша «Пташка». 1977 р. Будянський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний розпис. НМУНДМ.

42. *П. Печорний*. Сувенірні люльки. 1967 р. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, підполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ.

43. *Р. Вакула*. Столовий сервіз «Радість». 1970 р. Будянський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний розпис. НМУНДМ.

44. *І. Сень*. Посуд з десертного набору «Травневі квіти». 1977 р. Будянський фаянсовий завод. Фаянс, керамічні фарби, полива; формування, підполив'яний розпис. НМУНДМ.

45. *В. Трегубова*, *А. Жданова*. Скульптурна композиція «Черевички». 1961 р. Сумський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, надполив'яний розпис, золочення. Опубліковано у виданні: Коростенский фарфор. Каталог продукции. – 2004.

46. *О. Рапай*. Скульптурна композиція «Баба Параска і баба Палажка». 1960 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

47. *М. Трегубов*. Скульптурна композиція «Кобзар з поводирем». 1964 р. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, підполив'яний розпис. НМУНДМ.

48. *М. Моцак*. Скульптура «Лісова пісня». 1970 р. ПЗХК. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, підполив'яний розпис, золочення. ХОКМ. Фото з архіву О. Корусь.

49. *В. Щербина*. Скульптура «Радість». 1983 р. КЕКХЗ. Фарфор, полива; литво, рельєф, ліплення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

50. *О. Жникруп*. Скульптура «Дебют». 1960 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, фрагментарне тонування, надполив'яний розпис, золочення. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

51. *В. Щербина*. Скульптурна композиція «Ой полети зозуленька». 1984 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, підполив'яний розпис. НМУНДМ. Фото з архіву НМУНДМ.

52. *М. Бобик*. Скульптура «Хлопчик з метеликом». 1964 р. ПЗХК. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, надполив'яний розпис. Приватна колекція. Фото з архіву О. Корусь.

53. *Р. Марчук*. Скульптура «Гусак». 1960-ті рр. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, полива; литво, підполив'яний розпис. НМУНДМ.

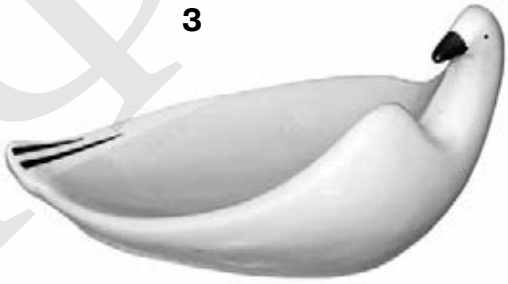
54. *В. Албул*. Скульптура «Побачення». 1985 р. ПЗХК. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, ліплення, підполив'яний розпис, золочення. Приватна колекція. Фото з архіву О. Корусь.

55. Скульптура «Воротар». 1964 р. ПЗХК. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, надполив'яний розпис. НМУНДМ.

http://www.etnolog.org.ua

1

2



3

4

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

8

9

10

11

http://www.etnolog.org.ua

12

13

14

http://www.etnolog.org.ua

15

16

17

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

18

19

20

http://www.etnolog.org.ua

21

22

23

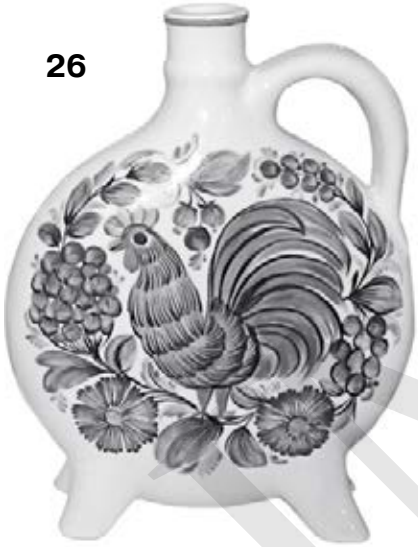
IMDE

http://www.etnolog.org.ua

24

25

26



27

29

28

http://www.etnolog.org.ua

30

31

32

33

34

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

39

40

41

42

43

44

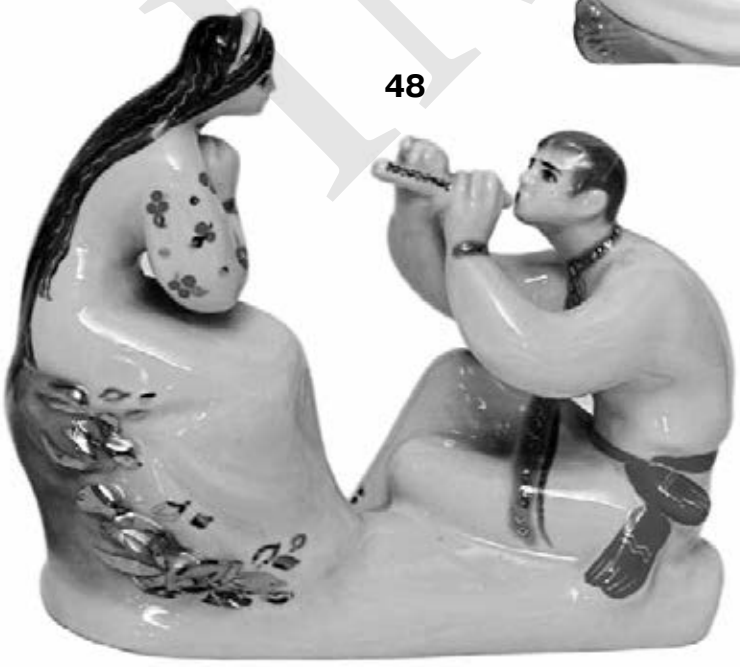
http://www.etnolog.org.ua

45

46

47

48



ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

49

50

51

МФЕ

http://www.etnolog.org.ua

52

53

54

55

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Художнє скло

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

А. Бокотей. Пласт із серії «Венеційська нитка». 2011 р. ЛЕКСФ.
Кольорове скло; гутна техніка

http://www.etnolog.org.ua

КИЇВСЬКЕ ХУДОЖНЄ СКЛО

У другій половині XX – на початку XXI ст. художнє скло, яке є важливою складовою історії декоративного мистецтва України, переживає небувалий підйом та справжній розквіт.

Наприкінці 1950-х років Україна посідала перше місце в Союзі за кількістю продукції, що випускалася склозаводами. Із 205 підприємств СРСР 48 було розташовано в УРСР, вони виготовляли 35 % від усієї скляної продукції нашої колишньої країни[1].

У 1960–1980-х роках художні скляні вироби випускали КЗХС, Львівське виробниче об'єднання «Райдуга», цех гутного скла ЛКСФ, Романівський (Житомирщина), Бережанський (Тернопільщина), Артемівський, Костянтинівський, Попаснянський (Донбас), Керченський (Крим) склозаводи[2]. Проте мистецьке обличчя цієї царини все ж таки визначали Київ та Львів[3].

КЗХС – один з провідних центрів склярства в Україні, на базі якого діяла київська школа художнього скла. Саме це підприємство першим у нашій країні, ще в 1950-х роках, почало поступово переорієнтовуватися на випуск художніх виробів зі скла, і залишалося провідним у цій галузі української промисловості до кінця 1990-х років. Потужна матеріально-технічна база в поєднанні з високим фаховим рівнем художників і майстрів обумовили відповідну якість скляних виробів.

Наприкінці 1940-х років на Київському склотермосному заводі, уперше серед склоробних підприємств України, налагодили масове виготовлення виробів із кришталю, кришталевого та накладного багатошарового скла. Тоді ж розпочався випуск асортиментної продукції малими партіями, з'явилися й перші художні вироби, для підвищення мистецької якості творів започаткували художні ради, які до 1955 року очолював А. Черняхович.

Після війни директором Заводу було призначено Я. Мейльмана, який доклав чимало зусиль, щоб у подальшому перепрофілювали виробництво на випуск художніх виробів, реалізовуючи концепції тогочасного скла, сформульовані В. Мухіною та Б. Смирновим. До роботи в майстерні художньої обробки залучалися митці Києва – Г. Ульянов, Л. Воронець, а також Ленінграда – С. Бескінська, Б. Гуляєв; майстрами працювали Л. Митяєва, В. Геншке, Б. Носар та Г. Голик. З 1956 року були введені посади головного художника, яким став П. Аверков, і художників, серед перших – А. Зельдич (1956) та І. Зарицький (1958).

Проте зміни відбувалися досить повільно, продукція Київського склозаводу 1950-х років мала уніфікований характер та була повністю підпорядкована загальному стилю так званого сталінського ампіру. Випускали помпезні, еклектичні, багато декоровані вази, кубки, фонтани.

Тенденція станковізації, «картинного» мислення, проявилася в акцентуванні уваги на темах і сюжетах творів. На вазах Київського склотермосного заводу популярними були зображення пам'ятників Б. Хмельницькому та Т. Шевченку в Києві. Виходячи з того, що подарункова ваза має бути «багатою», в одному виробі поєднували кілька складних технік холодної обробки, «силоміць» об'єднували в образний ряд народні рослинні мотиви, технічний прийом «галлє» та псевдокласичні форми.

У цей період свідомо нівелювалися природні властивості матеріалу, вироби зі скла були позбавлені прозорості, пластичності, полиску. Втрата творчої особистості в межах пригноблюючого стилю також була однією з характерних ознак часу. Вироби П. Аверкова, А. Зельдич, Л. Митяєвої, В. Геншке 1950-х років красномовно відображають час виготовлення, стиль доби, а не творчу манеру окремого митця. Твори офіційні, виставкові, подарункові відповідали «мистецьким нормативам» соціалістичного реалізму тоталітарної доби.

Прикметно, що регенерація художньої мови виробів зі скла в 1960-х роках відбувалася шляхом формування нового стилю як антипода попереднього, тоді як практичний і техніко-технологічний досвід минулого залучався досить активно.

Остаточний розквіт київського художнього скла збігся із часом хрущовської «відлиги». У 1960 році завершилося докорінне оновлення матеріально-технічної бази підприємства, і його перейменували на Київський завод художнього скла. Було освоєно виробництво із сульфідно-цинкового скла, активно використовувалися технології варіння кольорового скла з упровадженням гарячих, так званих гутних, технік декорування. Уже в 1960-х роках на КЗХС чітко окреслилася тенденція, коли для реалізації пла-

---

1 *Рожанківський В.* Українське художнє скло / АН УРСР. – К., 1959. – С. 120.

2 Сучасне українське художнє скло: Альбом / Авт.-упоряд. Ф. С. Петрякова; авт. вступ. ст. В. А. Щербак. – К., 1980. – С. 6.

3 Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР: 1970-е – начало 1980-х годов: [Альбом] / Авт. вступ. ст., сост. Н. И. Велигоцкая, Л. Е. Жоголь. – М., 1986. – С. 17–26; Сучасне українське художнє скло… – С. 7–8.

http://www.etnolog.org.ua

нового виробництва сортового посуду використовували кришталь з алмазним гравіруванням і грануванням, а для художніх, виставкових виробів перевагу надавали кольоровому склу та гутним технікам оздоблення. Слід зазначити, що на становлення художньої мови творів київських митців мало вплив чеське та ленінградське скло.

На базі майстерні художньої обробки було створено творчу бригаду, у якій сформувалися сприятливі умови для митців. Пріоритет лаконічної форми й декору визначив характер скляних виробів цього перехідного періоду, коли активно залучали гутну традицію в поєднанні зі сміливими новаціями.

На початку 1960-х років у творчості художників простежується зацікавленість українським гутним склом XVIII ст. Митці, звертаючись до національної спадщини, не копіювали «стару гуту», а осмислювали традиційні народні принципи формотворення та художні особливості барокових виробів. Художники активно використовували кольоровий декор у виглядів джгутів, смуг, ниток, плям, крихти, що за характером оздоблення збігався з принципами поширеного тоді «діагонального» стилю.

Поступово, до середині 1960-х років, відбувалися загальні зміни в декоративно-ужитковому мистецтві, що тяжіли до виявлення суто декоративного начала творів та властивостей конкретного матеріалу, зокрема скла. Так, можна виокремити три основні напрями розвитку форми й декору: традиційне трактування, поєднання традиційного і нового, нове трактування традиційної форми та декору. Майстри київської школи художнього скла, які через промисловий характер виробництва мобільно відгукувалися на художньо-естетичні потреби часу, активно працювали в цих напрямах.

Експериментами займалися Л. Митяєва, В. Геншке, О. Гущин. Посилення акцентування декоративного значення творів при сюжетному трактуванні композицій знайшло яскравий вияв у фігурному антропоморфному посуді, який створювали І. Зарицький та П. Аверков.

Наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років у розвитку київського художнього скла простежуються поступові зміни в поглядах на народну традицію. Формувалася нова творча естетика, засадами якої був широкий спектр пошуків у напрямі образної виразності творів. Визначилося тяжіння до створення виставкових, декоративних композицій, ансамблів та поступового відходу від «посудного» мислення. Загальна тенденція до підсилення декоративності суттєво позначилася на творах київських склярів.

У 1975 році на підприємстві було організовано асортиментний кабінет, а 1977 року почала діяти виробнича експериментально-художня лабораторія, яка випускала малими серіями високохудожні вироби. На цей час тут працювали художниками І. Аполлонов, В. Геншке, С. Голембовська, В. Затинайко, Л. Митяєва, С. Сміян, скульптором А. Балабін, а головниим художником І. Зарицький. Позаштатними художниками були О. Гущин та Т. Московка.

Період найвищого злету київського скла, що припав на 1970-ті – першу половину 1980-х років, вирізняється інтенсивними творчими пошуками, експериментами, пов'язаними насамперед з пластичними можливостями матеріалу. Далі – пошук нових тем, виявлення емоційного збагаченого образу, навіть утілення філософських ідей. Водночас слід відзначити як визначальну ознаку школи високий професіоналізм і культуру художнього втілення при розмаїтті творчих почерків і манер.

Характерною рисою київського художнього скла був стабільний колектив художників, здатних активно генерувати нові ідеї, зберігаючи власне авторське начало. Показово, що всі художники, які поступово приходили працювати на підприємство, пов'язували з ним усе подальше життя та творчість. Вони брали активну участь у виставках усіх рівнів, які відбувались у країні та поза її межами. Слід зазначити, що киян незмінно супроводжував успіх. Безперечно, інтенсивне виставкове життя зазначеного періоду сприяло акумуляції нових задумів, стимулювало художників на адекватне втілення власної творчої ідеї.

Також важливою запорукою високого рівня творів київського художнього скла була наявність сильного колективу віртуозів гутників та майстрів холодної обробки, від яких значною мірою залежав кінцевий результат твору. Так, до складу експериментально-художньої лабораторії входили: склодуви П. Галкін, Л. Касаткін, В. Пахалович, І. Пінчук, В. Погрібний, В. Філіппов; майстри алмазного гранування В. Залізко, В. Домановський, А. Жуков; майстер матового гравірування А. Буров. Показово, що в позаштатній кваліфікації гутників вживалося визначення «круглий майстер», збережене з XVIII ст. Такими майстрами звалися П. Галкін, В. Погрібний, В. Філіппов.

І. Зарицький очолював колектив художників понад 20 років, а загалом пропрацював на КЗХС майже 40 років. Він був справжнім «консолідуючим фактором», що об'єднав художників у цілісний творчий колектив. Особливістю почерку художника є лаконізм і чіткість образного вирішення, що досягається застосуванням простих кулеподібних форм. Декорування творів базується на асоціативно-кольорових приглушених плямах, а також широкому залученні образної мови старого гутництва: набір для десерту «Святковий» (1966), набори для лікеру «Запорожець» (1965), «Гу-

http://www.etnolog.org.ua

цул» та «Одарка» (1966), декоративні вази «Бойківські мотиви» (1970).

Майстер часто звертався до комбінування форм зі складною кольоровою структурою з додатковим досить делікатним матовим гравіруванням. Серед творів майстра можна виокремити серію робіт «Пори року» (1974–1985), декоративний набір «Український букет» (1969), набір посуду «Запорожець» (1965), композицію «Цвітіння» (1991), вази «Осінній етюд» (1980), «Дніпровські» (1987). За плідну роботу І. Зарицькому було присвоєно звання народного художника.

На долю художника припали періоди становлення КЗХС, його злету та занепаду. І. Зарицький як сильна, активна, наполеглива особистість доклав чимало зусиль, аби хоча б частково зберегти підприємство, бо знищення школи художнього скла сприймав як особисту трагедію. Він довго боровся за колекцію заводського музею, надсилаючи листи та оббиваючи пороги багатьох установ. Згодом, спостерігаючи процес суцільної руйнації підприємства наприкінці 1990-х років, він висловлювався: «Коли заходиш на територію заводу, в мене виникає відчуття, близьке до того, коли йдеш на цвинтар, до могил близьких».

Фундатором київської школи художнього скла вважається Л. Митяєва, яка пройшла шлях від майстра до народного художника. Саме вона була ініціатором розширення гутництва на Заводі, розуміючи, що тільки у вільному видуванні, формуванні, декоруванні криється величезний художній потенціал матеріалу. Твори Л. Митяєвої вирізняються міцними формами, яким вона завжди приділяла головну увагу. Поступові зміни у творчій манері мисткині знайшли своє відображення в переході від конструктивно-геометричних форм до більш пластичних та бароковопишних з декоративними наліпами, а згодом – до монументального трактування форм, де головним художнім елементом є товща маси скла.

Також Л. Митяєва першою почала займатися матовим гравіруванням кришталю. Розширюючи можливості техніки гравірування, художниця звернулася до досить складних, зважаючи на специфіку прозорого матеріалу, зображальних мотивів. Показовими в її доробку є декоративний посуд «Карпати» (1971), декоративні вази «Буковина» (1974), композиція «Салют» (1976), «Червоний» (1972), «Квітучий» (1974), декоративні вази «Корали» (1981), «Сон» (1980), «Голосіївський ліс» (1985).

Справжній талант В. Геншке виявився в гутному кольоровому склі, позначеному розкутістю авторської фантазії, емоційністю та широким спектром образно-асоціативного ряду. Неодноразово прообразами його творів були «біонічні» форми, такі як квітка, камінь, дерево, крапля води. Краплеподібній формі він надавав особливого значення, філософськи поєднуючи стихію водяної та скляної краплі, що народжується у вогні. Цю найпростішу та досконалу природну форму В. Геншке часто обігрував у композиціях ваз за принципом співвідношення пропорцій.

Митець активно використовував багатошарове скло, був своєрідним живописцем скла, часто застосовував свій улюблений контраст темно-зеленого та червоного кольорів. У його останніх роботах простежується тяжіння до пошуків виражально-художніх можливостей чистої форми та більш аскетично-стриманих кольорових вирішень. Твори В. Геншке, серед яких – «Софія Київська» (1971), набір ваз «Мушлі» (1975), «Метаморфози» (1976), декоративні набори «Синій», «Блакитний» та «Червоний» (1980), вази «Радість» (1981), є яскравими прикладами барвистого київського скла.

Для творчого почерку С. Голембовської характерні артистизм, особлива граціозність у поєднанні з мальовничим гутним декором. Одними з найулюбленіших її гутних технік були кольорова крихта та мільфіорі. Блиск яскравих плям у товщі прозорого скла її творів відбивав позитивним настроєм. Її численні набори скляного посуду для крюшону, квасу, меду розходилися великими тиражами та незмінно несли радість у кожну оселю. Ретельно працюючи над типологією окремої форми, художниця створювала естетично-функціональні речі. Яскравим прикладом може слугувати декоративний набір «Гутний» (1971).

С. Голембовська по-справжньому є тим художником, який плідно працював над плановими речами, наділяючи їх мистецькою мірою. Постійна робота над масовими виробами та виставковими творами відточили її майстерність. Наприкінці 1980-х років, працюючи з кольоровим кришталем, художниця звернулася до техніки піскоструминної обробки. Її багатофігурна композиція «Бонсай» (1989) та розкішна форма «Квітка папороті, квітка щастя» (1990) звучать як гімн радості, доводячи, що технологічні обмеження в жодному разі не можуть вплинути на політ фантазії справжнього митця.

Прикметними рисами творчості С. Сміян є сміливість експериментів, тонка емоційність, вишуканість форм. Тяжіння до класичної традиції, стриманість у виборі художніх засобів, пошуки гармонії форми вирізняють твори мисткині. Серед цього напряму її діяльності слід згадати декоративні вази «Павич» (1980), вази для фруктів і квітів «Мереживо», «Шумить море» (1988), «Променистий» (1992).

Художниця зверталася до асоціативно-сюжетних композицій, приділяючи неабияку

http://www.etnolog.org.ua

увагу саме ансамблю предметів у межах просторового співіснування самого твору та його рефлексій із зовнішнім середовищем. Надаючи перевагу гутним технікам, С. Сміян розширювала декоративні, пластичні й кольорові можливості скла та кришталю. Показовими у творчості художниці є композиції «Міжнародний екіпаж» (1981), «Мир» (1982), «Планета Земля» (1988).

Аналізуючи доробок А. Балабіна, можна відзначити, що він є одним із провідних майстрів скульптури зі скла й у штатному розкладі значився саме скульптором. Його численні експерименти з анімалістичними формами активно залучалися до обмеженого тиражування, а також завжди були незмінним обличчям самої школи. Невеликі за розміром скульптури сповнені внутрішньої напруги та зовнішньої виразності. Незважаючи на невеликий розмір його скульптур, їх не можна зарахувати до категорії дрібної пластики. Він творив лише прозоро-кольорову скульптуру.

Митець розширив пластичні можливості матеріалу, його функціонально-естетичне існування в сучасному мистецтві та збагатив тематично. У творах А. Балабіна сконцентровано досвід світової школи пластики та українські традиції гутництва. Проте творчий метод митця докорінно відрізняється від прийомів майстрів-гутників. Він завжди йшов від образу й уже до нього підбирав технічні прийоми. Висока професійна культура, бездоганне фахове володіння ремеслом гутника, талант образного бачення світу, здатність і схильність до експериментів є складовими яскравої індивідуальності художника. Його просторові композиції «Птаха» (1975) та «Кінь-вогонь» (1985) створюють можливість гри у варіюванні з формами.

Величезна анімалістична серія робіт, серед яких – «Голуб» (1968), «Дельфін» (1976), «Качка» (1972), «Кінь» (1986), «Верблюди» (1973), «Папуги» (1989), та фольклорні композиції «На базар» (1970), «Запорожець» (1976), «Шинкарка» (1981) формують яскравий портрет віртуоза скляної пластики.

Низку талановитих робіт у цікавій власній манері створив О. Гущин. У його творчості найчіткіше виокремлюються два напрями. Перший пов'язаний із численними обігруваннями гутної традиції, залученням штофів, караф, пляшок-ведмедиків, а другий – це чітка пластика найпростіших лаконічних форм, де простежується мислення конструктивіста. Форми декоративних ваз і тарелів художника вирізняються чітким членуванням горизонтальних та вертикальних ритмів, що робилися глибоким грануванням. Це простежується в подарункових вазах «До 50-річчя радянської влади» (1967), «Сутінки» (1966).

О. Гущин одним з перших серед склярів Києва ще в другій половині 1960-х років підійшов до створення багатофігурних тематично-асоціативних композицій і продовжив цим активно займатися в подальшому. До таких робіт належать декоративний набір «Козак-Мамай» (1969), «Жартівливий» (1981), декоративна композиція «Бережіть планету Земля» (1984).

Твори І. Аполлонова цілком вкладаються в загальний контекст київського скла. Його вази часто мають «порубіжний» характер – між виставковими та асортиментними виробами. Його тарелі, присвячені 150-річчю Т. Шевченка – «Кобзар», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Тече вода з-під явора», – виконані в техніці гранування, засвідчили новий напрям діяльності. Паралельно з роботою в кришталі та холодними техніками обробки І. Аполлонов залучає «палітру» гутництва, але виводить форми від утилітарного до ансамблевого звучання. Його численні інтерпретації на тему «Тополі», виконані в 1970-х роках, фіксують пошуки митця. Декоративні вази «Київські каштани» (1980) та «Вечоріє» (1990) презентують еволюцію почерку майстра в царині гутництва.

Специфіка мистецтва скла полягає в тому, що воно невід'ємно пов'язано з виробництвом, а там, де виробництво, там і план. Уже в 1970-х роках КЗХС відчув «двоякість» свого становища, коли, з одного боку, необхідно було виготовляти й постійно розробляти нові форми сортового посуду, так звану масовку, а з другого, – утримувати статус заводу художнього скла, де виготовляють унікальні, виставкові речі. Поступово намітилася тенденція, зворотна до взаємовпливу та взаємостимулювання, а швидше навіть відокремленість цих двох сфер діяльності підприємства, з гальмуванням саме художньої. Однак наслідки цього процесу стануть помітними тільки на початку 1990-х років.

Збіднення виробничої бази позначилося на тому, що в 1980-х роках підприємство поступово відмовилося від виробництва безбарвного скла, а пізніше й кольорового, остаточно перепрофілювавшись на випуск лише кришталю. Погіршення якості варіння кришталю набуло симптоматичного характеру. Наприкінці 1980-х років збільшилося виготовлення пресованих та прес-гутних виробів.

Проте в той період художній, фаховий потенціал митців і майстрів залишився високим. Тож зміни в матеріалі, суцільний перехід до кришталю, поставили перед митцями завдання змінювати художню мову виробів, підштовхували до нової стилістики творів. Обмеженість кришталю щодо кольорової палітри тонів змусила художників звернутися до ускладнення «зовнішньої» та «внутрішньої» фактур творів.

Наприкінці 1980-х – у 1990-х роках у київському склі окреслилися тенденції до розширен-

http://www.etnolog.org.ua

ня тем, функцій, технік творів, менш чіткими стали видові ознаки, відокремився напрям, який можна назвати «мистецтво пластики». У межах виставкового напряму відбулися кардинальні зміни, зокрема в концепції «авторського» скла. Ідейне, філософське, емоційне навантаження творів сприяло формуванню нової естетики художнього скла. Ці тенденції знайшли втілення в концепції сучасної склопластики на міжнародних симпозіумах у Львові, де взяли участь кияни А. Балабін, С. Сміян, С. Кадочников, В. Дудін. Останній очолював колектив художників протягом останніх років існування підприємства.

Прояви постмодернізму певною мірою торкнулися й київських художників скла. Утілення його ідей відбувалося не без впливу декоративних автентичних традицій, проте підкреслювався сучасний творчий індивідуалізм. Зміни просторової концепції творів неминуче спричиняли трансформацію образів, що простежується у творах В. Дудіна та С. Кадочникова. Виникла низка творів київських художників, що викликають асоціації зі склом доби модерну.

Форми творів С. Кадочникова, виконані гутним способом вільного формування, прості чи навіть спрощені до кінцевого мінімалізму. Це своєрідні остови, з якими в подальшому відбуваються дива перетворення. Пріоритет надається холодним технікам обробки. Як і багато сучасних митців скла Америки, Франції, Чехії та країн Балтії, з якими С. Кадочников постійно спілкується на симпозіумах у Львові, він усі процеси декорування виконує сам, бездоганно володіючи авторським ремеслом. Він вручну вирізує й обробляє краї виробів, надаючи їм бажаної форми, шліфує, полірує. Такими є його рукотворні «Сонячні передзвони весни» (1992), «Біла перлина» (1995), «Янгол кришталевої ночі» (1996), «Золоті розсипи» (1997), «Дерево життя» (2011).

Композиції В. Дудіна тяжіють до станковості, нагадуючи натюрморти чи пейзажі. Збираючи скляні яблука та груші в єдину композицію, художник намагається створити враження, що звична форма в неприродному для неї матеріалі є вже об'єктом нової естетичної якості. Автор часто пропонує тонкий гумор та елемент гри як суб'єкт творення.

Кришталеві хмари та сонце ніби прикриті туманом піскоструминної обробки, яку так часто використовує В. Дудін, як, приміром, у композиції «Хмари» (1995). У його композиції «Рибний день» (1994) сюрреалістична підоснова робить твір трагікомічним, даючи ремінісценції з підприємствами харчування радянської доби, коли всі щочетверга мали їсти рибу. Ця цитата радянського побуту, обіграна як колаж абсурдної реальності, а найголовніше – як код, досить добре зрозуміла й водночас грамотна і красива як суто мистецький твір.

Проте це вже був час, коли втрачалося найголовніше для київського художнього скла, а саме – його позбавляли виробничої бази. Колапс пострадянського процесу керування, який активно прикривався бюрократично-корумпованою системою, давався взнаки. Контраст зовнішньої руйнації і, як це виглядає нині в історичному огляді на минуле, свідомого знищення заводу, школи, традиції та мужнього протистояння митців і робітників підприємства, боротьби за право бути склярами був разючим. Коротко це можна окреслити як протистояння чистих душ та брудних грошей.

У грудні 1997 року гігант скляної промисловості України – Київський завод художнього скла, реально володіючи міцним потенціалом, змушений був припинити свою діяльність. Ця втрата вимірюється не лише матеріальною мірою, але й морально-етичною, естетичною та загалом культурною.

Показово, що саме в цей час активізувалася виставкова діяльність художників. Відбулася низка персональних виставок А. Балабіна (1994), І. Зарицького (1996), С. Голембовської, О. Гущина, Л. Митяєвої (1998) у ДМУНДМ, а також виставки А. Балабіна (1993) та С. Кадочникова (1997) у галереї «Ірена».

Хронологічно із часом закриття КЗХС збіглася остання велика презентація його творів на виставці «Українське скло та фарфор» (1997), що проходила в Українському домі. Експозиція творів художників прозвучала як «колективний портрет». Песимістично-символічно на загальному тлі буяння форм і кольорів виглядала робота В. Дудіна «Кінець гри». «Де ви, спонсори, де ви, меценати!», – ніби промовляв В. Дудін, головний художник Заводу. Однак тій українській незалежній державі все це було непотрібно.

Щось подібне до компромісної реанімації заводу відбулося 1999 року, коли з його складу було виокремлено нову юридичну особу – «Гута скло», де на замовлення Укрреставрації варили смальту для новозведеного Михайлівського Золотоверхого монастиря. За спеціальним розпорядженням київського мера Олександра Омельченка відповідні підрозділи постачали на завод електроенергію, газ, воду, було запущено одну піч.

Проте після завершення цих робіт почався справжній розгул вандалізму. Скловарну піч погасили з порушенням технологічних норм, що призвело до остаточного її знищення. Автогеном зрізали унікальне обладнання та перепродували як металевий брухт. Усі приміщення, що до того часу здавалися в оренду, було викуплено найближчим сусідом – Міжрегіональною академією управління персоналом. Безжалісний каток

http://www.etnolog.org.ua

пройшовся по долям усіх працівників КЗХС, які залишилися безробітними.

У цій історії була ще одна досить важлива сторінка – заводський музей, який наполегливо формувався протягом п'ятидесяти років і який виявився останнім форпостом у боротьбі художників за підприємство. У музеї було представлено твори всіх художників, що і засвідчувало високий мистецький рівень київського скла. За офіційною статистикою, музей налічував 3,5 тис. одиниць збереження. Однак твори було записано з порушенням музейних нормативів – за одиницю збереження взято цілі набори та сервізи. Таким чином, реальна кількість предметів налічувала понад 12 тис. одиниць. Проте точну кількість експонатів з'ясувати так і не вдалося.

Це пов'язано зі ще однією проблемою: за документами це був не музей, а асортиментний кабінет. Тому під час інвентаризації заводського майна історичні й мистецькі раритети було зареєстровано як залишки виробництва. Як наслідок, першими було пограбовано та знищено фонди, а також частково розпорошено й саму колекцію.

З неабиякими труднощами вдалося домогтися перевезення заводської колекції у фонди НМІУ. Усе це відбувалося в неймовірно короткі терміни, тому так само невідомо, скільки експонатів було знищено. У 2004 році частину колекції розмістили в одному із залів згаданого музею, хоча цього приміщення не достатньо для виставкової презентації, проте цей факт можна розцінювати як перемогу здорового глузду. Таким чином, колекція київського скла на сьогодні представлена невеличкими експозиціями в НМІУ та ДМУНДМ, решта творів зберігається у фондах.

О. СОМ-СЕРДЮКОВА

Список ілюстрацій

1. *С. Голембовська*. Декоративна композиція «Бонсай». 1990 р. КЗХС. Кришталь; гутна техніка. НМУНДМ. Фото М. Андреєва.
2. *І. Зарицький*. Набори для лікеру «Запорожець», «Гуцул», «Одарка». 1965–1966. КЗХС. Кольорове скло; гутна робота. НМІУ.
3. *І. Зарицький*. Декоративні вази «Дніпровські». 1987 р. КЗХС. Кольоровий та безбарвний кришталь; «плутана нитка», видування. НМУНДМ.
4. *А. Балабін*. Декоративна скульптура «Голуб». 1968 р. КЗХС. Кольорове скло; гутне формування. НМІУ.
5. *О. Гущин*. Композиція «Бережіть планету Земля» (фрагмент). 1984 р. ЛЕКСФ, творча студія О. Гущина. м. Київ. Кольорове скло; видування, матове гравіювання. НМУНДМ. Фото Д. Краснова.
6. *Л. Митяєва*. Декоративна композиція «Сон». 1980 р. КЗХС. Скло; гутна техніка. НМУНДМ. Фото Д. Краснова.
7. *П. Аверков*. Набір для води «Півник». 1965 р. КЗХС. Безбарвне та кольорове скло; видування, ліплення. Опубліковано у виданні: *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – К., 1975.
8. *Л. Митяєва*. Декоративні вази «Буковина». 1974 р. КЗХС. Безбарвний, кольоровий кришталь; гутна техніка, ліплення. НМІУ.
9. *В. Геншке*. Декоративна ваза «Радість». 1981 р. КЗХС. Кольорове та безбарвне скло; видування, ліплення, гутна техніка. НМУНДМ. Фото М. Андреєва.
10. *В. Геншке*. Декоративні вази (із серії «Метаморфози»). 1976 р. КЗХС. Сульфідно-цинкове скло; гутна техніка. НМІУ.
11. *С. Голембовська*. Декоративний набір «Гутний». 1971 р. КЗХС. Кольорове та безбарвне скло; гутна техніка, ліплення. НМІУ.
12. *А. Балабін*. Декоративна композиція «Кінь-вогонь». 1985 р. КЗХС. Кольоровий та безбарвний кришталь; ліплення, видування, різьблення, рифлення. НМУНДМ. Фото Д. Краснова.
13. *С. Сміян*. Декоративна композиція «Веселка-2» («Шумить море»). 1988 р. КЗХС. Кольоровий кришталь; видування, рифлення. НМУНДМ. Фото Д. Краснова.
14. *С. Кадочников*. Композиція «Дерево життя». 2011 р. КЗХС, творча студія С. Кадочникова. м. Київ. Кришталь; гутна техніка, гравірування, матування.
15. *І. Аполлонов*. Набір ваз «Вечоріє». 1990 р. КЗХС. Кольоровий та безбарвний кришталь, видування. НМУНДМ. Фото Д. Краснова.
16. *В. Дудін*. Декоративна композиція «Повний місяць». 1989 р. КЗХС. Кольорове та безколірне скло; видування, гравірування.

http://www.etnolog.org.ua

1

2

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

3

4

5

ІМФЕ

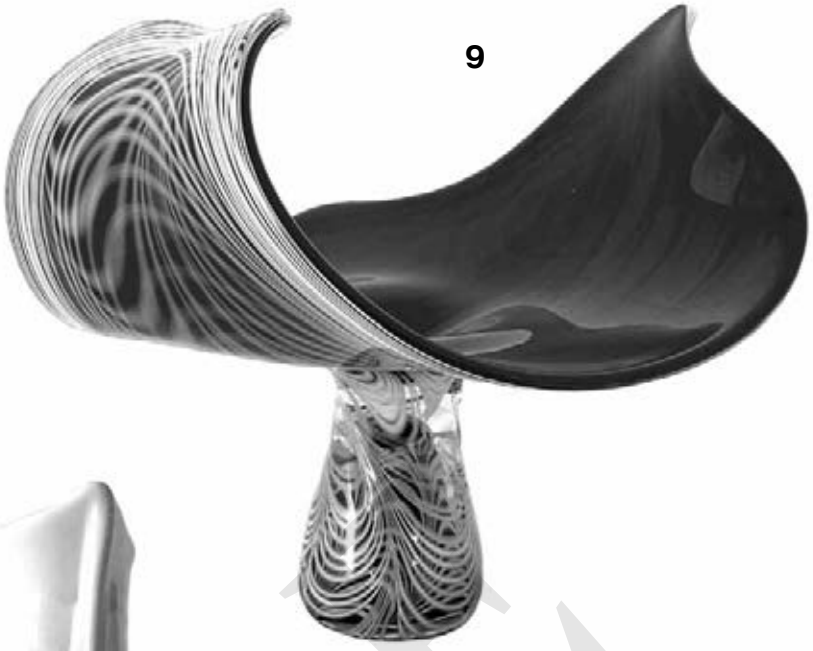
http://www.etnolog.org.ua

6

7

8

http://www.etnolog.org.ua



9

10

11

http://www.etnolog.org.ua

12

13

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

14

15

16

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ЛЬВІВСЬКЕ ХУДОЖНЄ СКЛО

У другій половині XX – на початку XXI ст. левова частка досягнень у царині мистецтва художнього скла України належить художникам-склярам самобутньої львівської школи декоративно-ужиткового мистецтва, що впродовж XX ст. формувалася на багатих традиціях народного мистецтва цього краю, всотуючи як надбання національної культури, так і досягнення європейських професійних митців. Завдяки львівським гутникам в означений період відбулося переможне сходження українського гутництва. Художнє скло на Львівщині вже в перші повоєнні десятиліття пройшло шлях від самодіяльної творчості окремих склодувів через кустарний промисел (артільне виробництво) до добре організованого промислового виробництва із сучасним устаткуванням[1].

Саме на Львівщині в 1950–1980-х роках старовинне мистецтво гутного скла «вибухнуло» новими творчими знахідками. Тут майстерно відновили спосіб вільного формування виробів з розплавленої скляної маси за допомогою склодувної трубки безпосередньо біля скловарної печі.

Скло, як і золото, випробовують вогнем. Розплавлена маса скла, доведена до температури 1200–1500 °С, поводить себе як гарячий кінь, що намагається скинути із сідла свого вершника. Гутник за лічені хвилини мусить приборкати цього дикого мустанга. Гуту можна порівняти і з музичним інструментом, на якому грати можуть лише віртуози. Вона важка й вибаглива, чутливо і швидко реагує на виконавця: між ними відбувається постійний обмін почуттями й емоціями, у процесі якого скло нерідко нав'язує склодуву власну волю, тому необхідна неабияка майстерність, щоб обернути певні похибки на переваги мистецького твору.

Цілком справедливим сприймається твердження, що «львівське художнє скло – на кшталт венеційського Мурано, й немає шкали, щоб визначити – яке з них якісно вище: і перше, і друге зближують крила традицій»[2].

У 1990–2000-х роках «мистецтво вогню і світла» втілюється в новітніх неординарних формах: талановиті українські митці створюють численні раритети в матеріалах гутного скла і матованого кришталю, де поступово стираються межі між ужитковим предметом і склопластикою, скульптурою і вжитковим мистецтвом. І вже на початку XXI ст. українське гутництво, розвиваючись у контексті авторського студійного скла, отримує світове визнання, яскраво доводячи, що львівське художнє скло за спадковістю традицій, багатоманітністю образно-пластичних вирішень та вишуканістю декорування – це «виняткове явище, яке охоплює творчість плеяди видатних народних майстрів та професійних художників»[3].

Гутне склярство за своєю суттю – мистецтво колективне, і творчість склярів тісно пов'язана з виробництвом, де професійний художник має переконливо доводити свою здатність до самостійних творчих пошуків, невпинно виявляючи індивідуальне пластичне мислення.

Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років в організації львівського гутного виробництва відбулися значні зміни, зумовлені тим, що межі артілей, які в повоєнні десятиліття об'єднали самодіяльних митців (фактично врятувавши гутне ремесло від забуття), на той час уже почали гальмувати творче зростання гутників.

З метою покращення матеріально-технічної бази та створення належних умов для посилення мистецького «стрижня» виникла необхідність вилучити гутний промисел із системи промислової кооперації й перевести його у фабрично-заводський формат[4].

На заводах художнього скла, як і на інших підприємствах художньої промисловості, наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років діяли 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 експериментували, відкриваючи властивості матеріалу, розробляючи нові форми виробів. Молодь, яка прийшла в декоративне мистецтво в цей час, була менше скута канонами і підпорядкована певним традиціям. Це була вже інша атмосфера, порівняно з попередніми десятиліттями. Потрібні були свіжі художні ідеї, нові за образністю твори. Стимулювали творчу думку й постійні художні виставки – як вітчизняні, так і зарубіжні.

Найбільший досвід і досягнення у варінні кольорових скломас та кришталю мав Стрийський склозавод, де наприкінці 1950-х років було організовано художню майстерню, яку очолила А. Алфєєва (1956). Досить високим рівнем позначені

[1] *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – К., 1975. – С. 67–73.

[2] *Федорук О.* Маестро художнього скла Андрій Бокотей. – К., 2008. – С. 89.

[3] *Черняк Ф.* Львівське гутне скло другої половини XX століття: Нарис історії. Навчальний посібник для студентів вищих мистецьких навчальних закладів. – Л., 2006. – С. 3.

[4] *Петрякова Ф. С.* Зазнач. праця. – С. 70.

http://www.etnolog.org.ua

вироби, травлені на накладному склі, грановані, золочені, із дзеркальним фарбуванням тощо[5].

До передових тогочасних українських виробництв можна зарахувати Львівський скляний завод № 1 (колишній «Леополіс»), заснований ще під час Другої світової війни (1944)[6], що спеціалізувався на художньому склі та сортовому посуді. У 1957 році на підприємстві почали декорувати скло золотом і дзеркальними фарбами, а в 1958 році – матуванням та вогнетривкими прозорими фарбами. Тоді ж було засвоєно випуск нового в Україні сульфід-цинкового скла та розроблено рецептуру й методи варіння світлочутливого кольорового скла. Обидва способи декоративного оздоблення вважались особливо перспективними: вони дозволяли налагодити масовий випуск скла з оформленням у стилі традиційних українських гут. Штатні художники цього підприємства, з яких складався молодий колектив художньої майстерні заводу, – Р. Шах, І. Зарицький, Л. Вихарева, О. Несвицька та інші – під керівництвом головного художника Є. Мері розробляли щораз нові форми й засоби декоративної обробки виробів[7].

У грудні 1957 року Львівському скляному заводу № 1 було вперше запропоновано представити зразки виробів для експонування на міжнародних ярмарках у Познані (Польща) і Кабулі (Афганістан) та на Брюссельській виставці. Завдяки своїм талановитим художникам Завод успішно впорався із цим завданням[8].

У 1962 році[9] на базі цього склозаводу було створено Головне підприємство «Райдуга» (пізніше – Скляне виробниче об'єднання – СВО «Райдуга), яке досить швидко уславилося не тільки в Україні, але й у всьому колишньому СРСР. СВО «Райдуга» і Стрийський завод художнього скла на зламі 1950–1960-х років закладали підвалини львівської школи скляної пластики. Важливо й те, що у професійно-технічних училищах цих підприємств готували відповідних фахівців – виконавців тиражованої ужиткової продукції[10].

Доленосною подією для українських художників декоративно-ужиткового мистецтва було введення в експлуатацію Львівської кераміко-скульптурної фабрики (ЛКСФ, згодом – ЛЕКСФ) і створення на підприємстві в 1965 році експериментально-творчої дільниці. З ініціативи керівників ЛО СХУ – Я. Чайки, Д. Крвавича і М. Курилича та за фінансової підтримки Художнього фонду України на Фабриці, окрім керамічного і скульптурного, було створено цех гутного художнього скла. Від самого початку роботи цеху, у 1962 році, його очолив корифей гутної справи, член СХ СРСР, заслужений майстер народної творчості України Мечислав Павловський[11].

Належні умови праці й упровадження нових технологій на ґрунті традиційного гутництва вабили художньо обдарованих склодувів з інших підприємств. Фактично із заснуванням на ЛКСФ гутного цеху діяльність дрібних артілей на Львівщині, зокрема скляних цехів місцевих промкомбінатів у містах Миколаєві та Самборі, було припинено. Усі провідні майстри-склодуви – Й. Гулянський, П. Думич, Б. Валько, М. Тарнавський, І. Чабан, О. Гера, Р. Жук, Е. Голяк, М. Лопушанський, П. Вдович – перейшли працювати на новостворену прибуткову фабрику у Львові з розширеними творчо-виробничими потужностями[12].

Зміни в організації виробництва були вирішальними: майстри-виконавці отримали можливість на рівних правах з художниками професійного мистецтва подавати на художню раду свої твори, які після затвердження запроваджувалися у виробництво. Ретельний відбір зразків для тиражування й замовлення на реалізацію, що його проводив Художній фонд України на щорічних осінніх виставках-ярмарках у Києві, де репрезентувалося 350–400 зразків художнього скла, забезпечував постійне зростання попиту на малосерійні та унікальні твори зі скла львівських майстрів. Вироби успішно реалізувались у вітчизняних художніх магазинах-салонах, експортувалися в Чехословаччину, Угорщину, Німеччину, Голландію, Бельгію, Францію, Канаду[13].

Поруч із майстрами-склодувами, які мали досвід роботи в гутних цехах артілей, працювали професійні художники. Відновлення традицій українського гутництва в умовах тогочасної уніфікації мистецької продукції і тиражування взірцевих творів стало важливою передумовою для створення 1964 року у ЛДІПДМ першої і єдиної (до сьогодні) в Україні кафедри художнього скла[14].

5 *Рожанківський В.* Українське художнє скло / АН УРСР. – К., 1959. – С. 107.

6 *Петрякова Ф. С.* Зазнач. праця. – С. 63

7 *Рожанківський В.* Зазнач. праця. – С. 107–108.

8 Там само. – С. 111.

9 *Голубець Г.* Гутні вироби львівських майстрів у фондових колекціях музеїв Львова // НЗ. – 2007. – № 1–2. – С. 165.

10 *Черняк Ф.* Династія майстрів-склодувів Львова (1962–2008) // Вісник ЛНАМ. – 2008. – Вип. 19. – С. 333.

11 *Петрякова Ф. С.* Зазнач. праця. – С. 15.

12 *Голубець Г.* Унікальна колекція гутного скла // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. – К., 2008. – Вип. 4–5. – С. 72.

13 *Черняк Ф.* Династія майстрів-склодувів Львова… – С. 334.

14 Кафедра художнього скла // Львівська національна академія мистецтв: інформаційне видання / Упоряд. І. Голод, Г. Стельмащук, Р. Шмагало, М. Якуб'як. – Л., 2006. – С. 8.

http://www.etnolog.org.ua

Кінець 1950-х – 1960-ті роки, коли українські склярі здебільшого працювали над ужитковими речами, зокрема фігурним посудом, різноманітними функціональними виробами, – це період, який залишився в історії мистецтва як «фольклорний» – «настільки відвертим був зв'язок скляних творів з давніми формами українського гутного посуду, які не випадково називають "скляним фольклором"»[15].

Найяскравішим прикладом такого напряму є творчість М. Павловського (1921–1989), який від 1947 року працював на склоробних підприємствах Львова, а обіймаючи посаду керівника та провідного майстра-інструктора цеху ЛКСФ[16], навчав професії гутника майже всіх художників і майстрів, з ним працювали на Фабриці (1961–1971).

З неабияким захопленням у 1960–1970-х роках М. Павловський продовжував «чаклувати» над оригінальними декоративними посудинами у вигляді тварин (декоративна посудина «Баран» (1967 р. ЛЕКСФ. Скло безбарвне; гутна техніка. НМУНДМ, с/с 50); посуд «Ведмідь» (1971 р. ЛЕКСФ. Скло кольорове, безбарвне; видування, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, СС 403)), над дзбанками овоїдної форми з короткою циліндричною шийкою (дзбанок (1970-ті рр. ЛЕКСФ. Скло безбарвне і кольорове; видування, кольорова нитка. МЕХП ІН НАНУ, СС 408)), вазами з корпусами складної грушо- чи дзвоноподібної форми (ваза (скло безбарвне і кольорове; видування, кольорова нитка. МЕХП ІН НАНУ, СС 411); ваза із серії «Польові квіти» (1970-ті рр. ЛЕКСФ. Скло безбарвне і кольорове; видування, мільфіорі. МЕХП ІН НАНУ, СС 412)) тощо, які він сам скромно зараховував до «побутових» предметів, хоча всі вони були незмінно позначені мистецьким артистизмом.

«Мечислав Павловський був віртуозом і дуже працьовитим, винахідником. <...> Самотужки дійшов відкриття таємниці "венеційської нитки", що вважається до цього часу вершиною в технології гутних виробів (і таємницею). Зробив у цій техніці багато речей»[17]. Доказом цього є його бездоганні за формами, сповнені вишуканості «венеційського декору» посудини, що «звучали на рівні світової класики скла, і <...> слугували своєрідним камертоном вірного художнього звучання скляної мелодії»[18] (декоративний келих (1982 р., ЛЕКСФ. НМУНДМ, с/с–359); блюдо і ваза з композиції «Венеція» (1983 р., ЛЕКСФ. НМУНДМ, с/с 143; с/с 145); ваза «Веселка» (1982 р., ЛЕКСФ. НМУНДМ, с/с 155)) тощо.

Традиції старої української гути продовжував знаний львівський майстер Йосип Гулянський (1923–1985), який працював на підприємствах скла Львова від 1938 року: зокрема, на склотарному заводі «Леополіс» (пізніше – Львівський скляний завод № 1), в артілі «Різнопром» і на ЛКСФ (1962–1973). Його ужитковий посуд і фігурна пластика позначені кращими рисами творів львівських гутників. Це його численні вази овоїдної форми з вузьким круглим отвором і глибоким вертикальним рифленням зовні на товстих стінках (ваза для квітів (1963 р., ЛЕКСФ. Скло безбарвне, кольорове; видування, рифлення. МЕХП ІН НАНУ, СС 192)) чи вази, що мають внутрішнє широке вертикальне рифлення з тулубом у формі зрізаного конуса, що розширюється доверху, а потім плавно переходить у коротку широку шийку з ледь розширеними вінцями (ваза (1974 р., ЛЕКСФ. Скло безбарвне, кольорове; видування, рифлення, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, СС 514)).

І хоча Й. Гулянський мало захоплювався формотворчістю, надаючи перевагу спрощеним формам, які сприймаються в його творах зовнішньо у стриманому русі, він добре знав якості скла, умів ефектно їх розкрити. Упродовж багатьох років він застосовував переважно такий вид декору, як рифлення, здатне значно посилювати образну виразність скла, підкреслювати вертикальність і надавати стрункості виробам. Постійно варіюючи й відточуючи прийоми вертикального рифлення, Й. Гулянський досягнув найвищого рівня досконалості (набір для напоїв (1968 р., ЛЕКСФ. Кольорове, безбарвне скло; видування, рифлення)).

До художньої розробки традиційних для народного посуду і органічних для скла товстостінних округлих, кулястих форм, позбавлених деталізації, проте збагачених різноманітним технологічними способами декорування (змішування кольорів, кракле, металізація і відновлення тощо), звертався й досвідчений склодув, заслужений майстер народної творчості України, член СХУ Богдан Валько (1934–2006), який працював і на Львівському скляному заводі № 1 (1951–1963), і на ЛКСФ (від 1963 р.).

Серед його творів – пляшки-плесканки з безколірного скла округлої форми з вузькою циліндричною шийкою і ледь розхиленими вінцями, з наліпленими вздовж посудини хвилястими стрічками (пляшка-плесканка з набору для вина (1969 р., ЛЕКСФ. Скло безбарвне і кольорове; вільне видування, повітряні пухирці, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, СС 633)), вази овоїдної форми з тришарового скла з включенням ефектних мармурових заливів різноманітних кольорів, з півтонованим сріблясто-білим внутрішнім шаром (вази з композиції «Народні» (1976 р., ЛЕКСФ.

[15] *Петрякова Ф. С.* Зазнач. праця. – С. 68.
[16] Там само. – С. 91.
[17] *Федорук О.* Маестро художнього скла Андрій Бокотей... – С. 77.
[18] *Крамаренко Л.* На выставке стекла в Киеве // ДИ. – 1983. – № 2. – С. 9.

http://www.etnolog.org.ua

Скло безбарвне і кольорове; видування. МЕХП ІН НАНУ, СС 650, КВ 669–671); ваза з набору «Горобинове мереживо» (1982 р., ЛЕКСФ. Скло кольорове і безбарвне; видування. НМУНДМ, с/с 176)), а також естетично вишукані предмети осучасненого гутного декоративного посуду (декоративний набір келихів (1977 р., ЛЕКСФ. Скло; гутна техніка. НМУНДМ, с/с 1625–1628)).

Щодо прийомів декорування, які опанував і використовував Б. Валько, найудалішим було застосування кольорової нитки, «плутаної нитки», повітряних пухирців, якими він збагачував численні предмети побутового й декоративного посуду (дивовижно пластичні, вільно формовані вази, флакони, дзбанки, цукерниці, фляги, циліндричні кухлі тощо).

Над фігурним посудом і декоративною пластикою малих форм склодуви почали особливо активно працювати у другій половині 1960-х років. Живою пластикою, властивою вільно формованому склу, вирізняються твори неординарного майстра-склодува Петра Думича (1935 р. н.), який прийшов працювати на ЛКСФ 1963 року, здобувши досвід гутника на різних склоробних підприємствах Львова (1953–1961).

У ранніх виробах побутового посуду 1960-х років П. Думич зосереджував увагу на ефектах природних властивостей матеріалу – на полисках, м'якості видувного скла (куманець (1960 р., м. Львів, склоцех артілі «Різнопром». Скло безбарвне, кольорове; видування, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, СС 417)).

Безбарвні карафки П. Думича з хвилястими площинними стрічковими наліпами по боках округлих посудин приваблюють виразним мінімалізмом художніх засобів автора (графин (1965 р., ЛЕКСФ. Кольорове, безбарвне скло; ліплення)). Однак справжньою віртуозністю гутного ліплення, тонким відчуттям матеріалу вражає його знаменита серія скляної скульптури «Леви», присвячена рідному Львову (скульптура «Лев» (1970 р., ЛЕКСФ. Безбарвне скло; видування, вільне формування. НМУНДМ, с/с 1654); скульптура «Лев» (1971–1973 рр. (варіант – 1969 р.), ЛЕКСФ. Скло безбарвне, кольорове; видування, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, МЕ СС 450)). У ній у різних варіантах майстер відтворив головний символ міста – фігуру «царя звірів», зображену в напівлежачій позі з опуклим горизонтально видовженим тулубом і довгим хвостом. Передні прямі лапи лева декоровано кумедними защипами на кінцях, задні – зігнуті під тулубом. Гранично узагальнену морду досить добродушної за образом тварини автор сформував масивним наліпом з рельєфно позначеним носом, очима, пащею. Гриву теж зроблено широким хвилястим наліпом.

Уважаючи ліплення основою декоративності виробу й одним з головних художніх засобів вільно формованого скла, майстер використовував у багатьох своїх роботах зигзагоподібні, стрічкові наліпи у вигляді традиційних поперечноребристих чи хвилястих смуг.

У своїх творчих роботах провідні майстри-склодуви ЛЕКСФ практикували два методи: утилітарний та декоративний. У традиційній, проте модернізованій гутній техніці видування й ліплення виконували дивовижні скляні декоративно-скульптурні посудини майстри-склодуви О. Гера, Я. Мацієвський, Е. Голяк, Р. Жук.

Енергійний ритм і органічну пластичність матеріалу демонструють твори заслуженого майстра народної творчості України, члена НСХУ Олексія Гери (1934–2006), який працював на ЛКСФ від самого початку (від 1963 р.). Майстерністю володіння специфікою вільно формованого скла вражає його посуд у вигляді фігурки півня з порожнистим кулястим, дещо видовженим назад тулубом, з корком, трактованим як голова птаха, з хвостом, перетвореним на ручку посудини з трьома круглими отворами (фігурний посуд для напоїв «Півник» (1970 р., ЛЕКСФ. Скло безбарвне, кольорове; видування, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, СС 543)).

Високою майстерністю ліплення у склі дивує динамічна, виконана майстром на одному подиху, гранично узагальнена декоративна фігура барана, яка за невеликих розмірів сприймається монументальною скульптурою (фігурний посуд «Великий баран» (1971 р., ЛЕКСФ. Скло безбарвне, кольорове; видування, ліплення НМУНДМ, с/с 17877)).

Захоплення фігурним посудом прочитується й у численних творах відомого майстра-склодува ЛЕКСФ (від 1963 р.), члена НСХУ Ярослава Мацієвського (1935 р. н.). Серед його виробів – карафа, що трактується як жіноча постать з руками, сформованими продувом, зведеними спереду на талії; з умовною головою у вигляді наліпу з безколірного скла овоїдної форми (фігурний посуд «Баба» з набору для напоїв (1970 р. (?), ЛЕКСФ. Скло безбарвне, кольорове; вільне видування, ліплення, скляна крихта. МЕХП ІН НАНУ, СС 663)). У нижній частині виразний за виконанням графин з безколірного скла, завдяки використанню автором прийому «скляної крихти», суцільно вкритий ефектними плямами червоного кольору.

О. Гера і Я. Мацієвський постійно використовували класичну техніку орнаментування у склярстві – декорування кольоровою та «плутаною ниткою». Це виразний прийом, що значно вплинув на створення художнього образу таких виробів О. Гери, як набір для напоїв «Смуток» (1971), ваза «Зліт» (1973), а також композицій Я. Мацієвського – «Морське дно» (1980), «Полум'я» (1980).

http://www.etnolog.org.ua

Важливою подією для мистецького середовища Львова стала виставка гутних творів Я. Мацієвського й О. Гери у львівському Музеї етнографії та художнього промислу 1971 року, яку відвідувачами було сприйнято як «оприлюднення авторитету українського гутництва, освідчення оригінальної творчості його сповідників в орбіті народного мистецького мислення» [19].

Наліп як засіб підсилення виразності художнього образу вдало застосував майстер-склодув ЛКСФ Едуард Голяк (1935 р. н.) у карафі «Сонечко». Цей твір, що став хрестоматійним в історії львівського гутного скла «фольклорного періоду», має тулуб овоїдної форми, з боків якого – дві порожнисті вигнуті дугою руки. Корок посудини зроблено у вигляді великої кулястої, дещо сплющеної спереду і позаду голови, навколо якої ніби струменять промені, сформовані вертикальними хвилястими наліпами. Очі, ніс, рот також позначені наліпами, які надають зображенню життєрадісного характеру, незмінно викликаючи у глядача позитивні емоції (декоративний посуд «Сонечко» (1970 р., ЛЕКСФ. Скло кольорове; видування, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, СС 527)).

До пошуків у напрямі фігурного посуду долучився й один з відомих львівських склодувів, майстер народної творчості, член НСХУ Роман Жук (1929–2004), який дванадцять років набував досвіду гутника на склоробних підприємствах Львова, перед тим як потрапити 1963 року на ЛКСФ.

Фігурні посудини «Ведмідь» (1963), «Лев» (1970), «Козак» (1970) Р. Жука позначені соковитою пластикою форм, витонченістю силуетів, дзвінкою колористикою завдяки вмілому володінню гутними прийомами досвідченого майстра, котрому львівське скло завдячує збереженням і розвитком народних традицій.

Вищезгадані талановиті майстри-склороби, працюючи на ЛЕКСФ упродовж 1960–1980-х років, уславили українське художнє скло. М. Павловський, Й. Гулянський, Б. Валько, П. Думич, О. Гера, Я. Мацієвський, Р. Жук не мали спеціальної освіти, проте гідно наслідували спадщину своїх попередників – народних гутників, і доволі широко розуміли традиції. Традиція для них – це не імітація давнього мистецтва з освоєнням колишніх прийомів і технік, не своєрідний етнографізм, що передбачає канонізацію фольклорних форм і мотивів, а «наявність професійного вміння <...> і здатність видозмінювати всі набуті художні цінності, хоч як би вони не були вдосконалені протягом багатьох століть, і як би повільно ці зміни не відбувалися, <...> щоб не призвести до поступової втрати гутництвом його творчого начала» [20]. І саме винахідливість, творче ставлення до матеріалу, кольору, декору вирізняли як виставкові роботи, так і тиражні зразки цих видатних львівських склодувів.

Представники старшого й середнього поколінь склодувів не заперечували, але й не вважали за потрібне, щоб гутник, який працює творчо, здобував академічні знання у вищому художньому навчальному закладі, що ніби мало призвести до втрати майстром свого обличчя як нащадка і продовжувача традиційного ремесла.

Проте на ЛКСФ працювали і майстри-склороби, які прагнули вищої освіти, усвідомлюючи, що вона відкриває нові творчі перспективи перед художньо обдарованою особистістю. Завдячуючи такій позиції, гутництво в останній третині XX ст. перетворилося на мистецтво творчих індивідуальностей, серед яких упродовж кількох десятиліть яскравіло ім'я відомого львівського майстра-склодува (на ЛКСФ від 1963 р.), одного з тих, хто здобув професійну освіту в ЛДІПДМ (закінчив 1972 р.), члена НСХУ, заслуженого художника України Мар'яна Тарнавського (1931–2006).

Митець виявив своє самобутнє обдарування в різних жанрах – у побутовому і декоративному посуді, анімалістичній скульптурі, вітражному мистецтві тощо. Протягом 1960–1970-х років асортимент його творів складався переважно з посуду: ваз, флаконів, наборів для вина й лікеру, куманців. Нерідко майстер використовував традиційні народні форми барильця у вигляді видовженої горизонтальної бочки на чотирьох коротких ніжках, декорованої хвилястими кільцевими наліпами навколо торцевих стінок (барильця з набору «Барила» (1969 р., ЛЕКСФ. Скло кольорове, безбарвне; вільне видування, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, СС 583, ЕП 72261–72268)), чи дзбанка, прикрашеного хвилястим наліпом уздовж ручки, що має тулуб конічної форми з триярусними стінками, з вузькою циліндричною шийкою у верхній частині та зливом-дзьобиком (дзбанок з набору для десерту (1974 р., ЛЕКСФ. Скло кольорове, безбарвне; видування, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, СС 596)) тощо.

З погляду майстерності видування фігурних виробів показовим для М. Тарнавського є його посуд і декоративна скульптура у вигляді фігурок козла, бездоганних за узагальненістю і стилізацією форми, досконалих з позицій виразності матеріалу: двошарового скла – ледь забарвленого внутрішнього шару і безбарвного зовнішнього, що надає цим творам особливої витонченості (скульптура «Козел» (1968 р., ЛКСФ. Кольорове скло; видування. НМУНДМ, ГС 1906)).

[19] *Федорук О.* Маестро художнього скла Андрій Бокотей... – С. 87.

[20] *Петрякова Ф. С.* Зазнач. праця. – С. 131.

http://www.etnolog.org.ua

Твори 1980-х років свідчать про певний відхід автора від традиційних народних форм у напрямі фантазійних образно-пластичних і колористичних вирішень, які розкривають творче мислення М. Тарнавського вже як професійного митця (декоративна композиція «Квітуче поле» (1982 р., ЛЕКСФ. Скло кольорове і безбарвне; видування. НМУНДМ, с/с–183, с/с–188, с/с–190)).

Після «фольклорного періоду» настав етап потужного розвою художнього скла в Україні (1970–1980). У цей час аж ніяк не спростовували, а лише стверджували загальноприйняте уявлення про те, що робота з гутою визначає стиль українського художнього склярства і його глибокі зв'язки з національною традицією[21].

З відкриттям кафедри художнього скла у ЛДІПДМ цех гутного скла ЛКСФ перетворився на потужну навчальну базу Інституту. У ті часи, а також у наступні десятиліття, не тільки М. Тарнавський, але й інші майстри одночасно навчалися на вечірньому відділенні та стаціонарі навчального закладу (В. Драчук, Ф. Черняк, Е. Голяк, С. Тимчак, Є. Косаковська, І. Онищук, Р. Дмитрик, А. Гоголь, А. Петровський, Ігор Мацієвський, Р. Гудима, Л. Мандрика та ін.), завдяки чому склодуви, залишаючись практиками, ставали й художниками, «які мали сформоване, підсилене знаннями, особистим досвідом чуття пластики, що відкривало небачені досі можливості пластичного перевтілення матеріалу»[22].

Серед обдарованих практиків-склодувів, які, пройшовши школу ЛУПДМ та ЛДІПДМ, стали професійними художниками, своєю завзятістю в гутній справі й палким бажанням відійти від стереотипних образно-пластичних вирішень у склі вирізняється на ЛЕКСФ майстер-склодув (1963–1970), член НСХУ Франц Черняк. Упродовж 1966–1979 років він розробив близько 800 зразків для серійного виробництва в цеху[23]: вази, штофи, плесканки, дзбани тощо (плесканка «Зелена квітка» (1972 р., ЛЕКСФ. Скло безбарвне, кольорове; вільне видування, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, МЕ СС 772 КВ 796)). Цілком зрозуміло, чому невдовзі саме Ф. Черняк став головним художником Фабрики (1975). Тут доречно згадати одну з його ранніх неординарних скульптурних серій у техніці вільного видування – «Маски», де декоративні посудини, що ефектно вкриті кракелюрами, виразно потрактовано у вигляді умовних чоловічих голів з вираженими національними ознаками (декоративний штоф «Гуцул» із серії «Маски» (1970 р., ЛЕКСФ. Скло безбарвне, кольорове; вільне видування, кракле, ліплення. МЕХП ІН НАНУ, МЕ СС 770 КВ 794); декоративний штоф «Козак» із серії «Маски» (1970 р., ЛЕКСФ. Безбарвне і кольорове скло, видування, ліплення, кракле. МЕХП ІН НАНУ, МЕ СС 770 КВ 795)).

Окрім ЛЕКСФ, у 1970–1980-х роках доволі результативно працювали такі підприємства скла Львівщини, як СВО «Райдуга» і Стрийський завод скла, де високопрофесійні художники максимально використовували можливості цих виробництв, постійно оновлюючи й удосконалюючи асортимент масових виробів. Зокрема, СВО «Райдуга» вирізняється високоякісною та різноманітною палітрою кольорового скла з-поміж численних підприємств Радянського Союзу[24].

СВО «Райдуга» було відоме насамперед виготовленням посуду для широкого вжитку, а саме – своїми наборами для напоїв (бокали, стакани, келихи тощо). Стиль виробника цих видувних ужиткових предметів легко впізнати завдяки їхнім точно вивіреним пропорціям, витонченим силуетам, елегантним формам, шляхетній стриманості в застосуванні кольору, характерному мелодійному звучанню якісно-прозорого скла. І це насамперед заслуга колективу художників цього виробничого об'єднання – Л. Вихаревої, Є. Мері, О. Богуславського, Л. Нагорного, Р. Шаха. Усі вони працювали над зразками для серійного виробництва: Л. Вихарева вдало розробляла взірці скляних і кришталевих ваз, наборів бокалів, чарок, О. Ласовський – келихи, комплекти посуду, Л. Нагорний – вази, настільні набори з кришталю тощо. У 1970–1980-х роках, коли головним художником об'єднання працював Роман Шах, на республіканських художніх і промислових виставках гучно заявляли про себе художники-склярі цього підприємства, репрезентуючи свої декоративні і скульптурні твори з видувного скла та кришталю.

Заслужений художник України Р. Шах (1932–2005), який одразу після закінчення ЛУПДМ (1957) розпочав свою професійну діяльність на Головному підприємстві «Райдуга», майже через десятиліття отримав посаду головного художника фірми (1968). Він не тільки розробляв взірці посуду різного призначення для тиражу, але й активно працював творчо, виконуючи виставкові роботи найчастіше в техніці видування з кольорового скла (набір для напоїв «Беркут» (1969)) чи безколірного кришталю (комплекти ваз «Чотирилисник», «Присмерки» (1970-ті рр.)). Творчу манеру Р. Шаха в його найкращих творах вирізняло прагнення до образного розкриття теми передусім художньо-формальними доволі лапідар-

[21] *Крамаренко Л.* Зазнач. праця. – С. 8.

[22] *Федорук О.* Маестро художнього скла Андрій Бокотей… – С. 79.

[23] *Чиж М.* Творча особистість Франца Черняка в контексті розвитку львівської школи художнього скла // Вісник ЛНАМ. – 2008. – Вип. 19. – С. 297.

[24] *Крамаренко Л.* Зазнач. праця. – С. 9.

http://www.etnolog.org.ua

ними засобами, прикладом чого є його графин з набору для напоїв «Беркут». Художньої виразності в цій товстостінній посудині, умисно звільненій від будь-якого декору, з тулубом, близьким до куба, трохи заокругленим угорі, з масивним корком у формі зрізаного конуса, досягнуто завдяки точно знайденим пропорціям і красі символічного колірного вирішення скла насиченого медового кольору, який тут слугує головним образним і формотворчим елементом (графин з набору для напоїв «Беркут» (1969 р., м. Львів, СВО «Райдуга». Скло півтонове; видування. МЕХП ІН НАНУ, МЕ СС 1380)).

Багатством кришталевої гри світла й кольору приваблюють і численні вази – Р. Шаха (вази декоративні (1975 р., м. Львів, СВО «Райдуга». Кольоровий та безбарвний кришталь, видування, різьблення. НМУНДМ, с/с–2762/1-2–2764/1-2)).

Успішна розбудова підприємства в 1960-х роках, досягнення ним високого виробничого рівня, авторитет колективу художників великою мірою завдячували талановитому майстру скла, члену СХУ Євгенії Мері. Закінчивши ЛДІПДМ (1955) і здобувши досвід роботи на підприємствах Львівщини (від 1956 р.), вона кілька десятиліть працювала художником, а певний час і головним художником на СВО «Райдуга» (1962–1968).

Одним з характерних прийомів декорування, який Є. Мері застосовувала у своїх виставкових роботах, виконаних з вільно формованого скла, було доволі поширене в той період алмазне гранування, яке вона майстерно наносила навколо стінок посудин широкими орнаментальними смугами з прорізів у формах півмісяця чи вертикальних овалів, укладених по два чи три.

Про це свідчать її товстостінні, проте шляхетні тюльпаноподібні вази з безколірного (іноді – накладного рубінового) скла (вази для квітів (1982 р., м. Львів, СВО «Райдуга». Скло безбарвне, кольорове; алмазне гранування. МЕХП ІН НАНУ, МЕ СС 1673)) чи глибокі у формах зрізаної півкулі салатниці з товстими стінками (салатниця (1982 р., м. Львів, СВО «Райдуга». Скло кольорове, безбарвне; алмазне гранування. МЕХП ІН НАНУ, МЕ СС 1672)).

До прийому алмазного гранування звертались усі художники СВО «Райдуга», зокрема Леонід Нагорний, якому він давав можливість знаходити вдале співвідношення між текстовою та орнаментальною частинами декору. Це демонструє створена автором святкова ваза «Києву – 1500» (1982 р., м. Львів, СВО «Райдуга». Кришталь; алмазна грань, матове гравірування) класичної форми зрізаної півкулі із символічним для нашого міста декором зі стилізованого листя і плодів каштана, що вкриває увесь об'єм посудини.

Прийомом алмазного гранування у своїх виставкових вазах з безколірного кришталю широко користувався Олег Богуславський. Спосіб декорування виробів, виконаних ним власноруч за допомогою бормашини, дозволяв художнику створювати гравіровані сюжетно-фігуративні мініатюри на товстих стінках кришталевих ваз (вази «Врожай», «Київська весна» (1980-ті рр.)). Оптично стійкі, монументальні за характером посудини О. Богуславського сприймалися важкуватими, на відміну від його дивовижних скляних келихів, позначених витонченістю і багатоманітністю пластичних вирішень.

У 1960-х роках у виробництві художнього скла способом вільного формування поступово набула поширення скляна дрібна пластика, яка в 1970–1980-х роках перетворилася на важливе мистецьке явище. Мініатюрною пластикою зі склодроту уславився в ті часи член НСХУ, згодом – народний художник України Віталій Гінзбург (1938–2006), який від 1960 року і до самого закриття в 1990-х роках працював на СВО «Райдуга»[25]. І саме з його ініціативи на заводі було організовано виготовлення мініатюрної скульптури зі склодроту: від 1965 року він очолював дільницю декоративної скульптури.

Багатобарвні фігуративні скляні мініатюри В. Гінзбурга були незмінно вигадливими за образністю і вишуканими за пластикою («Чорт» зі скульптурної композиції «Чортова гута» (1980 р., НМУНДМ, с/с 156); «Клоун балансуючий» зі скульптурної композиції «Скоморохи» (1974 р., НМУНДМ, с/с 161); «Запорожець» (1966 р., НМУНДМ, с/с 271)).

У своїх масштабніших, монументальних за характером виставкових вазах того періоду В. Гінзбург сміливо поєднував видувні форми з безколірного кришталю і ліплену пластику з кольорового скла (ваза «Троянда» (1978 р., НМУНДМ, с/с 238); «Ваза з тюльпанами» (1979)).

Спочатку на Республіканській виставці «Українське художнє скло» у Києві 1982 року[26], а згодом на виставці «Скло. Художник. Завод», що відбулася в Києві 1984 року, В. Гінзбург вразив глядачів оригінальністю своєї декоративно-скульптурної композиції з матового кришталю під назвою «Скло» (1982), де «скло, що наче витікає з посудин і зупиняється в своєму русі, сприймається як образ застиглої миті»[27]. Ця робота В. Гінзбурга сприймалася новаторською з точки зору її образно-пластичної побудови, хоча її й виконано майстром на основі традиційної народної форми дзбана і кухля.

---

[25] *Нечипоренко Т.* Віталій Гінзбург у Києві: пам'яті мистця (1938–2006) // ОМ. – 2008. – № 3. – С. 146.

[26] *Щербак В. А.* Українське художнє скло: здобутки, проблеми // ОМ. – 1982. – № 6. – С. 4–6.

[27] *Яроменок Е.* «Скло. Художник. Завод» // ОМ. – 1985. – № 6. – С. 28–29.

http://www.etnolog.org.ua

Прогресивними методами в роботі над формами утилітарних виробів широкого попиту користувалися художники Стрийського заводу скла на Львівщині, зокрема головний художник підприємства Григорій Паламар. Захоплення викликала його ретельна цілеспрямована розробка численних варіацій модульних типових предметів – видувних чарок, бокалів, ваз для масового вжитку. Г. Паламар діяв за всіма правилами художньо-дизайнерського проектування, вибудовуючи образ предмета з урахуванням його практичної, технологічної, художньої складових. Саме на основі форм різновеликих, вертикально видовжених бокалів художником було створено одну з його кращих декоративних композицій – «Чорногора», що викликала асоціації з чарівною органною музикою. Ця вдала робота творця стрийського скла вперше «прозвучала» на Республіканській виставці «Українське художнє скло» (Київ, 1982 р.), що стала помітною мистецькою подією не тільки в Україні, а й у масштабах усього Союзу[28].

Вироби Стрийського склозаводу були добре упізнаваними завдяки майстерному використанню техніки накладного скла, у якій орнамент вибудовувався за допомогою алмазної грані, що прорізує кольоровий наклад і виявляє безбарвну основу форми. Ця техніка теж принесла успіх деяким виставковим творам Г. Паламара, який віртуозно нею володів (ваза з комплекту «Вечірній промінь» (1982 р., НМУНДМ, с/с 22. 24175)).

Не менш досконало опанував цю техніку, а також гутне видування, і Яків Кітела, у чому промовисто переконують його творчі роботи початку 1980-х років (блюдо з комплекту «Літо» (1982 р., НМУНДМ, с/с 42); ваза із серії «Морські» (1983 р., НМУНДМ, с/с 168); ваза для десерту «Ранок» (1983 р., НМУНДМ, с/с 128)).

І все ж таки з-поміж усіх підприємств художнього скла Львівщини гутний цех ЛЕКСФ відігравав виняткове значення: «Він став єдиним експериментальним об'єктом всесоюзного значення, завдання якого полягало у випуску малосерійних унікальних зразків декоративно-ужиткового характеру, а також у розробці та втіленні оригінальних авторських ідей у роботах виставкового призначення»[29]. Тому, окрім художників-виробників, на Фабриці в 1970–1980-х роках за разовими угодами працювали і професійні митці, які й були задіяні в цьому процесі. Серед них – А. Бокотей, З. Масляк, З. Флінта, Р. Петрук, Б. Галицький, М. Шимчук, В. Савчук, С. Мартинюк, О. Ласовський[30], які намагались оновити художню форму, щоб у сучасному художньому склі духовне домінувало над матеріальним, тому і звертались у своїх творах до образної асоціативної лексики.

Бажання не зупинятися на досягнутому, розширювати царину застосування художнього скла привело багатьох із цих митців до співробітництва з архітекторами: у громадських інтер'єрах вони розробляли й утілювали в гутному склі оригінальні композиції світильників, фонтанів тощо. Робота в архітектурному просторі, де скло довелося поєднувати з металом, дала поштовх до новітніх творчих розробок у напрямі поєднання скла з іншими матеріалами.

Оволодіння давніми прийомами й техніками «старої гути», усвідомлення традицій вільного видування скла й поводження з ним для професійних художників постійно перетворювалися на мистецькі імпульси. У цей період спостерігається радикальна зміна принципів формотворення і декору, відступає принцип утилітарності. Посудна основа набуває інших рис, виконує суто декоративну функцію, перетворюючись на елемент творення просторових алегоричних композицій, які дивують незвичністю ритміко-пластичного ладу. Укрупнення форм, збагачення їх кольоровою пластикою, наділення композицій певним змістом, часом метафоричним чи символічним, наближує ці речі до станково-декоративних творів, розрахованих на існування у виставковому чи музейному просторі. «Проступає одна симптоматична особливість, властива напряму в сучасному склі, який ще не повністю сформувався. Ідеться про відому трансформацію поширених критеріїв "краси" у склі <...>. Гармонія впізнаваних форм, милування яскравою декоративністю кольору і пластики, відкрита емоційність, легко простежувані зв'язки із чуттєво відчутним світом природи – усе це рішуче витісняється іншими категоріями. Установка на незвичність і новизну техніки, прийому, пластики набуває характеру програмності; асоціативні ходи стають дедалі опосередкованішими й віддаленішими, а рушійною енергією образу виступає згусток інтелектуального начала, філософічність мистецької думки, спрямованої за межі звичайної свідомості»[31]. Виставкові твори цього періоду щораз активніше набувають метафорично-алегоричного характеру, що в подальших роках одержує превалюючу роль, хоча символ і алегорія не слугують самоціллю, а лише сприяють повнішому розкриттю світу почуттів художника.

Таким чином, поступово вибудовувалася панорама «нового» львівського гутництва, що склада-

28 *Крамаренко Л.* Зазнач. праця. – С. 8–9.

29 *Чиж М.* Зазнач. праця. – С. 297.

30 *Черняк Ф.* Львівське гутне скло другої половини XX століття... – С. 18.

31 *Островский Г.* Эксперименты в стекле // ДИ. – 1985. – № 6. – С. 19.

http://www.etnolog.org.ua

лася з експериментальних пошуків і знахідок творчих індивідуальностей, які приділяли першочергову увагу втіленню новітніх образно- і формально-художніх задумів у виставкових об'ємно-просторових роботах, у яких автори переважно схилялися до скульптурної пластики. На ґрунті традиційного гутного скла розпочинав свій розвиток новий напрям – склопластика, яка на тлі демонстрації львівськими митцями високої культури виконання розкривала оригінальність образно-пластичного мислення того чи іншого творця.

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 широкі горизонти.

Посудні об'єми перетворювалися на «флореальні», «біоморфні», у яких відчуття натури поєднувалося з асоціативними, опосередкованішими зв'язками між природними мотивами та їх утіленням у матеріалі. Це яскраво відображено в поетичних роботах Зіновії Масляк (1925–1984) – випускниці ЛДІПДМ, яка від середини 1970-х років експериментувала в дусі нового формотворення в намаганні вийти за межі традиційно-усталених уявлень про посудно-декоративне скло (декоративна скульптура «Каштан» з композиції «Каштан цвіте» (1982 р. ЛЕКСФ. Скло кольорове; видування, ліплення. НМУНДМ, с/с 135); ваза з композиції «Чорнобривці» (1982 р. Скло кольорове і безбарвне; видування. НМУНДМ, с/с 179)). Композиції З. Масляк, які були розраховані на асоціативне сприйняття, «характерні виразністю сміливо схопленої форми, вільного, енергійного ліплення, оригінальністю виявлення контрастів світла і тіні у масі скла»[32] (набір ваз «Морське дно» (1982–1983 рр. Кольорове скло, видування. НМУНДМ, с/с –173–175)).

Лідерами львівського гурту склярів на початку 1980-х років були визнані непересічні постаті, творчі досягнення яких у ті часи й до сьогодні дозволяють вести мову не тільки про новітнє вирішення образно-пластичних завдань у склі шляхом підпорядкування технологічних принципів філософському наповненню творів, але й загалом про їхній вплив на мистецький поступ львівського склярства на зламі XX–XXI ст. Серед них – член НСХУ, народний художник України, професор ЛНАМ Франц Черняк (1938 р. н.), і член НСХУ, народний художник України, академік НАМУ, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, ректор ЛНАМ Андрій Бокотей (1938 р. н.) – постійні учасники численних вітчизняних і міжнародних виставок, експоненти всіх міжнародних симпозіумів скла, що відбулись у Львові (1989–2013), які «рухалися разом у заданому ними керунку інновацій»[33] і в напрямку невпинних пошуків нових прийомів декорування скловиробів, здійснюючи масштабні технологічні експерименти.

Так, наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років А. Бокотей розробив невідомі раніше способи декорування: методи «спіралевидної нитки» та «включення зображення в середину об'єму порожнистого виробу»[34]. Автор увів у скломасу скловолокно, солі металів, фольгу, емалі, кольорову крихту. Ці технологічні відкриття А. Бокотея були затверджені авторськими свідоцтвами і відзначені срібною медаллю Академії мистецтв СРСР. Створені ним образи всередині скляних об'ємів були сміливим і неочікуваним кроком на шляху розвитку нефігуративної пластики.

Метод застосування гальванопластики у склі Ф. Черняка теж був затверджений свідоцтвом як авторський винахід. Майстер, поєднуючи такі різні матеріали, як скло і метал, також віднайшов нетривіальний метод декорування склопластики на основі відновлення реакцій окислів металів. Нанесення на поверхню скловиробу присипок або занурювання гарячої скломаси в порошок окислу марганцю чи хрому створювало ефекти різнокольорових відтінків і надавало скляній поверхні матовості[35]. Окисли металів, які з'єднувалися з розплавленою скломасою в різних режимах обпалу, давали цікаві ефекти, як, наприклад, обпаяне скло, що викликало асоціації з виверженням вулкана або із частками космічного пилу.

Водночас обидва митці доволі самобутньо здійснювали розробку способу декорування суцільносформованих (непродутих) скловиробів з безколірного чи злегка забарвленого скла методом уведення об'ємно-просторового зображення з кольорового скла або інших матеріалів усередину маси виробу[36].

Ф. Черняк, який працював на ЛЕКСФ майже без допомоги склодувів-виконавців, «фантазував» у кольоровому склі біля гутної печі самостійно (пласт і скульптура з композиції «Пінгвіни» (1980 р., НМУНДМ, с/с 82, с/с 85); композиції «Рибальські сіті» (1987 р., НМУНДМ, с/с – 2736–2738) і «Писанки» (1990 р., НМУНДМ, с/с 2915–2921)).

[32] *Петрякова Ф., Ріпко О.* Поезія скла і живопису // ОМ. – 1987. – № 2. – С. 27.

[33] *Федорук О.* Маестро художнього скла Андрій Бокотей… – С. 84–85.

[34] *Черняк Ф.* Львівське гутне скло другої половини XX століття… – С. 39.

[35] *Черняк Ф.* Львівське гутне скло другої половини XX століття… – С. 40.

[36] Там само. – С. 39.

http://www.etnolog.org.ua

Глибоке знання й дивовижне відчуття матеріалу дозволяли йому створювати унікальні асоціативно-образні твори в розмаїтому діапазоні: від теми природи («Весна», «Тополі» «Горох» (1970-ті рр.)), біблійних мотивів («Хрест», «Мойсей» (1980-ті рр.)) до космічних фантазій («Тунгуський метеорит», «Кратер», «Космос», «Об'єкти в просторі», «Орбіта», «Народження матерії», «Планети» (1980-ті рр.)). Однак його цікаві поєднання скла і металу разом з несподіваними спробами пластичного відтворення в гутному склі гранично узагальнених жіночих профілів у 1990-х роках («Діалог», «Маски», «Космічна маска», «Львівська пані», «Мадонна» тощо) та оригінальні дуже умовні, проте відносно розгорнуті за сюжетом фігуративні композиції 2000-х років («Манхеттен-2001», «Склодуви» та ін.) були визнані справжніми мистецькими відкриттями у вільно формованому склі. Особливо вражає його масштабна сюжетно-фігуративна композиція «Склодуви» (2008) у формі вогняної кулі в центрі, що символізує скловарну піч, з якою нерозривно поєднані умовні фігурки чоловічків зі склодувними трубками і баночками скла: це «своєрідний реквієм тим, хто присвятив своє життя художньому склу і кого вже нема в цьому світі, і "Многії літа" тим, хто продовжує працювати»[37].

А. Бокотей, який «вийшов із львівської гути, був зроджений культурою цеху гутного скла ЛЕКСФ і культурними традиціями модернізму й трансавангарду»[38], одним з перших відійшов від ужиткової функції скла, перетворивши скляний виріб на мистецький витвір, де набуло сили вирішення нових завдань творення образу через нічим не обмежену форму[39].

А. Бокотей рухався неторованими, недослідженими, незвіданими до нього шляхами, експериментуючи у склі. Випробовуючи різні технології, він занурювався у внутрішній простір своїх авангардних об'ємів у формах кулі, краплі («Імпровізація» (1980), «Гуцульські мадонни» (1981), «Генрі Муру присвячується» (1983)), наповнених особливим життям склопластики, де простежувалися багатозначні образно-смислові зв'язки: скло – стихія, скло – матеріал, Космос – стихія і матеріал[40]. Дивовижна, майже чаклунська мішанина давала в результаті надзвичайну палітру декоративного скла, що розкривалось у таких темах, як народження матерії, простір Всесвіту, неосяжність природи («Всесвіт I-, II» (1979–1981), «Народження матерії I-, II» (1981–1984)).

Фантазії А. Бокотея 1970–1980-х років у формах прозорих куль з надзвичайно складним внутрішнім простором, вирішеним не звичними живописно-графічними прийомами, а виразними засобами склодувної техніки – тими багатоманітними світло-кольоро-пластичними ефектами, що виникають у процесі видування гарячої скляної маси, – докорінно змінили сприйняття українського гутного скла як матеріалу, з якого належить створювати лише посудні форми (композиції «Чумацький шлях» (1978), «Урочиста» (1979); серія «Об'єкти у просторі» (1983–1984)). «Скасовуючи» принцип «утилітарності й корисності», А. Бокотей насмілився похитнути, здавалося б, непорушні закони формотворення й декору, що протягом десятиліть усталились у декоративно-ужитковому мистецтві. Скло А. Бокотея, відійшовши від канонів, трансформувалось у скульптурну пластику, у якій він розкрився не тільки як талановитий реформатор, але і як глибокий мислитель і тонкий спостерігач життя («Проти течії» (1990), «Мовчання» (1991); серія «Медитації» (1991–1992)).

Твори А. Бокотея викликають потік асоціацій, що ніколи не бувають однозначними. Його вільне поводження зі скломасою, уміння оперувати її властивістю до будь-яких деформацій привели до створення експресивних композицій зі включенням гранично абстрагованих людських образів і тварин, що ніби перетворюються на систему, яка несе утаємничений сакральний зміст символів, відомий тільки митцеві, що стоїть на порозі третього тисячоліття.

Саме цим захоплює зворушлива серія А. Бокотея «Іграшки для дорослих» (середина 1980-х – 1990-ті рр.). Символом всеосяжного обширу, який містить кілька семантичних нашарувань, сприймається мотив колеса, незмінно повторюваний у творах цієї серії. Це і солярний знак (поняття сонця як колеса було одним з найпоширеніших у давнину), і символічний знак плину часу. Колесо А. Бокотея нагадує і про атрибут міфологічної Фортуни – мінливої, непостійної особи.

Бокотеївські візочки з фігурами міфологічних і реальних істот, іграшкові кулі на колесах – ці образи ніби виникають зі світу далекого дитинства, з лабіринту серця художника (композиції «Забавка для дорослих» (1993 р., НМУНДМ, с/с–3178), «Венера» (1998), «Фігурка на візку» (1999)). На цю серію майстра надихнула давньоетруська бронзова скульптура у вигляді сонячного диска на колісниці, яка колись справила на автора сильне враження.

37 *Придатко Т.* Гутне скло Франца Черняка // Мистецтвознавчий автограф. – 2009–2010. – № 4–5. – С. 91.

38 *Федорук О.* Суспільне визнання творчості Андрія Бокотея (До 70-річчя митця) // Вісник ЛНАМ. – 2008. – Вип. 19. – С. 281.

39 *Чегусова З.* Андрій Бокотей – скляр з Божою іскрою // Президент. – 2002. – № 10. – С. 113–120.

40 *Чегусова З.* Бокотей Андрій Андрійович // ЕСУ. – К., 2003. – Т. 2. – С. 215.

http://www.etnolog.org.ua

Широкий резонанс у 1990–2000-х роках на міжнародних виставках і симпозіумах отримала фігуративна пластика А. Бокотея з плаского вітражного скла, виконана в авторській техніці. Кожна композиція із цієї серії – власний «театр», де розгортається своя маленька драма. Образи сумних одноманітних «сидячих» (серія «Сидячі» (1991); композиції «Тайна вечеря» (1991), «Відпочинок» (1992), «Двоє» (1993), «Бесіда» (2002)) чи його улюблених «вершників» (композиції «Вершник» (1992), «Сон» (1998)) сприймаються філософськими символами самотності і, можливо, утілюють найпотаємніші душевні порухи та думки автора.

Починаючи з 1981 року, А. Бокотей багато експериментує з пласкими декоративними пластами – його так званими скляними акварелями, які в інтер'єрному просторі сприймаються як віртуозні абстрактно-живописні композиції. В умовних скляних пейзажах А. Бокотея, виконаних в авторській техніці, завжди багато неба, образ якого незмінно сповнений величі. Місяць, сонце, гори – улюблені мотиви художника: місячне сяйво, що пробивається крізь розірвані хмари в імлі Карпатських гір; Карпати, що здіймаються вершинами до яскравого сонця (пласти «Вечір» (1986), «Пейзаж-88» (1988); серії «Краєвиди» (1991), «Краєвиди Гологори» (2001), «Ганджовські етюди» (2002), «Венеційська нитка» (2011) тощо).

А. Бокотей – митець високого рівня асоціативного мислення й образності – незмінно співпрацює з майстрами-склодувами. «Сьогодні моя перша скрипка – майстер Іван Мацієвський. А коли я починав – це були Петро Думич, Олексій Гера, старший брат Івана – Ярослав Мацієвський»[41].

У 1988 році А. Бокотей і Ф. Черняк, узявши участь у Міжнародному симпозіумі скла в м. Новий Бор у тодішній Чехословаччині, по суті першими серед професійних українських художників приєдналися до «другої хвилі» всесвітнього руху «студійного скла» («Studio Glass movement»), що виник у середині XX ст. одночасно в Європі та США. Надбання прихильників цього руху визначалися знахідками нових проявів кольоро-пластичної виразності скла, розкриттям його технологічних можливостей, що в результаті й привело до розвитку жанру склопластики та появи поняття «авторське скло». Тоді ж скло перестало обмежуватися рамками асортименту художньої промисловості і ремесла: у другій половині XX ст. художнє скло завоювало рівноправність у системі пластичних мистецтв.

Упродовж 1989–2013 років А. Бокотей, який у царині мистецького скла до сьогодні сприймається «невтомним відкривачем склоідей, склообразів, склодумок»[42], був ініціатором і постійним організатором (спільно з ЛНАМ), а також головою Міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові. Вони проводилися постійно раз на три роки на базі ЛЕКСФ, а після її закриття 2007 року – на таких скляних підприємствах Львівщини, як Бережанський склозавод і завод компанії «Галицьке скло» в с. Новий Яр Яворівського району. Численні закордонні колеги-гутники А. Бокотея, віддаючи належне його художньому генію та організаторському таланту, намагаються бути неодмінними учасниками львівських форумів скла, що на початку XXI ст. вважаються найпрестижнішими в Східній Європі.

У колі творчих однодумців А. Бокотея від часів навчання у ЛДІПДМ у 1960-х роках незмінно перебуває відомий львівський митець, член НСХУ Роман Петрук. Він вносить у свою «варварську» (за визначенням автора) серію зі скляних посудин-пляшок безпосередність і свіжість почуттів народного примітиву: Р. Петрук ніби намагається доторкнутися до витоків техніки виготовлення скла, яке ліпили в давнину. Відштовхуючись від нарочито грубих утилітарних форм, митець перетворює надмірну простоту, лаконізм засобів виразності на високу художність, наповнюючи свої твори особливою теплотою, задушевністю, що властиві народному примітиву (композиції із серії «Варваризм»: «Посудини» (1996–1998), «З життя посудин» (1998), «Портрет» (1999) тощо). Серйозна внутрішня заангажованість на філософське осмислення теми за відсутності зовнішньої екстравагантності й візуальних ефектів виокремлює творчість Р. Петрука в сучасному річищі склопластики.

Творчий шлях майже у півсторіччя пройдено членом НСХУ, учасницею міжнародних виставок Євгенією Шимоняк-Косаковською, яка, здобуваючи освіту в ЛДІПДМ (1966–1972), водночас працювала майстром-склодувом на ЛЕКСФ (1966–1989), паралельно експериментуючи як професійний художник. Разом з відтворенням утрачених давніх традицій гутного скла, вона наполегливо шукала власну технологію його опрацювання. У результаті художницею було запатентовано два авторських винаходи: «живопис всередині об'єму гутних скловиробів» (1990) і «живопис на площині високохудожніх скловиробів» (1991)[43]. Після виконання численних традиційних виробів у стилі «скляного фольклору» (штофи, куманці, свічники тощо) вона поступово

[41] *Федорук О.* Маестро художнього скла Андрій Бокотей… – С. 82.

[42] *Федорук О.* Суспільне визнання творчості Андрія Бокотея… – С. 286.

[43] Таємничі дива у гутному склі Євгенії Шимоняк-Косаковської: Каталог. – Л., 2006. – С. 10.

http://www.etnolog.org.ua

почала складати свої авторські «гутні поезії» за мотивами українських народних пісень, утілюючи їх в асоціативно-образних композиціях пейзажного і жанрового характеру. Автор створює їх гарячим способом – металевою трубкою склом по склу при температурі 1450°С усередині та на поверхнях кулястих декоративних ваз (композиції «Розквітай земле моя, Україно», «Пори року», «Смуток за матусею», «І шумить, і гуде, дрібний дощик паде», «Місяць і зіроньки, чом ви не сяєте», «Чом ти не прийшов, як місяць зійшов», «Гей на високій полонині», «Ніч така місячна, зоряна, ясная» (усі – 2000-ні рр.)).

Протилежною стилістикою вирізняються твори члена НСХУ, співзасновника україно-американського товариства «Доля» (1989), учасника і співорганізатора всіх міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові, завідувача кафедри художнього скла ЛНАМ професора Олександра Звіра. Його творчість презентує експериментальну течію львівської школи скла з характерним приціповим антитрадиціоналізмом, новітнім формотворенням, відмовою від класичних утилітарно-ужиткових норм. Орієнтування на формальну новизну та прийоми примітиву як течії авангарду XX ст. дозволило О. Звіру виробити авторську романтичну міфологію[44]. У лаконічних умовно-фігуративних композиціях, насичених червоно-чорним або жовто-золотавим колоритом чи гамою чорно-білого, О. Звір синтезує власну уяву з дохристиянським мистецьким досвідом і містикою готичної вертикалі (композиції «День і ніч» (1999 р., НМУНДМ, с/с–3236), «Червоне і чорне», «Жовте», «Двоє», «Лех», «Дещо» (усі – 1999 р.), «Хаос» (2000), «Зустріч» (2009), «Щось» (2014)). Певної містичної сили надає їм зображення людського «циклопічного» ока – погляд з неосяжного простору на наше сьогодення.

Авторськими рисами чітко позначені скляні твори члена НСХУ, доцента кафедри художнього скла ЛНАМ Богдана Васильціва. Його своєрідні фігуративні композиції, пластика малих форм, де поєднуються авторська техніка формування й декорування гутного скла, приваблюють лаконізмом виразу художньої ідеї, чистотою вертикальних силуетних ліній, пружною динамікою скляних фігур (серія «Пісні про кохання» (2000-ні рр.)).

У креативному пошуку нестандартного використання художнього скла перебуває і член НСХУ, випускниця ЛНАМ (1987) Леся Мандрика. Далекими від звичних стереотипів гутних скловиробів є її площинні композиції, що складаються художницею зі скляних трубочок, прутиків, фрагментів кольорового листового скла, де «поруч із мотивами, які прямують до лаконічних вивірених пластичних ходів часів супрематизму і геометричного абстракціонізму, спостерігаємо несподівану інтерпретацію народних мотивів у скляних "вишиванках", "крайках", "рушниках", "намистах", а також у дивовижній серії "хрестів"»[45] («Зима в Карпатах» (2001), «Гуцульська корона» (2008), «Пейзаж», «Килимок» (обидва – 2009 р.), «Хрест у вінку» (2010)). Рафіновано-вишуканими сприймаються й художньо-образні вирішення таких її об'ємно-просторових композицій, як «Захід сонця», «Човен», «Вечір», «Ватра» (2010–2014).

Серед майстрів гутного скла середнього покоління плідними впродовж останніх десятиліть є творчі зусилля мистецького подружжя – членів НСХУ, учасників міжнародних симпозіумів гутного скла і численних виставок – Романи Гудими-Білоус (випускниці ЛДІПДМ (1981)) і Василя Білоуса (провідного майстра-склодува на ЛЕКСФ (1976–2005), а згодом – на кафедрі художнього скла ЛНАМ (від 2005 р. до сьогодні), лауреата Обласної премії в галузі культури, літератури, архітектури та мистецтва імені Зеновія Флінти в номінації «Декоративно-ужиткове мистецтво» (2003)).

Лірико-поетичний талант Р. Гудими-Білоус усіма своїми гранями розкрився в таких її декоративно-скульптурних композиціях, як «Цвіт папороті» (1988), «Проліски» (1991), «Мереживо дивних казок» (1997), «Пісня березового гаю» (1998), «Дерево пізнання» (2014). У мистецькій обдарованості досвідченого гутника В. Білоуса особливо переконують його скульптурні «ню», зокрема серія «Пробудження» (2010).

Новаторською є пошуково-експериментальна творчість випускників кафедри художнього скла ЛНАМ кінця 1980-х – 1990-х років, що має досягнення в ділянці створення авторського скла, чому сприяє функціонування єдиної в Україні навчально-експериментальної скловарної печі (від 1973 р.), яка уможливлює для студентів безпосереднє виконання їхніх робіт у матеріалі. Талановиті учні А. Бокотея та О. Звіра – Р. Дмитрик, О. Принада, А. Петровський, А. Курило, О. Шевченко, Ігор Мацієвський, А. Гоголь, В. Тринцолин – є цікавими творчими особистостями, які яскраво розкрилися на міжнародних симпозіумах гутного скла, що проходили у Львові в 1990–2000-х роках.

Випускник ЛНАМ (1992) Роман Дмитрик, який до того десять років працював склодувом на

[44] *Чегусова З.* Звір Олександр Михайлович // ЕСУ. – К., 2010. – Т. 10. – С. 461.

[45] Леся Мандрика. Скло: Каталог / Вступне слово О. Голубця. – Л., 2012. – С. 1.

http://www.etnolog.org.ua

ЛЕКСФ, має, як і його вищеназвані колеги, власну лінію мистецького пошуку. «Впродовж усього творчого періоду стилістика художника постійно еволюціонувала, трансформувалася, набирала ваги і довершеності»[46]. Це відбувалося в кілька етапів: через пошуки в напрямі авторського міжшарового і зовнішнього поверхневого декорування гутного скла в найрізноманітніших за конфігурацією декоративних вазах (1979–1989); через дослідження стихійно-магматичних властивостей скла як засобу виразності у формуванні художніх образів у мінімалістських геометричних композиціях, створених у техніці гутного литва (серії «Уява» (1982–1993), «Трансформування квадрата» (1993–1994)); шляхом оволодіння багатошаровим піскоструминним гравіруванням кольорового гутного скла для спроби поєднання графічної мови з технічними можливостями холодного декорування скляної поверхні (пласти «Спас нерукотворний» (1991), «Альфа і Омега» (1992), «Трійця» (1996), «Давній знак» (1997)); через захоплення концептуальною скульптурною склопластикою, що поєднувала різні технології – від славетної техніки доби модерну «Pate de verre» до сучасного «ф'юзінгу» (серія «Забуті знаки» (1997–2012)). Завжди нетривіальні твори Р. Дмитрика вирізняються певним раціоналізмом у їхній побудові з точною вивіреністю засобів виразності, що до того ж органічно сполучається з поетичним світовідчуттям автора.

Член НСХУ, лауреат премії Фонду Володимира Кузя (Торонто, Канада), випускник ЛНАМ (1998), а нині – старший викладач рідної Академії, Андрій Петровський вдало використовує свій досвід роботи майстра-склодува, здобутий у виробничій майстерні кафедри художнього скла ЛНАМ (1989–1997). Його самобутні твори, сформовані гутним методом вільного видування скла, вражають імпровізаціями, легкістю і невимушеністю силуетів, що досягається завдяки високому професійному рівню автора. Вибудовані на поєднанні архітектонічних конструкцій і посудних форм, утаємничені твори А. Петровського, які ніби виринають із забутих людством світів, набувають рис просторових об'єктів (декоративні композиції «Вежа життя» (1997), «Доріжка» (1998), «Скіфос» (2000)). Пошуки митця йдуть шляхом модернізації пластичної мови скла поряд з використанням усталених у світовій мистецькій практиці класичних пропорцій та силуетних ліній античних посудин, зокрема амфори, кратера, кіліка, ритона (декоративні посудини «Кратер» (1996), «Кубок Одіссея» (1998), «Міфи» (2000)).

Вільно рухається в просторі власних творчих ідей випускник ЛНАМ (1991), член Львівської асоціації художників-вітражистів «Вікно» Андрій Курило, творчість якого позначена експериментами в гутному й вітражному склі, пошуками кольоро-пластичної виразності, образно-художніх можливостей. У декоративних посудинах і пластах 1990-х років автор використовував первісні методи оброблення художнього скла, зокрема навивання прутиків гарячого скла один на одний (серія «Античний лексикон» (1998–2010)).

Використовуючи лише скло ручної роботи, у 2000-х роках А. Курило намагається презентувати у своїх творах вітраж як цілком автономний вид мистецтва, незалежний від архітектури споруд. Мерехтливі площини його вітражних пластів з контрастними чи м'якими сполученнями кольорів і точно віднайденими пропорціями відзначаються незвичними за формами та утаємниченими за змістом зображеннями (пласти із серій «Таємничі сфери» (2000–2004), «Народження сфер» (2000–2009), «Віденський стілець», «Марс», «Полювання на рибу», «Маска риби» (усі – 1999 р.), «Скляний страх» (2006), «Риба» (2014)). Незмінно вигадливі композиції А. Курила створено за мотивами уявних космічних світів, на основі абстрактних форм біо- і зоопластики.

На тлі творів українських склярів у напрямах ліричної і геометричної абстракції ще більшої гостроти набуває вічна тема – краса оголеного жіночого тіла, емоційно трактована членом НСХУ, випускником ЛДІПДМ (1985) Ігорем Мацієвським – автором лірико-настроєвих жіночих «ню» в гутній техніці із застосуванням гальванопластики (декоративні скульптури «Лелі» (1996), «Спрагле тіло» (1998), «Спокуса» (1999)). І поряд з ними – вирішений гранично узагальнено, вражаючий своєю цнотливістю архаїчний торс Праматері, у якому сконцентровано життєдайну силу: декоративна пластика «Мати» (1999). Справжньою творчою вдачею майстра можна вважати динамічну скульптурну композицію «Танок», яку подано в стрімкому русі (2005 р., ЛЕКСФ. Скло, мідь, граніт; вільне видування. НМУНДМ, с/с–3189).

У 2004 році на кафедрі художнього скла ЛНАМ відкрито спеціалізацію «вітраж», для викладання було запрошено художників-вітражистів – О. Янковського, В. Рижанкова, О. Принаду, О. Шевченка.

За звичні межі мистецтва вітража прагне вийти член НСХУ, випускник ЛНАМ (1993), а нині – старший викладач кафедри художнього скла Академії, Орест Принада. Працюючи творчо в царині архітектурного та декоративного скла, він намагається знайти нові шляхи в технології, спрямовані на максимальне розкриття

[46] Роман Дмитрик: Альбом / Вступне слово Г. Стельмащук. – Л., 2008. – С. 5.

http://www.etnolog.org.ua

оптичних якостей скла з його розмаїтими фактурами. Мета пошуків О. Принади – створення просторових композицій у переосмисленій класичній техніці вітража для включення його як у виставковий простір (вітраж «Дерево буття» (2006)), так і в «живий» інтер'єр (декоративні композиції в інтер'єрі із серії «Простір 1-, 2-, 3-, 4» (2000–2004)). Принципове значення для цього митця має конструктивність форм зі скла і металу, поєднання яких відіграє неабияку роль у творенні оригінальних художніх образів у вітражних композиціях, що переважно мають характер геометричної абстракції.

Художньо-образними інспіраціями О. Принади в його камерних декоративних вазах є орнаментика мистецтва Трипілля, а також традиційні японські керамічні посудини. Для автора характерний дизайнерський підхід під час вирішення відточеної простої, але виразної форми кулі з двошарового скла з асоціативними пейзажними чи орнаментальними образами всередині скляних об'ємів, виконаних в авторській техніці (декоративні вази із серій «Трипілля», «Зима», «Чорне та біле», «Ландшафти» (1997–2000)).

Окреме місце у творчості О. Принади посідає гутна склопластика, де варіюються мотиви, «пов'язані з підсвідомістю та дитячими спогадами, що відіграють важливу роль у формуванні образів – адже саме ці символічні образи у багатьох сенсах є свідченнями архетипних елементів у свідомості людини»[47], які і є основою авторської мистецької концепції цього митця (декоративна пластика «Дзиґа» (2004), «Ти і я» (2008); декоративна композиція «Дитячі ігри» (2010)).

Під впливом чарівності мистецтва ар деко, що в другій чверті XX ст. увібрало в себе різноманітні тенденції – примхливі арабески й обтічність скульптурних форм модерну, різкі злами кубізму, фовістську багатобарвність, з'являються твори Олександра Шевченка. Його вітражі виконано в класичній техніці Тіффані (декоративні композиції «Портрет», «Поцілунок», «Коник» (усі – 1999 р.); декоративна лампа (2000)).

Діаметрально протилежні до них станково-декоративні вітражі Олега Янковського, який є оригінальним «композитором» абстрактних мотивів (вітражна пластика із серії «Кристалічні серця» (2000); вітражі «Ілюзія», «Млин» (обидва – 1998 р.), «Жовто-блакитний» (2005)).

Наприкінці XX 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 кафедри художнього скла ЛНАМ О. Янковський (голова Асоціації), А. Винту, І. Гах (мистецтвознавець), А. Курило, О. Личко, Ю. Павельчук, В. Рижанков, І. Тарнавський, О. Шевченко. Як відомо, в Україні це єдиний художній колектив, який продовжує багаті традиції українського вітража, що беруть початок у Західній Україні від XIV ст. разом з розвитком готичної архітектури. Мета Асоціації – відновлення і реставрація вітражних шедеврів корифеїв галицького церковного вітража першої третини XX ст. – П. Холодного (Старшого), М. Сосенка, Ю. Буцманюка. Водночас вони пропонують різноманітні форми існування вітража в сучасній архітектурі. Так, одним з найоригінальніших проектів і першим в історії сакрального мистецтва України став вітражний ансамбль, що включає іконостас, запрестольний образ, вікна-образи в каплиці Святого Георгія у Львові, розроблений і виконаний художниками А. Винту, Ю. Павельчуком, О. Личком та В. Рижанковим. Прекрасну адаптованість вітража в сучасному інтер'єрі демонструють геометричні та ліричні абстракції О. Янковського, вишукані орнаментально-фігуративні вітражі-картини В. Рижанкова, вітражні затишні світильники в техніці Тіффані О. Шевченка, а також його міні-вітражі, що вирізняються експресивною кольоро-графікою, де головну роль відіграє рисунок металевих переплетень, так званої фолії – мідного дроту.

Цікавими експериментами у фактурі, коли вітражне скло втрачає прозорість і набуває особливої мажорності й ошатності, позначені абстрактно-орнаментальні композиції І. Тарнавського. Суто жіночим шармом підкорюють мініатюрні вітражі І. Гах. Отже, твори львівських вітражистів переконують, що вітраж – ідеальне для архітектурного простору декоративне оздоблення, бо це мистецтво світла й кольорів, сповнене високої естетики.

Широка амплітуда творчих проявів українських митців скла стверджувала про неабиякий злет українського професійного декоративного мистецтва наприкінці XX ст. На жаль, через економічні негаразди на початку 2000-х років було значно підірвано творчий потенціал художників-склярів, для нормальної творчої реалізації яких необхідна передусім наявність творчо-виробничої бази, а також регулярне проведення великомасштабних виставок, організація конкурсів, симпозіумів, створення музейних колекцій. Прикро, але доводиться констатувати закриття в Україні в перших роках XXI ст. майже всіх заводів художнього скла, у тому числі й ЛЕКСФ, де працювали унікальні скловарні печі, де протягом багатьох років створювали величезний асортимент художніх виробів, що боляче вдарило митців, які втратили можливість працювати.

[47] *Хорунжа Г.* Творчість Ореста Принади: ідея – форма – образ // ОМ. – 2012. – № 1–2. – С. 85.

http://www.etnolog.org.ua

Між тим, зусиллями ректора ЛНАМ академіка А. Бокотея спільно з кафедрою художнього скла ЛНАМ у Львові продовжують проводитися гучні міжнародні симпозіуми художнього скла (усього впродовж 1989–2013 років їх відбулося дев'ять), які одержали схвальний всесвітній розголос і створили Україні реноме важливого східноєвропейського осередку новітнього експериментального гутництва, яке на зламі XX–XXI ст. трансформувалося у високе мистецтво, що здатне з честю презентувати нашу країну на найвищому мистецькому рівні. Це дало підстави порушити питання про потребу створення у Львові спеціального, єдиного в державі Музею сучасного художнього скла. Такий музей було відкрито 2006 року (до 750-річчя м. Львова) у приміщенні ЛІМ, у підвалі старовинного палацу Бандінеллі на Площі Ринок.

Вироби художнього скла сьогодні ретельно зберігаються у найкращих музейних збірках Львова: у МЕХП ІН НАНУ (близько 2 тис. одиниць та понад 2,5 тис. одиниць – на депозиті з музею ВО «Райдуга»), у НМЛ (близько 200 одиниць та ще близько 1 тис. одиниць, створених під час проведення у Львові симпозіумів з гутного скла), у ЛГМ (107 одиниць), у ЛІМ (понад 400 одиниць), у МНАПЛ (понад 100 одиниць), у ЛМІР (7 одиниць)[48].

Великі сподівання пов'язані з наймолодшою генерацією львівських митців, що активно завойовує позиції в сучасному мистецтві скла. Це такі «учні учнів» Андрія Бокотея, як М. Бокотей, М. Вахняк, Н. Гайдаш, В. Грабко, М. Дідик, А. Жук, Н. Звір, Л. Литвин, В. Орлов, Н. Ошур, М. Стернічук, М. Хомик, Р. Худоба, які намагаються віднайти ще більш нетрадиційні підходи у використанні скла і викликають захоплення своїми творчими новаціями, що продемонструвала і великомасштабна Всеукраїнська виставка «Сучасне "мистецтво вогню" України» в Будинку художника в Києві 2015 року.

З. ЧЕГУСОВА

Список ілюстрацій

1. *П. Думич*. Графин. 1965 р. ЛЕКСФ. Кольорове та безбарвне скло; видування, ліплення. Опубліковано у виданні: *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – К., 1975.
2. *Й. Гулянський*. Набір для напоїв. 1968 р. ЛЕКСФ. Кольорове та безбарвне скло; видування, рифлення. Опубліковано у виданні: *Петрякова Ф. С.* Українське гутне скло. – К., 1975.
3. *М. Тарнавський*. Декоративна скульптура «Козел». 1968 р. ЛЕКСФ. Кольорове скло; видування. НМУНДМ.
4. *О. Гера*. Посудина «Великий баран». 1971 р. ЛЕКСФ. Безбарвне скло; видування, вільне формування, ліплення. НМУНДМ.
5. *П. Думич*. Скульптура «Лев». 1970 р. ЛЕКСФ. Кольорове та безбарвне скло; видування, вільне формування. НМУНДМ.
6. *Р. Шах*. Декоративні вази. 1975 р. СВО «Райдуга». м. Львів. Кольоровий та безбарвний кришталь; видування, різьблення. НМУНДМ.
7. *Б. Галицький*. Кубки «Святкові». 1972 р. ЛЕКСФ. Кольорове скло; гутна техніка. Опубліковано у виданні: Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР. 1970-е – начало 1980-х годов: [Альбом] / Авт. вступ. ст., сост. Н. И. Велигоцкая, Л. Е. Жоголь. – М., 1986.
8. *В. Гінзбург*. «Ваза з тюльпанами». 1979 р. СВО «Райдуга». м. Львів. Кольоровий та безбарвний кришталь; гутна техніка, алмазна грань. Опубліковано у виданні: Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР. 1970-е – начало 1980-х годов: [Альбом] / Авт. вступ. ст., сост. Н. И. Велигоцкая, Л. Е. Жоголь. – М., 1986.
9. *Б. Валько*. Набір келихів. 1977 р. ЛЕКСФ. Кольорове скло; гутна техніка. НМУНДМ.
10. *М. Павловський*. Декоративний келих. 1982 р. ЛЕКСФ. Кольорове скло; гутна техніка, філігрань. НМУНДМ.
11. *Ф. Черняк*. Штоф (із серії «Маски»). 1970 р. ЛЕКСФ. Кольорове скло; видування, ліплення, кракле. МЕХП ІН НАНУ.
12. *А. Бокотей*. Декоративна композиція «Карпатські мадонни». 1979 р. ЛЕКСФ. Кольорове та безбарвне скло; гутна техніка. Опубліковано у виданні: *Федорук О.* Маестро художнього скла Андрій Бокотей. – К., 2008.
13. *Ф. Черняк*. Декоративна композиція «Рибальські сіті». 1987 р. ЛЕКСФ. Безбарвне та кольорове скло; гутна техніка. НМУНДМ.
14. *С. Мартинюк*. Композиція «Осінній сад». 1979 р. ЛЕКСФ. Кольорове скло; гутна техніка. Опубліковано у виданні: Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР. 1970-е –

[48] *Голубець Г.* Гутні вироби львівських майстрів у фондових колекціях музеїв Львова // НЗ. – 2007. – 1–2. – С. 166.

http://www.etnolog.org.ua

начало 1980-х годов: [Альбом] / Авт. вступ. ст., сост. Н. И. Велигоцкая, Л. Е. Жоголь. – М., 1986.

15. *М. Тарнавський*. Композиція «Квітуче поле» (фрагмент). 1982 р. ЛЕКСФ. Кольорове скло; гутна техніка. НМУНДМ.

16. *Ф. Черняк*. Декоративна пластика «Жіночий профіль». 1998 р. ЛЕКСФ. Кольорове скло; видування, вільне формування, авторська гутна техніка.

17. *В. Гінзбург*. Декоративна пластика «Ніка». 2001 р. СВО «Райдуга». м. Львів. Кольорове скло; гутна техніка, матування. Опубліковано у виданні: Сучасне декоративне мистецтво України: Каталог виставки до відзначення 50-річчя входження України в ЮНЕСКО в Парижі / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2004.

18. *З. Масляк*. Вази «Морське дно». 1982–1983 рр. ЛЕКСФ. Кольорове скло; гутна техніка. Опубліковано у виданні: Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР. 1970-е – начало 1980-х годов: [Альбом] / Авт. вступ. ст., сост. Н. И. Велигоцкая, Л. Е. Жоголь. – М., 1986.

19. *Р. Дмитрик*. Декоративна пластика «Зоряна веселка». 2000 р. ЛЕКСФ. Кольорове скло; термоформаж. Опубліковано у виданні: Сучасне декоративне мистецтво України: Каталог виставки до відзначення 50-річчя входження України в ЮНЕСКО в Парижі / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2004.

20. *Олександр Звір*. Композиція «День і ніч». 1999 р. ЛНАМ. Кольорове та безбарвне скло; вільне формування. НМУНДМ.

21. *Р. Петрук*. Посудина (із серії «Варваризм»). 1998 р. ЛЕКСФ. Безбарвне скло, дерево, канат; видування, гутна техніка. Опубліковано у виданні: *Чегусова З*. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

22. *А. Петровський*. Декоративна пластика «Скіфос». 2000 р. ЛЕКСФ. Кольорове та безбарвне скло; видування, гутна техніка. Опубліковано у виданні: *Чегусова З*. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

23. *А. Бокотей*. Композиція «Забавка для дорослих». 1993 р. ЛЕКСФ. Кольорове та безбарвне скло; вільне формування. НМУНДМ.

24. *Ігор Мацієвський*. Декоративна скульптура «Танок». 2005 р. ЛЕКСФ. Безбарвне скло, мідь, граніт; вільне видування. НМУНДМ.

25. *Р. Гудима-Білоус*. Декоративна скульптура «Дерево пізнання». 2014 р. ЛНАМ. Кольорове скло; видування, ліплення, авторська техніка.

26. *Б. Васильців*. Декоративна пластика «Таїнство» (із серії «Пісні про кохання»). 2008 р. ЛНАМ. Безбарвне та кольорове скло; гутна техніка.

27. *Л. Мандрика*. Композиція «Захід сонця». 2014 р. ЛНАМ. Кольорове скло; гутна техніка. Фото з архіву З. Чегусової.

28. *О. Принада*. Декоративна пластика «Піраміда». 2007 р. ЛНАМ. Безбарвне та кольорове скло; гутна техніка.

29. *А. Курило*. Об'єкт «Полювання на рибу». 1999 р. Асоціація художників-вітражистів «Вікно». м. Львів. Кольорове скло, мідна фолія, віденський стілець; вітражна техніка «Тіффані». Опубліковано у виданні: *Чегусова З*. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

30. *О. Личко*, *А. Винту*, *Ю. Павельчук*. Вітраж «Натюрморт». 2001 р. Асоціація художників-вітражистів «Вікно». м. Львів. Кольорове скло, мідна фолія; вітражна техніка «Тіффані». Опубліковано у виданні: Сучасне декоративне мистецтво України: Каталог виставки до відзначення 50-річчя входження України в ЮНЕСКО в Парижі / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2004.

31. *О. Принада*. Вітраж із серії «Простір». 2004 р. ЛНАМ. Кольорове та безбарвне скло, оптичне та фактурне скло, свинцевий профіль; вітражна техніка.

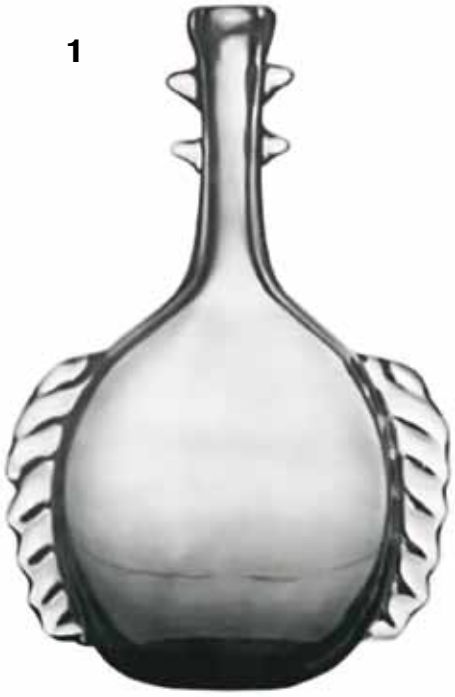
32. *І. Тарнавський*. Вітраж «Зустріч янголів». 2003 р. Асоціація художників-вітражистів «Вікно». м. Львів. Кольорове скло, мідна фолія; вітражна техніка «Тіффані». Опубліковано у виданні: Сучасне декоративне мистецтво України: Каталог виставки до відзначення 50-річчя входження України в ЮНЕСКО в Парижі / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2004.

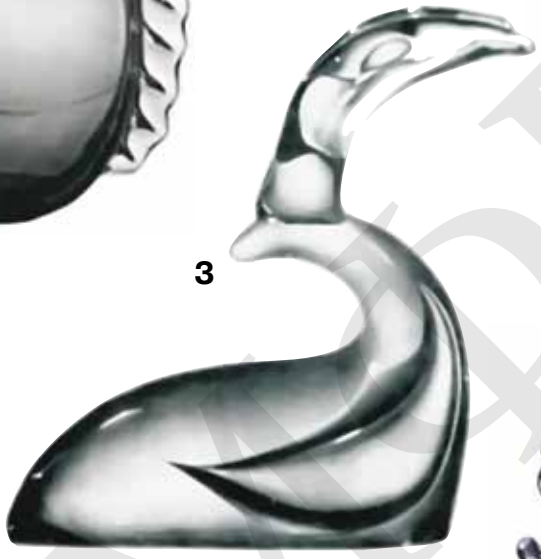
33. *А. Гоголь*, *В. Дербеньов* (архітектор). Вітраж «Вознесіння» (фрагмент літнього іконостаса в каплиці Свято-Успенської Почаївської лаври). 2003 р. Студія «Gogol-Glass». м. Львів. Кольорове скло, свинцевий профіль, емалі; вітражна техніка, розпис.

34. *О. Шевченко*. Вітраж «Година Х». 2002 р. Асоціація художників-вітражистів «Вікно». м. Львів. Кольорове скло, мідна фолія; вітражна техніка «Тіффані», авторська техніка. Опубліковано у виданні: Сучасне декоративне мистецтво України: Каталог виставки до відзначення 50-річчя входження України в ЮНЕСКО в Парижі / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2004.

35. *О. Янковський*. Вітраж «Жовто-блакитний». 2005 р. Асоціація художників-вітражистів «Вікно». м. Львів. Кольорове скло, мідна фолія, латунь, камінь; фьюзинг, вітражна техніка.

http://www.etnolog.org.ua





ЕМРЕ

http://www.etnolog.org.ua

6

7

8

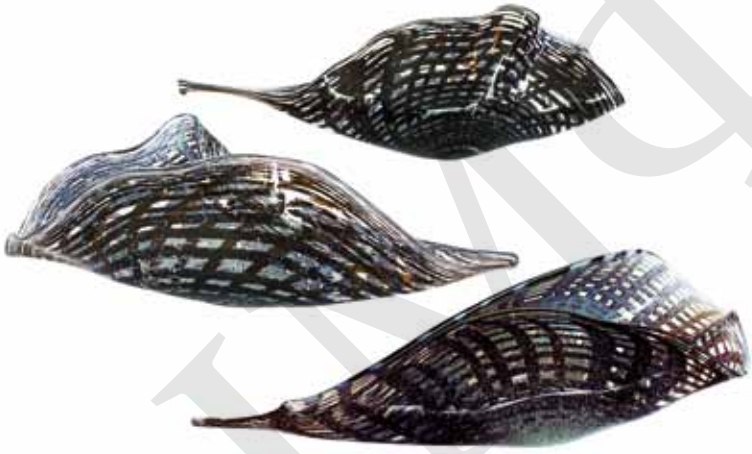
9

10

http://www.etnolog.org.ua

11

12



13

14

http://www.etnolog.org.ua

15

17

16

18

19

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

20

21

22

23

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

24

25

26

28

27

http://www.etnolog.org.ua

29

30

32

31

http://www.etnolog.org.ua

33

35

34

http://www.etnolog.org.ua

МАЛЯРСТВО НА СКЛІ

Народна ікона на склі XIX – початку XX ст. – цілісне мистецьке явище, яке стало потужним джерелом інспірацій та міцним підґрунтям для подальших художніх пошуків у сучасній професійній творчості. Сьогодні цей напрям у мистецтві презентують понад чотири десятки митців з різних куточків України, до того ж спостерігається тенденція до розширення ареалу. Сучасне малярство на склі викликає неослабний інтерес на виставках та є репрезентантом національного в мистецтві.

Зацікавлення етнографів, музейників, колекціонерів, професійних художників малярством на склі виникло в першій третині XX ст. Важлива роль у популяризації цього мистецтва належить відомій художниці Ярославі Музиці. Дослідивши склад казеїнових фарб, вона відновила традиційну техніку, і 1935 року в приміщенні Львівського промислового музею виставила значний доробок своїх «підскляних мальовок»[1], а на персональній ювілейній виставці 1968 року у Львівській картинній галереї (нині – ЛНГМ) презентувала 26 творів[2].

Геніальну Олену Кульчицьку малювання на склі цікавило як дослідницю і художницю. Вона одна з перших написала статтю про народне малярство на склі[3] та почала виконувати твори цією технікою (відомий триптих «Урожай» (1948)). Творчі пошуки Я. Музики та Олени Кульчицької започаткували тенденцію повернення до техніки малярства на склі, яка набула продовження в сучасному мистецтві.

Спроби малювати на склі свого часу здійснювали Осип Сорохтей та Олекса Шатківський[4]. Наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років до цього виду творчості зверталися Роман Петрук та Микола Андрущенко, згодом – Маґрід Сельська[5]. У 1970–1980-х роках у зазначеній галузі працювали Надія Кирилова, Іван Остафійчук, Іван Нестеренко, Віталій Сивак, Василь Семенюк, Юрій Віктюк, Михайло Красник, Агнеса Бачинська-Сельська, Дарія Наумко, Петро Гуменюк, Христина Абрагамовська та ін.[6]

Зростання зацікавленості малярством на склі в середовищі професійних художників у другій половині 1980-х років яскраво продемонструвала експозиційна практика. Тоді у Львові майже водночас експонувалися дві виставки, організовані за дещо відмінними концепціями[7], – масштабна виставка ікон на склі з фондів НМЛ та збірок львівських колекціонерів, доповнена роботами сучасних художників, а також виставка «Живопис на склі: традиції і сучасність» у МЕХП ІН НАНУ. Виставки виявили, що у віднайденій техніці в Україні на той час працювало чимало художників, творчості яких притаманна орієнтованість на традицію, а також – новаторство[8]. Подальшому розвитку малярства на склі сприяла увага мистецької критики та її підтримка творчих пошуків професійних художників[9].

Новий етап зацікавлення художніми вартостями традиційного малярства настав на початку 1990-х років. Це було значною мірою зумовлено історичними подіями – здобуттям Україною незалежності, усенародним піднесенням та поверненням до джерел духовності народу[10]. У 1998 році у Львові відбулася Всеукраїнська виставка малярства на склі «Три виміри»[11], на якій експонувалися давні гуцульські й покутські ікони, твори сучасних художників та дитячі малюнки.

У малярстві на склі кінця XX – початку XXI ст. розвивається традиційний для цього виду сакральний напрям. Проте діапазон творчих пошуків митців щодо тематики й техніки є значно ширшим і виходить за межі традиції. Зокрема, виставка «Малярство на склі: Трансформація» (Львів, 2012 р.)[12] яскраво продемонструвала різноманітність творчих виявів у техніці маляр-

1 *Ріпко О.* Життя без початку і кінця [Грані творчості Ярослави Музики] // Наука і культура: Україна: Щорічник. – К., 1987. – Вип. 21. – С. 426.

2 Ярослава Музика. Каталог виставки / Авт.-упоряд. О. Ріпко. – Л., 1968. – С. 28–31.

3 *Кульчицька О.* Про народне малювання на склі // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – 1957. – Вип. 3. – С. 172–176.

4 Іван Сколоздра: живопис на склі. Альбом / Авт.-упоряд. В. Откович. – К., 1990. – С. 9.

5 Живопис на склі: традиції і сучасність. Каталог виставки / Авт.-упоряд. В. Откович. – Л., 1988. – С. 4.

6 Там само. – С. 4–5, 22–36.

7 *Свєнціцька В.* Осяйні барви «червоних образів» Гуцульщини // Дзвін. – 1990. – № 12. – С. 141.

8 Живопис на склі: традиції і сучасність…

9 *Островский Г.* Надежда Кириллова // ДИ. – 1977. – № 10. – С. 6; Живопис на склі: традицій і сучасність…; Живопис на склі та графіка В. Семенюка за мотивами поетичних творів Богдана Ігора-Антонича. Каталог виставки / Авт. передм. Х. І. Саноцька; упоряд. М. Д. Гудз. – Л., 1987; *Саноцька Х.* Жива вода традиції // Україна. – 1987. – № 13. – С. 24–25; *Вартанова О.* За логікою фантазії // Ранок. – 1980. – № 8. – С. 24–26.

10 *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття / ЛАМ. – Л., 2001. – С. 130.

11 Малярство на склі. Три виміри: вчорашнє, сьогодення, завтра'98. Каталог виставки / Авт.-упоряд. Р. Яців. – Л., 1998.

12 Малярство на склі: Трансформація: Каталог виставки. – Л., 2012. – [22 с.: іл.].

http://www.etnolog.org.ua

ства на склі, виражених на тематичному, ідейно-образному, техніко-стилістичному рівнях. Аналіз професійного малярства на склі другої половини XX ст. доречно здійснювати на прикладі творчого доробку окремих особистостей.

Микола Андрущенко (м. Львів), звернувшись на початку 1970-х років до техніки малярства на склі, одним з перших підтримав почин відомих львівських художниць. Його роботи кінця 1970-х – 1990-х років мають «антропоцентричне» спрямування, позначені заглибленням у внутрішній світ людини, тонкою передачею психологізму, характеру та настрою образів («Автопортрет» (1997)). Цілком своєрідним і нетиповим для традиційного малярства на склі є формальне вирішення творів засобами лаконічної палітри, збагаченої складними відтінками ахроматичних кольорів. Композиції творів М. Андрущенка вирізняються цілісністю й виваженою продуманістю форм.

Малярство на склі є важливим напрямом творчості Івана Остафійчука (м. Львів). Захоплення традиційною технікою виникло завдяки спілкуванню з Я. Музикою, у майстерні якої він звернув увагу на давні скляні ікони.Роботам на склі 1980-х років характерна яскраво виражена сюжетна лінія. Серед них – ліричні композиції за мотивами народних пісень («Чи я в лузі не калина...»), а також жанрові сцени[13]. Стилістика творів І. Остафійчука позначена графічністю, застосуванням плавних, розмірених ліній, своєрідним «висвітлюванням» чи «затінюванням» площин уздовж контуру, відтворенням елементів орнаменту. Колорит робіт творять яскраві, насичені барви й нерідко – контрастні тональні співвідношення, гармонійно поєднані між собою.

У композиціях на склі кінця 1990-х – 2010-х років розширюється тематично-сюжетна палітра. Художник нерідко працює циклами, «які різняться технічними прийомами й засобами виразу»[14] («Розмови за кавою», «Думки», «Музичні серії», «Морські мотиви», «До народних пісень», «Пори року» та ін.). Поруч із традиційними застосовує новітні матеріали: лексан, плексиглас, акрилові фарби, що внесло м'які пастельні відтінки в колорит його робіт («Розмова», «У колі думок» (обидві – 2004 р.)).

Василь Семенюк (м. Львів) належить до генерації львівських митців-«восьмидесятників», творчість яких викристалізувалася «на гребені нового захоплення фольклором»[15] у переддень суспільних та історичних змін. Тематичний репертуар художника охоплює іконописні образи, фольклорно-побутові сцени, композиції на теми християнських свят. Пластичного виразу в роботах В. Семенюка досягнуто традиційною контурністю й локальністю колірних плям, умінням узгоджувати активні поєднання барв («Закосичені» (1999), «Дзвінкова пані» (1987–2004) та ін.). Емоційна наснаженість робіт В. Семенюка проявляється через хроматичні контрасти та легкість, «віртуозність» ліній, а також завдяки методу роботи художника без підготовчого етюду «задля збереження первісної емоції». У малярському доробку митця виокремлюються цикли робіт за мотивами поезій Богдана-Ігора Антонича та Василя Симоненка. Звертається художник і до релігійної тематики, зокрема в композиціях «Покрова» (2003), «Різдво» (2004) тощо. Через іконописні образи він розкриває тему материнства («Лебеді материнства» (1994), «Українське» (2003–2004)). Творчості художника притаманний народний стиль образного мислення[16] і тісний зв'язок із традицією.

Тарас Лозинський (м. Львів) належить до тих митців, яким вдалося зберегти нерозривний зв'язок із традиційною іконою на склі щодо техніки виконання й тематики. Його зацікавлення малярством на склі тісно пов'язане з колекціонуванням народних скляних ікон. У зв'язку з тим, що значна кількість таких творів збереглася в дуже поганому стані, колекціонер «силою обставин був змушений освоїти їх реставрацію»[17], що й визначило основне спрямування його творчості. У доробку художника переважають релігійні образи і сцени. Відомі його масштабні цикли євангельських сюжетів і «Страстей Христових» (25 творів), композиції на теми Старого і Нового Завіту. Т. Лозинський є автором ікон на склі до іконостасів у церквах Трьох Святителів у с. Воля-Гомулецька (1994) і Різдва Івана Хрестителя в м. Винниках Львівської області. Раннім роботам притаманна зорієнтованість на традиційну стилістику («Благовіщення» (1991)). На початку 2000-х років сформувалася індивідуальна творча манера митця, головними ознаками якої стали динамічність та експресивність. У творах 2003–2005 років відчутне переважання суто малярських прийомів над графічними («Дорога в Емаус» (2003), «Святий Юр» (2003)). Художник сміливо руйнує площинність, використовуючи закони лінійної та повітряної перспективи. Серед творів початку 2010-х років наявні портретні образи українських гетьманів – Б. Хмельницького, І. Ви-

13 Живопис на склі: традиції і сучасність... – С. 4.

14 *Бесага М.* Іван Остафійчук. Джерела творчості. Альбом-монографія. – К., 2013. – С. 14.

15 *Яців Р. М.* Львівська графіка 1945–1990. Традиції та новаторство / АНУ, Львів. відділення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 1992. – С. 103.

16 *Саноцька Х.* Зазнач. праця. – С. 24–25.

17 *Дорош А.* [Вступна стаття] // Тарас Лозинський. Хресту Твоєму. – Л.; К., 2006. – С. 8.

http://www.etnolog.org.ua

говського, І. Мазепи. Отже, у творчості Т. Лозинського своєрідним чином набули розвитку традиції народних ікон на склі, «переплавлені» крізь призму власного розуміння й творчого бачення.

Сучасне прочитання іконописних тем засобами малярства на склі пропонує Володимир Лукань (м. Івано-Франківськ). Відтворюючи канонічну іконографію та послуговуючись традиційними виражальними засобами, він виробив індивідуальний стиль, збагачений авторськими прийомами. Іконографічний репертуар ікон на склі В. Луканя охоплює образи христологічного, богородичного й агіографічного циклів[18]. Образ Ісуса Христа відтворено в численних іконах: «Вседержитель», «Пресвяте Серце Ісусове», «Нерукотворний образ» та ін. Прикладом розгорнутої багатосюжетної композиції, вирішеної за принципом житійної ікони, є «Акафіст Христу» (1999). Богородичні образи «Елеуса», «Божа Мати Неустанної Помочі» сповнені особливого ліризму й перегукуються з найдовершенішими зразками давнього українського іконопису.

Палітра художника здебільшого складається з чистих, насичених барв, доповнених складними відтінками. Колірне вирішення окремих ікон охоплює класичну тріаду червоного, блакитного (ультрамарин) та золотистого («Христос Вседержитель», «Богородиця Елеуса» (1999)). Дзвінкі кольори в поєднанні з тонким пластичним контуром творять особливу стилістику цих творів, що споріднює їх зі старовинними коштовними емалями. У творах В. Луканя зв'язок з давніми українськими іконами прочитується також через позолочене тло та німби святих. Своєрідний авторський прийом – залишати дрібнесенькі незафарбовані проміжки між мазками та прозорі площини німбів, а під завершену роботу підкладати золотисту фольгу. Освітлені під певним кутом ікони цього художника буквально сяють ореолами й мерехтять розсипаними золотими «іскорками» на всій площині. Заслуговує на увагу серія робіт В. Луканя під назвою «Один і дванадцять» (1999), композиція «Сакральне» (2003), що виконані авторською технікою. У цих творах художник несподівано поєднує технічні можливості друкованої графіки та малярства на склі.

Метафізичний простір робіт Володимира Чорнобая (м. Тернопіль) твориться засобами асоціативного мислення в напрямі нефігуративу. Згідно з формулюванням самого художника, основна концепція його творчості полягає «в опануванні невідомих просторів та вимірів, дослідженні нових взаємовідносин між людиною та природою, у творенні нових ритуалів та образів навколишнього світу з використанням властивостей скла як матеріалу і формуванням при цьому модерного динамічного візуального середовища»[19]. Філософію Всесвіту автор візуально втілює в геометризованих структурах, розкреслених на квадрати, трикутники та ромби, що творять складну сітку з оптично-просторовими ефектами. Фігуративні композиції В. Чорнобая характерні узагальненістю форм, чіткою графічною основою, лаконічністю палітри («Ритм танцю» (1995)).

Ярослав Данилів (м. Дрогобич Львівської обл.) зосереджується на глибинно-філософських роздумах про сутність і життєву місію людини. У символах, що їх використовує художник, простежується зв'язок з мистецтвом прадавніх культур. Його асоціативні композиції сприймаються як згустки інформації, що дійшла з глибини тисячоліть і адресована сучасній цивілізації. Колорит творів формують відтінки червоного, жовтого, синього, об'єднавчу роль відіграє чорний, тональними акцентами сприймаються вкраплення білого. Художник застосовує суто авторські прийоми моделювання форми за допомогою вибирання штрихів і площин, багатошарового нанесення фарб, відбитків різноманітних фактур. Твори Я. Даниліва – це складний синтез малярства, тиражованої графіки, елементів колажу.

Оксана Андрущенко (м. Львів) утілює свої задуми в декоративних геометризованих композиціях зі складними та вишуканими кольоровими зіставленнями. 1990-ті – початок 2000-х років – період, коли в її творчості помітні інспірації монументальних форм та декору гуцульських свічників-трійць[20]. Стилістика більшості малярських робіт мисткині має суто декоративний характер, що досягнуто завдяки контурності, площинності трактування, локальності барв. Вона широко застосовує принцип стилізації з підкресленою геометризацією форм. Важливу роль в архітектоніці творів О. Андрущенко відіграє симетрія для досягнення рівноваги й гармонії. У серії робіт за мотивами гуцульських свічників художниця переосмислює давні мотиви і на їх основі витворює власне бачення світу[21]. Твори художниці 2005–2010 років позначені узагальненням і стилізацією антропо-, зоо-, фітоморфних, архітектурних об'єктів. Вони існують як узагальнені силуети постатей і ніби вирізь-

[18] Володимир Лукань. Ікона на шклі. Каталог. – [Івано-Франківськ, 1999]. – 16 с.: іл.

[19] Володимир Чорнобай. Пікуй-Красія. Малярство на склі [Буклет]. – [Івано-Франківськ], 2008. – [С. 2].

[20] Оксана Андрущенко. [Малярство на склі]. Каталог виставки / Авт. ст. і куратор виставки Юлія Голод. – [Л., 2005].

[21] *Коваль Я.* Праглибинні пласти Оксани Андрущенко // Львівська газета. – 2004. – 7 травня (№ 80 (404)).

http://www.etnolog.org.ua

блені з каменю обриси облич або ж у вигляді хрестографем і мотивів «Дерева життя». Знаковість образів споріднює такі твори зі спадщиною народного декоративного мистецтва.

Ігор Вірщук (м. Львів) зацікавився малярством на склі на початку 1990-х років. Відмовившись від традиційної локальності колірного вирішення, він намагався віднайти інші засоби виразності й технічні прийоми. У різні періоди творчості в роботах художника переважає або графічність, або живописність. Об'єднавчим чинником у малярстві І. Вірщука є темний графічний підклад, нанесений способом, що візуально нагадує монотипію. Художник багато експериментує, застосовує деякі технічні прийоми, властиві ліногравюрі та офорту, досягаючи в такий спосіб досконалості форми й фактури. Твори митця сповнені несподіваних ефектів, що виникають при насенні на скло олійних фарб, а колір утворює нерозривне ціле з графічним фактурним підкладом. Автор послуговується стриманою палітрою, наближеною до ахроматичної («Людина-скарабей, що прагне полетіти» (2000-ні рр.), «Дземброня» (2000–2005) або ж гармонійно поєднує контрастні барви. Змістова наповненість картин на склі І. Вірщука виражає філософське осмислення ним буття, віддзеркалює «широкий діапазон асоціативних вражень»[22].

Джерелом творчих інспірацій Оксани Романів-Тріски (м. Львів) є давні українські храмові й хатні ікони та народні образи на склі. Вони приваблюють її і як художника, і як колекціонера особливою дзвінкістю кольору, своєю простотою та декоративністю. У роботах майстрині переважає релігійна тематика. Авторка пропонує нове прочитання класичних іконографічних тем та образів: «Розп'яття», «Нерукотворний образ», «Богородиця з Дитям», «Собор святих архангелів» (2005) та ін. В основі багатьох композицій художниці прочитуються усталені іконографічні схеми, трактування яких позначене сміливою авторською інтерпретацією. Роботи мають виражену графічну основу, яку творить тонкий контур, підсилений лінією, виконаною пензлем. Прикметною рисою творчої манери художниці є підкреслена декоративність, значною мірою досягнута шляхом застосування декоративних елементів, які подекуди переходять в орнамент. Своєрідне технічне виконання композицій 2011–2012 років можна порівняти з віртуозною імпровізацією за допомогою графіки тушшю, мазків напівпрозорих і пастозних фарб, позолоти, золотистого контуру, що розгалужується дрібними прожилками. Духовна наснаженість робіт знаходить шлях до глядача через ремінісценції середньовічного малярства, «козацького бароко», українського образотворчого фольклору.

Малярство на склі Володимира Луцика (м. Золочів Львівської обл.) репрезентують цикл робіт на релігійні теми, а також фітоморфні площинно-декоративні й геометрично-абстрактні композиції. У художніх пошуках автор звертається до першоджерел національного мистецтва: давньоруських фресок, народного іконопису, образів на склі, народного декоративного мистецтва. Особливості творчої манери В. Луцика полягають у застосуванні принципів декоративності, знакової умовності, розробці складних колірних зіставлень, експериментуванні з фактурою. У творах 1990-х років застосовано білий контур і прийом протирання по щойно нанесеній фарбі. Автор цілковито відмовився від традиційної локальності колірних плям на користь багатих живописних ефектів, досягаючи найтонших колірних нюансів. Напружені колірні контрасти у деяких творах зумовлені прагненням до максимального розкриття певної теми («Тайна вечеря»). Легкість ліній, колористичне багатство, навмисна «розмитість» форм та деяка «недомовленість», ескізність робіт у сукупності перетворюються на засоби для досягнення своєрідної експресивності творів.

Оксана Смеречинська-Мартинович (м. Соснівка Львівської обл.) у малярстві на склі наснажується давньоукраїнською, ренесансною іконою. У своїй творчості вона неухильно дотримується усталених вимог іконографії, але не копіює канонічні взірці. Її роботи вирізняють ніжні, одухотворені лики Богородиці та чисті, дзвінкі кольори. О. Смеречинська-Мартинович створила повний ансамбль ікон для іконостаса храму апостолів Петра і Павла в м. Соснівці[23]. Художниця дотримується іконописного принципу моделювання складок, виявляючи об'єм і характерні заломи форми, ретельно виписує деталі і стилізовану рослинність на поземах. З українськими іконами доби Ренесансу малярство на склі О. Смеречинської-Мартинович зближує просвітленість ликів, чисті барви, а також візерункове позолочене тло («Божа Мати Неустанної Помочі»). Авторка виважено застосовує тонкий чорний контур, який більше «працює» на увиразнення кольору, аніж на посилення графічно-декоративних ознак.

Творчий доробок Олександра Ковальчука (м. Вінниця) вражає насамперед масштабністю, що досягається винятковою працездатністю. Його

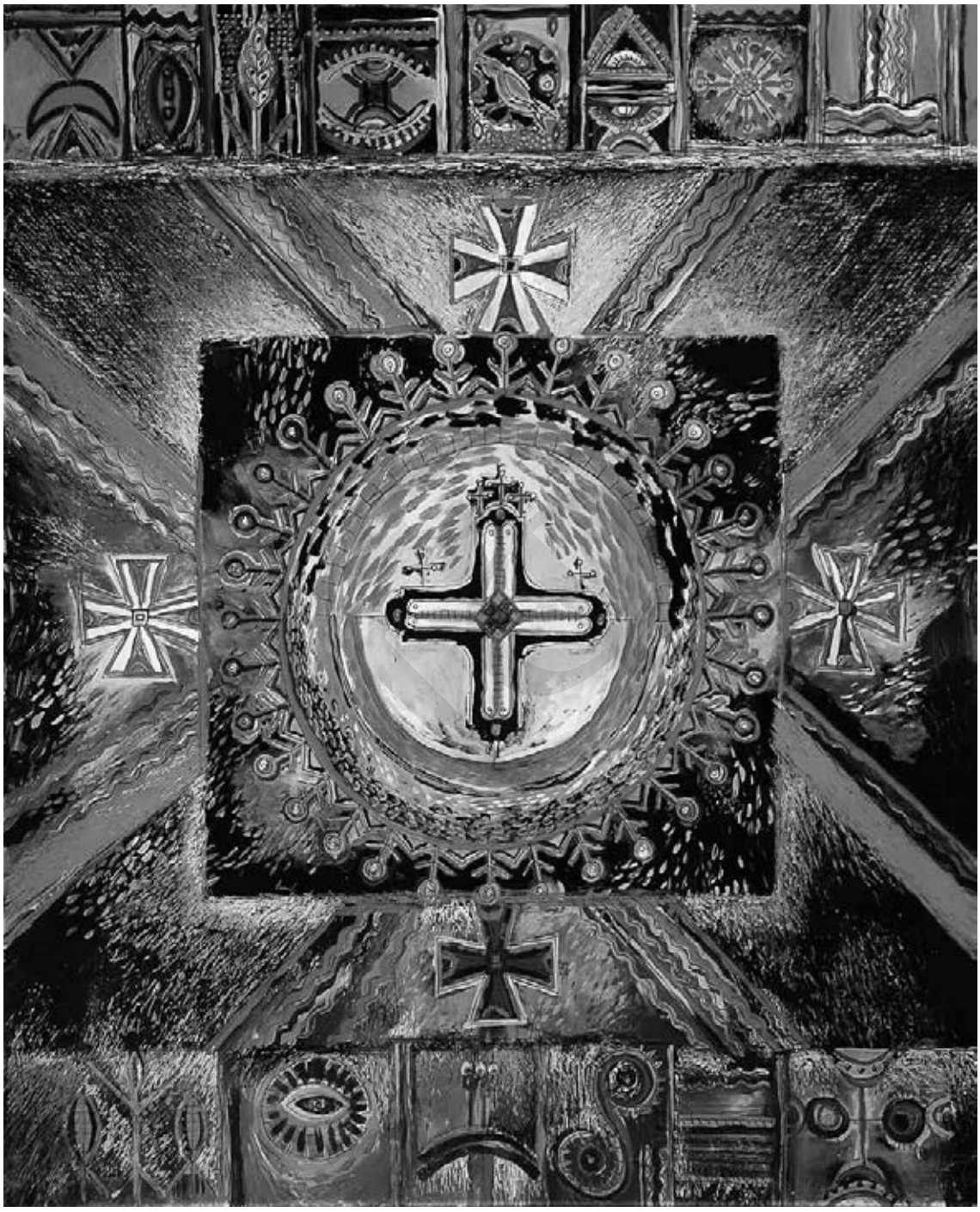
[22] *Скоропадова Г.* [Стаття до Каталогу виставки] // Ігор Вірщук. Малярство на склі. Каталог виставки. – [Л.], 2005. – С. 8.

[23] Смеречинська-Мартинович Оксана. Дерево життя: Кераміка. Графіка. Живопис. Каталог виставки / Авт. вступ. ст. З. Краковецька. – [Б. м., б. р.].

http://www.etnolog.org.ua

1

http://www.etnolog.org.ua



2

http://www.etnolog.org.ua

роботи вирізняються експресивністю і сміливістю колірних зіставлень, динамічністю ліній. Художник нерідко орієнтується на іконографію й стилістику давніх українських та румунських ікон на склі. Його жанрові композиції на фольклорно-побутові та історичні теми позначені творчим підходом, де доречно використано традиційні технічні прийоми, інтерпретовано канонічні архетипи народного мистецтва («Козак-Мамай» (2006)).

Мар'яна Мотика (м. Львів) творить у руслі жанрово-побутової картини. У її доробку – пейзажі, вирішені у своєрідній декоративній манері, із застосуванням графічної лінії різної товщини, а також темної плями. Декоративними засобами (контурність, локальність колірних площин) вона трактує портретні образи, що містять ознаки виразної індивідуалізації та життєвої правдивості. Авторка володіє рідкісним обдаруванням – уловити й відтворити характерний рух і поворот постаті, влучно передати характер портретованих осіб. Образи картин М. Мотики – це гаварецькі гончарі, літні жінки з натрудженими руками. Художниця відтворює сцени сільського життя, щоденні заняття людей, пейзажні мотиви, анімалістичні образи. Простими, на перший погляд, засобами майстрині вдається висловити глибинну філософію буття, що підіймається над звичною приземленістю й побутовізмом.

Обравши сюжетно-тематичний напрям, Олеся Сікора (м. Дрогобич Львівської обл.) у творах малярства на склі втілює теми української духовності, минувшини краю і сьогодення. Вагомим пластом у її творчості 2006–2007 років є картини, у яких яскраво простежується філософський зміст. В узагальнених метафоричних композиціях відтворено історичні події давнього часу («Тустань») та болючі сторінки новітньої історії України («Тоталітарні жнива», «Запах полину»)[24]. Джерелами творчості художниці також слугують міфологія, українські звичаї та обряди, народне мистецтво. Своєрідної стилістики досягнуто поєднанням тонкої графіки, площин орнаменту й кольору. Твори О. Сікори вирізняються багатим живописним трактуванням, експресивністю мазка («Церква Святого Юра»), винятково глибоким, насиченим колоритом («Енкі і таблиці Ме»). Декоративні композиції сприймаються як майстерні імпровізації за мотивами народного орнаменту. Художниця широко застосовує авторські прийоми: «продряпування» штрихів та послідовне багатошарове нанесення фарб, які збагачують живописну поверхню і творять неповторні візуальні ефекти.

Наталія і Роман Юсипчуки (м. Косів Івано-Франківської обл.) належать до представників орнаментально-декоративної лінії сучасного малярства на склі. Джерелами натхнення для їхньої творчості слугують «писанкові» та «рушникові» мотиви, розписи кераміки Трипілля. Змістова наповненість робіт подружжя Юсипчуків пов'язана з інтерпретаціями на теми релігійних свят, народних звичаїв, обрядів. Композиції вирізняються барвистим колоритом та вишуканими поєднаннями дрібних візерункових елементів.

Творчість Катерини Каркадим (м. Коломия Івано-Франківської обл.) інспірована традиційним малярством на склі та розписом кераміки. Художниця ніби «вдихає» нове життя в давні іконописні образи – «Покрова», «Богородиця Годувальниця», «Святий Миколай», «Свята Варвара». Їх трактування наближене до традиційної стилістики: графічний контур, локальність площин, дзвінкий колорит, застосування позолоти й орнаменту та здебільшого червоне тло. У багатосюжетних композиціях К. Каркадим за мотивами гуцульських кахель на одній площині об'єднано образи святих, зображення церков та сюжетні сцени, що викликає певні асоціації з принципом розміщення ікон на склі в інтер'єрі народного житла або з гуцульськими кахляними печами.

Дзвенислава Загайська (м. Дрогобич Львівської обл.) паралельно працює в кількох тематичних напрямах, один з яких інспірований духовними набутками давніх цивілізацій, космологічними уявленнями, образами світової та української міфології. За стилістикою такі роботи тяжіють до абстрактно-знакового вислову («Таємниця Сіріуса», «Лабіринт Мінотавра» (2008)) і характеризуються тісним поєднанням графічних і малярських прийомів, багатим колірним трактуванням, професійністю вирішення живописних завдань. Незмінним джерелом натхнення художниці є спадщина українського народного декоративного мистецтва. У роботах «фольклорного» напряму домінує мотив Дерева життя, найчастіше інтерпретований як тридільна ярусна композиція, наповнена стилізованими зображеннями небесних світил, звірів, птахів, рослин. Такі твори вирізняються підкресленою декоративністю кольору, різноманітністю орнаментальних вирішень, виразною авторською інтерпретацією.

Отже, аналіз творчості професійних художників дає змогу дійти висновку, що малярство на склі є окремим напрямом сучасного українського мистецтва. Завдяки багатим можливостям художнього вираження, пов'язаним з особливостями цієї техніки, малярство на склі приваблює сучасних митців. Для багатьох художників – це основний вид творчості, деякі звертаються до нього епізодично або поєднують з іншою спеціалізацією.

[24] Малярські візії Олесі Сікори: Каталог виставки / Авт. вступ. ст. О. Шпак. – Дрогобич; Трускавець, 2007. – 8 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

Тематична спрямованість і стилістика сучасного малярства на склі доволі розмаїта. Чимало митців взяли за основу традиційну тематику й техніку підскляного розпису (В. Лукань, Т. Лозинський, О. Романів-Тріска, В. Луцик, О. Смеречинська-Мартинович). Однак художнє вирішення їхніх творів суто індивідуальне. Багато художників, послуговуючись традиційною технікою, обрали напрям творчості в руслі фольклорної образності. Ці митці виробили власний тематичний репертуар і манеру, що не повторює прийоми народних майстрів (Н. Кирилова, І. Остафійчук, В. Семенюк, О. Ковальчук, Н. та Р. Юсипчуки, Дз. Загайська).

Вагомим пластом професійного мистецтва є художників, яких із традиційним малярством на склі зближує лише матеріал і техніка. Стилістично ця група дуже різнопланова, а тематичний репертуар досить широкий. Митці звертаються до найрізноманітніших джерел творчих інспірацій – народного декоративного мистецтва, історичних образів і тем, духовно-філософських пошуків, відгукуються на сучасні події тощо. Деякі з них створюють орнаментально-абстрактні композиції (О. Андрущенко, В. Луцик, О. Сікора), працювали чи працюють у жанрі портрета (Р. Петрук, М. Андрущенко, М. Мотика, Т. Лозинський), малюють жанрово-побутові сцени та пейзажі (М. Мотика), творять у жанрі натюрморту (І. Іванів, О. Миронюк), створюють образно-асоціативні композиції (І. Вірщук, В. Чорнобай, Я. Данилів, О. Сікора, Дз. Загайська). У творах цих художників найвиразніше представлені новації щодо техніки – сміливі експерименти з «продряпуванням» та вибиранням промальованих площин, багатошаровим нанесенням фарб, застосуванням елементів колажу тощо.

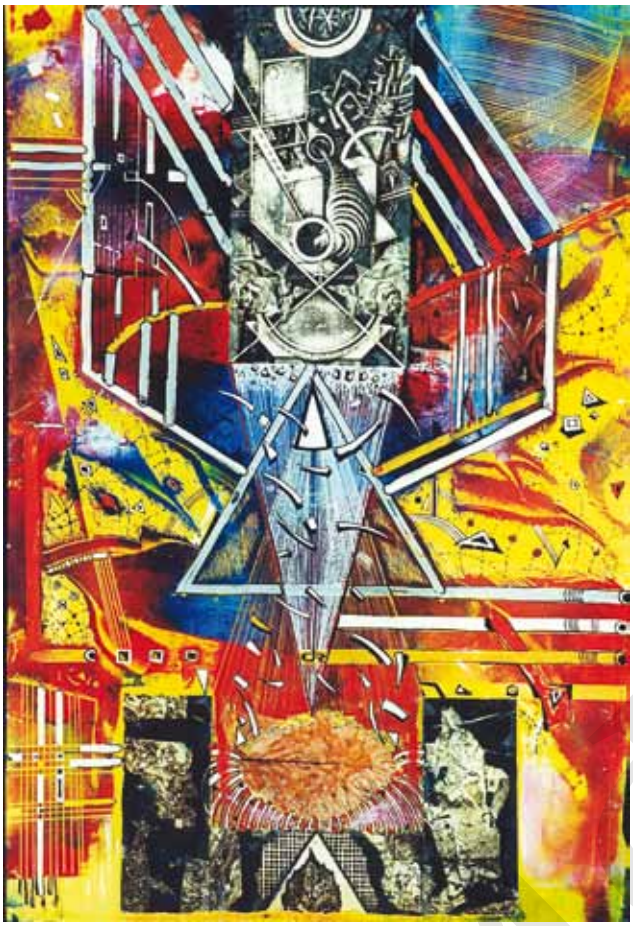
Більшість професійних майстрів малярства на склі зберегли тісний зв'язок із традицією в тематиці, засобах виразності, народній образності. Водночас чимало художників суттєво розширили коло образів і тем та відійшли від традиційних художніх засобів, залучаючи нові матеріали й технічні прийоми. Активний розвиток малярства на склі в 1990-х – на початку 2000-х років є позитивним явищем, що значно розширює діапазон творчих пошуків сучасного українського мистецтва та збагачує національну культуру.

О. ШПАК

Список ілюстрацій

1. *М. Андрущенко*. Частини декоративного панно «Про Козака Мамая». 1974 р. м. Львів. Скло, туш, олія.
2. *О. Сікора*. Декоративна композиція «Бойківське Різдво». 2007 р. м. Дрогобич. Скло, туш, олія.
3. *Я. Данилів*. Композиція «Нагородження трикутника». 2003 р. м. Дрогобич. Скло; авторська техніка.
4. *О. Андрущенко*. Декоративна композиція «Феєрія духу». 2004 р. м. Львів. Скло, туш, олія. Приватна збірка.
5. *Н. Кирилова*. Композиція «Виноградарі». 1979 р. м. Ужгород. Скло, туш, олія. Тернопільський обласний художній музей.
6. *І. Вірщук*. Композиція «Несуни». 2008 р. м. Львів. Скло; авторська техніка.
7. *Дз. Загайська*. Декоративна композиція «Фракійський курган». 2008 р. м. Дрогобич. Скло, туш, олія.
8. *Т. Лозинський*. Ікона «Богородиця Одигітрія». 2000 р. м. Львів. Скло, туш, олія; позолота. Збірка О. Валька.
9. *В. Лукань*. Композиція «Сакральне». 2003 р. м. Івано-Франківськ. Скло; авторська техніка.
10. *В. Луцик*. Ікона «Тайна вечеря». 1996 р. м. Золочів. Скло, олія.
11. *О. Романів-Тріска*. Композиція «Ремінісценції Бароко». 2012 р. м. Львів. Скло; авторська техніка. Приватна збірка.
12. *І. Остафійчук*. Композиція «П'ятничанська вежа». 2006 р. м. Львів. Скло, туш, олія. ЛНГМ.
13. *В. Семенюк*. Композиція «Великий день». 1999 р. м. Львів. Скло, туш, олія. Дирекція художніх виставок НСХУ.
14. *О. Ковальчук*. Ікона «Різдво». 2008 р. м. Вінниця. Скло, олія; авторська техніка. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

http://www.etnolog.org.ua



3

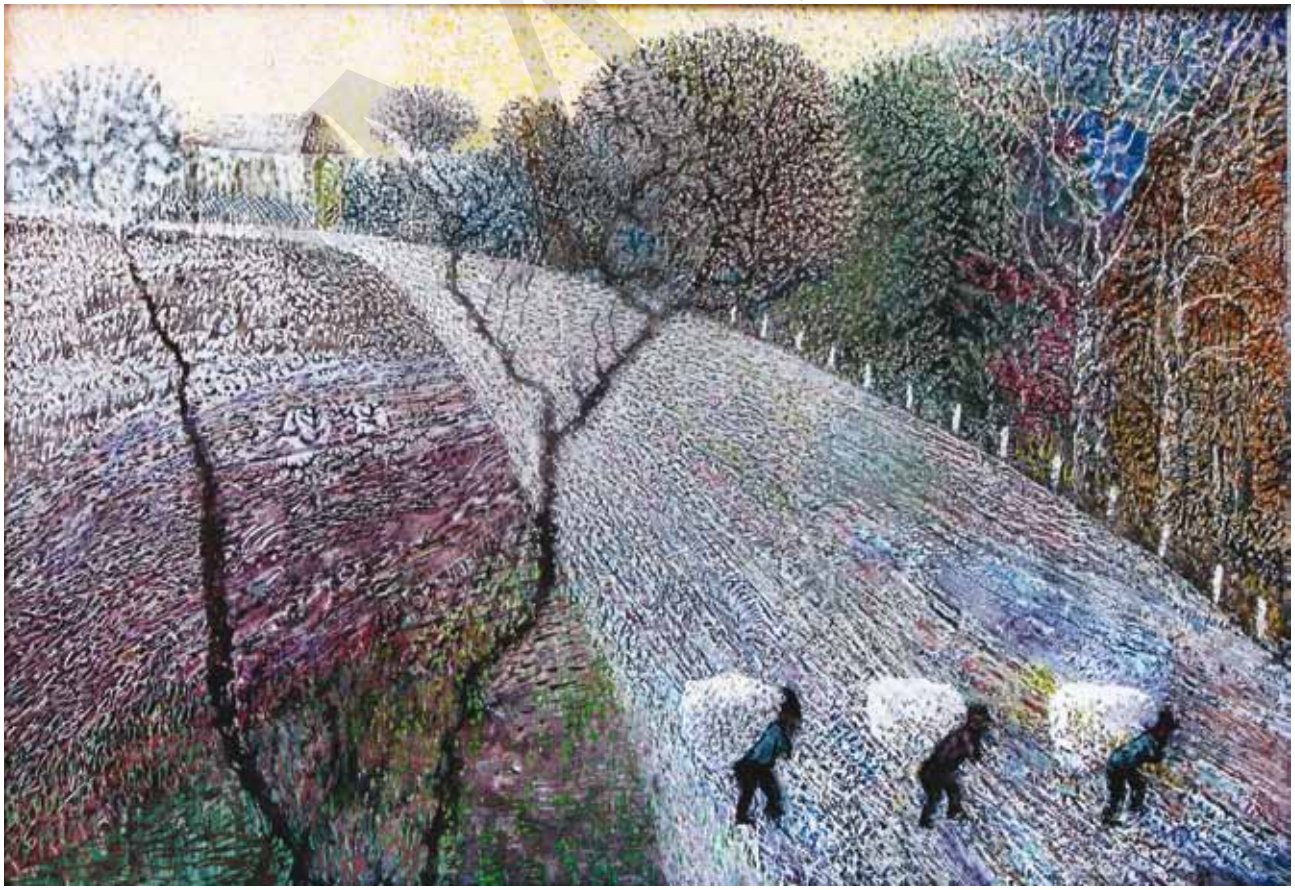
4

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

5

6



http://www.etnolog.org.ua

7

8

9

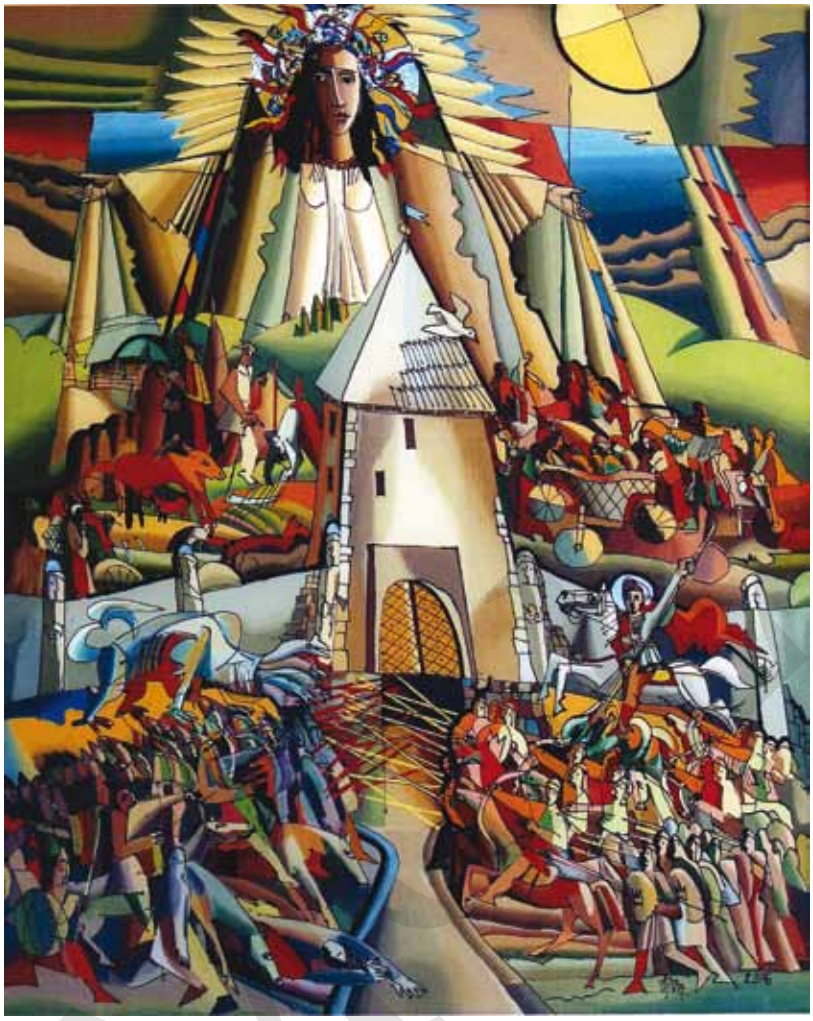
http://www.etnolog.org.ua

10

11

http://www.etnolog.org.ua

12



13

http://www.etnolog.org.ua

14

http://www.etnolog.org.ua

Художній метал

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

М. Дольницька. Плакетка «Св. Юрій». Емаль. 1960 р.
Мідь, перетинчаста емаль. З колекції д-ра М. Кузьмовича

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ

Після Другої світової війни в Україні занепадали всі форми розвитку як професійного, так і народного ковальства й художнього литва. Лише в окремих сільських районах, де майстри ще володіли секретами цього ремесла, попит на продукцію ужиткового призначення стимулював його виживання. Надалі ці осередки відіграли важливу роль у відродженні традицій регіонального ковальського мистецтва. У загальному руслі змін періоду хрущовської «відлиги» у другій половині 1950-х років, коли з'явилися ознаки пробудження національної свідомості, зародилися й нові засади взаємодії архітектурного середовища з творами ужиткового та монументально-декоративного мистецтва. Дедалі частіші випадки звернення до джерел народного мистецтва сприяли процесу відкриття кафедр та відділів художнього металу в навчальних закладах декоративно-ужиткового спрямування в Косові, Вижниці, Львові, Ужгороді впродовж 1960–1970-х років. Помітним яскравим імпульсом, хоча й поодинокого характеру, була виставка творів Олександра Міловзорова, що відбулася 1978 року в Києві та Львові. Вона стала визначною подією в утвердженні нових форм функціонування художнього ковальства в тогочасних інтер'єрах у руслі ідей синтезу мистецтв. У творчому тандемі з ковалем О. Стасюком постало комплексне оформлення О. Міловзоровим ресторану «Дубки» (1970), Палацу урочистих подій у Києві (1973), консульства Болгарії та дитячої бібліотеки в Києві (1978 р., ковані решітки «Кіт учений», «Риби», «Птахи», «Метелики», ковані свічники-торшери)[1]. Створене наприкінці 1970-х років ансамблеве оздоблення Київської філармонії найхарактерніше демонструє притаманний тогочасному декоративно-ужитковому мистецтву просторовий розмах. Водночас декоративні решітки-панно «Трави польові» засвідчили доволі рідкісні для Києва стилістичні тенденції. Вони базовані на асоціативній стилізації, навіюють музичні асоціації своїм ритмічно-композиційним ладом за мотивами флори і фауни. На початку 1980-х років монументальні твори в техніці художнього ковальства почали виконувати й об'єднані творчі групи митців з Києва, що вирішували проблеми синтезу мистецтв: П. Дулинець, П. Ганджа, В. Карась. Риси монументалізму були притаманні й у випадках ексклюзивного застосування техніки бронзового литва для оздоблення станцій Київського метрополітену. Спочатку метал у метро відображав стилістику сталінського ампіру, утім, наприкінці 1980-х років виникли суто київські за витоками дизайнерські розробки, що заслуговують на окрему увагу. До таких належать бронзові дворівневі люстри станції метро «Золоті ворота» (1989), спроектовані народним художником України, архітектором Марією Ралко. Для їх виконання спеціально було розроблено технологію тонкостінного мереживного литва на основі творчого переосмислення давньоруських форм панікадил-хоросів. Монументально-мереживний характер бронзових люстр наповнює простір станції монолітним світло-пластичним звучанням та асоціаціями з давньоруською архітектурою. Окрім декоративно-образних ідей, ці люстри поруч із кованими канделябрами решіток та смальтовою мозаїкою створюють психологічно-комфортне середовище в закритому підземному приміщенні. У 2011 році станцію метро «Золоті ворота» заслужено було внесено світовою громадськістю до десяти найкращих у світі.

Характерною ознакою 1970-х років у багатьох регіонах України став найширший розвиток рельєфної техніки карбування, створення декоративних, найчастіше латунних та мідних, панно, настінних плакет. До зразків цього періоду належать твори буковинського митця М. Катеринка («Троїста музика» (1970), «Розмова з горами» (1969), «Черемош» (1970), «Господар Карпат» (1972)). Здебільшого це образно-тематичні сюжетні композиції з чіткою ритмікою та конкретним зіставленням фактурних елементів, виконаних у низькому або високому рельєфі з використанням традиційних для регіону орнаментальних мотивів. Інший митець, Манолій Руснак, надав своїм роботам монументально-декоративного звучання (панно «Буковина – земля українська» (1970); однойменна декоративна вставка для інтер'єру чернівецького ресторану «Дністер» (1971)).

У руслі керованого тодішнього державного процесу розвитку художніх промислів Буковини та Гуцульщини, що супроводжувався масовим виготовленням художніх сувенірів, виник різнотиражний асортимент, що включав карбовані плакетки поряд з фалеристикою, ювелірними виробами, сувенірами з рогу та дерева. Їх виготовляли Чернівецька фабрика художньо-сувенірних виробів «Буковина» (1969), комбінат «Гуцульщина» (1968), радгоспи «Брустурівський» (1969) та «Надвірнянський» (1978).

[1] *Чегусова З.* Детская библиотека в Киеве // Творчество. – 1982. – № 12. – С. 17–19.

http://www.etnolog.org.ua

Централізованим історичним чинником, що сприяв професійному зацікавленню художнім металом у республіках СРСР, поміж локальними, стала виставка декоративних мистецтв у Музеї мистецтва народів Сходу в Москві (1965). Широко експоноване традиційне мистецтво карбування по міді, латуні, алюмінію швидко набуло розвитку повсюдно. З ужиткового погляду першими пластичними творами на вулицях м. Львова стали вивіски Музею-аптеки (1966–1967) Віктора Кузнецова, випускника ЛУПДМ, рекламна вивіска клубу мисливців «Олень» (1964) Романа Петрука (не збереглася), що поєднувала техніки ковальства, карбування, слюсарсько-бляхарського мистецтва, а також віконні решітки в інтер'єрі магазину на вул. Шевченка, 26 (1967) цього самого автора (не збереглися). Знаковим твором, що виявляє стилістичний дух наступного десятиліття в цьому напрямі, стала карбована з міді вивіска-світильник «Кафе-бар» (1973), яку доповнила кована мідна консоль «П'яний Кентавр» (1973) авторства Богдана Романця, в історичній кам'яниці на розі Площі Ринок та вул. Краківській (Львів). Сьогодні цей твір слід сприймати як класику архітектурного художнього металу 1970-х років. За п'ять років до того на присвяченій 200-річчю від дня народження І. Котляревського київській виставці демонструвалася кована композиція «Еней був парубок моторний» (1969) випускника ЛДІПДМ Б. Романця. На наступних республіканських та обласних виставках українці побачили його твори «Сім'я» (1969), «Іду на Ви» (1970), «Чумак» (1970).

Подальші події, пов'язані з відкриттям на Львівській кераміко-скульптурній фабриці ливарного цеху (1971), дозволили митцям розвинути технології лиття та карбування по листовому металу й застосовувати їх поряд з ковальством для комплексного оформлення громадських інтер'єрів творами декоративно-ужиткового мистецтва. Нові перспективи і співпраця з архітекторами уможливили залучення молодого митця Б. Романця до виконання низки цікавих замовлень. Спочатку це були ковані декоративно-ужиткові вироби для історичної реконструкції Олеського замку, згодом з'явилося замовлення на комплексне оформлення інтер'єру харківського ресторану «Старе місто» (1975) разом з А. Бокотеєм, Р. Петруком, В. Савчуком та іншими митцями. Ковані світильники, бра та люстри для цього ресторану в поєднанні з гутним склом та дерев'яними меблями стали «першою ластівкою» такого типу творчих робіт на Сході України. Цьому сприяла й сімейна традиція, оскільки на початку 1950-х років у рідному селі Б. Романця на дідусевому подвір'ї ще діяла кузня, і дід частково передав знання сільського ковальства онуку. Завдяки кованим елементам у харківський ресторан «Старе місто» було перенесено дух середньовічного лицарського інтер'єру, який разом з меблями й посудом вирішено в єдиному емоційно-стилістичному ключі, характерному, до речі, для західноєвропейських тенденцій відродження ковальства 1960–1970-х років. Аналогічна історична романтика визначила стилістику наступних, уже львівських, інтер'єрів, начинених віртуозною кованою пластикою окуття дверей, рекламних вивісок, ліхтарів бару «Театральний» (1979) (збереглися лише фото). Характерно, що вишукана ритміка окуття дерев'яних вхідних дверей згаданого бару була доповнена відлитими з бронзи масками-символами театру та цеховим картушем-гербом з рельєфним зображенням ножиць і лева – символу міста. Стилістично витримані в єдиному ключі маски-символи комедії і трагедії в карбованих оправах медальйонів прикрашали кам'яну кладку стін бару або ж у вигляді відлитих з бронзи левових голів з кільцем у пащі утримували несучі ковані кронштейни ліхтарів з гутного скла.

Своєрідного просторового розмаху вирішення ідей синтезу мистецтв і матеріалів отримало в новому на той час житловому мікрорайоні м. Львова – Сихівському масиві, де вул. Літунова була увінчана рядом декоративних ліхтарів авторства Б. Романця (1983). Центрально-симетрична композиція кожного із цих вуличних магістральних ліхтарів вибудована на подвійних рельєфно-силуетних постатях казкових персонажів – стилізованих гномів, кожен з яких тримає в руках по одному ліхтарю обабіч центрального. Використання карбованої міді з каркасною залізною конструкцією та кольоровим склом у «сихівських» ліхтарях, без сумніву, було новаторським на той час образно-декоративним вирішенням, яке не має аналогів в Україні. Ліхтарна романтика немовби створювала живий естетичний зв'язок нового урбанізму з історичною частиною міста Лева (збереглися лише фото). Сьогодні низка втрачених назавжди творів є класикою жанру періоду 1970–1980-х років. Це насамперед згадані вище вуличні ліхтарі, ковані світильники, бра, люстри, декоративні маски, рекламні вивіски, брами, частина з яких збереглася лише на фотографіях. Б. Романець був одним з основоположників відділу художнього металу ЛДКДУМ та кафедри художнього металу в ЛНАМ.

У 1966 році було поновлено діяльність відділу обробки металу в ЛУПДМ, де в історичних традиціях Львівської художньо-промислової школи в 1892–1939 роках такий напрям підготовки успішно функціонував. Першими

http://www.etnolog.org.ua

«реаніматорами» діяльності відділу стали майстри-педагоги С. Дричик, К. Маркович та С. Мельничук. Згідно з перспективними програмами розвитку художнього металу, упродовж чотирьох десятиліть «трушівці» традиційно націлюють значну кількість дипломних робіт на завдання історичної реконструкції та декорування історичних архітектурних об'єктів Львівської області. За перших два десятиліття діяльності відділу було реалізовано 26 дипломних проектів, 4 дипломні роботи для Золочівського замку, Львівського історичного музею, музею «Русалки Дністрової» у Львові, творчого клубу Львівської національної спілки письменників України, а також численні дипломи для інтер'єрів санаторіїв Трускавця і Моршина. Викладачі ЛДКДУМ намагаються максимально впроваджувати у творчий процес традиції національного мистецтва, їх переосмислення в новій інтерпретації стосовно матеріалу й технології виконання. Могутня сила народного мистецтва часто відчутна в курсових та дипломних проектах[2]. На початку 1990-х років значно розширився асортимент і тематика навчально-творчих робіт. Свіжим струменем стало введення сакрально-релігійних тем, серій декоративних портретних вставок видатних діячів культури і мистецтва, декоративних панно. Утім, творча індивідуальність учнів найповніше проявилася в малій декоративній пластиці монументального типу, тематика якої натхненна історичними, міфологічними та літературними сюжетами (кована композиція «Лісова пісня» О. Сальченка, керівник – М. Підкова (1991); композиція «Кавказ» (1990-ті рр.) Р. Шишака, керівник – М. Підкова (1991); композиція «Воскресіння» А. Медведя, керівник – М. Підкова (1997); «Місто Лева» Н. Гринева, керівник – О. Лучинський (1995); «Неопалима купина» Г. Калиняк, керівник – М. Підкова (1996); «Різдвяна зірка» І. Стецишин, керівник – О. Лучинський (1997)).

Закономірно, що випускники відділу художнього металу ЛДКДУМ стали ядром новоствореного викладацького колективу кафедри художнього металу у ЛДІПДМ (початково – відділу художньої обробки металу при кафедрі художнього скла (1989)). До формування відділу запросили відомих художників у галузі художнього металу – Степана Мороза та випускника Естонського державного інституту прикладного мистецтва в м. Таллінні Віктора Шоломія[3]. Згодом разом з удосконаленням програми магістерської підготовки фахівців викладацький колектив поповнили Аскольд Стернюк, Євген Бохонок та Олег Боньковський. У 1993 році відділ виокремився в кафедру художнього металу. Основним напрямом навчання кафедра обрала творчість і дослідження архітектурно-декоративного металу з домінуванням вивчення ковальських технологій і традицій історичного художнього металу Львова та області. У цьому руслі було виконано кілька конкурсних проектів для архітектурного середовища міста. Творчий пошук, опертий на традиції Львова як музею ковальського металу, було відзначено й на міжнародному рівні, зокрема ковалями з Великобританії, Фінляндії, Швеції, а також на Другому конкурсі ковалів Естонії. Перші випускники кафедри 1994 року (В. Панчишин, С. Молящий, К. Білан, О. Головатий) продовжують визначати сьогоднішнє обличчя львівської школи металопластики поряд з іменитими майстрами старшого покоління – О. Боньковським та Б. Романцем.

З-поміж піонерів відродження художнього металу на особливу увагу заслуговує творчість заслуженого художника України, завідувача кафедри художнього металу ЛНАМ у 2001–2002 роках – Олега Боньковського (часто його називають львівським Гефестом). Він авторитетний учасник престижних ковальських симпозіумів в Україні, Росії, Білорусі, Австрії, Чехії, Німеччині, Швеції та США. Окрім того, митець є автором методичних розробок і статей, у яких висвітлює проблематику і власний погляд на сучасний художній метал у світі. Метал з кузні О. Боньковського за три десятиліття активної творчої праці доносить до нас широкий спектр утілення авторських образотворчих, технічних та стилістичних ідей[4]. У цьому часовому й територіальному калейдоскопі власного креативу прочитується мистецький шлях, характерні пластика, «раціо» та стилістика декору. Кожен твір завжди продуманий як технологічно, так і композиційно, ґрунтується на величезному попередньому від-

[2] *Лучинський О.* Відділ художнього металу // Карби. – 2002. – № 1. – С. 57; *Лучинський О.* Я за традиції національного мистецтва // Карби. – 2002. – № 1. – С. 68.

[3] *Шоломій В.* Становлення студій художнього металу // Вісник ЛАМ. – 1996. – Вип. 7. – С. 52–55.

[4] *Шмагало Р.* Сакральний напрямок у ковальстві Олега Боньковського // Український світ. Україна – Німеччина. – Спецвип. (публ. укр., нім., англ. мовами). – 2000. – С. 2; *Шмагало Р.* Ковані брами для храмів [про творчість Олега Боньковського. Ковальство] // ОМ. – 2000. – № 3–4. – С. 55; *Шмагало Р.* Металеві мости Альп і орнаментальна музика Карпат // Українське мистецтво. – 2003. – № 2. – С. 99–100.

http://www.etnolog.org.ua

борі й рафінованості остаточної ідеї. Практична творча діяльність О. Боньковського тісно пов'язана з педагогічною, і в низці оригінальних методичних розробок логічно перетікає в неї. Зокрема, методика «Виконання в кованому металі композицій з модульних елементів» значною мірою характеризує особливість творчого авторського мислення митця. Зразком є вирішення популярної в 1970–1980-х роках проблеми створення оригінальних освітлювальних приладів для громадських інтер'єрів, у формах і декорі яких тогочасне розуміння дизайну поєднувалося з духом народності.

З перших кроків самостійної творчості в галузі ковальства О. Боньковський уникав «літературності», зосереджуючи увагу на самодостатній формі виробу, її асоціативності. У ранніх творах 1960–1970-х років (світильники «Орган» (1978), «Павук» (1978), «Ретро» (1977), бра «Рогач» (1977)) акцентовано скульптурно-просторове начало форми, що організовує інтер'єрний простір за допомогою поєднання скла та металу. Світильники і люстри «Ящір», «Соняшник», «Колодязь», «Факели» для залу Історико-архітектурного заповідника м. Острога Рівненської області (1982) відповідають аналогічним тенденціям, тяжіючи до лаконічно-виразних конструктивних форм. Відхід автора від фольклорної образності намітився в композиції «Слов'янські боги» (1983), де майстер продемонстрував своє бачення традицій народного мистецтва, включаючи прийоми заакцентованих з'єднань окремих частин кованої пластики. В авторському почерку О. Боньковського був закладений і відтінок легкого, доброзичливого гумору, що відтінює фольклорні образи Перуна, Світовида, Ярила, Стрибога, Велеса, Лади і Леля чи низку фігуративних творів 1970-х та пізніших 1990-х років (композиції «Газди курять» (1968), «Танок з топірцями» (1969), «Дай і вогню» (1986), «Ковалям присвячується» (1987), «Чорне крило» (1993)).

Знаковими творами, що остаточно викристалізували ознаки авторського стилю, стали декоративні ковані панно «Плетінка» (1981) та «За народними мотивами» (1982), де максимально обіграно виражальні засоби лінії, ритміки і пластики з відмовою від фігуративних зображень[5]. Через два десятиліття О. Боньковський знову повернувся до формально-пластичної ідеї цих творів, виконуючи зі своїми учнями унікальне панно «Орнаментальна музика Карпат» (2000), що сьогодні є частиною інтер'єру будинку мерії м. Ібзітца в Нижній Австрії. Мереживний принцип залишався визначальним і при створенні автором тематичних орнаментально-фігуративних композицій монументального характеру. Зокрема, певним підсумком творчої праці стало панно «Дерево ковальського ремесла» (1991) для вестибюля санаторію «Карпати» в м. Трускавці Львівської області. Це своєрідна образно-символічна історія ковальського ремесла і водночас «посібник-енциклопедія» технічних прийомів ковальства, які автор демонструє у формі паростків дерева чи засобами стилізації певних процесів: кування підкови, оцінювання виготовлених ключів як символів професійної майстерності тощо. Акцентуючи увагу на окремих творах, варто хоча б згадати найбагатшу в Україні авторську творчу спадщину в жанрі кованих декоративних панно, створених О. Боньковським. Зокрема, ранні експерименти з техніками зварювання й карбування, синтезу міді, заліза, дерева втілюють панно «Сонце», «Ліс», «Море» для Моршинського санаторію «Пролісок» (1979), декоративне панно-триптих «Мойсей» для Музею І. Франка у Львові (1979), панно «Велес» для приміщення Львівської міської ради (1980), панно «Пісня і праця» (1983), «Декоративні ручки» (1983), «Коровай» (1986). Характерні своєю лаконічною стилістикою образи-символи, так би мовити, ковані архетипи українського світу, простежуються впродовж усієї творчості О. Боньковського не лише і не стільки в декоративних панно інтер'єрних композицій, скільки в малій кованій пластиці станкового характеру, камерних свічниках, декоративних вазах і навіть у численних решітках для ватранів приватних помешкань.

Низку (десятки) творів, насамперед огорож, воріт, рекламних вивісок, О. Боньковський виконав як доповнення до усталених історичних архітектурних форм центральної частини Львова. Відповідальність подібних завдань пов'язана з тактовним узгодженням твору сучасного художника із середовищем історичного міста, з урахуванням не лише заданої стилістики архітектурних об'єктів конкретного часу, але й суб'єктивного відчуття регіональних традицій, оптимальних і гармонійних співвідношень пропорцій та масштабу. Митець завжди шляхетно приймає продиктовані пам'ятками архітектури правила гри. О. Боньковський став виразником кращих стилістичних вирішень сучасного сакрального напряму в ковальстві[6]. Кожен із цих

[5] *Шмагало Р.* Металеві мости Альп і орнаментальна музика Карпат… – С. 99–100.

[6] *Шмагало Р.* Сакральний напрямок у ковальстві Олега Боньковського… – С. 2; *Шмагало Р.* Ковані брами для храмів… – С. 55; *Shmahalo R.* Kirche, Kunst und Konnen im Einklang // Hephaistos. – 2000. – N 7/8. – P. 52–53 (про кова-

http://www.etnolog.org.ua

об'єктів створено як функціональну й водночас символічну увертюру храмового дійства. Цей вивірений часом досвід професора О. Боньковського продовжують розвивати його учні – студенти ЛНАМ, які нерідко ставали співвиконавцями згаданих творів.

Високий рівень підготовки фахівців з художнього ковальства, що забезпечує кафедра художнього металу ЛНАМ, було визнано на багатьох спеціалізованих міжнародних симпозіумах у Чехії («Гефайстон», м. Пшеров), Австрії («Ферракулум», м. Ібзітц), Білорусі («Слов'янський базар», м. Вітебськ) та мистецьких акціях у Польщі й Німеччині. Низку колективних творів і дипломних робіт було виконано на замовлення господарів-організаторів місцевих форумів ковальства[7]. Різнопланові форми демонстрування сучасної та історичної ковальської майстерності в системі періодичних практикумів, пленерів, майстер-класів, симпозіумів, конкурсів визначили принципово новий етап розвитку ковальства, яке на зламі XX–XXI ст. переживає період бурхливого піднесення. Творчий пошук, сприятлива атмосфера контактів, обміну професійним досвідом, дискусії, творче суперництво, наукові конференції та виставки, що складають мозаїку ковальських форумів, стали головною рушійною силою для розвитку кращих проявів європейського й українського ковальського мистецтва. Сферу ковальської дії митців розширило також загальне зростання попиту на авторські твори, що застосовуються в інтер'єрах та екстер'єрах громадських і житлових споруд, станкову пластику, модні процеси реанімації зброярства, предмети мисливського вжитку тощо.

Першою спробою об'єднати ковалів спільною мистецькою акцією на львівському ґрунті став фестиваль «Галицька імпреза» (1996), що привернув увагу митців зі Львова, Івано-Франківська, Криму, Німеччини. Традиції цього форуму продовжувала Галицька асоціація ковалів (1998), ядром якої стали Олександр Сапожак, Василь Качмар, Андрій Балабух та Віктор Шоломій. Творчо-організаційний потенціал Галицьких імпрез (1997–1998) склало обов'язкове включення в програму виставок сучасного авторського металу, наукових конференцій з історії та теорії ковальського мистецтва, практичних майстер-класів ковалів на вулицях міста і для міста, адже кована брама або символічна вивіска – знак фестивалю, що кувалися на очах глядачів, були вмонтовані в історичне середовище заздалегідь вибраних архітектурних об'єктів. Історичною віхою стала перша Виставка сучасного авторського металу (1997), організована ГАК та ЛАМ у залах культурно-мистецького центру «Дзиґа» у Львові.

Скульптуру малих форм як визначальну лінію творчості в металі активно розвивають численні митці 1980–2000 років[8]. Випускник Вижницького училища Олександр Ковальчук (1989) віднайшов авторський почерк у поєднанні карбованої листової міді з деревом, керамікою та каменем (пластика «Фортуна», «Тріумф», «Мелодія вітру», «Діалог», «Замріяна фортуна» (1990-ті рр.)). Ці композиції об'єднують синтетичний досвід слюсаря, коваля, хіміка, скульптора та ювеліра. Остання професійна складова надає творам характерної ювелірної прецизійності виконання та легкості зафіксованої динамічної миті образів.

Митець-аматор Мирослав Дедишин у своїй творчості, окрім кованого заліза, застосовує камінь, дерево, цемент і бронзу. Ажурна лінія, звивиста динаміка якої виписує задуманий образ у просторі, може бути самодостатньою. Іноді автор доповнює її матерією форми іншого матеріалу (станкова скульптура «Жінка в просторі» (2006), «Кінь», «Сігірія»). Творчі успіхи дозволяють М. Дедишину активно експонувати свої роботи на європейських виставках, працювати викладачем скульптури в німецькому коледжі мистецтв м. Морагони на Шри-Ланці. У багатому творчому доробку з бронзи домінують серії жіночих актів, анімалістика. Декоративний пластичний реалізм ранніх творів («Знаки зодіаку», «Коркотяги») поступово змінився концептуальними композиціями. Фігуративна серійна пластика «Асиметрія» демонструє «в'язання» фігури однією гранчастопластичною лінією, що творить абстраговані динамічні образи жінки («Володарка перснів», «Медитація», «Силует»). Однак найхарактер-

ний метал проф. О. Боньковського в сакральній архітектурі).

7 *Szmahalo R., Khyzhnia A.* «Gardeners» of iron flowers // Panorama. – 1997. – July/August. – P. 70, 71; *Русин В.* Симпозіуми художнього металу як спосіб організації сучасного мистецтва (на прикладі фестивалю «Гефайстон», Чехія) // Вісник ЛНАМ. – 2008. – Спецвип. 5. – С. 74–79; Hefaiston'95: Kovarske Forum 18–25.8.1995. – [Pzerov], 1996. – 20 s.; Hefaiston'96: Kovarske Forum 17–24.8.1996. – [Pzerov], 1997. – 24 s.; Hefaiston'97: Kovarske Forum 16–23.8.1997. – [Pzerov], 1998. – 24 s.; Hefaiston'98: Kovarske Forum 28–30.8.1998. – [Pzerov], 1999. – 24 s.

8 Ковальська майстерня: Каталог: Художня обробка металу в навчальних закладах України. – 2006. – № 3 (5). – 212 с.; Художні вироби з металу // Львівська академія мистецтв. – Л., 1998. – С. 18–19; Художнє ковальство України: Каталог / Уклад. І. В. Руденко. – Донецьк, 2007. – Кн. 1: Відродження. – 120 с.

http://www.etnolog.org.ua

нішими є авторські серії «Велосипедист» та «Альпініст» (2008), абстрагована лінійна динаміка яких може набувати станкових форм, а також слугувати міською декоративною пластикою. Один з таких «велосипедистів» М. Дедишина «паркується» біля велотурнікету під Львівською ратушею в образі австрійського вояка Швейка. Спосіб вирішення тривимірної пластики людського тіла, портретів та анімалістики М. Дедишина відштовхується від концепцій скульптора-авангардиста середини XX ст. О. Колдера, який моделював із дроту підвісні тривимірні портрети та абстрактні кінетичні «мобіли» і «стабіли». Гумористичними і гротесковими тенденціями трактування пластики з відходів цивілізації, старих механізмів, болтів, гайок тощо, на кшталт робіт ще одного новатора цього скульптурного руху Жана Тенглі, позначені твори українських митців початку XXI ст. С. Корнієнка в Харкові («Телефон» (2005)) та Р. Велігурського в Рівному («Object TRAMP» (2008), «HARON» (2007), «Maki Maki» (2009)). Тотожні нотки гумору як авторська стилістична риса притаманні скульптурі малих форм, що схиляється до салонної еклектики, А. Дідківської-Петросюк з м. Чернівців. Вона стирає чіткі межі понять між станковою і декоративною скульптурою та «ляльковістю» фігуративних зображень.

На тлі одноосібних проявів і «свіжих» ексклюзивів розвитку художнього ковальства наприкінці XX – на початку XXI ст. головні творчі тенденції закладалися на фундаменті провідних мистецьких шкіл та нових колективних творчих спілок. У великих містах (Львів, Київ, Івано-Франківськ, Донецьк, Луцьк) з'явилася низка колективних композицій з нагоди тих чи інших знакових з'їздів майстрів, які «добровільно творили у єдиному ковальському оркестрі»[9]. Виразником творчих тенденцій нового покоління художників Львова як у ювелірстві, так і в кованій пластиці яскраво зарекомендував себе заслужений художник України, лауреат численних конкурсів, випускник і викладач кафедри художнього металу ЛНАМ Орест Івасюта. Митець успішно працює над концептуальними творами, експериментуючи, окрім ювелірства, у скульптурній пластиці. У цьому жанрі він поряд з металом інтерпретує естетику старих монет, колючого дроту, скляних пляшок тощо. Твір О. Івасюти «Каліка» (2002) (II місце в категорії «Вільна і камерна пластика» на «Гефайстоні», 2002 р.) є втіленням образу болю й розпачу спотвореної стражданнями істоти-мутанта. Символічний підтекст несуть і такі твори, як «Скарбничка» (1998), «Невідомий», «Злодій», «Таріль» (1999–2004). Синтезуючи метал, дерево, каміння, скло або монети, О. Івасюта незмінно демонструє відчуття естетичної мови матеріалу, підсилює цю мову взаємодією кольору фактур інших матеріалів творення.

Яскравим прикладом міжнародної творчої співпраці, породженої симпозіумами, стали австрійсько-українські проекти дипломних робіт випускників ЛНАМ у м. Ібзітці під керівництвом О. Івасюти. Зокрема, 2001 року над парковим пагорбом австрійського міста вивищився твір Р. Шишака «Футура», що своїм філософським змістом відобразив ідею суперечностей між природою та культурою. Монументальна за характером композиція у вигляді двох залізних півкуль на титановому п'єдесталі-опорі символізує, з одного боку, давнину і традиції туристичної стежки, а з другого, – культуру і прогрес. Відповідно до філософського навантаження, що несе цей твір, одну півкулю виконано традиційними техніками (кування, клепання, прошивання), а другу – техніками зварювання розрізаних металевих профілів. Твір викликає безліч асоціацій з півкулями Землі, головного мозку людини чи навіть кроною «Дерева життя».

Дипломна робота Ігоря Лупула «Гармонія», присвячена однойменній темі, згідно із задумом стала окрасою паркового ставка. Виразну вертикаль твору складають металеві прути, що гармонійно переплетені між собою у верхній частині, а внизу утримують два карбовані елементи, що асоціюються з рибами чи прадавньою символікою інь-ян. І якщо цей твір несе свідомо камерне звучання, то композиція Р. Шишака «Футура» була названа австрійською журналістською критикою так само знаковою для м. Ібзітца, як Ейфелева вежа для Парижа[10].

Досвід ЛНАМ дав змогу вирізнити львівське та загалом українське ковальство оригінальним композиційним почерком, естетичним рівнем, змістовим наповненням творів, різноманітністю технологічних пошуків на шляху до естетичного ідеалу образу. Означені якості, поряд з активним пошуком нових засобів орга-

[9] Донецьк. Перемогу здобуває Крим // КМ. – 2007. – № 4 (10). – С. 96; Ковальське сузір'я в Києві // КМ. – 2007. – № 2 (8). – С. 16; Художнє ковальство України…; Луцьк – кроками століть // КМ. – 2007. – № 4 (10). – С. 20; Кадри для ювелірної промисловості: актуальність і проблематика // Вісник ювелірів України. Інформаційно-аналітичний бюлетень. – 2002. – № 2. – С. 10.

[10] *Шмагало Р.* Металеві мости Альп і орнаментальна музика Карпат… – С. 99–100.

http://www.etnolog.org.ua

нізації сучасного художнього ковальства, і сформували явище своєрідного й бурхливого ренесансу одного з найдавніших ремесел.

Хвиля відродження ковальського ремесла як мистецтва шляхом участі в регіональних і міжнародних симпозіумах в Україні, Чехії, Австрії та Великобританії охопила, окрім Львова, і такий потужний осередок західноукраїнських традицій мистецтва і ремесла, як Івано-Франківськ. Значний поштовх до відродження ковальства в цьому місті від середини 1980-х років здійснив випускник КУПДМ (1969) Олег Байков (1949–1994). На початку XXI ст. Івано-Франківськ став безумовним лідером в Україні щодо кількісних і якісних показників в організації міжнародних щорічних фестивалів та виставок ковальства під однаковими назвами «Орнаментальне ковальство» і «Свято ковалів» (2006–2011). Головним організатором та ідеологом цих акцій був заслужений художник України Сергій Полуботько – директор ковальської фабрики «АРМА». Він активно працює в галузі орнаментального й архітектурного ковальства та кованої скульптури. Останній жанр є особливо показовим для виразу авторського почерку і творчого мислення майстра. Його ковані композиції «Блюз» (1993), «Дерево III. Гра в кості» (2005), «Дерево IV» (2006), «Дерево V. Вторгнення» (2006), «Дерево VI. Франція» (2008), «Знак № 1», хрест «Пацьоркуватий» (2005–2010) тяжіють до абстрагованої пластики, яку автор «одухотворює», відштовхуючись від природи як джерела творчості.

У результаті організованих в Івано-Франківську ковальських фестивалів постали щорічні колективні пам'ятки ковальської творчості, що прикрашають вулиці та сквери міста. Зокрема, гідні уваги п'ятиметровий у вигляді спіралі ДНК «Букет майстрів» (2006), «Великоднє сонечко» (2007), карусель «Круговерть ковальських міст» (2010), композиція «В рамках ковальської традиції» (2009) та інші, доповнені творами 260-ти учасників – представників дев'ятнадцяти країн світу, які впродовж першого десятиліття XXI ст. побували в Івано-Франківську.

Загалом ковальський літопис України XXI ст. виявляється настільки масштабним і різноманітним, що його вивчення потребує окремої уваги теоретиків.

Станом на 2005 рік лише у Львівській області активно працювало й розвивалося понад 300 підприємств та фірм з виготовлення ковальських виробів. У масштабах України на цілеспрямований креативний розвиток зорієнтовані підприємства «Писанка», «Старий мур», фірма «МенсБуд» зі Львова, дніпропетровська творча майстерня «Пан Арт», ковальська фабрика «АРМА», дніпропетровська студія-майстерня «Птах», підприємство «Новосвіт» (металевий дизайн) у м. Калуші Івано-Франківської області, чернівецьке підприємство випускника ЛНАМ Андрія Хорта, донецьке підприємство «Гефест» В. Бурдука та ін.

У Черкасах вагомим і різноманітним є творчий доробок у художньому металі учня О. Лучинського та С. Мельничука, випускника ЛДКДУМ (1967) Івана Лавріненка, який проявив себе як скульптор, художник-коваль та дизайнер інтер'єрів. Він є автором оздоблення громадських і приватних будівель, численної меморіальної пластики та намогильних хрестів, історичних реконструкцій кованої зброї, меморіальних табличок. До престижних об'єктів, виконаних І. Лавріненком із застосуванням декоративної кованої пластики, належить оформлення «Українського ресторану» на Червоній Площі в м. Москві (2004). Домінуючим елементом тут стали рослиноподібні форми ліхтарів, розміщені на стелі головної зали, що обвивають могутні дерев'яні балки, створюючи екзотичну атмосферу. Оригінальним є також вирішення декору інтер'єру заміського черкаського ресторану «Велес» у співавторстві з архітектором-дизайнером А. Петренком (2010).

Херсонське ковальство 1990–2010 років найяскравіше в його різноманітті й багатоплановості презентує творчість Миколи Литвинова. Глибина джерельної бази авторського самовираження вимірюється більш ніж сорокалітнім вивченням історії Херсонщини, насамперед скіфо-сарматської доби, Київської Русі та Козаччини. Унаслідок цього серії робіт групуються під назвою «Звіриний стиль», окремі твори – «Дике поле», «Скіфія» (кінець 1990-х рр.) тощо. Це динамічні композиції флюгерів, декоративні гривні, свічники, сувенірна скульптурна пластика. В останній особливо виразно прочитується авторський почерк, що, окрім історизму, сповідує мінімалізм формальних засобів та вишукану естетику пластичних властивостей, гармонійне співвідношення нечисленних елементів, завжди лінійно чітких і технічно досконало виконаних. Митець намагається досягти чуттєво-естетичного впливу на людину через прочитуваність глибинного коріння образів. Новітня станкова пластика містить ужитковість символу ієрогліфа та архаїчний монументалізм (твори «Дрібна пластика» (2007–2009), «Свічник» (2006), «Флюгер» (2007)). М. Литвинов з єдиного залізного крутка «в'яже» композиційні вузли-образи, покликані бути монохромними акцентами сучасного інтер'єру. Асоціативна дуалістична оберегова символіка прочитується залежно від точок зору та переставляння. Для прикладу, поєднання «кінь-

http://www.etnolog.org.ua

качка» символізує день і ніч відповідно до архаїчних слов'янських оберегів. В аналогічному стилістичному ключі єдиної лінії викувано прикраси: лунниці, плетінки, підвіски. Утім, станковий твір «Чорноморський козак» – арка на березі моря.

Школа традиційного ковальства з початку 70-х років XX ст. діє при НМАНАПУ та побуту України. Засноване Богданом Поповим «Свято коваля – 2006» у Пирогово об'єднало сорок майстрів з різних регіонів України. Серед учнів Б. Попова – А. Нехорошов, О. Волков, Г. Матяш, Д. Оводенко та А. Зубрицький. Школа працює як пересувна (майстер-класи), що є цінною методикою діяльності, яку ефективно застосовували при відродженні кустарних промислів ще наприкінці XIX – на початку XX ст. За допомогою Музею в Пирогово на базі Міжнародної спеціалізованої виставки «Будівництво і архітектура – 2007» відбувся десятий фестиваль ковальського мистецтва «Місто ковалів», що від 2003 року утвердився як повномасштабний всеукраїнський проект. У 2006 році в центрі уваги ентузіастів, що опікуються відродженням традиційного ковальства, опинилася єдина в Європі водяна кузня, що діє від 1850-х років (нині – кузня-музей у с. Лисичево на Закарпатті). Відбудоване нове горно кузні та молот, що приводиться в дію водяним млином потужністю у чотири кінські сили, стали основою для проведення вже традиційних фестивалів ковальства «Гамора» (2006–2011). Понад три десятки майстрів ковальства щорічно виготовляють тут сувеніри та дрібну пластику, проводять конкурси етнографічно-мистецького спрямування, що позитивно впливають на розвиток зеленого туризму.

Отримала шанси на успіх і реанімація традицій козацького ковальства в контексті створення архітектурного заповідника «Мамаєва Слобода» в Києві, покликаного репрезентувати культурне життя України періоду Гетьманщини. «Свято коваля – 2006» резонансно сприяло залученню майстрів до іншого дійства – Міжнародного фестивалю «Країна мрій» (2007), що відбувався в Києві на Співочому полі.

Від 1998 року проводяться масштабні фестивалі ковальської майстерності в м. Донецьку. За ініціативою В. Бурдука та ковальського підприємства «Гефест» 2008 року було закладено міський Парк кованих фігур. З такою назвою у XXI ст. фестиваль поступово став всеукраїнським і міжнародним. Цей захід знаменний тим, що серед його організаторів 2004 року була реалізована ідея створення Спілки ковалів України, до якої сьогодні входять майстри з усіх регіонів. У 2005 році в Донецьку було проведено перший Чемпіонат з ковальського багатоборства, мета якого – популяризація ручного кування як виду декоративно-ужиткового мистецтва. Упродовж десятиліття донецький Парк кованих фігур збагатився Алеєю казок, Алеєю знаків зодіаку, Алеєю закоханих, Алеєю кілець. Сотні творів Парку засвідчують, що за кількісними показниками донецький фестиваль є наймасштабнішим в Україні.

Період відродження ковальської справи наприкінці XX – на початку XXI ст. перетворив галузь на одну з найпотужніших і найперспективніших культурних індустрій України. Це проявилося насамперед у сучасній архітектурі та фестивальному ковальському русі, що охопив майже всі регіони. На базі головних фестивальних осередків вибух колективної творчості закарбували сотні видатних колективних творів, що стали окрасою вулиць, площ і парків українських міст. У її основі лежить сильне ремісниче начало, прагнення до збереження й відродження традиційних рукотворних технік, вибагливість до місць дислокації, що стало ідейним камертоном фактично всіх фестивальних та виставкових проектів у Києві, Львові, Івано-Франківську, Донецьку, Луцьку, Ужгороді, Судаку, Сімферополі та інших містах. Синхронно й органічно до своїх здобутків українські міста-лідери ковальського фестивального руху долучаються до «кола ковальських міст Європи».

Художнє ковальство відбулося не лише як архітектурна «косметика», що від початку XX ст. визначала й акцентувала стилістику, естетика металевих конструкцій та споруд стала самодостатнім явищем. Від каталізатора нових архітектурних тенденцій, що втілювали дух цивілізацій, ковальство викарбувало шлях до пластичного мистецтва з новими естетичними цінностями заради творення самих артефактів. Одна з найпотужніших культурно-мистецьких індустрій наприкінці XX – у XXI ст. стала водночас декоративно-ужитковим товаром та унікальним культурним продуктом. Металопластика нової доби характерна багатогранними поєднаннями різних культурних місій та творчих можливостей.

Професійне і самодіяльне ювелірство 1950-х років не вирізнялося тяжінням до чітко визначеної стилістики, і характерне здебільшого ремісничим підходом до справи з обмеженими особистісними можливостями використання коштовного каміння та металів. Значною мірою ювеліри повторювали форми виробів другої половини XIX ст., черговий раз експлуатуючи так звані історичні стилі з невисокою якістю виконання. Водночас 1950-ті роки – це період розбудови спеціалізованих ювелірних фабрик, наслідком чого стало здешевлення процесу ви-

http://www.etnolog.org.ua

робництва прикрас, механізація та хімізація обробки матеріалів, уніфікація форм масових зразків. Композиції прикрас часто складні, еклектичні та роздрібнені. Нові тенденції виразно розвинулися упродовж 1960-х років і пов'язані з очевидним бажанням художників відтворити динамічні ритми нового часу[11]. У 1950 році Львівський ювелірний завод місцевого підпорядкування було перетворено на ювелірну фабрику союзного значення[12]. Це відкрило нові можливості і для дизайнерів. Слід відзначити високу оцінку Львівської фабрики за срібну брошку «Трембіта» (1967) на Світовій виставці в Монреалі (Канада).

Майже незафіксовану історичну динаміку відродження українського ювелірства сьогодні можна реконструювати через ретроспективу вітчизняних та міжнародних виставок. Першу віху в цьому процесі утворили самодіяльні художники-ювеліри. На VII Виставці народної творчості у Львові (1955) уперше експонувалися брошки О. Курочки «Голуби», «Рибки», «Сніп», «Пава»; на IX Обласній виставці народної творчості (1957–1958) – авторські персні відомого згодом історика-колекціонера П. Ліщинського. Як і на інші види декоративного мистецтва (скло, кераміку, вишивку), на ювелірство певний вплив мали ентузіасти-музейники, які свідомо прищеплювали майстрам-початківцям зацікавлення традиційними народними зразками. Так, на обласній виставці, присвяченій декаді української літератури і мистецтва в Москві (1960), було презентовано брошки Н. Іванченка «Соняшник», «Трембіта», «Тайстра» і комплект «Полтавка»; комплекти і брошки А. Каспришина й Г. Тараня; брошки «Незабудка» та «Гуцулка» О. Хмельник. На міжобласній художній виставці у Львові (1964) О. Курочка втілила в матеріалі ідею кулонів «Гуцулка» музейника-етнографа С. Вальницької поряд з новими ювелірними творами П. Ліщинського та косівчанина І. Тинкалюка. Кілька художників представили одиничні прикраси та комплекти з нагоди Першої виставки Львівського державного ювелірного заводу (1976). Цю історичну віху в контексті становлення фабричного ювелірства ствердили своєю творчістю Б. Головацький, І. Матвіїшин, Я. Мотика, Н. Парфенюк, Г. Тарань, М. Тинкалюк, Т. Фурик, Г. Хоменко, Я. Шаган та В. Шмигун. Західноукраїнське ювелірство початку 1980-х років на обласних та республіканських виставках демонстрували Г. Сторчак, В. Фединський, І. Турчин, Н. Федчук та С. Вольський[13]. У 1970-х роках на республіканських і міжнародних виставках до плеяди львівських, київських, одеських ювелірів приєдналися буковинські професійні митці О. Жарков та М. Руснак.

Так з'явилися експерименти з емалями у вигляді великих локальних плям, що лише імітували каміння, і геометричні, нерідко асиметричні композиції. Під загальними гаслами збереження й розвитку національних традицій народного мистецтва ювеліри звернулися до давньоруських форм гривні, колтів та браслетів. Здійснювалися перші експерименти з різними варіантами технік емалі, хоча прикраси позначені підкресленим аскетизмом та конструктивністю. Важливо, що від 1960-х років осередками творчих пошуків у західних областях України були не стільки фабричні підприємства чи школи, скільки цехи сувенірів, осередки народних промислів та об'єднання народних майстрів.

Новою віхою розвитку авторського ювелірства у західних областях України стало заснування відділів художньої обробки металу у Вижницькому училищі прикладного мистецтва (1955) та у складі Косівського училища гуцульського народного мистецтва (1967). У методиці навчання значну увагу зосереджували на засвоєнні та розвитку традицій гуцульського мосяжництва й ковальства, вивченні металевих аксесуарів народного одягу. У радянський період реалізація творчого потенціалу випускників відбувалася насамперед через виробничі можливості художньо-промислових комбінатів. Тут домінувало виробництво речей планомірно усталеного асортименту з поверхневим або звуженим розумінням розвитку тра-

[11] Метал: Каталог. – Л., 1960. – С. 48–49; Метал. VII Виставка народної творчості: Каталог / Уклад. С. Т. Вальницька. – Л., 1955. – С. 18; Метал, шкіра, папір: Каталог. – Л., 1967. – С. 132–133.

[12] *Шмагало Р.* Методичні рекомендації до вивчення курсу «Історія декоративно-ужиткового мистецтва». Вип. 9. «Золотарство» для студентів II курсу спеціальності 0520 «Декоративно-прикладне мистецтво» і III курсу спеціальності 0518 «Мистецтвознавство» / Укл. Р. Т. Шмагало. – Л., 1994. – 32 с.; Львівський державний ювелірний завод // 24 Карати. Мода, стиль, коштовності. – 1999–2000. – № 1 (3). – С. 23; Львівський державний ювелірний завод // 24 Карати. Мода, стиль, коштовності. – 2000–2001. – № 1 (7). – С. 58.

[13] Дерево, метал: Каталог. – Л., 1987. – С. 33; Дерево, метал // «Ми будуємо комунізм»: Каталог. – Л., 1981. – С. 30–31; Дерево, метал // «Моя Батьківщина – СРСР»: Обласна художня виставка, присвячена 60-річчю утворення Союзу РСР: Каталог. – Л., 1983. – С. 38–39; Дерево, метал, шкіра // «Ленінським шляхом»: Каталог. – Л., 1978. – С. 120–127.

http://www.etnolog.org.ua

дицій. Однак недооцінювати тодішні організаційно-творчі процеси не варто, адже саме в них визріли окремі видатні майстри, творчість яких яскраво розвинулася й після здобуття Україною незалежності. Коли комбінат «Гуцульщина» став збитковим і занепадаючим підприємством, розпочався остаточний перехід талановитих майстрів до творчої діяльності у власних майстернях. Окрім Косова, відділ художньої обробки металу від 1955 року діє у складі Вижницького навчального закладу. Уже перші випускники цього відділу (Степан Ковалюк, Михайло Катеринок) ретельно засвоювали досвід народних майстрів, опановували процес виготовлення топірців, келефів, лускоріхів, ножів. Вони експериментували з портретними рельєфними зображеннями у форматі настінних тарелів (С. Ковалюк – «О. Ю. Кобилянська»), утілювали в металі поетику місцевої природи (М. Катеринок – «Мелодія сивих гір»). Однак звернення до спадщини буковинського й гуцульського художнього металу не стало визначальним для профілю навчання у Вижниці 1970–1980-х років. Нову стилістичну лінію вижницького, чернівецького, а отже і загалом буковинського ювелірства цього періоду сформували запрошені з Росії представники красносельської школи філіграні – подружжя Шишкіних, які навчали техніці скані, гравіюванню, карбуванню та основам ювелірної справи. Саме в такому технічно-стилістичному руслі працювали найвідоміші майстри Чернівців О. Жарков та М. Руснак. Учень майстра народної творчості М. Катеринка О. Жарков експонував свої перші твори (брошка «Вечірня» (1974), кулон «Вулик» (1975)) на Республіканській виставці «Нові зразки виробів декоративно-ужиткового мистецтва та серійного виробництва» в Києві (1975). Ці твори є прикладом панівних у тодішньому Радянському Союзі стереотипів щодо форм і визначальної орнаментики філіграні в поєднанні мельхіору і срібла з бурштином чи перламутром. Деякий відхід від цих ювелірних «стандартів» простежується у творах О. Жаркова наприкінці 1970-х років, коли він намагається творчо використати засвоєну техніку литва, обігруючи асиметричні форми, фактури та асоціації з давньоруськими прикрасами («Малахітова казка» (1977), намисто «Київська Русь» (1978)). Навіть традиційну формулюльки майстер зодягає у філігранну оболонку з поєднанням техніки різьблення по кістці (1978).

Звертаючись до популярної на всьому союзному просторі філіграні, М. Руснак вирішував певні пластично-композиційні завдання, експериментуючи зі стилістикою модерну, авангарду, концептуального мистецтва (кольє «Бурштин» (1974) і «Квітка» (1977); гарнітури «Сердолік» (1974), «Космос» (1976), «Салют перемоги» (1976)).

Певний внесок у буковинське ювелірство XX ст. здійснив випускник Вижницького училища Костянтин Кравчук (1972). Від його дебюту в ювелірній справі – гарнітура «Весна» (1972) – до персональної виставки в Художньому музеї м. Чернівців (1999) минув недовгий, але плідний період творчості майстра. Він увінчався появою на світ десятків ювелірних творів, продемонстрованих на виставках у Москві (1982), Києві (1983, 1987, 1995, 1996, 1998) та Івано-Франківську (1998). Авторському почерку притаманне тяжіння до геометризованих динамічних композицій, що поєднуються шляхом протиставлення напруг, фактур, ажурних та цільних площин. Композиційним центром переважної більшості срібних брошок і кольє є камінь: агат, цитрин, онікс, корал, топаз та ін. К. Кравчука надихає зірково-космічна тематика, романтика польоту, безмежності Всесвіту, водної стихії: гарнітури «Всесвіт» (1996), «Мелодія» (1997), «Стожари» (1999), «Ніч» (1999), кольє «Міраж» (1997), броші «Марево» (1998) і «Політ» (1997) тощо. Гідними уваги представниками буковинського ювелірного мистецтва від 1985 року є Штефан Пержан та Ілля Поп'юк, який культивує красу каменю у своїх творах. Останній є випускником Вижницького УПМ ім. В. Ю. Шкрібляка (1983) та УПІ (1994).

Поруч із плеядою вижницьких випускників та видатним мосяжником Р. Стринадюком у Косові на зламі XX–XXI ст. розпочали самостійний творчий шлях молоді митці-педагоги. Це викладачі кафедри художнього металу Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ім. В. Касіяна і ЛНАМ Олег Гаркус та Руслан Гарматюк. У розмаїтті творчих пошуків О. Гаркуса виокремимо ті, що безпосередньо відштовхуються від традиції мосяжництва. Виконані в цьому руслі прикраси вирізняються лаконічною масивністю геометричних форм. Беручи за основу формотворення первісні мосяжні «модулі» (згардові хрестики, шелести, бовтиці, чепраги та ін.), художник надає їм несподіваних композиційних поєднань. Через новий ритмічний лад, обігруючи зміни пропозицій першоелементів, О. Гаркус канонічно зберігає архаїку орнаментальних мистецтв та знаків. Нового естетичного звучання прикрасам додають косички з плетеної шкіри, дротяні спіралеподібні циліндри, напівкоштовне каміння, що стає композиційним центром «Солярної феєрії» (за назвою гарнітура 2004 р.). Звичним для авторського почерку є застосування срібла й мельхіору поряд із тра-

http://www.etnolog.org.ua

диційними для мосяжництва латунню та нейзильбером. Створені в такий спосіб каблучки, браслети, сережки, нагрудні прикраси та гарнітури «ідейно підсилені» назвами народних прикрас гірських вершин та озер: «Згарди» (2003), «Шелести», «Несамовите», «Піп Іван», «Петрос», «Сердечний хрест», «Подих шелестів» (2004) тощо.

На львівському ґрунті споріднені творчі підходи, що стирають межі між народним, професійним і самодіяльним мистецтвом, упродовж чверті століття вибудовує на основі ювелірства й емальєрства Всеволод Волощак. Зокрема, у його творчості знайшла розвиток форма дукача («Тризуб», «Візантія» (1988), «Князі», «Шевченко» (1989), «Святий Володимир» (1987), «Червона троянда» (1987) та ін.). Історико-патріотичне звучання авторських композицій досягло найповнішого виразу у творі «Шевченко». Тут традиційні елементи дукача витворено металевим вінком з листя калини, що обрамлює коралові кетяги ягід, та рельєфним портретом молодого поета. Чоловічий варіант такого дукача містить портрет Т. Шевченка і бронзовий вінок з дубового листя. Ці твори концептуально задумані як символічно парні чоловічі й жіночі прикраси. Окремі жіночі прикраси й гарнітури В. Волощака («Цвіт папороті» (1989), «Червона калина» (1992), перстень «Волове око» (1989), підвіска «Шинкар» (1995), «Опришок» (1997)) немовби адаптують такі поширені ювелірні техніки й матеріали, як філігрань, емаль, срібло, золото, мідь, корали, перламутр тощо до естетики сучасного народного українського одягу. Вони у своїй поліхромії та пластиці збагачені асоціаціями з українською національною символікою, легендарними архаїчними типами та природою. Естетика народного примітиву, навіяна мотивами рідної природи, букетами квітів, царини лісу та води, є головним джерелом натхнення цього львівського ювеліра та емальєра. На початку XXI ст. В. Волощак у руслі послідовника технічних нововведень кращих львівських емальєрів, зокрема С. Вольського, збагачує пластичні якості творів, уводячи до класичної маси емалей скло. Це додає композиціям імпресіоністичного звучання та акварельної легкості (пластини «Гірський потік» (2000), «Вітряк» (1998), «Озерце» (2001), «Чарівна квітка» (1999), «Крокуси» (2000) та ін.). Ці твори є своєрідним апофеозом великого в малому, живої, а не мертвої природи.

Високого визнання досяг своєю творчістю львівський митець-педагог Станіслав Вольський. Наприкінці XX ст. він заявив про себе у сфері сакрального золотарства як консультант провідних закордонних артфірм, виконавець унікальних ювелірних відзнак високопосадових державних осіб чи відомих міжнародних компаній, автор золотих корон чудотворної ікони[14].

Неспокійна творча натура С. Вольського скеровувала його на шлях випробувань у всіх ділянках художнього металу. У 1980-х роках він осягнув емаль, створюючи у цій техніці серії образотворчого характеру на теми природи, космосу. Так, від площинних емалевих композицій через рельєфні та об'ємні включення окреслилася перевага фігуративного дизайну. Цю еволюцію яскраво демонструє тема кактуса. Як декоративна форма кактуси С. Вольського «проростають» з рельєфного вирішення в панно («Кактус» (1998), мідь, латунь, емаль) у парадоксальне поєднання тієї самої площини панно з «вистрибуючим» з неї об'ємом («Кактус на столі» (1998), мідь, латунь, срібло, золото, агат, емаль)[15]. Еволюція закінчується кактусом – скульптурою малих форм (коштовний сувенір «Кактус» (2000), мідь, бронза, срібло, золото, опал, гранат, діамант). Серії квіткових композицій стають полем для унікальних експериментів з емаллю на об'ємній формі[16].

Емалеві панно-картини 1990-х років організовані автором у складні геометричні ритми, у яких «киплять», збігаються, розтріскуються чи зливаються з прозорим склом кольорові згустки емалі. Як правило, митець не наносить графічний образ на поверхню металу, а «говорить» космосом самого матеріалу, виражаючи відповідні ідеї. Окрім колористично-пластичних пошуків, новизна притаманна й конструктивним композиційним вирішенням. Це і багатопланові нашарування пластин (твір «Львівські

[14] Станіслав Вольський: Ювелірні вироби. Чеканка. Емалі: Каталог / Львівська організація Спілки художників УРСР, Львів. відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР; відп. за вип. Ю. Г. Гошко; авт.-упоряд. Н. М. Левицька. – Л., 1986. – 8 с.: іл.; Станіслав Вольський. Ювелірна пластика, об'ємно-просторові композиції, живопис в емалі: Мистецький альбом / Авт. вступ. ст. Р. Шмагало. – Л., 2008. – 72 с.; *Лань О.* Станіслав Вольський: «Я біжу за Фаберже» // Високий замок. – 2001. – № 12.

[15] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002. – С. 30, 348–349, 423; *Чегусова З.* Ювелірне мистецтво. Емаль // ІУМ: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – С. 921.

[16] *Шмагало Р.* Нев'янучі квіти Станіслава Вольського (До проблеми формування художнього методу сучасного ювелірства) // Вісник ЛНАМ. – 2008. – Спецвип. 5. – С. 119–124.

http://www.etnolog.org.ua

брами» (1996)), і складні асоціативні композиції, розгорнуті з багатьох площин («Політ над землею» (1998)).

Ще одним яскравим представником львівської школи ювелірства є Галина Хоменко, яка гармонійно поєднувала роботу провідного художника-модельєра (1973–1998) на Львівському ювелірному заводі із самостійними творчими експериментами в техніках перетинчастої і розписної емалі. Як і для творчого зростання С. Вольського та інших митців-емальєрів, важливою історичною віхою для Г. Хоменко став Всесоюзний творчий семінар мистецтв Союзювелірпрому в м. Паланзі Литовської Республіки (1985). Створена там композиція, брошкулон «Морське дно», сьогодні є експонатом Національного музею історичних коштовностей у Києві. Атмосфера взаємообміну досвідом та здорового творчого змагання наступних аналогічних семінарів 1986–1991 років у Паланзі (Литва), Дзінтарі (Латвія) стала головним стимулом для Г. Хоменко, твори якої поступово з'явилися на різних європейських форумах художнього металу[17]. У композиціях «Сталактити і сталагміти» (1987), «Фауна і флора» (1987) і творах 1990-х років «Далеко на півночі», «Березовий ліс» відчутна динаміка зростання творчого експерименту. Нові формально-пластичні знахідки з дротом та спіралеподібно закрученою емальованою міддю визначили авторський почерк мисткині, що зосередився на динаміці, абстрагованій стилізації природних мотивів. Оригінальність творчої мови проявилася не лише в емалевих композиціях, але й у ювелірних виробах із золота, срібла, нейзильберу, мельхіору, збагачених коштовним камінням чи технікою емалі. Львівським ювелірним заводом було впроваджено у виробництво десятки авторських прикрас Г. Хоменко, що стали головним фабричним брендом 1980–1990 років.

Унікальним професійним умінням поєднувати жорсткі технології та ергономічні вимоги фабричного ювелірства з авторською лінією творення ексклюзивних прикрас вирізняється доробок Ірини Андрусів, яка у 1986–2010 роках працювала на ДП «Львівський державний ювелірний завод». У межах заводської продукції її доробок є несподіваним за глибиною філософсько-емоційного звучання та символічною образністю ідей. Це абстраговані й таємничі образи жіночої сміливості («Жанна д'Арк» (1999)), вагомості часової миті («Мить часу» (1999)), динаміки весняних енергій («Весняний бунт» (2000)), архаїчних асоціацій («Подорож до Єгипту» (2002)), філософських категорій рівноваги чи безкінечності в часі, у просторі, у світі людських емоцій, епатажу та святкувань (комплекти прикрас «Сторони світу» (2002), «Рівновага» (2004), «Ритм» (2004), «Карнавал», «Інтриги кохання», «Феєрверк», «Танок» (2004) та ін.). Асоціативна емоційність і притаманна львівській школі композиційна довершеність у творчості І. Андрусів помножені на максимальне застосування заводських технологічних можливостей. Широка палітра коштовних металів і каміння вигідно вирізняє і надає суттєвих переваг для втілення творчих ідей.

Надзвичайно плідну й винятково самостійну лінію в камені та металі репрезентує на Львівщині Олександр Мірошников з м. Миколаєва Львівської області. Методом експериментів, спроб і помилок він опанував усі техніки обробки каменю та металу. Він майстер динамічної жанрової мініатюри в камені, завжди наповненої емоційним зарядом і змістом, що притаманні народній творчості. О. Мірошникова вирізняє тривалий і старанний підхід до виражальних можливостей матеріалу, відбір якого має на меті максимально точно передати натуру, сприйняту щирим поглядом натураліста, рибалки і мисливця (композиції «Осічка» (1997–1998), «На живця» (1998)). Він знає і любить «Царство флори» (назва однієї з робіт О. Мірошникова). Цей твір виконано більше ніж із двох тисяч мозаїчних елементів. Іншим дітищем О. Мірошникова, уже в самому процесі творення якого закладена позачасовість, є металево-кам'яна «сосна-бансаї» з напаяними десятьма тисячами хвоїнок у результаті п'ятдесяти тисяч мануально-технічних операцій упродовж восьми місяців неперервної праці. Ці та інші твори є своєрідним відповідником вангогівських вислідів мистецтва японців, які витрачають час на споглядання травинки. На поєднанні скульптурної пластики та ювелірних технологій автор формує стиль станкових композицій, джерелом натхнення для більшості з яких є природні мотиви: «Жук-усач» (1997), «Сорока-злодійка» (1996); квіткові композиції «Весна» (1999), «Суниці» (1999), «Конвалії» (1998); за мотивами мистецтва Бансаї «Жага до життя» (2003). Скульптуроживопис у кам'яній мініатюрі О. Мірошников поєднує з гарячою та холодною емаллю, експериментами з металами, до яких в останні роки додалися космічні метеорити, ніобій, титан. Одухотворюючи камінь і метал дієвим образом, О. Мірошников надає їм другого життя, домагаючись передачі внутрішнього стану і стану природи водночас.

[17] Паланга-85: Всесоюзный семинар художников «Союзювелирпрома»: [Буклет]. – [Б. м.], 1985.

http://www.etnolog.org.ua

Процеси становлення авторського ювелірного мистецтва 1970–1980-х років у центральних та південних областях України були синхронними до західноукраїнських, проте мали свої визначальні особливості. Насамперед нові тенденції виникли тут як альтернатива масовій серійній продукції підприємств Союзювелірпрому[18]. Ініціаторами нових творчих імпульсів виступила невелика за кількістю плеяда професійних майстрів та аматорів, які працювали в системі Художнього фонду України або опосередковано пов'язували свою творчу діяльність як однодумці. Це передусім кияни Віталій Хоменко, В. Друзенко, О. Гущин, С. Сєров, Ю. Барановський, С. Маро, Г. Гридасов, О. Роготченко, Є. Заварзін, В. Балибердін, ювеліри м. Сімферополя О. і Т. Письменні, О. Міхальянц, Ю. Федоров, С. Федорова-Солодовникова, С. Капітонов, одеситка А. Погорецька, Е. і Є. Смирнови, Є. Жданов та ін.[19] Дещо осібно до цього грона ювелірів можна долучити класика української емалі Олександра Бородая[20], який розвинув притаманне для емалі ще від візантійської доби образне начало й монументалізм (твір «Звірі йдуть у гості до Марії: присвята М. Приймаченко» (2009))[21]. Ідучи шляхом долання стереотипів за О. Бородаєм, на початку XXI ст. низка молодих митців (М. Ніколаєв, Юлія Бородай, Людмила Маляренко, Тетяна Ільїна та ін.)[22] «скульптуризують» емаль, долучають її до синтетичних просторових арт-об'єктів та інсталяцій. Ексклюзивною в сакральному розвитку емалі стала дипломна робота «Розп'яття» (1998) випускника НАОМА У. Федька. У монументально-живописному за характером творі молодий митець вдало поєднав пластику червоного дерева з емаллю, що розвиває візантійську і давньоруську традицію. 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 були покликані стати творчі майстерні згаданих митців. До спільного виступу на творчій арені їх об'єднали можливості союзу як також самоорганізація творчої бази для проведення необхідних експериментів зі сплавами та техніками лиття, карбування, гравіювання, філіграні, гліптики тощо[23].

Стрімке відродження авторського ювелірного мистецтва згаданих майстрів у 1970–1980-х роках засвідчили успіхи на таких заходах, як виставка «Яблонець – 77» (Чехословаччина), бієнале емалі «Лімож – 88» (Франція), виставка українських митців у музеї м. Мімфа (Югославія, 1988 р.), виставка «Ювелірне мистецтво» в музеї емалі м. Кечкемет (Угорщина, 1989), зокрема участь у них київського ювеліра Віталія Хоменка, якого справедливо вважають провідною фігурою в мистецтві художнього металу України на зламі XX–XXI ст. і визнаним лідером вітчизняних професіоналів ювелірного та емальєрного мистецтва, а також провідного кримського митця О. Міхальянца – активного експериментатора в емалі та ювелірстві, вражаючого неочікуваними формально-пластичними знахідками. Виставки Є. Заварзіна в музеях і галереях Вільнюса, Каунаса, Клайпеди, Ніди в Литві (1986–1998) теж додали слави мистецтву України. Засвоєнню цим митцем нового дизайнерського досвіду передувало навчання у Вищій школі Баугауз м. Галле та м. Веймар (Німеччина, 1979 р.). Твори згаданих майстрів, що зберігаються в Національному музеї історичних коштовностей України, уже стали хрестоматійними зразками орієнтації на пошуки нових шляхів українського ювелірства (Віталій Хоменко – «Липовий цвіт», «Ніжність» (1985), мисливський набір (флакон, ніж, люлька) «Ой хмелю, мій хмелю» (1977–1979); В. Друзенко – «Вишневі хризантеми» (1985), «Десна» (1982); Т. Письменна – брошка «Північне сяйво» (1985); Ю. Федоров – кольє «Половчанка» (1975); О. Міхальянц – брошка «Чорне-червоне» (1985); В. Балибердін – гарнітур «Весільний» (1986); А. Погорецька – брошка «Восьминіг» (1985)). Виразні і стримано-довершені форми культивує Олександр Атлантов (каблучки із серії «Енергія крилата II, III» (2000); брошка «Скакалка» (1987)). У контексті розвитку етнічної традиції слід згадати й киянку Олену Бугайченко, яка відтворює народні прикраси-дукачі й намиста з уродженим відчуттям гармонії колориту, ритміки та співвідношення мас.

Кращі естетичні грані київської емалі й авторського ювелірства наприкінці XX – на по-

18 Там само.

19 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття… – С. 30.

20 *Чегусова З.* Олександр Бородай – новатор старовинних таємниць емалі // Президент. – 2002. – № 11–12. – С. 108–113.

21 *Бородай О.* З досвіду емальєра // Від ремесла до творчості: [збірник / Упоряд.: Ю. Г. Легенький]. – К., 1990. – С. 124–128.

22 *Ільїна Т.* Щоб хмари рвонули навпростець… // Музейний провулок. – 2007. – № 2 (8). – С. 106–109.

23 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України: тенденції розвитку // Мистецтво України. 1991–2003: Альбом / Упоряд.: Т. Придатко, З. Чегусова. – К., 2003. – С. 25.

http://www.etnolog.org.ua

чатку XXI ст. формують Віталій Хоменко[24], який фіксує в емалі нестримний політ фантазії (брошка із серії «Агресивна перевага» (1987), декоративне панно «Маленька тінь» (1992)), О. Бородай, який постійно змінює способи самовиразу від монументально-декоративних панно в метро («Відлуння минулого» на станції «Видубичі» в Києві (1991)) до самодостатніх[25], Юлія Бородай[26], Сергій і Тетяна Колечки[27], які захоплюються свіжими образами пір року й рослин, фігуративністю та різноманітними станами природи (С. Колечко – «Місяць над рікою» (1997), Т. Колечко – «Кольорові скельця» (2000), «Перший сніг» (1997), «Листопад» (1997))[28]. О. Бородай фактично створив авторську експериментальну школу емалі, котра, окрім вищеназваних митців, об'єднала Анастасію Рябчук, Тетяну Дреєву, Тетяну Ільїну, Л. Мисько, Тамару Турдиєву та ін.[29]

Незначна кількість навчальних закладів, що спеціалізуються на підготовці дизайнерів, технологів та художників у галузі художнього металу і ювелірства, не може суттєво вплинути на процес оновлення кваліфікованих кадрових ресурсів та підвищення мистецької якості виробів[30]. Найбільшими періодичними форумами ювелірного мистецтва на початку XXI ст. зарекомендували себе виставки «Ювелір Експо Україна» та «Салон аксесуарів і модних прикрас»[31]. Попит на ексклюзивні українські товари на українському ринку успішно використовують у своїй творчості майстри ювелірного дому «Лобортас і Карпова»[32]. Ставка на експеримент і вільну творчість без прив'язки до конкретного замовника дозволяє розвивати естетичні смаки потенційних споживачів, диктувати моду на коштовні сувеніри і прикраси[33]. Провідні дизайнери ювелірного дому «Лобортас і Карпова» черпають сюжети й образи для творів нерозривно від театральних понять драматургії та сюжетної лінії. Завдяки цьому витворам Дому часто притаманний елемент літературної естетики з її духовними вимірами і сценографічною образотворчістю. Утім, при розробці формотворчих рішень авторський колектив активно використовує і суто дизайнерські принципи архітектури, ергономіки, побудови конструкції за законами біоніки, фізичних процесів взаємодії динаміки і статики тощо. Фірмовий стиль значною мірою формують об'ємно-просторові композиції малої пластики в поєднанні з крупним камінням[34]. Це такі колективні твори, як «Всесвіт», «Сумо́», «Ангел-охоронець», «Шахи». Екзотична українська тематика представлена «Лобортасом» у циклі робіт «Сорочинський ярмарок» (2009) до 200-ліття М. Гоголя, сюжетами й образами («Дар небес»). Деяка монументальність і декоративна урочистість притаманна духовно-космічному циклу творів «Душа світу», «Лавра небесна», «Філософ» та ін.[35]

У виробах київського майстра Євгена Заварзіна поєднується простота й екстравагантність, глибинні асоціативні зв'язки. Скульптурна пластичність його творів близька до естетичної концепції скульптора Генрі Мура, однак має суто авторське звучання. Абстраговані об'єми металу «оживлені» складною ритмікою витончених фактурних орнаментів та «ілюмінатора-

24 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України: тенденції розвитку… – С. 259–260.

25 *Чегусова З.* Ювелірне мистецтво. Емаль… – С. 927–929.

26 Там само. – С. 927, 930.

27 Там само.

28 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття… – С. 346–347, 358–361.

29 Вогонь натхнення. Мистецтво емалі. Сергій Колечко, Тетяна Колечко: Каталог / [Куратори: В. Ліновицька, А. Тарнавська]. – К., 2004. – 20 с.; *Довгань Ю.* Нові аспекти використання гарячої емалі в архітектурному середовищі // Мистецтвознавство України. Зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. – К., 2007. – Вип. 8. – С. 84–88; *Довгань Ю.* Шляхи розвитку станкової емалі в Україні // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2007. – № 12. – С. 40–47; *Довгань Ю.* Мистецтво емалі в Україні: історичний досвід та сучасний стан: Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства.: 17.00.05 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. – Х., 2009. – 19 с.

30 За матеріалами Наради в МОН України «Сучасна художньо-естетична освіта: реалії і перспективи» від 31.03.2009 р. [аудіозапис].

31 «Ювелір Експо Україна'99» // 24 Карати. Мода, стиль, коштовності. – 1999–2000. – №1 (3). – С. 19–21; «Ювелір Експо Україна'99»: Перша спеціалізована виставка ювелірних виробів, коштовних прикрас та аксесуарів: [Каталог]. – [Б. м.], 1999. – 38 с.; «Ювелір Експо Україна'2000» // 24 Карати. Мода, стиль, коштовності. – 2000–2001. – № 1 (7). – С. 40–46.

32 Ювелірне мистецтво України: Альбом / Упоряд. Л. Крушельницька, С. Расенчук; авт. тексту О. Клименко. – К., [б. р.]. – 192 с.; Ювелірні прикраси – мистецтво, ексклюзив, штамп // 24 Карати. Мода, стиль, коштовності. – 1999–2000. – № 1 (3). – С. 30–33.

33 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття…; Довідник / Відп. ред. Р. В. Захарчук-Чугай. – К., 1986. – С. 94–98.

34 *Чегусова З.* Ювелірне мистецтво. Емаль… – С. 924–926.

35 *Чегусова З.* Полістилізм у професіональному декоративному мистецтві // *Кара-Васильєва Т.*, *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 261–265.

http://www.etnolog.org.ua

ми» каменів. Митець часто використовує шкіру, дерево та корали в одному творі поряд з камінням, продовжуючи лінію поліхромного орнаментального стилізаторства, що бере початок в епосі модерну та експериментів з різними матеріалами випускників дизайнерських шкіл Європи 1960-х років (гривна «Легенда» (2000), гарнітур «Колумбія» (1996)) [36]. Відомим майстром мікромініатюрного мистецтва є Володимир Казарян, який за 25 років розробив понад 300 унікальних шедеврів, котрі не мають аналогів у світі. У вушку голки для шиття він зумів розмістити караван верблюдів або ж групу слонів-еквілібристів. У мозаїчному зображенні Ісуса Христа автор використав понад 1000 мікрокамінців, розмір кожного з яких не перевищує діаметр людської волосини.

Перша велика виставка українських ювелірів-промисловців «Ювелір Експо Україна» відбулася в Києві 1999 року, що дозволило зіставити творчість та якість продукції різних регіонів [37]. Цьому промисловому за характером форуму передувала Республіканська виставка ювелірного мистецтва в Державному музеї історичних коштовностей у Києві, експонати якої були основою колекції сучасного ювелірного мистецтва в «Золотій скарбниці України» (автор ідеї і куратор – В. Хоменко, 1984 р.), та виставка митців-ювелірів з усієї України в новоствореному музеї НБУ «Скарби України» в Києві (куратор – Віталій Хоменко, 1997 р.) [38]. Львівська ініціатива в цьому напрямі датується виставкою ювелірних прикрас у м. Рівному (1995) [39]. Упродовж 1997–2000 років відбулися виставки сучасного авторського металу (1997), організовані ГАК, виставки ЛНАМ у м. Клівленді (США, 1998 р.) та «Львівська скарбниця» (2000) [40]. На цих заходах уперше прозвучало як багатоголосне явище мистецтво української емалі, представлене творами класика цього виду творчості О. Бородая (триптих «Старі фрески» (1998)), а також Ю. Бородай («За трипільськими мотивами» (1996), «Зимова ніч» (1997)), С. Вольського («Спокій» (1994), «Чекання» (1994), «Веселка», «Львівські брами», «Невідомість», «Чумацький шлях» (1996–1997)), Л. Маляренко («Видіння скульптора I і II» (1998)) та інших майстрів. Виставка «Львівська скарбниця» заманіфестувала водночас прихід нового тисячоліття ювелірного мистецтва, нерозривний зв'язок з історичними традиціями золотарства й появу плеяди нових імен митців-ювелірів, творче становлення яких відбулося в 1990-х роках. Серед них – Орест Івасюта, Ольга Гикова, Віталій Крохмалюк, Олександр Буйвідт, Роман Велігурський, Сергій Микита, Костянтин Кравчук, Ілля Поп'юк, Дмитро Ледницький, Андрій Кулигін [41] та ін. Деякі із цих молодих митців з неабияким успіхом демонстрували ювелірні вироби на виставці «Львівська мистецька школа» (2000), що відбулася в Українському музеї-архіві м. Клівленда (США) [42]. Саме ці ювеліри у XXI ст. формують молоде обличчя художнього металу Львова в руслі професійної творчості [43].

На відміну від одноосібної творчості О. Мірошникова в м. Миколаєві, когорта провідних митців-ювелірів у Львові на зламі XX–XXI ст. об'єдналася навколо спільних завдань у стінах ЛАМ. Насамперед це випускник кафедри художнього металу Естонського державного художнього інституту в м. Таллінні В. Шоломій (1959–2007), з 1989 року – викладач новоствореної кафедри художнього металу ЛАМ. В основу розробленої ним навчальної програми, що дозволила студіювати ювелірне мистецтво, було закладено особисте творче кредо митця: «Я художник по металу. Для мене матеріал – це матеріал, я обираю його можливості, а не його вартість». Створені ним прикраси репрезентують насамперед формотворчі авторські пошуки, відсуваючи на другий план функціональне призначення. Героями образотворення є архетипні, театралізовані персонажі казок, міфів («Володар», «Пустуни», «Ангел» (1990-ті рр.)), у прочитанні яких завжди закладено філософський підтекст, що домінує над функцією ювелірної природи й надає його творам характеру станкових мініатюр. В. Шоломій виробив авторський почерк шляхом добірної стилізації форми. Улюбленим прийомом при

36 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття… – С. 30, 350–351, 433.

37 «Ювелір Експо Україна'99»… – С. 19–21; «Ювелір Експо Україна'99»: Перша спеціалізована виставка ювелірних виробів…

38 *Чегусова З.* Полістилізм у професіональному декоративному мистецтві… – С. 260.

39 Виставка ювелірних прикрас [у м. Рівне]: Каталог / Авт. вступ. ст. Р. Шмагало. – [Б. м.], [1995]. – С. 2.

40 Львівська мистецька школа: Каталог виставки / Львівська академія мистецтв, Український музей-архів, м. Клівленд, США; авт.-упоряд. Р. Шмагало. – Л., 1999. – 28 с; Львівська скарбниця – 2000 // 24 Карати. Мода, стиль, коштовності. – 2001. – № 8. – С. 102.

41 Виставка ювелірних прикрас [у м. Рівне]… – С. 2. [1995].

42 Львівська мистецька школа: Каталог виставки… – 28 с.

43 *Шмагало Р.* «Hefaiston»: Моравія – Галичина // Альманах'95–96. – Л., 1997. – С. 48; *Szmahalo R., Khyzhnia A.* «Gardeners» of iron flowers… – P. 70, 71.

http://www.etnolog.org.ua

цьому він обрав гнуття і просікання листового металу, головно срібла та срібленої міді.

Сакральний напрям ювелірства домінує у творчості А. Стернюка. Гасло «Творити річ майстерно і навічно, не рахуючись із затраченим часом» наближує митця до первнів ремісничої традиції золотарства. Персні, кулони, хрести-енколпіони тяжіють до монументальних ритмів, декоративної урочистості форми, архаїчної символіки декору.

Якісно нову сторінку ювелірного мистецтва Львова та загалом України закарбувала плеяда молодих митців початку 1990-х років. Перші випуски студентів кафедри художнього металу ЛАМ були цілковито відкритими до експериментів та індивідуального творчого пошуку, не обтяженого вантажем академічної традиції. Тенденції до авторської модернізації проявилися насамперед у пошуках образної виразності матеріалу та інтерпретації архаїки, у новому трактуванні давньослов'янської символіки та орнаментики. Серед молодих ювелірів середини 1990-х років відзначилися рекомендовані до навчання за індивідуальними програмами С. Микита, Д. Ледницький та О. Івасюта. Архаїчні асоціації на перших порах були притаманні всім названим митцям, які працювали, головним чином, зі срібною міддю, поєднуючи метал зі слоновою кісткою, бурштином, шкірою, закам'янілим деревом, емаллю, виявляючи їхні приховані фактурні й текстурні властивості. Очевидно, навмисне передозування виробів агресивною грубуватістю інтерпретованих архаїчних знаків і орнаментики спричинило й перші успіхи цих оригінальних творів, що посіли перші місця на Міжнародних симпозіумах «Гефайстон» (1996–2000) у Чехії та конкурсах у м. Лєгніца (2002) у Польщі тощо[44].

У подальшій творчості від символічних інтерпретацій прадавніх мотивів найшвидше відійшов О. Івасюта. Його твори, позначені монументальністю та лаконічністю форми, здобули нову емоційну насиченість завдяки тяжінню до космологічного змісту та абстрагованості форм з використанням ритміки навмисно криво забитих клепок, хаотичних насічок та первісно грубої фактури металу (комплект «Сон під ранок»). Митець часто застосовує прийоми напаювання та пресування рельєфного місива срібних джгутиків у чітко заданій формі персня. Почерк майстра формує й вишукано естетичне поєднання так званих нетрадиційних для ювелірства матеріалів (скла, старих монет, шкіри, магніту, волосся, гуми та ін.). О. Івасюта, зокрема, перетворює суто одяговий аксесуар-краватку на металевий ювелірний твір, що ефектно домінує в молодіжному костюмі. Обігрування естетики «відходів цивілізації», на кшталт творчості Жана Тенглі, у випадку О. Івасюти є драматичним, і часом набуває глибокого іронічного, навіть апокаліптичного звучання. Новаторський хист митця було відзначено на конкурсі «Натура матеріалу» в м. Лєгніца (Польща, 2002 р.) нагородою «Станко». Тут автор продемонстрував оригінальні персні, срібна оправа яких тримала магніт з металевими ошурками з безкінечними варіантами композиційних конфігурацій, що залежали від дотику. Оригінальність ідеї підсилювало взаємопритягування цих – лише двох у світі – перснів-магнітів при зустрічі.

На окрему увагу заслуговує творчість двох випускників кафедри художнього металу ЛНАМ 1994–2000 років, які навчалися за індивідуальною ювелірною програмою. Ідеться про Віталія Крохмалюка та Едуарда Іванюшенка. У гіперболізовано масивних прикрасах В. Крохмалюка наявні ноти власного дизайну. Вони конструктивні й динамічно стрімкі в композиційному співвідношенні металевих форм і їхніх фактур у поєднанні з камінням. Твори Е. Іванюшенка, навпаки, тяжіють до малої пластики й об'ємно-просторових композицій, що перебувають на межі мистецтва прикрас та міні-станковізму. Незатиснуті параметрами суворої традиції чи багатолітнього досвіду школи, студенти кафедри художнього металу легко й невимушено вбирали світову історичну спадщину і нововведення ювелірного мистецтва на зламі XX–XXI ст. Загальними тенденціями стали відвага до технологічних експериментів і залучення нетипових матеріалів.

На творчості перших випускників ЛНАМ, які стали на шлях ювелірного мистецтва, позначилося й відкриття промислових розробок родовищ бурштину в Україні. Романтикою цього матеріалу в поєднанні зі срібленою міддю та сріблом наповнені тематично-обрядові колекції прикрас Р. Велігурського «Мисливські обереги» (1997), а також доповнено агресивний стиль монументальних пекторалей, кулонів-талісманів С. Микити «Квіти Пейота» (1996), що отримали Гран-прі фестивалю «Гефайстон – 1996» (Чехія, м. Пшеров) у номінації «Ковані ювелірні вироби». Прикраси цих авторів є ніби носіями певного закодованого змісту, вираженого мовою архаїчної символіки. Романтичний амулетизм та інтерпретації архаїчних асоціацій з давніми культурами стали чи не основною тенденцією у творчості молодих ювелірів львівської школи наприкінці XX ст. Тому в окремих випадках вони вже свідомо обмежували себе в

[44] *Шмагало Р.* «Hefaiston»: Моравія – Галичина… – С. 48; *Szmahalo R., Khyzhnia A.* «Gardeners» of iron flowers… – P. 70, 71; Hefaiston'96: Kovarske Forum 17–24.8.1996…; Hefaiston'97: Kovarske Forum 16–23.8.1997…; Hefaiston'98: Kovarske Forum 28–30.8.1998…

http://www.etnolog.org.ua

діапазоні виражальних засобів та історико-естетичного відлуння обраного джерела творчості.

У художньому металі України впродовж XX ст. асинхронно згасали одні та розвивалися інші галузі, відмінні за матеріалом і технікою. Історично розрізняють окремі шляхи розвитку ковальства, слюсарства, золотарства, емальєрства, конвісарства, людвісарства, мосяжництва, зброярства, фалеристики тощо. Існує поділ і на певні типологічні групи виробів за призначенням. Так, у галузевому різновиді художньої обробки металів – зброярстві – існує типологічна група холодної зброї (мечі, шаблі, рапіри, шпаги, ножі, топірці та ін.). Зрозуміло, що сьогодні ці предмети значною мірою втратили своє первісне ужиткове призначення, відбулася їх реабілітація через синтез між ігровим, сувенірним та ужитковим, за сучасними критеріями краси і користі, гри та інтересу. Постмодернізм 1970–2000 років увів до світу індустрії культ примітивізму, моду на стилістичну еклектику, захоплення елементами, які перемішані, а не «чистокровні», компромісні й неоднозначні. Нова епоха прихильно, хоча й іронічно, сприйняла кітч, культуру реміксу, рутину і банальність. З'явилися нові естетичні комбінації історичних джерел декоративно-ужиткового мистецтва і промислового дизайну. Однак, як і в давні часи, людське життя потребує краси, ритму та гармонії. Тому ці категорії продовжують слугувати основою всіх видів мистецтва, враховуючи нинішню гіперреальність – кібернетичний дизайн, адже особливість декоративно-ужиткової творчості полягає не в чіткості її класифікації, а у творчому методі, що об'єднує всі грані ремісничої і творчої діяльності. Водночас критерії художності твору, його мистецьких вартостей за законами краси залишаються актуальними й першочерговими при оцінці декоративно-ужиткового мистецтва й на початку XXI ст.

Сфера художнього металу в українському мистецтвознавстві є найменш осягненою, порівняно зі станом вивченості інших видів декоративно-ужиткового мистецтва. Далися взнаки насамперед такі фактори, як масштабність здобутків і мистецьких явищ, що відлякує дослідників, численні багатовікові табу, утаємничена елітарність суміжних мистецтв та ремесел тощо. Єдиний навчальний курс, який покликаний комплексно вивчати означену сферу мистецької діяльності, створений і читається на факультеті історії та теорії мистецтв ЛНАМ. Починаючи з 1998 року, в Україні вперше було проведено три спеціалізовані конференції, що стосувалися художнього металу. Матеріали цих конференцій сприяють з'ясуванню процесу самовизначення професійної школи художнього металу в другій половині XX ст. як школи національної[45].

Історія симпозіумів і наукових конференцій з художнього металу 1998–2009 років дозволяє виокремити низку чільних проблем, що потребують осмислення. Це насамперед бурхливий перехід ковальства у сферу моди, стрімке зростання кількості замовлень споживачів різних культурних рівнів, світоглядів та естетичних уподобань. Відбувається поляризація від масовості до унікальної рукотворності. Водночас у сфері ювелірного мистецтва та емальєрства простежується своєрідне тихе відродження авторської творчості напротивагу фабрично-салонній навалі.

У 1980–1990-х роках професійне ювелірне мистецтво збагатилося перетвореннями в стилістичній та образно-пластичній сфері завдяки розширенню тематичного діапазону, цілеспрямованому відходу від ужитковості. Зміна звичного призначення прикрас і жанрових систем їх функціонування відбувалася через нову варіативність синтезу матеріалів та синтезу мистецтв, насамперед образотворчого, декоративно-ужиткового та дизайну. Означені тенденції в Україні активно утверджувалися через спеціалізовані навчальні заклади на кафедрах і відділах художнього металу у Львові, Києві, Вижниці, Косові та Ужгороді. Однак порівняно з динамікою професійного вишколу інших європейських шкіл, в Україні такі арт-концепції об'єктивно відставали на одне, а то й два десятиліття. Кафедри ювелірного проектування та біжутерії у вищих мистецьких школах Відня (Австрія), Пфорцхайма (Німеччина), Праги (Чехія), Лодзя (Польща) закорінили досвід використання нетипових матеріалів, відходів сировини та напівфабрикатів ще в 1960–1970-х роках. Тоді ж відбулося й активне перенесення досвіду зі сфери авангардного живопису та скульптури на мову формального аналізу біжутерії. Методика абстрактного мислення при проектуванні, постановка знаку рівності між «чистими» мистецтвами й художнім металом, що стартувала в Баугаузі з творчістю киянина Н. Слуцького, отримали нове життя в мистецьких школах України 1970–1980-х років.

[45] Вісник ЛНАМ. Спецвип. 5: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художній метал в Україні: минуле, сучасне, майбутнє». 11 жовтня 2007. Львів. – Л., 2008. – 168 с.: іл.; *Шмагало Р.* Львівська школа архітектурного металу кінця XIX – початку XX століття (динаміка історичного та стилістичного розвитку) // Перший Міжнародний фестиваль ковалів «Галицька імпреза»: Матеріали конференції «Ковальське мистецтво Львова: минуле й сьогодення», Львів, 8–11 жовтня 1999 року. – Л., 1998. – С. 7–16.

http://www.etnolog.org.ua

У 1970-х роках активні експерименти з емалями на кераміці й міді здійснював у Парижі Юрій Кульчицький (1912–1993). Не менш важливими для мистецького поступу є пластичні експерименти з металом митців українського походження у США, зокрема Костянтина Мілонадіса, Аки Перейми, Міртали Пилипенко та ін. Утім, незважаючи на розмаїття творчих пошуків, визначальною залишалася давня традиція, що ґрунтувалася на категорії прекрасного.

У 1990-х роках намітилася загальна тенденція авторського ювелірства до укрупнення форм, у яких важливішого значення надавали конструкції, архітектоніці, а отже, новому життю абстрактно-геометричних форм поряд з динамічними біо- та космоформами. Водночас не зникло, як це сталося в багатьох культурах, а навпаки, розвинулося своїми новими гранями явище фольклоризму в ювелірному мистецтві. Багато митців-ювелірів успішно подолали стереотипні рамки професії лише «творця прикрас», вийшли у сфери скульптури малих форм, сувенірної пластики, інсталяції.

Нові винаходи ґрунтувалися на ідеях зі світу історичних реконструкцій, традиційних культур, експериментів з альтернативними матеріалами, на показних порушеннях ергономічних та культурних канонів, кордонів доцільності. Узагальненою ознакою виявилася смілива джерельна орієнтація митців, активна участь у міжнародних мистецьких конкурсах, виставках та симпозіумах.

Отже, наприкінці XX – на початку XXI ст. традиційним для України терміном «золотарство» та іншомовним – «ювелірство» окремі явища можна окреслити лише умовно. Низка нових виставок від часу здобуття державної незалежності дозволила відкрити рідкісну раніше змогу сприйняття ювелірної прикраси під іншим, ніж з комерційної вітрини, кутом зору. Насамперед це тенденції втілення художніх ідей авторів у руслі філософської тези «велике в малому», виявлення естетичних граней завдяки поєднанню нетипових для ювелірства матеріалів, пошуки сучасного шарму через поетизацію міфу, метафоричне бачення світу легенд і містики. Змістовно-образне навантаження прикрас чи арт-об'єктів багатьох авторів долучило їх до загальної системи пластичних мистецтв. За всієї широти індивідуальних пошуків переважна більшість ювелірів України творить реальні прикраси, не зорієнтовані на деяку вибрану верству населення. Вони доступні та зрозумілі всім, як зрозуміла для дитини талановито виконана іграшка. У культурний простір активно увійшло мистецтво емалі, що за духом експериментаторства іноді випереджувало постмодерністське малярство, набуваючи навіть рис монументальності, інсталяцій та скульптури. Водночас українська емаль зберегла середньовічну сакральність, архетипну знаковість та символізм свого універсуму.

Ювелірне, ковальське мистецтво, гліптика й художнє литво сьогодні особливо тісно поєднують рукотворне та індустріальне начало з відповідною інфраструктурою виробничих підрозділів. Ця особливість відчутно впливає на характер виробів, у яких переважає чи ексклюзивна мистецька, чи комерційно-салонна складова. Сучасне ювелірне виробництво потребує значних фінансових затрат, супутніх елементів організаційного й виробничого характеру, які, однак, не гарантують бажаного художнього та естетичного рівня. Уже вкотре ювелірство доводить, що воно як мистецтво не бажає перетворюватися на «раціональне есперанто», яке єдиною мовою предметів нищить локальні та авторські мови. Такі тенденції до скріплення самобутності в емальєрстві засвідчив I Міжнародний фестиваль емалі в Києві (2009) на базі НМУНДМ (куратори – Юлія Довгань-Бородай та Ольга Новодерьожкіна)[46]. Окрім сучасних технологічних досягнень, ювелірна індустрія опирається на широкий арсенал засобів інших видів мистецтва та здобутків культури загалом. Окремі арт-об'єкти XX – початку XXI ст. завжди залишаться на роздоріжжі термінологічних ніш поміж кінетичною скульптурою, металопластикою малих форм чи ідейними втіленнями контролю над матеріалом тривимірного дизайну. Утім, на виставках в Україні впродовж означенного періоду були майже відсутні такі крайні світові тенденції розвитку ювелірного мистецтва, як «шок»-ювелірство, «антиювелірне ювелірство», його кінетичні або віртуальні 3D форми існування. Організація творчості в зазначених полярних напрямах є важливою, як і вічне новаторське прагнення прикрасити ту частину тіла і тим матеріалом, яким ще ніхто й ніколи не прикрашав. Самостійність сучасного ювелірного твору може вимірюватися як рівнем оригінальності ідеї, віртуозності її втілення, так і способом творчої інтерпретації (адаптації) знаменитих історичних зразків. Однак лише яскраво виражене авторство коштовної речі, збагаченої глибиною оригінальної творчої думки, залишається повсякчас головним критерієм художності. Одна з найпотужніших культурно-мистецьких індустрій наприкінці XX – у XXI ст. стала водночас декоративно-ужитковим товаром та унікальним культурним продуктом. Металопластика нової доби характерна багатогранними поєднаннями різних культурних місій і творчих можливостей.

Р. ШМАГАЛО

46 *Чегусова З.* Емалевий вибух в Україні // ОМ. – 2009. – № 3. – С. 56–59.

http://www.etnolog.org.ua

Список ілюстрацій

1. *С. Делоне*. Кольє «Абстракція» (проект). 1980 р. м. Париж (Франція). Срібло, золочення, емалі. Приватна збірка.

2. *М. Дольницька, А. Кніпер-Шульц*. Табличка «Українське академічне товариство "Січ" у Відні 1876–1968» (м. Відень, церква Святої Варвари). 1968 р. Дерево, латунь, емаль; карбування, сріблення.

3. *М. Дольницька*. Емалева пластина «Янгол». 1968 р. США. Мідь, емаль. Опубліковано у виданні: *Попович В.* Марія Дольницька. Емаль / Пер. з англ. Ю. Залізняка. – Нью-Йорк, 1978.

4. *Ю. Кульчицький*. Емалева пластина «Дві жінки». 1970-ті рр. м. Париж (Франція). Мідь, емаль. НМЛ.

5. *Ю. Кульчицький*. Емалева пластина «Кінь». 1975 р. м. Париж (Франція). Мідь, емаль; авторська техніка. НМЛ

6. *Б. Романець*. Пластика «Еней був парубок моторний». 1969 р. м. Львів. Залізо; кування. Фото з архіву родини Б. Романця.

7. *Б. Романець*. Магістральні ліхтарі (м. Львів, Сихівський житловий масив, пр. Лєтунова). 1983 р. Залізо, латунь; виколотка, зварювання. Фото з архіву родини Б. Романця.

8. *О. Боньковський*. Панно «Орнаментальна музика Карпат» (мерія м. Ібзітца, Австрія). 2000 р. Залізо, полотно, шнур; кування, зв'язування.

9. *М. Литвинов*. Мала пластика «Русалка». 2007 р. м. Миколаїв. Метал; кування.

10. *О. Боньковський*. Панно «Мойсей» (триптих). 1970 р. м. Львів. Мідь; чеканка. Фото з архіву О. Боньковського.

11. *М. Дедишин*. Стійка для паркування велосипедів «Солдат Швейк» (м. Львів, Площа Ринок, 1). 2000-ні рр. Залізо; кування, зварювання, гнуття. Фото з архіву М. Дедишина.

12. *В. Бєлоконь*. Мала пластика «Равлик». 2000-ні рр. м. Київ. Залізо, бронза; монтування. Приватна збірка.

13. «Лавочка закоханих» (м. Львів, Площа Ринок). 2007 р. Авторський колектив учасників фестивалю «Залізний лев – 2006». Залізо; кування, монтування.

14. *Р. Шишак*. Ландшафтна композиція «Футура». 2006 р. м. Ібзітц, Австрія. Залізо, титан; кування, зварювання, монтування. Фото з архіву Р. Шишака.

15. *С. Полуботько*. «Дерево III. Гра в кості». 2005 р. м. Івано-Франківськ. Залізо; кування, фарбування. Приватна збірка.

16. *І. Лавріненко*. Композиція в інтер'єрі ресторану «Велес» в околиці м. Черкас (фрагмент). 2011 р. Мідь; чеканка. Фото з архіву І. Лавріненка.

17. Брама (м. Городок Львівської обл., приватна садиба). 1998 р. Ковальське підприємство «Писанка». Залізо; кування, карбування.

18. Брош «Трембіта». 1967 р. Львівська державна ювелірна фабрика. Срібло, бурштин; лиття, монтування. Приватна збірка.

19. *М. Руснак*. Кольє і перстень. 2001–2002 рр. м. Чернівці. Срібло, перли; монтування, паяння, гнуття. Приватна збірка.

20. *К. Кравчук*. Брош «Міленіум». 1994 р. м. Чернівці. Золото, срібло, опал, перламутр, нейлон; гравірування, монтування.

21. *Ш. Пержан*. Окуляри. 2005–2007 рр. м. Чернівці. Мідь, мельхіор; лиття, монтування. Фото з архіву Ш. Пержана.

22. *Ш. Пержан*. Перстень. 2005–2007 рр. м. Чернівці. Срібло, кістка мамонта, шкіра ската, топази, хризоліти; лиття, вирізування, монтування. Фото з архіву Ш. Пержана.

23. *В. Волощак*. Емалева пластина «Вертеп». 1990-ті рр. м. Львів. Мідь, емаль.

24. *О. Мірошников*. Каменерізна композиція «Гурман». 2009 р. м. Миколаїв Львівської обл. Платина, золото, титан, турмалін, опал, агат, кристали епідоту; авторська техніка. Фото з архіву О. Мірошникова.

25. *С. Вольський*. Ювелірна скульптура «Кактус 4». 2001 р. м. Львів. Срібло, золото, опал, діаманти, гаряча емаль. Приватна збірка.

26. *С. Вольський*. Емалева пластина «Незабутній 33-й». 1988 р. м. Львів. Мідь, скло, емаль.

27. *І. Андрусів*. Кольє «НЛО». 2008 р. м. Львів. Біле та жовте золото, діамант, берил; лиття, монтування, огранювання. Приватна збірка.

28. *Є. Заварзін*. Гарнітур «Колумбія» (гривна, сережки). 1996 р. м. Київ. Срібло, бірюза; кування, гравірування, ручне монтування. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

http://www.etnolog.org.ua

29. *С. Микита*. Пектораль «Квіти Пейота». 1996 р. м. Львів. Сріблена мідь, гематит, шкіра; лиття, карбування, монтування сріблення. Приватна збірка.

30. *О. Бородай*. Панно «Звірі йдуть у гості до Марії: присвята М. Приймаченко». 2009 р. м. Київ. Мідь, емаль, сталь; карбування. НМУНДМ.

31. *В. Шоломій*. Брош «Маленький принц». 2000 р. м. Львів. Латунь, цирконій; посріблення, ручне монтування. Приватна збірка.

32. *В. Шоломій.* Брош «Втеча». 1990-ті рр. м. Львів. Срібло, цирконій; вирізування, монтування. Фото з архіву В. Шоломія.

33. *В. Крохмалюк*. Пластини-броші «Інтерпретація». 2002 р. м. Львів. Титан, срібло; монтування, вирізування. Фото з архіву В. Крохмалюка.

34. *О. Івасюта*. Перстень. 1998 р. м. Львів. Срібло, магніт, залізні ошурки; монтування, паяння. Власність Київського ювелірного дому «Лобортас».

35. *Ю. Бородай*. Панно «Вазони», «Сині птахи» (диптих). 2008 р. м. Київ. Мідь, гаряча емаль, дерево. Опубліковано у виданні: Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010.

36. *Т. Колечко*. Панно «Тінь янгола». 1997 р. м. Київ. Мідь, гаряча емаль. Опубліковано у виданні: Сучасне декоративне мистецтво України: Каталог виставки до відзначення 50-річчя входження України в ЮНЕСКО в Парижі / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2004.

37. *В. Тимко*. Панно «Карпатська легенда». 2001 р. м. Ужгород. Мідь, гаряча емаль. Збірка галереї «Триптих», м. Київ.

38. *С. Колечко*. Панно «Скіфія». 1999 р. м. Київ. Мідь, гаряча емаль. Збірка галереї «Триптих», м. Київ.

39. *В. Волощак*. Дукач «Благовіщення». Початок 1980-х рр. м. Львів. Срібло, корал; лиття.

40. *В. Волощак*. Дукач «Святий Володимир». 1987 р. м. Львів. Срібло, бірюза; литття.

41. *О. Міхальянц*. Броші «Хрести» (серія). 2002 р. м. Сімферополь, АР Крим. Срібло, золото, бурштин, аметист, лазурит, перламутр, кістка мамонта, ріг, ітрійалюмінієвий гранат; змішана техніка.

42. *Ю. Кочубєєв*. Перстень (з гарнітура «Королівський»). 2010 р. Золото, діаманти, раухтопаз; авторська техніка малої пластики по восковій моделі. Приватна збірка.

43. *В. Балибердін*. Гребінь. 1984 р. м. Київ. Бивень мамонта; різьблення. Національний музей історичних коштовностей України.

44. *Віталій Хоменко*. Сережки. 2007–2008 рр. м. Київ. Золото, сапфіри, діаманти, перламутр, бірюза; ручне моделювання, лиття, ювелірне монтування.

45. *С. Сєров*. Кольє. 2006 р. Золото, цирконій; ручне моделювання, лиття, ювелірне монтування. Приватна збірка.

46. *С. Дрокін*. Каблучка «Таємниця Всесвіту». 2000 р. м. Харків. Золото, кольорові діаманти, молдавіт; ручна робота, моделювання по воску, лиття.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

1

2

3

http://www.etnolog.org.ua

4

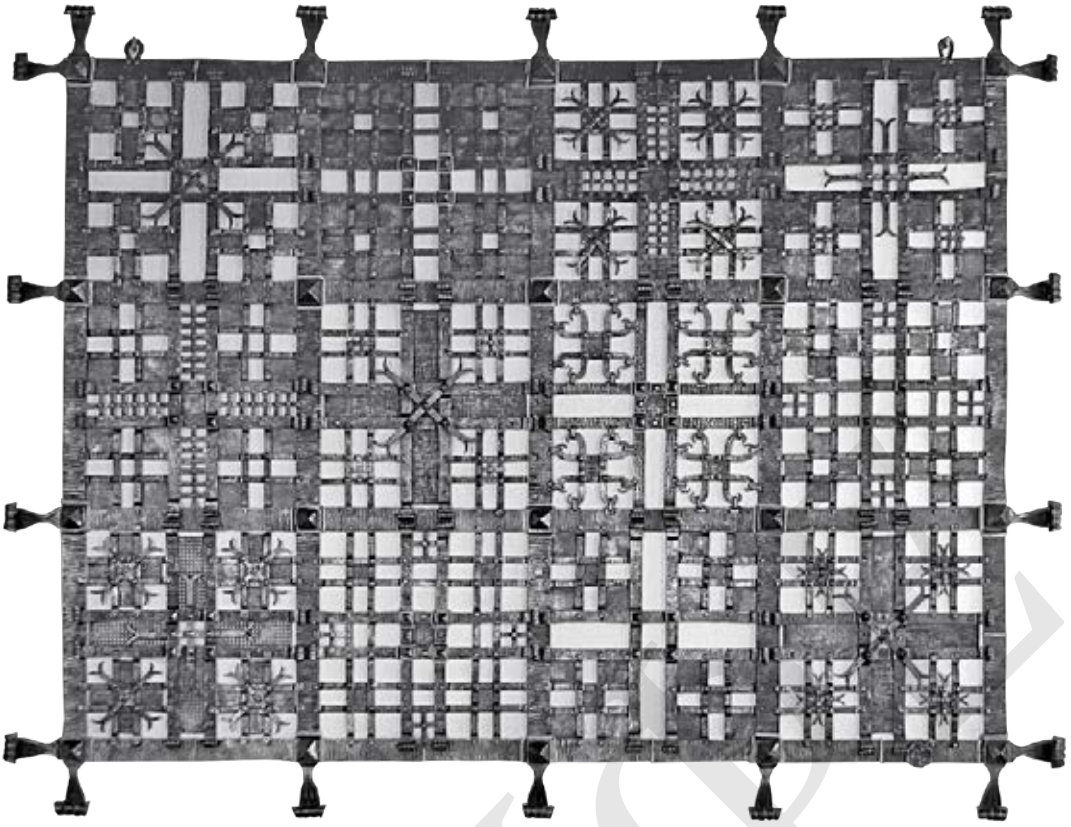
5

http://www.etnolog.org.ua

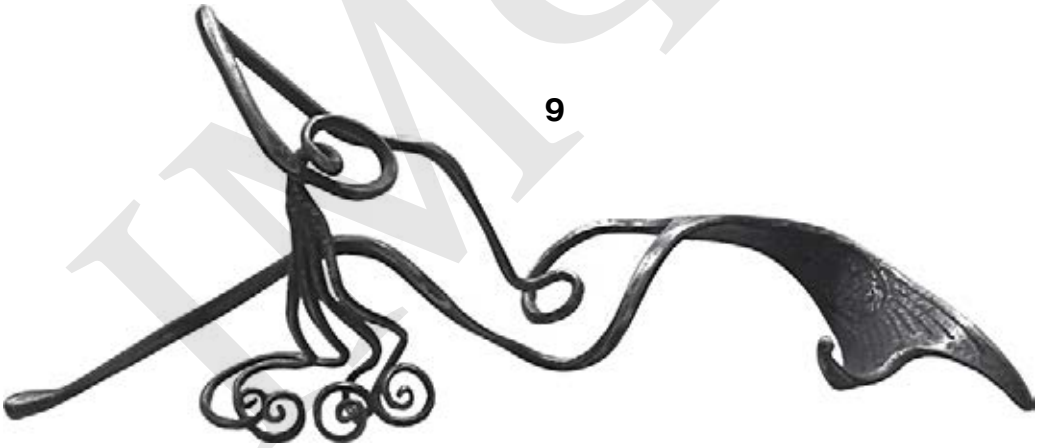
6

7

http://www.etnolog.org.ua



8



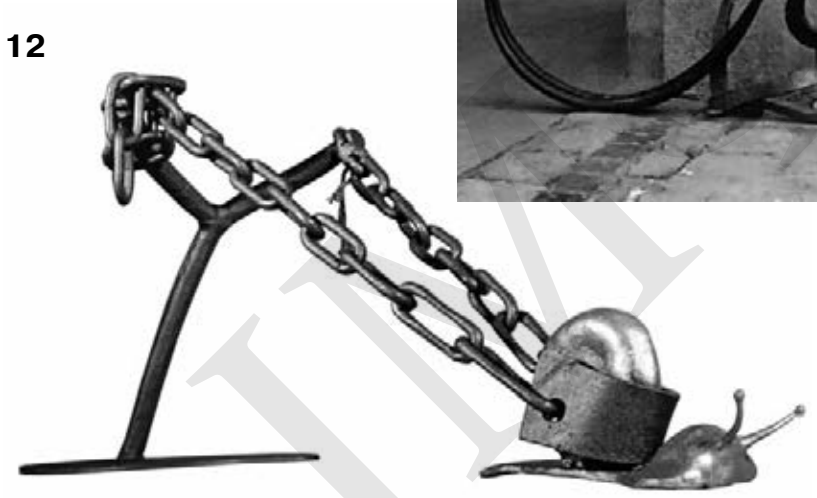
9

10

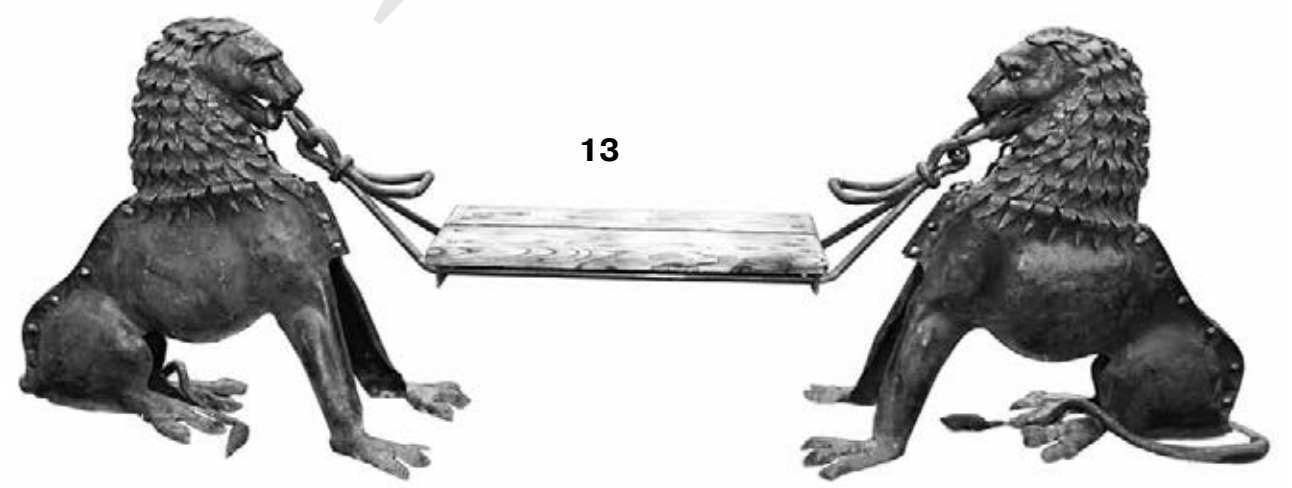
http://www.etnolog.org.ua

11

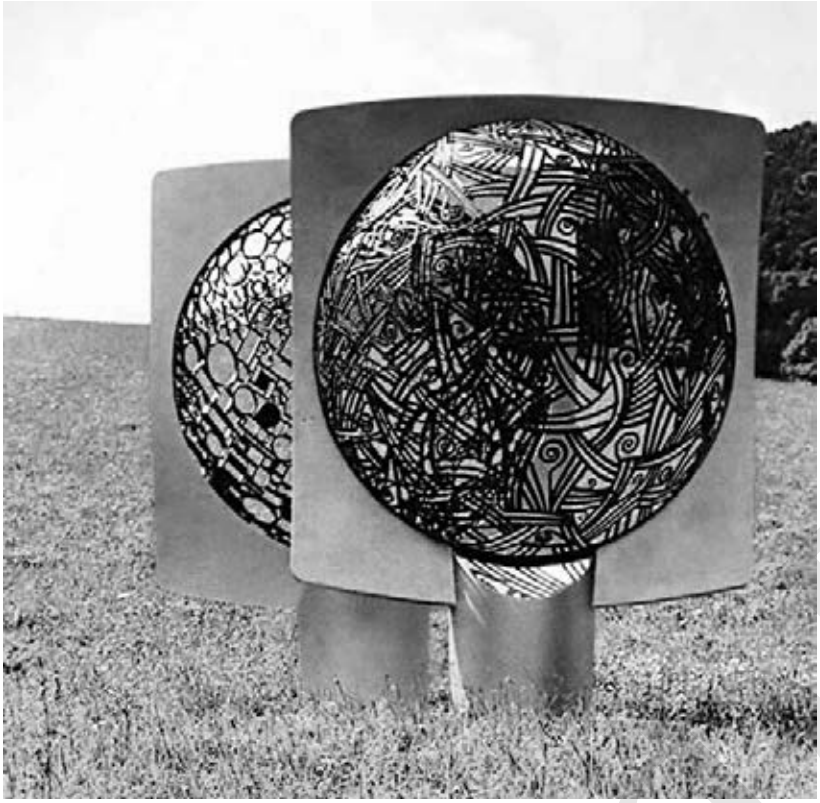
12



13

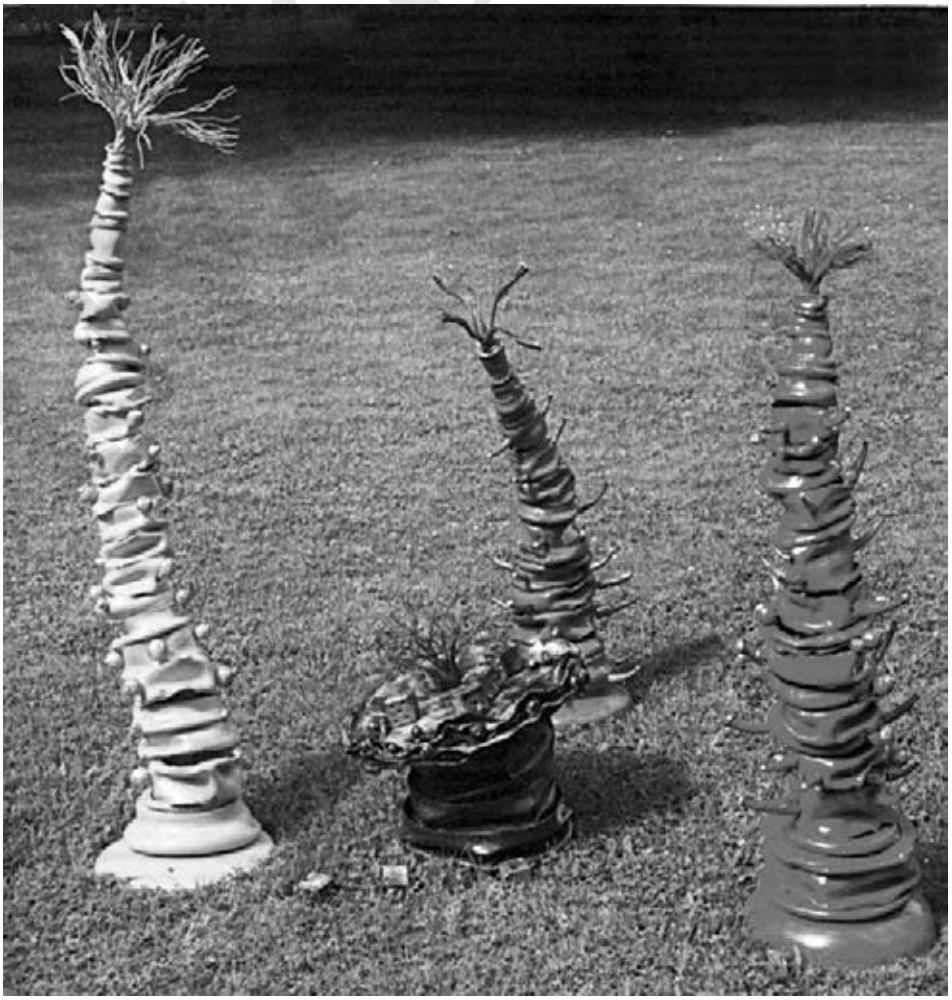


http://www.etnolog.org.ua



14

15



http://www.etnolog.org.ua

16

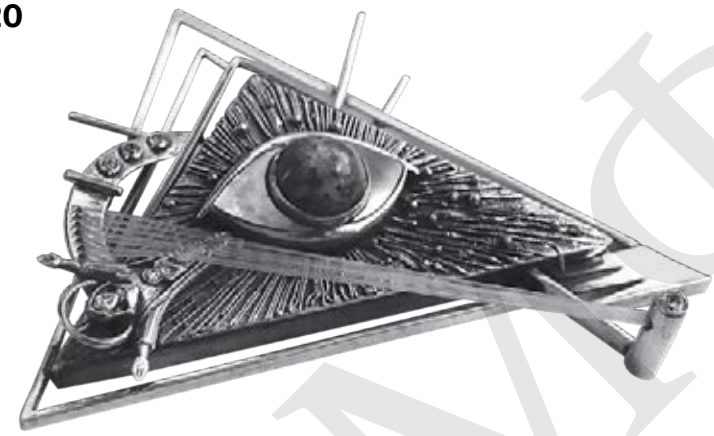
17

http://www.etnolog.org.ua

18

19

20



21

22

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

23

24

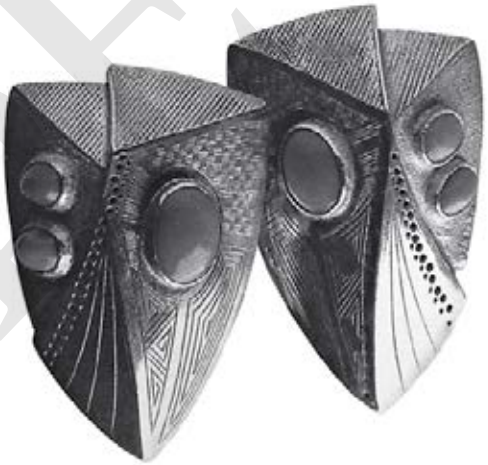
26

25

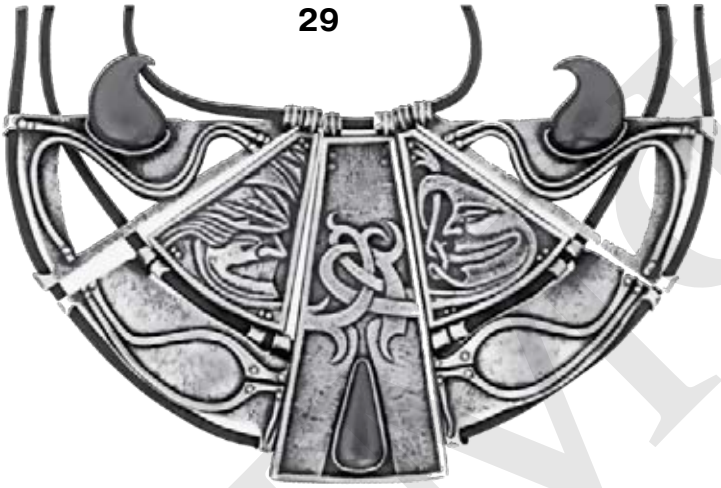
http://www.etnolog.org.ua

27

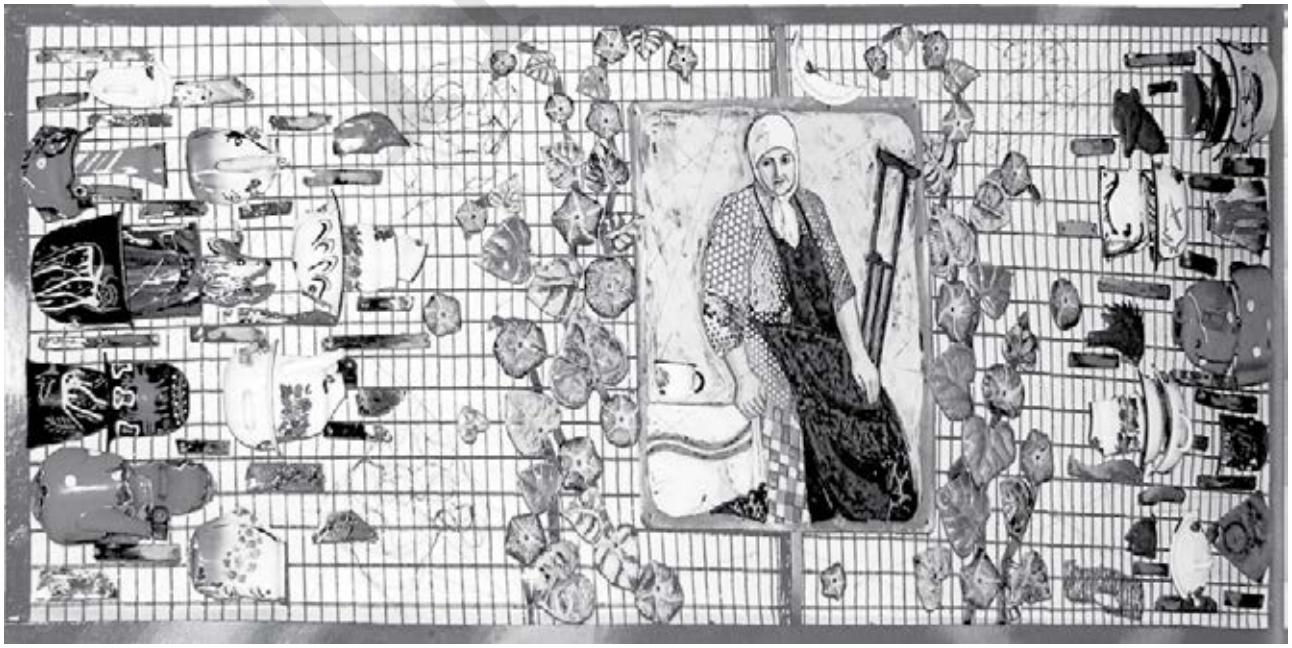
28



29



30

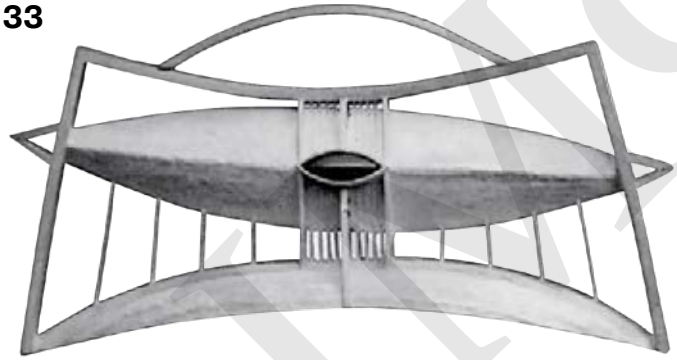


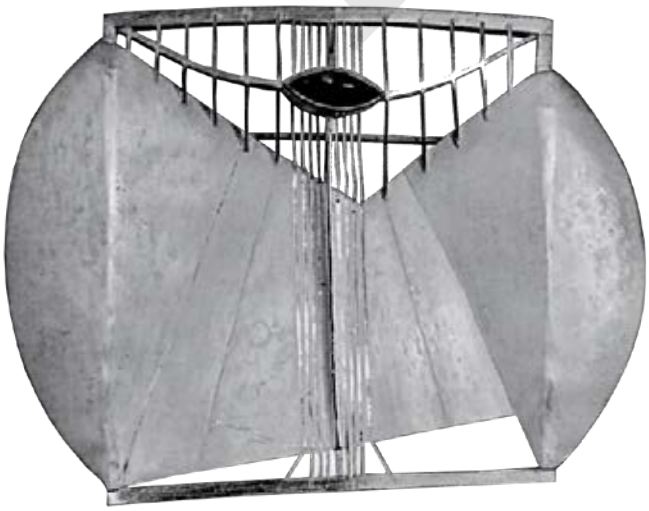
http://www.etnolog.org.ua

31

32

33





34

http://www.etnolog.org.ua

35

37

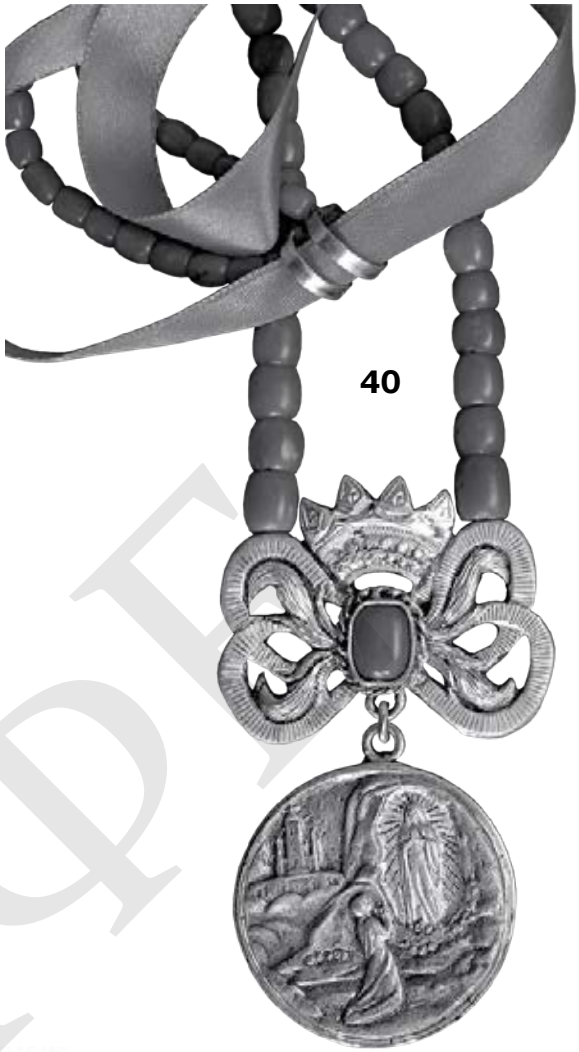
36

38

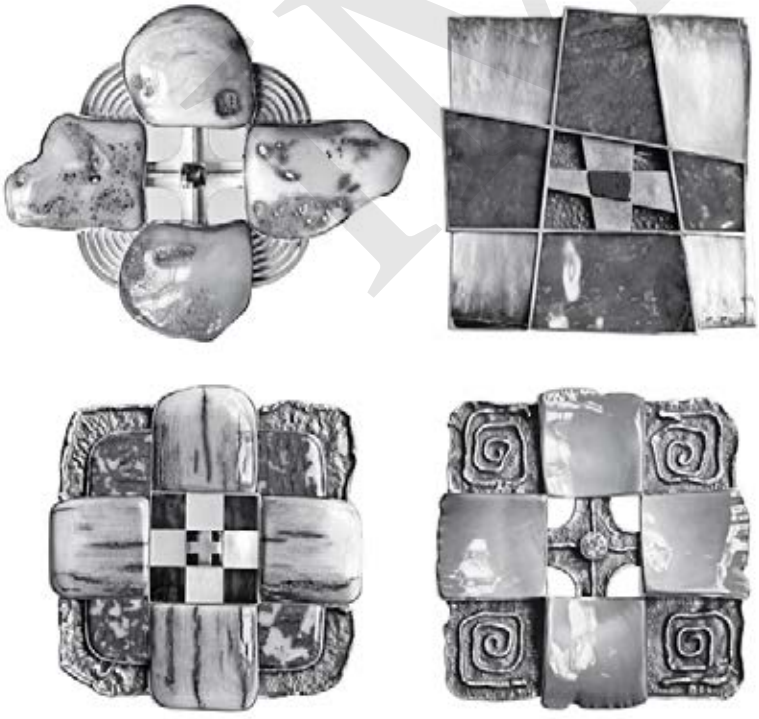
http://www.etnolog.org.ua

39

40



41



42

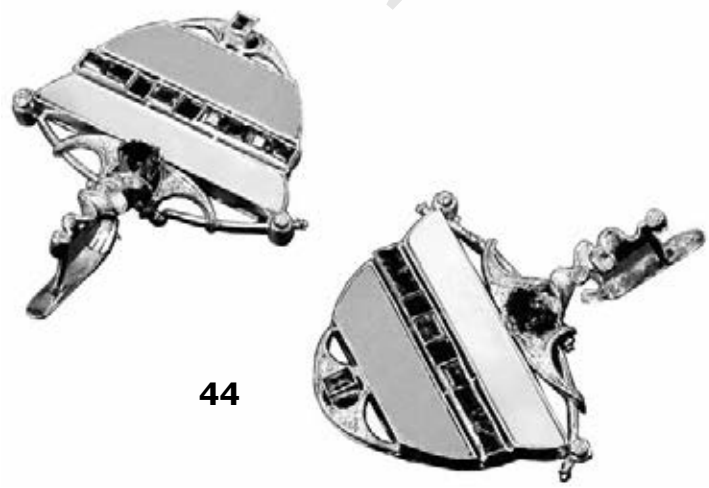
МФЕ

http://www.etnolog.org.ua

45

43

ІМФЕ

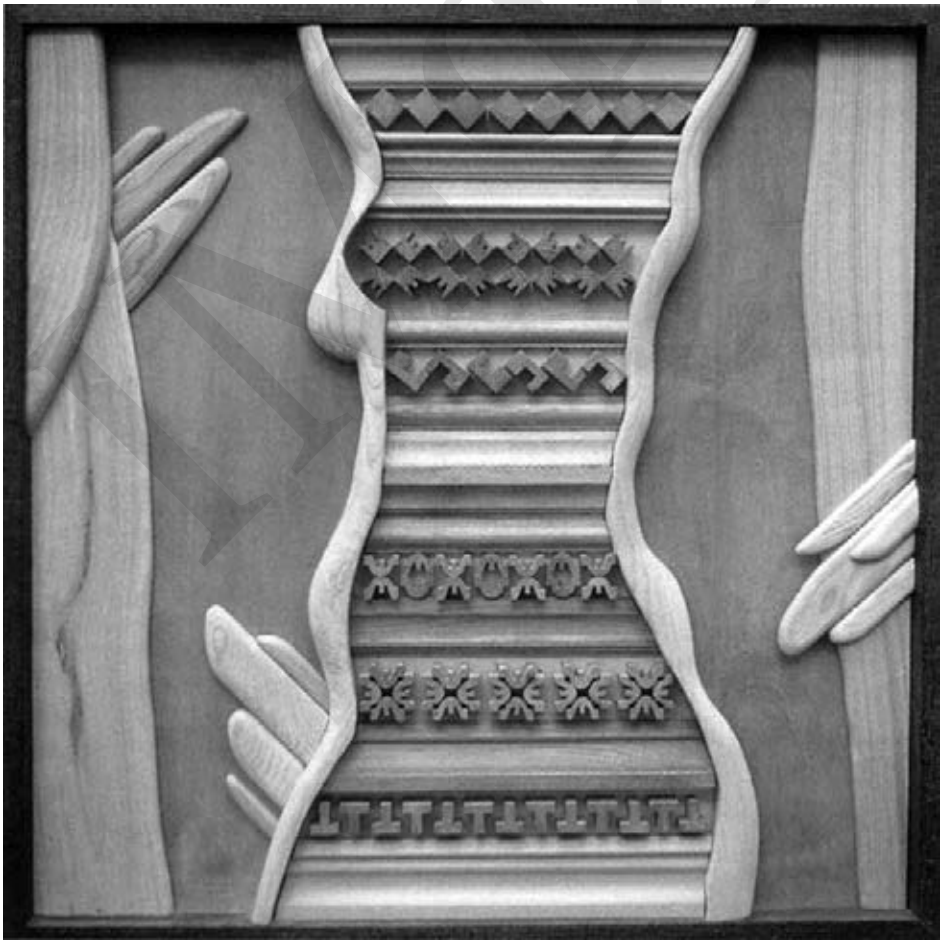


44

46

http://www.etnolog.org.ua

Художня обробка дерева. Лозоплетіння



http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

В. Іванишин. Панно «Ріка часу» (із серії «Час»). 1997 р. м. Львів. Дерево; різьблення, тонування. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002

http://www.etnolog.org.ua

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ДЕРЕВА. ЛОЗОПЛЕТІННЯ

В останній третині XX – на початку XXI ст. особливо плідними й 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 слугувало універсальним засобом мистецького вислову.

Звісно, сила народу – у збереженні його традицій. За сучасним професійним художником, який творчо працює з деревом, стоїть не одне покоління народних майстрів: теслярів, столярів, різьбярів, якими впродовж століть створено цілий материк дерев'яних форм – надзвичайних українських церков, дзвіниць, хрестів, народних меблів і начиння, декорованих суто національним орнаментом.

У середині XX ст. художня обробка дерева (різні види різьблення, довблення) була одним з найпопулярніших видів творчості на тлі широкого його застосування в побуті та предметному навколишньому середовищі, що зумовлено не тільки доступністю й дешевизною цього матеріалу, але і його особливою художньою виразністю.

В останній третині XX ст. в царині професійного декоративного мистецтва в дереві набувають цілком своєрідного розвитку просторова пластика, рельєфне різьблення – прадавня форма світового мистецтва. У настінних рельєфах, декоративній скульптурі художників-прикладників України відчувається органічне поєднання новаторського підходу до обробки дерева з глибинним розумінням народних традицій та використанням усіх естетичних можливостей матеріалу. Це сприяло народженню витворів мистецтва воістину нового образного звучання, сповнених витонченого естетизму, орієнтованих на виставкове, музейне середовище та активну взаємодію з архітектурним простором.

На жаль, майстрів професійного декоративного мистецтва, які працюють із найдавнішім і найближчим до людини матеріалом, не так багато. Проте кожний з них знаходить свій шлях в оригінальному вирішенні композиційних та колористичних побудов, розкритті краси й використанні ефектів текстури дерева, яке неначе оживає, починає дихати, слухаючись і підкоряючись професіоналізму талановитих українських майстрів.

Учасник багатьох всеукраїнських і міжнародних виставок, відомий митець декоративної скульптури, член НСХУ, заслужений художник України, професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького Іван Фізер (м. Черкаси), керуючись досвідом і генетичним кодом минулих поколінь, однаково плідно працює і в кераміці, і в царині художньої обробки дерева (1972 року закінчив відділ художньої кераміки Ужгородського училища прикладного мистецтва, а 1980 року завершив навчання на відділі проектування інтер'єрів і меблів ЛДІПДМ).

На думку майстра, «процес перевтілення дерева у мистецький твір подібний диву: магія дерева – у його внутрішній напрузі, і суть внутрішнього має формувати зовнішнє»[1]. Так, споконвічної сили сповнені його жіночі символічні образи, ніби пробуджені від сну рукою майстра, що торкнулася дерева. Обтічні поверхні могутніх гранично умовних форм повторюють округлості жіночого тіла, передаючи напругу, приховану в дереві. Емоційно наповнена скульптурна пластика жіночих фігур І. Фізера символізує національні архетипи, предковічний дух української землі (декоративні скульптури «Марія» (1992), «Земля» (1998)).

Натхнений давньою пластикою степових кам'яних баб, язичницьким і християнським примітивом, художник намагається відійти від традиційного зображення людської фігури, шукаючи новаторські прийоми в дерев'яній пластиці, надаючи своїм образам промовистої виразності, що перетинається з мовчазною величністю (декоративні скульптури «Блага вість», «Чекання» (1994)). Його станково-декоративні композиції, виконані з дуба, липи, смереки, завдяки лаконізму художніх засобів і монументальному характеру можуть витримати будь-яке збільшення. Твори І. Фізера, у яких він зазвичай утілює філософські сюжети («Двадцятий вік» (1990), «Ноша» (1998), «Той, що тримає землю» (2000), «Чумацький шлях» (2005), «Дорога до успіху» (2008), «Джерело» (2009)) наповнені роздумами про вічне, духовною красою, глибинною символікою, почуттям гордості за історичну пам'ять. «Для Фізера дерево – одухотвореність народної різьби, одухотвореність барокової різьби»[2]. Водночас його декоративні скульптури нерідко сприймаються «поза суттю тлумачення ідеї. На перший план виступає концептуальне формальне мовлення: спосіб передачі напруги постатей, <…> де об'єм виступає як протилежність силуету, і в

[1] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002. – С. 404.

[2] *Федорук О.* Творити – і бути щасливим // ОМ. – 2011. – № 2. – С. 101.

http://www.etnolog.org.ua

цьому протиставленні прихована загадка для довільного конспектування змісту»[3].

Полярно протилежним характером відрізняється концептуальний підхід до дерева найвідомішого у Львові справжнього маестро в цьому виді мистецтва, члена НСХУ, професора кафедри художніх виробів з дерева ЛНАМ Ігоря Стеф'юка. Його авторська концепція пластики передбачає наповненість образності філософськими ідеями й сакральним «дематеріалізованим» змістом, поетичністю та музичністю максимально узагальнених форм, проте виключає натуроподібність і чуттєвість у його скульптурах, що сприймаються парафразами в стилях неоконструктивізму, постмодернізму, де автор завдяки своїм новаторським прийомам віртуозно комбінує різноманітні об'єми, площини, різні породи дерева (серії «Фігури», «Об'єкти» (1990-ті рр.); поліптих «Обмежений простір» (1993–1995); «Венера, що спить», «Венера, що не спить» (1998)).

Формотворчий діапазон І. Стеф'юка досить широкий: арт-об'єкти, станково-декоративна просторова пластика, кругла скульптура, інтер'єрні та виставкові рельєфи у вигляді пластів – від сюжетно-фігуративних до майже цілковито абстрактних, що народжені в глибокому переконанні автора «у широких образотворчих можливостях дерева, його спроможності не лише декорувати чи розповідати (що належить до пасивної сторони історичних функцій цього матеріалу), але й викликати глибокі асоціації, виражати духовні й естетичні ідеї часу»[4].

Достеменно оволодівши ремеслом художньої обробки дерева спочатку в Косівському технікумі народних художніх промислів (1968), де початківець захопився народною естетикою, опанував систему орнаментації традиційної гуцульської різьби, він згодом отримав фундаментальні знання з композиції, рисунка, кольорознавства й фахові навики на відділі проектування інтер'єрів та меблів ЛДІПДМ (1973). Протягом 1970–1980-х років І. Стеф'юк набував професійного досвіду як художник-монументаліст, створював у дереві декоративні решітки (1984), панно («Робітнича слава», «Іван Федоров» (обидва – 1985 р.)), пласти («У саду», «Щедра осінь», «Два кольори» (усі – 1980-ті рр.)), які органічно включав в архітектурно-художнє вирішення простору громадських інтер'єрів. Уже тоді в архітектурі громадських споруд молодий майстер застосовував новаційні, знайдені ним формально-виражальні можливості дерева (інтер'єри будівель Львівтрансгаз, фірми «Весна» у Львові, Товариства книголюбів у Бережанах).

Наприкінці 1980-х років І. Стеф'юк знайшов власний оригінальний шлях у ручній обробці дерева, «змінивши наголос з декоративності художнього дерева на його концептуальність»[5]. Композиції його об'єктів мають чітку архітектонічну побудову, майже «очищені» від предметних аналогій, що перетворюються на конструкції з дерева на стику абстракції та фігуративу, сприймаючись метафорами простору і часу («Спостерігач» (1991), «Напрям руху» (1992), «Об'єкт число 99»).

Вишуканістю вирізняються розфарбовані дереворізи, які І. Стеф'юк почав створювати першим за добу незалежності України, і за якими стоїть величезний досвід, напрацьований митцем у безмежному арсеналі його творчих ідей, технічних прийомів, сміливих експериментів (поліхромні композиції «Поцілунок волі» (1990), «Об'єкт число 11» (1993), «Об'єкт число 88» (1995), «Спогад про Венецію» (2000), «Брат» (2004)). Радикально відступаючи від узвичаєних норм сприйняття художнього дерева, він поєднує традиційне різьблення, інкрустацію, токарство, розпис із модерною конструктивною технікою розтину дерев'яних форм, які відзначаються точністю й вивіреністю ліній, вишуканістю фактурних включень, балансом шліфованої і рельєфної, безколірної та фарбованої поверхонь, гармонією контрастів. «Це контрасти величин, геометричних і неправильних форм, порід дерев, об'ємів і площин, кольорів. А в обраній системі образності контраст несе ідею життя, а не хаосу. Митець послідовно уникає деструкції, вона просто чужа для нього»[6].

Відсутність традиційного моделювання, оригінальне енергійне трактування геометризованих фігур нерідко споріднюють його скульптуру з творами кубістів, з формальними експериментами в пластиці Олександра Архипенка, який на початку XX ст. зреволюціонізував традиційний підхід до дерева, радше конструюючи і монтуючи, ніж лише різьблячи свої твори.

Найсильнішими є ті знаково-символічні твори І. Стеф'юка, що вибудувані ним у єдності відсторонених геометрично-ритмічних форм, де він, з одного боку, повністю відходить від предметності, а з другого, – досягає сакрального звучання їхнього глибинного змісту («Фігура Д» (1994), «Фігура С», «Фігура К» (обидва – 1997 р.), «Промінь світла», «Сестра страху» (обидва – 1999 р.), «Закоханий» (2000–2001)). «Лише

[3] *Федорук О.* Зазнач. праця – С. 103.

[4] *Яців Р.* Ігор Стеф'юк // *Яців Р.* Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії. Зб. ст. / НАНУ, Ін-т народознав. – Л., 2013. – С. 323.

[5] Там само.

[6] *Яців Р.* Ігор Стеф'юк // Альманах 95/96. Львівська академія мистецтв. – Л., 1997. – С. 36.

http://www.etnolog.org.ua

тривала практика з матеріалом дерева могла дати таке число неповторних авторських "знімків" метафізичних станів поза матеріального світу, лише виняткова сконцентрованість думки на моральних антитезах сучасності могла вивести митця на такий видатний естетичний результат»[7].

Образністю скульптурно-декоративного ряду вирізняються твори Миколи Малишка, Романа Петрука, Мігаля та Марії Іванчів, Василя Андрушка, які творчо працюють у руслі сучасно трансформованих народних традицій та уявлень.

Лауреат Премії імені Василя Стуса, член Київського творчого об'єднання «Погляд» та НСХУ, визначний художник-монументаліст, скульптор, живописець, письменник, філософ, заслужений художник України Микола Малишко (м. Київ) працює в дереві, намагаючись ламати стереотипи мистецького бачення, позиціонуючи обраний для творчості матеріал як «дзеркало» для відображення внутрішнього світу художника.

Своїми духовними вчителями митець уважає таких всесвітньовідомих титанів українського мистецтва, як Олександр Архипенко, Іоанн-Георгій Пінзель, Іван Кавалерідзе, кожен з яких певним чином вплинув на характер образно-пластичного мислення й формування неповторного авторського стилю М. Малишка. Його твори в радянський період, після закінчення ним відділу монументального живопису КДХІ (1967), понад двадцять років не експонувалися на виставках, бо виходили за межі декларованого владою «соцреалізму». Лише від 1987 року – часу групових виставок творчого об'єднання київських художників-монументалістів «Погляд» – твори М. Малишка нарешті побачила широка глядацька аудиторія. Персональну виставку «незалежних» робіт його уперше було влаштовано НМЛ (1992). Відтоді митець бере активну участь у формуванні засад нової української декоративної дерев'яної скульптури, презентуючи свої витвори на виставках у Швеції, Австрії, Німеччині та Угорщині.

На думку художника, «скульптура – метафора реальної дійсності»[8], яка здатна виразити не лише творчий порив, але й прагнення до об'єднання та національної самоідентифікації українців, що у 2010-х роках стало особливо актуальним для збереження державності України.

Створені за допомогою сокири величні монументально-декоративні конструкції М. Малишка – це новий етап розвитку української дерев'яної скульптури на межі XX–XXI ст., позначений як пошаною до традиції, так і енергійним пошуком нових форм у напрямі мінімалізму, утілених ним у художніх об'єктах, що об'єднують у собі властивості малярства, рельєфу, просторової пластики і вирізняються глибоким концептуальним характером (об'єкти «Цяточки» (1995), «Плями» (1996)).

Незважаючи на стриманість пластичної мови М. Малишка, який дозволяє матеріалові виразно говорити самому за себе, виявляючи первозданність його фактур і текстур та надаючи перевагу візуально простим, переважно нерухливим геометризованим, внутрішньо виваженим формам, що викликають асоціації з праісторією, архаїкою, монументальні за характером дерев'яні скульптури цього унікального українського митця незмінно хвилюють утаємниченістю своєї образності, аурою трансцендентності, яка їх огортає («Ступ 4» (1992), «Світло зсередини (1998)).

Прапервісні форми в монументально-декоративній пластиці з дерева М. Малишка сприймаються в суголоссі з пластичною інтерпретацією цього божественного природного матеріалу знакового львівського майстра, «одного з найкращих українських пластиків XX століття»[9], художника-монументаліста, скульптора, члена НСХУ, доцента кафедри художнього скла ЛНАМ Романа Петрука. Він з однаковим натхненням і професіоналізмом працює в дереві, кераміці, склі, гіпсі, бронзі, здобувши універсальну освіту на відділі художньої кераміки ЛДІПДМ ще в 1960-х роках (закінчив 1964 р.).

Р. Петрук захоплений особливою пластичністю дерева, яка наявна в самій його суті. «Іноді треба додати кількох штрихів, і все <…> Дерево має свою історію життя, я маю тихо продовжити, наче дописати його. Головне – не перемудрувати. <…> Мені важливе звучання матеріалу»[10], – зазначає митець.

З перших самостійних творчих кроків образно-пластична концепція Р. Петрука, проникненого ідеями «шістдесятників», якими він «хворів», а разом з ним і всі учні підпільної «школи» Карла Звіринського, не відповідала постулатам панівного тоді соцреалізму. Для нього – шанувальника з дитячих років щиросердого, радісного, нелукавого мистецтва сільських майстрів мальованої кераміки, ікони на склі, мереживного різьблення на дереві для архітектури церков побожного Покуття, де він зростав і всотував прояви «правдивої» національної культури, – виявилися категорично неприйнятними властиві радянському мистецтву псевдогероїзація, псевдо-

7 *Яців Р.* Ігор Стеф'юк // *Яців Р.* Українське мистецтво XX століття… – С. 324.

8 *Малишко М.* Скульптура, в Я Галереї на Волоській [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://compana.com.ua/vystavki/mikola-malishko-skulptura-v-ya-galereї-na-voloskii.

9 *Голубець О.* Роман Петрук: повернення // ОМ. – 2001. – № 1. – С. 86.

10 *Галицька С.* Знаки, ієрогліфи, образи Романа Петрука // Fine Art. – 2011. – № 2. – С. 8–13.

http://www.etnolog.org.ua

монументалізація образності. Уже в 1960–1970-х роках Р. Петрук «досягає незвичайної органічної єдності між сучасним поглядом на теми, які обирає, і народною традицією зі специфічною мовою народного примітиву, що став джерелом творчості багатьох мистців XX століття»[11].

Закарбовані в пам'яті Р. Петрука зворушливі дитячі спомини про гуцульську народну іграшку – яскраво розфарбовані дерев'яні возики на колесах, глиняні свищики, коники із сиру – перетворилися в 1970–1990-х роках на потужний імпульс творчих шукань майстра в пластиці з дерева, зокрема спроби мистця відтворити в начебто примітивній дитячій іграшці модель світу. Використовуючи цю модель, він філософськи осмислював гру, піднімаючи її до рівня мистецтва як «важливої забави з безкінечною конфігурацією голизни вселюдських проблем, рухів, форм у космічній круговерті»[12]. У цьому вбачаються глибинні зв'язки творчості художника з «ігровою моделлю» обрядового, образотворчого фольклору, через яку в образах Р. Петрука розкриваються доволі серйозні та важливі життєві відносини і ситуації[13] («Складне питання» (1974), «Фаетон-XX (Внутрішній автопортрет)» (1977–1994)).

Звідси в його станково-декоративних поліхроміях з дерева, які він нерідко доопрацьовує впродовж 10–20 років, з'являється гостра гротескна образність, невимушене сполучення радісних і трагічних інтонацій, виразність навмисно грубо тесаної стилізованої пластики, розфарбованість «по-базарному» густим шаром яскравих червоних і синіх кольорів на контрасті із чорним («Вулиця», «Імператор» (1992), «Відпочинок» (1996)). Твори Р. Петрука вражають внутрішньою напругою, силою свого впливу на глядача, що деколи «визначається антагоністичним поєднанням зовнішніх ознак добродушної, примітивної іграшки з підтекстом жорсткої і кривавої забави для дорослих»[14].

У художньому дереві Закарпаття заслуговує на увагу спільна творчість двох майстрів монументальних форм, випускників Ужгородського училища прикладного мистецтва (закінчили 1961 р.), членів НСХУ, лауреатів обласної премії ім. Й. Бокшая – А. Ерделі подружжя Мігаля та Марії Іванчів з м. Ужгорода.

Наймасштабніші декоративні й монументальні твори художників-«шістдесятників» Іванчів припадають на 1980-ті роки. Декоративні решітки, перегородки для інтер'єрів з вишуканою авторською геометризованою орнаментикою, яка вибудовується з осучаснених мотивів гуцульських кахлів – хреста і шестилисника, що заповнюють круглі форми, чи оленів і птахів у квадратах, сполучають традицію і новаторство, гармонізуючи архітектурний простір (решітка в інтер'єрі санаторію «Синяк» (1980), перегородка для інтер'єру Будинку профспілок у м. Ужгороді (1982)).

Декоративно-просторові вертикальні й горизонтальні композиції подружжя Іванчів вирізняються пластично опрацьованими величезними масивами дерева з включенням узагальнених, переважно абстрактних зображень, які несуть у собі «музеї форм, створених мистцями, – від мініатюрно-писанкових до майже архітектурних»[15] (декоративна пластика в інтер'єрі олімпійської спортивної бази в Києві (1986–1987), композиція «Ритми Карпат» в інтер'єрі обласного драматичного театру в м. Ужгороді (1987–1988)).

До майстрів виразного сучасного образно-пластичного мислення в дереві, яке має щільний асоціативний зв'язок з архаїкою, праісторією, належить і художник з Коломиї, творчі експерименти якого ґрунтуються на традиціях столярного ремесла та різьблення, член НСХУ, учасник всеукраїнських і міжнародних виставок Василь Андрушко. Він пройшов львівську професійну школу в ЛДІПДМ (закінчив 1982 р.) після здобуття освіти в 1970-х роках у Косівському технікумі народних художніх промислів.

Зорово прості за композиційним вирішенням твори дерев'яної пластики з ознаками монументальності, вибудовуються автором зазвичай з компактних геометричних форм, що активно проникають у навколишній простір («Козак-Мамай», «Сіяч» (обидва – 1990 р.), «Людина-птах», «Розпач» (обидва – 1991 р.), «Сон» (1992), «Той, що відпочиває» (1992)). Скеровані на контакт з архітектурним середовищем, вони «вишукані за пропорційними зіставленнями і тектонічно узгоджені, що дозволяє проводити певні аналогії з пошуками кубістів, абстракціоністів чи конструктивістів»[16] («Ікар» (1990), «Хлопчик на траві» (1992), «День і ніч» (1989), «Благовіщення» (1992)).

Головним засобом художньої виразності в монохромній пластиці В. Андрушка є зіставлення масивних різьблених фрагментів зображального плану з ажурними конструкціями-блоками, змонтованими з квадратних у зрізі брусків, переплетених в експресивну просторову ритмічну структуру[17] («Музика (1991), «Материнство» (1992), «Мойсей» (1995), «Яблуко Єви» (2000)).

---

11 *Голубець О.* Роман Петрук… – С. 86.
12 *Галицька С.* Зазнач. праця. – С. 10.
13 *Островский Г.* «Митец» Роман Петрук // ДИ. – 1983. – № 6. – С. 13.
14 *Голубець О.* Роман Петрук… – С. 87.
15 *Сирохман М.* Дерев'яна скульптура родини Іванчів // ОМ. – 2007. – № 1. – С. 56.
16 *Голубець О.* Пластика Василя Андрушка // ОМ. – 1997. – № 3–4. – С. 28.
17 Там само.

http://www.etnolog.org.ua

Дерево об'єднало і гурт сучасних талановитих українських скульпторів, які працюють у дереві на межі декоративного та образотворчого мистецтва.

Викликає захоплення декоративна пластика Юлії Укадер (1923–2008), Олександра Михайлицького (м. Київ), Миколи Степанова (1937–2003 рр., м. Одеса), Ганни Іванової, Олександра Рідного, Саїда Ахмаді (м. Харків).

У 1990-х роках активізувався жанр рельєфу з дерева, де різьба поєднана з живописом. Застосування кольору було характерним для безіменних народних майстрів XIX–XX ст., які розфарбовували різьблені скульптурки-ляльки. Активно застосовували колір і в культовій скульптурі, де він мав ще й семантичне навантаження. Цю народну традицію розвивають сучасні митці – відомі львівські майстри рельєфних дереворізів-картин Володимир Вороняк, Володимир Іванишин, Василь Хомик, які використовують і практику О. Архипенка, який першим увів розфарбовані площини в сучасну пластику, підсилюючи виразність форми колірною інтерпретацією.

Художньо-філософськими роздумами про Україну – могутню і вразливу водночас – наповнені лірико-романтичні пофарбовані барельєфи члена НСХУ та НТШ В. Вороняка зі Львова. Його образний світ народжується шляхом осмислення формальних знахідок художників українського авангарду, кубофутуризму (О. Богомазова) та скульптуро-живопису (О. Архипенка). «Сецесія – захоплює, бароко – закохує, імпресіонізм – збуджує, кубізм – утверджує. Все це спонукає до виникнення нових ідей, пробуджує бажання творення і самовираження», – стверджує В. Вороняк[18].

Особливу увагу привертають його високомистецькі рельєфні панно та різьблена пластика, де обдарований майстер, який пройшов професійну школу в ЛУПДМ (закінчив 1986 р.), демонструє глибоке фахове оволодіння мистецькою спадщиною українського народу, тяжіє до вдумливого образного розкриття тем історії та культури України (триптихи «Джерела. (Моя Україна)», «Козацькі пісні», «Сповідь» (усі – 2000 р.), «Поклик» (2002)). У творах прочитується доля народу з його одвічною вірою в пріоритет духовних цінностей («Покрова» (1991), «Повернення» (1993), «Мальви» (1994), «Сон», «Надія», «Пробудження» (усі – 1996 р.), «Посвята» (1999)). Художник активно використовує колір, майстерно вводить розфарбовані площини в настінні виставкові та інтер'єрні панно, з характерною драматичною грою світлотіні на їхніх мальованих поверхнях («Думи», «Материнство», «Нічний метелик» (усі – 1997 р.), «Роксолана» (1999))[19].

У поетичних, мажорних, майстерно виконаних барельєфних дереворізьбах і просторовій пластиці талановитого митця, члена НСХУ та КУМ, старшого викладача кафедри художніх виробів з дерева ЛНАМ В. Іванишина відчувається вплив народного мистецтва, давнього українського іконопису, монументального живопису «бойчукістів» першої третини XX ст., творчості О. Архипенка, формальних пошуків модерністів XX ст. Проте майстер декоративно-живописного бачення, вправний рисувальник В. Іванишин свої формальні прийоми й образну мову завжди віднаходить у синтетичному жанрі мальованого рельєфу з дерева (декоративний рельєф «Святий Миколай» (1992), «Блакитний ангел» (1990–1991)).

В. Іванишин сприймає творчість як прояв гармонії світу через гармонію особистості, маючи переконання, що «творчу силу і натхнення отримує волею Божою від рідної землі»[20]. Його ліризм і прив'язаність до природи, заглибленість у мистецтво ікони – це ознаки традиційної української романтичної чуттєвості, яка значною мірою розвинулася в нього під впливом видатного колекціонера української старовини Івана Гончара[21]. З ним майстер від 1974 року їздив в етнографічні експедиції по селах, замальовуючи предмети побуту, одяг, орнаменти, спілкуючись із сільськими людьми, спостерігаючи за їхньою працею. Це викликало появу виробів у стилі неофольклоризму («Хінка, яка ловить півня», «Добридень», «Ходімо» (усі – 1970-ті рр.)), у яких «утверджуються одвічні вартості життя в гармонії з природою, що зближує твори художника з народним мистецтвом, у якому основою формування образності є семантизація та символізація довколишнього світу і зв'язків з ним людини»[22].

В. Іванишин для роботи використовує тверді породи дерева – дуб, ясень, бук, іноді поєднує їх. Він майстерно користується їхніми унікальними текстурами в побудові кожної конкретної композиції. Фарбуючи, монтуючи, склеюючи окремі фрагменти, він намагається зберігати природну красу деревини, ефектно виявляючи її декоративні якості. Тому більшість його витворів прозоро забарвлені й поліровані, щоб краще виявити природний колір і структуру дерева, що в образно-пластичних вирішеннях рельєфів-картин В. Іванишина має першорядне значення (декоративні

[18] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України… – С. 392.

[19] *Чегусова З.* Вороняк Володимир Михайлович // ЕСУ. – К., 2005. – Т. 5. – С. 183–184.

[20] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України… – С. 396.

[21] *Савчук Г.* Жанр і тема Володимира Іванишина // ОМ. – 1997. – № 2. – С. 59.

[22] *Савчук Г.* Зазнач. праця. – С. 59.

http://www.etnolog.org.ua

панно «З поля» (1990–1991), із серії «Час» – «Пісочний годинник» (1996), «Ріка часу» (1997), «Вавилонська вежа» (1998)).

Твори випускника ЛДІПДМ (закінчив 1997 р.), члена НСХУ, завідувача кафедри художньої обробки дерева ЛДКДУМ В. Хомика (м. Львів) цікаві застосуванням різноманітних прийомів колажу, активним включенням кольору, прагненням до лаконізму й умовності фігуративних форм («Трійця» (1995), «Теоретик» (1996), «Крок» (1997), «Миколай» (2002)).

Його фігуративні композиції в монументальних і виставкових поліхроміях – це спроба гармонійного синтезу різних технік і напрямів у сучасній деревопластиці, де головне – «вловити мить життя та, переосмисливши, відобразити її у своїх творах, поєднуючи реальне та уявне»[23] («Старий художник (1995), «Старенька», «Грація» (обидва – 1998 р.), «Полювання» (1999)).

У галузі малярства на дереві на початку XXI ст. своєрідно працює випускниця Волинського національного університету ім. Лесі Українки (закінчила 1994 р.), член НСХУ, організатор творчої студії «Vizuart» у Польщі (2011), учасниця багатьох міжнародних творчих пленерів Тетяна Мялковська (м. Луцьк). Її робота в царині художньої обробки дерева почалася з реставрації та авторського художнього розпису старовинних народних скринь (загалом п'ятнадцять). Глибинне вивчення художницею традиційної обрядовості Полісся надихнуло її на створення серії мальованих дощок-панно під назвою «Фігури» (дерев'яна дошка; левкас, розпис. 2012–2015 рр.) з експресивними тонкостилізованими зображеннями святих і фольклорних жіночих персонажей («Марія», «Магдалина», «Анна», «Іоанна»), що приховують сакральний зміст, вражають гармонійним поєднанням синіх, жовтих, зелених, бірюзових, золотавих кольоросполучень. Працює Т. Мялковська в органічному для неї авторському стилі – так званий «фольк-модерн», близький до народного примітиву.

Особиста лінія творчості спостерігається у творчості молодого самобутнього художника Михайла Вертуозова (м. Львів), який здобув освіту в ЛУПДМ на відділі художньої обробки дерева (закінчив 1994 р.) і вдосконалив її у ЛНАМ на факультеті проектування інтер'єру та меблів (закінчив 1999 р.).

Він працює в галузі художнього дерева від початку 2000-х років, створюючи декоративну скульптуру, пластику, настінні панно, інсталяції у вигляді фігуративних і безпредметних композицій, побудованих з нетрадиційних форм і конструкцій – завжди декоративно ефектних і несподіваних, у яких нерідко застосовує прийоми редімейд, органічно включаючи в загальний задум твору промислово виготовлені предмети або їхні фрагменти. Твори М. Вертуозова незмінно привертають увагу властивою їм просторовою сутністю, оригінальною стилізацією, граничним спрощенням фігуративних форм. У пошуках авторського стилю він використовує в нових неочікуваних поєднаннях дерево, метал, скло, підсилюючи виразність пластики як колірною інтерпретацією, так і естетикою рафінованих фактур, що породжує яскраві образи (об'єкт «Кріселко-коленвал», декоративна скульптура «Ківі» (обидва – 1995 р.), «Сучасниця», «Чорний птах», «Червоне і чорне» (усі – 1996 р.), «Адам і Єва», «Та, яка з метеликом» (обидва – 2000 р.), «Висота» (2002), «Форма» (2004)). Декоративні скульптури М. Вертуозова – зі складною фактурою або ретельно відшліфовані – завжди підкреслено тактильні[24].

Спеціальність «художнє дерево» належить до питомо львівських набутків мистецької школи. Це унаочнює творчість випускників відповідної академічної кафедри художніх виробів з дерева ЛНАМ. Вона є єдиною кафедрою такого типу в Україні, що охоплює своїми пошуковими, теоретично-концептуальними дослідженнями та художньо-прикладним проектуванням комплекс сучасних науково-практичних завдань. Ексклюзивні меблі, авангардні дизайнерські відкриття, неординарне оздоблення інтер'єрів і водночас технологія реставрації, методика відновлення дерев'яних елементів архітектури і стародавніх меблів – цьому навчають на кафедрі ЛНАМ[25]. Теоретичні й практичні завдання викладають провідні львівські художники-педагоги, серед яких – професор І. Стеф'юк, кандидат мистецтвознавства, доцент В. Жишкович, доценти І. Іванів та Д. Грабар, старші викладачі В. Іванишин, І. Король, під керівництвом завідувача кафедри – відомого художника, доцента В. Тарнавського[26].

У КДІДПМД від 1999 року теж існує кафедра художніх виробів з дерева і металу (завідувач – Сергій Устинов), де проходять підготовку фахівці декоративно-прикладного мистецтва в напрямі створення високохудожніх ужиткових предметів, композицій монументального та сакрального мистецтва, а також розробки проектів комплек-

[23] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України… – С. 406.

[24] *Чегусова З.* Вертуозов Михайло Миколайович // ЕСУ. – К., 2005. – Т. 4. – С. 281.

[25] Кафедра художніх виробів з дерева // Львівська національна академія мистецтв: інформаційне видання / Упоряд. І. Голод, Г. Стельмащук, Р. Шмагало, М. Якуб'як. – Л., 2006. – С. 12–13.

[26] Там само.

http://www.etnolog.org.ua

сного вирішення архітектурно-просторового середовища художніми засобами дерева та металу.

Ностальгією за рукотворними функціональними речами, які можуть прикрасити побут людини, бажанням створити стильні за формою й естетикою виконання утилітарні предмети з художньо обробленого дерева позначена творчість художника з Харкова – випускника ХХПІ (закінчив 1971 р.), члена Спілки дизайнерів України та НСХУ, голови декоративно-ужиткової секції ХО НСХУ Михайла Жданова. Його самобутні, виконані в дереві сервізи, настінні пласти відсилають до чарівного мистецтва модерну початку ХХ ст.

Використовуючи техніки різьблення по дереву та розпису, М. Жданов створює пластику малих форм, декоративний посуд, інтер'єрні композиції (сервізи: кавові – «Ностальгія» (1989), «Тет-а-тет», «Вечірній дзвін» (обидва – 1990 р.), «Рондо» (1991) та «Ренесанс» (1992); столові – «Ретро» (1989), «Епікур» (1991); чайний – «Жар-птиця» (1992) тощо)[27].

Декоративно-ужитковому мистецтву притаманне збереження традицій прадавніх культур, адже патріархальна культура містить ідею гармонійності людського існування, чому значною мірою відповідає майстерне плетіння з лози. З давніх-давен побут людини був пов'язаний із цим ремеслом: кошик, тин, каркас сільської хати тощо. У другій половині ХХ ст. лозоплетіння перебувало на периферії уваги професійного декоративного мистецтва України. Проте вже наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. митці цього напряму творять особливий світ, наповнений образами і пластикою, які є гордістю національної культури, і своєю креативністю викликають особливий інтерес у художньому середовищі. Від середини 1990-х років професійні митці України в зазначеній царині проводять доволі цікаві експерименти, які вивели цей матеріал на орбіту високого мистецтва.

Одна з кращих представниць українського неоавангарду, член НСХУ, володарка Гран-прі бієнале «Пан-Україна-95» (м. Дніпропетровськ, 1995 р.), лауреат премії «Золотий перетин» ІІ Міжнародного арт-фестивалю (м. Київ, 1997 р.), учасниця виставок у межах масштабного всеукраїнського арт-проекту «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен» (м. Київ, 2003 р.; м. Париж, 2004 р.) Тамара Бабак з Києва (здобувала освіту в 1980-х роках в КХПТ (нині – КДІДПМД) перетворила один з найдревніших видів народного ремесла – лозоплетіння – на сучасне концептуальне мистецтво, що несе в собі національні архетипи. «Моя мета не повторювати традиційні форми, а творити інші, прообразами яких стають пташині гнізда, рослини, природний рельєф – все, що народжує в душі почуття щемливої і п'янкої насолоди. Лоза – матеріал примхливий, упертий, але й дуже живий», – переконана художниця[28].

У 1990–2000-х роках київська мисткиня успішно працює в царині лозоплетіння, створюючи оригінальні новітні інсталяції, де прагне до розкриття та осмислення образів мистецтва архаїки. Скульптурно-декоративні арт-об'єкти Т. Бабак сприймаються як артистично-пластичні з відточеною до довершеності технікою лозоплетіння, яка у своєму генезисі утилітарна й наслідувальна щодо інших видів ужиткового мистецтва, передусім ручного ткання. Плетені з лози витвори Т. Бабак втрачають притаманний цій техніці ужитковий характер і набувають ознак скульптурної пластики, витворів монументально-декоративного мистецтва[29] («Ритуальні об'єкти» (1993), «Об'єми» (1996), «Ритуальні предмети» (1997)).

У плавних лініях і формах пластики, яким, здається, лоза передає могутню енергетику землі, вбачаються прообрази давніх часів з їхніми сакральними символами життєдайних чоловічого й жіночого начал, вгадуються аналогії з неолітичними глиняними скульптурами, що синкретично втілюють ідею родючості. Т. Бабак чудово відчуває характер матеріалу, вона вигадлива у творенні великих і малих об'єктів. Майстерні руки художниці народжують фантазійні ландшафтні скульптури, інтер'єрні речі, які завжди хвилюють і дивують незвичними формами й потаємним змістом[30] («Храм» (1998), «Постаті» (1999); серія «Об'єкти»).

Тамара Бабак – художник-авангардист, у тому значенні, що прагне до корінного оновлення традиційної для України художньої практики. Вона шукає і знаходить нові оригінальні засоби вираження й форми, значно розширюючи звичні межі професійного декоративного мистецтва[31]. Зацікавленість лозоплетінням пояснюється і характерною особливістю сучасного художнього процесу: захопленістю митців архаїчними технологіями, застосуванням їх у створенні сучасних об'єктів, виставкових робіт з екологічних матеріалів і перенесенням цього досвіду у сферу професійної творчості. Яскравим підтвердженням цього став Міжнародний культурологічно-мистецький проект «Взаємопроникнення ідей, культур та духовних цінностей». Він мав на меті організацію серії міжнарод-

27 *Чегусова З.* Жданов Михайло Юрійович // ЕСУ. – К., 2009. – Т. 9. – С. 519.

28 *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України… – С. 408.

29 *Чегусова З.* Бабак Тамара Іванівна // ЕСУ. – К., 2003. – Т. 2. – С. 10.

30 *Чегусова З.* Спроба авангардної «реконструкції» // ОМ. – 1997. – № 3–4. – С. 20.

31 Там само. – С. 21.

http://www.etnolog.org.ua

них мистецьких пленерів художнього лозоплетіння за участю професійних художників з України, а також провідних у цій галузі майстрів з Польщі. Автором ідеї та куратором виступила голова секції декоративно-прикладного мистецтва КО НСХУ Тетяна Мисковець (1957–2012). Саме нею було заплановано й успішно проведено чотири масштабних пленери в Києві: у Національному музеї народної архітектури та побуту України (2005) та в Національному еколого-натуралістичному центрі (2006, 2007, 2009).

З України учасниками пленерів у 2004–2009 роках стали професійні художники декоративно-ужиткового мистецтва – Т. Мисковець, В. Балибердін, Н. і П. Гронські, Г. Дюговська, М. Кіщук, І. Семесюк, М. Семесюк (1958–2014 рр., м. Київ), Є. Мануїлов, Н. Максимова (м. Донецьк), А. Попова (м. Луцьк).

Процес перетворення деревини на мистецький твір справді чудодійний. Цей матеріал приваблює теплотою, ніжними відтінками кольору, часто непередбачуваною текстурою, магією внутрішньої напруги, яка властива живій істоті.

Загалом українські художники, які працюють у галузі художньої обробки дерева, ідуть несхожими шляхами, торуючи власну дорогу в царині цього виду мистецтва. Діапазон різновидів використання його досить широкий. Проте, незважаючи на широкий спектр індивідуальних художніх ідей, техніко-технологічних прийомів, пластичних і просторових варіацій у створенні новочасних концептуальних творів виставкового характеру та функціональних предметів, усі українські професійні митці Львова, Києва, Коломиї, Ужгорода, Харкова на зламі XX–XXI ст. демонструють близькість пластичного мислення в єдності традиційного й новітнього; високий рівень виконавської майстерності та творчої свободи в залученні формально-образних засобів сучасного мистецтва; особливу зацікавленість в експериментах. Усе це є очевидними прикметами сучасної української культури художньої обробки дерева.

З. ЧЕГУСОВА

Список ілюстрацій

1. *Р. Петрук*. Композиція «Вулиця». 1982 р. м. Львів. Дерево, темпера; різьблення, розпис. Опубліковано у виданні: *Островский Г.* «Митец» Роман Петрук // ДИ. – 1983. – № 6.

2. *Т. Левків*. Декоративне панно «Чумацький шлях» (триптих). 2007 р. м. Львів. Дерево; інтарсія. Опубліковано у виданні: Тарас Левків. Кераміка, графіка, інтарсія: Альбом / Авт. вступ. ст. О. Голубець. – Л., 2007.

3. *Р. Петрук*. Декоративна скульптура «Фаетон – XX. (Внутрішній автопортрет)». 1977–1994 рр. м. Львів. Дерево; різьблення, розпис. Опубліковано у виданні: *Голубець О.* Роман Петрук: повернення // ОМ. – 2001. – № 1.

4. *Р. Петрук*. Декоративна скульптура «Відпочинок». 1998 р. м. Львів. Дерево; різьблення, розпис. Опубліковано у виданні: *Голубець О.* Роман Петрук: повернення // ОМ. – 2001. – № 1.

5. *В. Андрушко*. Пластика «Розпач». 1991 р. м. Коломия. Дерево; різьблення. Опубліковано у виданні: *Голубець О.* Пластика Василя Андрушка // ОМ. – 1997. – № 3–4.

6. *І. Фізер*. Композиція «Ранкова метушня». 2006 р. м. Черкаси. Дерево, акрил, бронза; левкас. Опубліковано у виданні: Іван Фізер. Пластика, графіка, малярство, сніцарство: Альбом / Авт. передм. О. Федорук, Г. Міщенко. – Черкаси, 2013.

7. *І. Фізер.* Декоративна скульптура «Чумацький шлях». 2005 р. м. Черкаси. Дерево; різьблення. Опубліковано у виданні: Іван Фізер. Пластика, графіка, малярство, сніцарство: Альбом / Авт. передм. О. Федорук, Г. Міщенко. – Черкаси, 2013.

8. *І. Стеф'юк.* Декоративна скульптура «Птах». 1990-ті рр. м. Львів. Фарбоване дерево; авторська техніка.

9. *М. Малишко*. Об'єкт «Плями». 1996 р. м. Київ. Дерево, темпера; авторська техніка. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

10. *М. Малишко*. Об'єкт «Цяточки». 1995 р. м. Київ. Дерево; авторська техніка. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

11. *І. Стеф'юк.* Об'єкт «Число 88». 1995 р. м. Львів. Фарбоване дерево; авторська техніка. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

12. *Т. Мялковська.* Панно «Марія», «Анна», «Іоанна», «Плине кача», «Марія», «Магдалина» (із циклу «Фігури»). 2012–2015 рр. м. Луцьк. Дерев'яна дошка; левкас, розпис.

13. *Т. Бабак.* Пластика (із серії «Ритуальні об'єкти»). 1993 р. м. Київ. Лоза; плетення. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

14. *Т. Бабак*. Пластика (із серії «Постаті»). 1999 р. м. Київ. Лоза; плетення. Опубліковано у виданні: *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002.

http://www.etnolog.org.ua

1

2

3

4

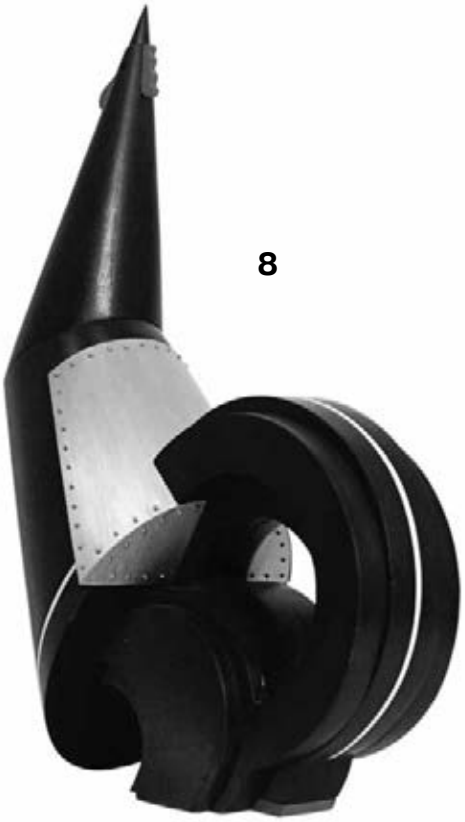
http://www.etnolog.org.ua

5

6

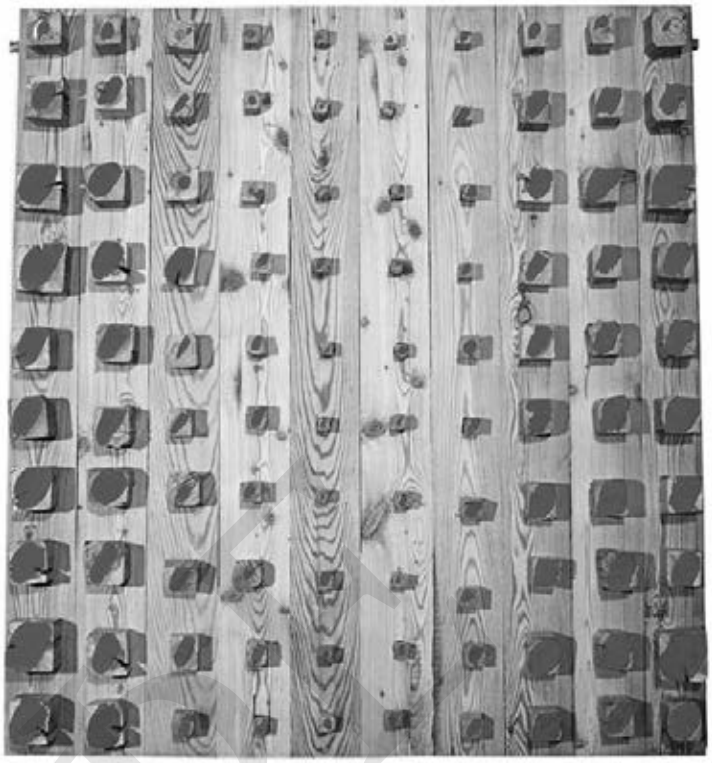
7

http://www.etnolog.org.ua

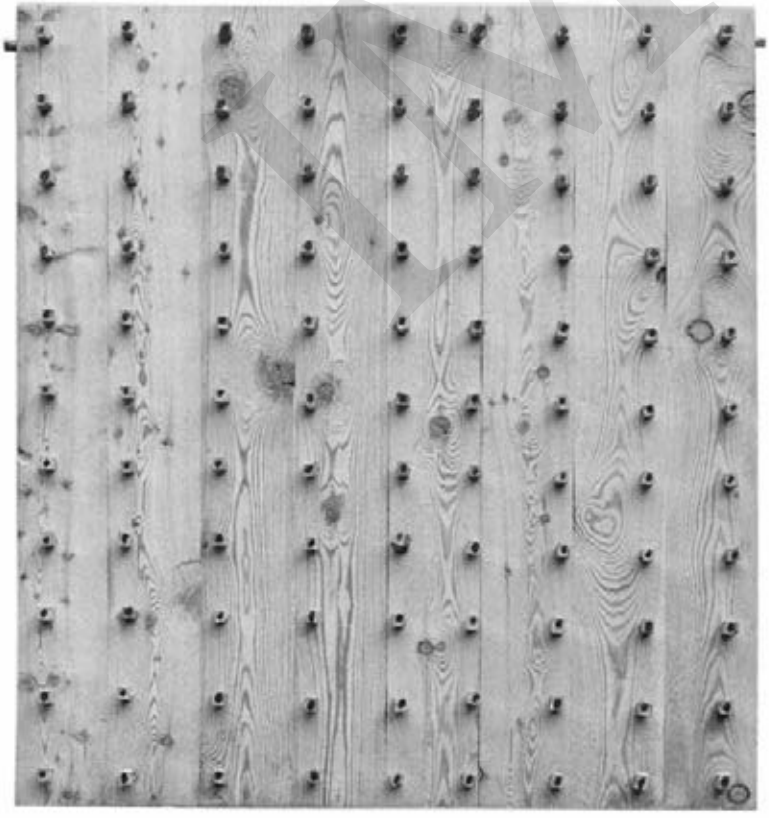


8

9



10

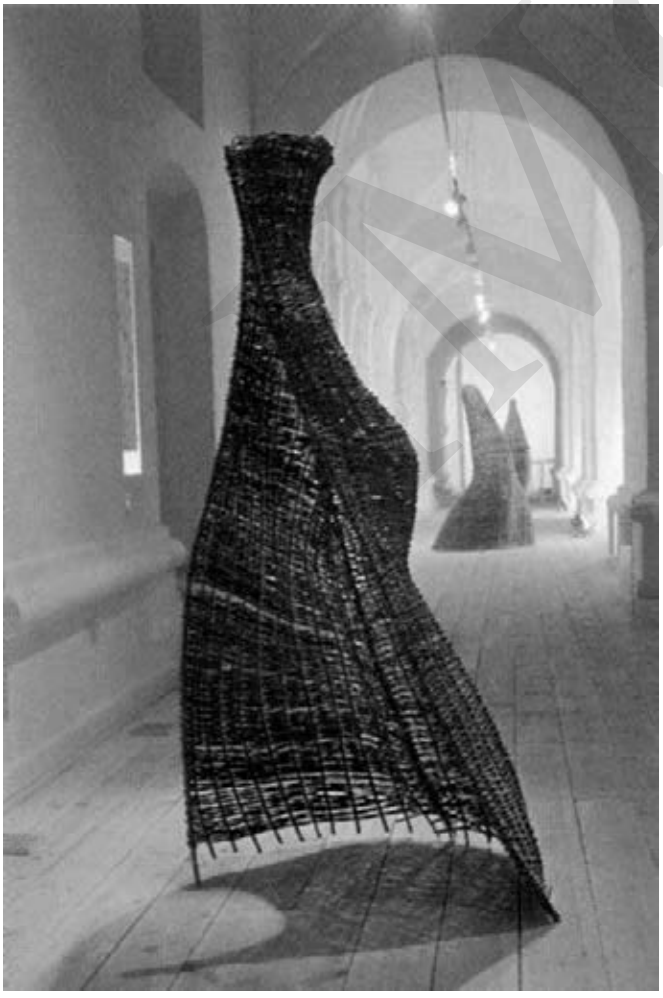


11

http://www.etnolog.org.ua

12

13



14

http://www.etnolog.org.ua

Післямова

У п'ятому томі «Історії декоративного мистецтва України» відтворено поступ вітчизняного професійного декоративного мистецтва XX – початку XXI ст., яке потужно розвивалося завдяки творчості численних талановитих майстрів нашої держави. Цей величезний пласт національної культури сприймається сукупністю багатьох взаємопов'язаних і водночас суперечливих процесів та явищ. Наскрізний науковий аналіз усіх етапів художньо-стилістичної еволюції мистецтва першої половини XX ст. (1900–1950-ті рр.) і окремо другої половини XX – початку XXI ст. (1960–2010-ті рр.) виявив діаметрально протилежні образно-пластичні пошуки.

Зі стилю модерн, у якому відбувалося паралельне ототожнення з українським національним стилем, у XX ст. почалося переможне сходження декоративного мистецтва «в альянсі» з архітектурою. Зодчі доби модерну на базі архітектурних фірм та художньо-промислових шкіл залучали до спільної творчості представників традиційного мистецтва кераміки і металу. Усезростаючий інтерес до діяльності народних майстрів привів до їхньої співпраці з професійними художниками, які сповідували ідеї не тільки модерну, але й авангарду, що значною мірою посприяло активному розвитку таких видів художнього текстилю, як вишивка, килимарство, вибійка. Поняття «мода» вже на початку 1920-х років започатковує зародження стилю конструктивізму. Помітним явищем у стилі ар деко стає український кований метал.

Закономірний процес еволюції художніх форм був перерваний у радянський період: у 1930–1950-х роках українське декоративне мистецтво розвивалося в кардинально протилежному напрямі. Нова ідеологія заперечувала здобутки попередників, які прийнято було трактувати як прояв формалізму. Запроваджений у всіх сферах культури метод соцреалізму, який нещадно нищив усі інші мистецькі напрями разом з новітніми пошуками пластичної мови, сформував мистецтво, кероване й цілком залежне від партійного замовлення та ідеологічних настанов.

Від середини 1950-х – початку 1960-х років почала визрівати тенденція, спрямована на перегляд художньо-стилістичних засад попередньої епохи, на відродження системи формотворення, співзвучної загальносвітовому мистецькому поступу, що призвело не тільки до зміни тематики, але й, що найважливіше, до образно-пластичних трансформацій, особливо в художній кераміці, склі, текстилі тощо. Завдяки атмосфері 1960-х років, сповненій омріяного оновлення, зародилася нова естетика «шістдесятників» з усіма найціннішими надбаннями національного мистецтва.

Широкого розвою в цей час набувала художня промисловість. Молоде покоління професійних митців, що прийшло після закінчення вишів у 1950–1960-х роках на шовкові комбінати, заводи художнього скла, фарфору і фаянсу, вирізнялося розкутістю пластичного мислення, мало глибокі знання технології виробництва, розуміння специфіки матеріалу та засобів декорування, завдячуючи вихованню на українській художній традиції і класичній мистецькій спадщині.

До скарбниці народного мистецтва – фольклорних, літературних джерел, декоративно-ужиткової творчості, пластичних надбань українського авангарду – зверталися й професійні майстри текстилю, які впевнено ввійшли до художнього простору України 1960-х років. Мистецтво гобелена в другій половині XX ст. поступово перетворилося на один з найпопулярніших видів українського авторського текстилю.

Виразну лінію пошуків на тлі намагань виходу із системи координат народної творчості і співвіднесення цієї галузі із сучасним художнім процесом демонструє вишивка. Важливим фактором у середині 1960-х років було становлення професійної школи «українського батика» у Львові.

Помітним мистецьким феноменом у 1970–1980-х роках стає професійна кераміка, зокрема львівська, яка об'єднує зусилля багатьох художників і має особливе значення не тільки для розвитку українського декоративного мистецтва, але й певною мірою визначає тогочасний художній процес. Водночас фарфор і фаянс України теж набувають якостей багатопланового художнього явища.

Радикальна зміна принципів формотворення і декору простежується й у художньому склі. У другій половині 1980-х років перед українськими професійними склярами відкрилися нові горизонти – вони отримали можливість приєднатися до міжнародного руху «студійного скла» (*Studio glass movement*).

http://www.etnolog.org.ua

На зламі XX–XXI ст. професійне декоративне мистецтво України переживає складні трансформації, які можна порівняти хіба що з мистецькими новаціями авангарду початку XX ст. Розмаїта панорама відкрилась у декоративному мистецтві України в 1990-х роках, зокрема в царині професійної кераміки, скла, текстилю, металу, ювелірства, дерева, лозоплетіння, витинанки, малярства на склі, мозаїки соломою тощо. Доволі динамічно розвивається мода.

У зазначений період Україна повністю втрачає художню промисловість. Різко змінюються соціально-економічні умови творчої діяльності майстрів. Проте усупереч фінансовій скруті в Україні пошуки художників-прикладників у їхній індивідуальній творчості не сповільнилися, а лише активізувалися, що надало іншого образного звучання витворам декоративного мистецтва, сповненим витонченого естетизму, орієнтованим на виставкове, музейне середовище та активну взаємодію з архітектурним простором.

Зацікавленість в експериментах є очевидною прикметою творчості професійних майстрів на зламі XX–XXI ст. Багатоманітність індивідуальних пошуків і знахідок поряд 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 2000-х років.

Підсумовуючи вищезазначене, зауважимо, що формотворчі процеси, які спостерігалися в усіх видах професійного декоративного мистецтва в першій половині XX ст., були пов'язані з розвитком таких усталених історичних стилів, як модерн, авангард, ар деко, конструктивізм, соцреалізм. Твори професійних митців 10–50-х років XX ст. здебільшого втілювалися в стилістиці, підпорядкованій тому чи іншому, але єдиному художньому стилю.

Мистецтво 1960-х років засвідчило поступовий перегляд художньо-стильових засад попередньої (тоталітарної) доби, яка з метою культивування радянського способу життя використовувала твори мистецтва як засіб «наглядної агітації». Процес зародження авторської рукотворної художньої кераміки, скла, текстилю, ювелірства, що розпочався в середині 1970-х років, уже наприкінці 1980-х розвинувся в потужний рух творчих особистостей у бік нового пластичного мислення з іншим розумінням художньої образності і значного розширення діапазону формальних прийомів та засобів виразності. Завдяки опануванню художниками-прикладниками в 1990-х роках світовим мистецьким досвідом, з одночасним збереженням ними орієнтирів на власну виразно акцентовану національну естетику у творчості, початок XXI ст. позначився розквітом багатоликого декоративного мистецтва України, що розвивається в руслі загальноєвропейського художнього процесу, проте на тлі шанобливого ставлення до історичних традицій національного образотворення.

З. ЧЕГУСОВА

IMFE

http://www.etnolog.org.ua

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

АБСТРАКЦІЯ – поєднання відокремлених нефігуративних елементів у складну кольорову чи ахроматичну композицію.

АКСЕСУАР – допоміжні деталі, які доповнюють, прикрашають, композиційно завершують костюм (головні убори, шалики, хустки, краватки, ювелірні вироби, пояси, в'язані вироби та ін.).

АНГОРА (АНГОРКА) – м'яка блискуча з довгим ворсом міцна вовна кози ангорської породи, натуральний колір – чисто білий. Вовна отримала назву від турецької провінції Ангора (Анкара), хоча існують відомості, що А. походить з Туркменії. Часто А. поєднують із синтетичними або вовняними волокнами; з неї виготовляють високоякісні тканини й трикотажні вироби. А. також називають м'яку вовну пухової породи кролів, що нагадує вовну англійських кіз.

АНСАМБЛЬ – узгодженість, єдність частин, які творять завершеність, Наприклад, А. костюма – підбір одягу, головного убору, *аксесуарів* – цілісний художній образ.

АПЛІКАЦІЯ – спосіб створення орнаментів і зображень шляхом нашивання або наклеювання на тканину, папір, дерево тощо різнокольорових клаптиків тканини, паперу, соломки та ін. У текстилі А. – пришивання фрагментів тканини до іншої тканини, яка вважається базовою. А. виконують вручну або машинним способом. Різновиди А.: клаптикова, *печворк* (*patchwork*), А. з рельєфом, *квілт* (*quilt*).

АПРЕТУРА – у текстильному виробництві – одна із завершальних операцій обробки матеріалів (тканини, *трикотажу* та ін.), що полягає в обробці їх речовинами, які надають текстилю жорсткості, вогнетривкості, не допускають усадки та зминання тощо. А. поділяються на такі, що змиваються (крохмаль, мило, жири, клей) і не змиваються (ефіри, целюлоза, латекси, синтетичні смоли).

АРГЕНТАРІЙ – узагальнена місцева (у Галичині) назва художніх металевих виробів церковно-обрядового призначення, виготовлених переважно зі срібла.

АРГІЛ (АРГАЙЛ) – візерунок з різнокольорових ромбоподібних мотивів однакового розміру, які перехрещені діагональними лініями. Вив'язували на гольфах, джемперах, шарфах, панчішних виробах спочатку вручну, а з появою спеціального обладнання для в'язання – на машинах. На светрах А. розміщують зазвичай спереду. Особливо модний був у 20–30-х роках XX ст. в Америці, згодом – у Західній Європі в результаті популяризації спорту.

АСАМБЛЯЖ – поєднання предметів масової продукції як мистецьких творів, так званих *редімейд,* і комбінація елементів з різних художніх матеріалів, найчастіше тканини, шляхом склеювання, зшивання або за допомогою інших механічних засобів з метою створення виразної єдності. По суті є розширеним видом колажу.

«БАНОЧКА» – у гутному скловиробництві – початковий набір (заготовка) потрібної кількості скляної маси на кінці склодувної трубки у вигляді невеличкого пухирця.

БАТИК – термін індонезійського походження, означає «малювати гарячим воском» – спосіб ручного розпису художніх текстильних виробів за допомогою резервування рідкими й напіврідкими субстанціями (розріджений віск, клей, парафін, крохмаль, камідь, глина), що утворюють на поверхні тканини непроникний для фарби шар. Після фарбування резерв видаляють. Різновиди Б. – *холодний* і *гарячий*. Ефекти техніки використовують в ескізах вибивних тканин. Історія розвитку техніки розпису тканин (фарбування) з елементами воскового резервування бере початок у країнах Давнього Сходу (Шумер, Єгипет, Індія, Індонезія – о. Ява тощо).

БАТИК ГАРЯЧИЙ (КЛАСИЧНИЙ) – техніка, що ґрунтується на застосуванні принципу резервування тканини бджолиним воском (парафіном, смолами або їхніми сполуками), що перебуває в гарячому стані. Мета резервування – обмежити допуск фарби на певні ділянки тканини. Після завершення роботи нанесений резерв знімають. Особливість методу полягає у використанні живописних якостей локальної кольорової плями чи експресії кольорового мазка.

БАТИК ХОЛОДНИЙ (ГУТА) – один з різновидів розпису тканин з елементом резервування, який виключає високі температурні показники для резерву. У складі такого резерву обов'язково наявний гумовий клей – «гута», звідси й назва – «техніка гута», яка виникла

http://www.etnolog.org.ua

на початку XX ст. на хвилі європейського модерну. Контурне обмеження тієї чи іншої плями (елементу) «холодним» резервом (суміш парафіну, воску, гумового клею, бензину, каніфолі) дозволяє уникнути злиття різних кольорів декору. Характерною особливістю такого способу розпису є чітка графічність зображення й наявність білого або кольорового контуру.

БАТИК-ЧАП (БАТИК-ДЖЕП) – спеціальний штамп, за допомогою якого напівмеханічним способом друкували більшість традиційних орнаментальних мотивів на тканинах у Малайзії. Штамп змочували гарячим воском, після чого притискали до тканини. Остаточне завершення декорування таких традиційних тканин передбачало ручний розпис площин у межах друкованого воскового контуру.

«БИЧАЧА КРОВ» – назва поливи глибокого темно-червоного кольору, яку отримують у процесі відновного випалу кераміки із застосуванням окису міді, який у результаті дає відтінки й переливи синього, фіолетового кольорів, а також червоного – подібного до бичачої крові. Цей спосіб декорування фарфорових виробів уперше було застосовано в Китаї в X–XI ст. в період правління династії Сун. Один з ефектів глазурі Б. к. називається «фламбе». Б. к. відроджено в Україні в 1950-х роках київським художником-технологом Н. Федоровою.

«БІДНЕ МИСТЕЦТВО» – напрям, поширений у мистецтві Італії в 1960–1970-х роках, для якого характерне використання простих дешевих матеріалів (каміння, мотузки, пісок, дерево, метал та газети).

БІЖУТЕРІЯ – прикраси (персні, браслети, намисто, діадеми, декоративні ланцюжки, медальйони, сережки, фібули, пряжки, шпильки, ґудзики, пояси тощо), які, на відміну від творів ювелірного мистецтва, здебільшого виготовлені з некоштовних металів (латунь та інші сплави), скла, каміння, слонової кістки, перламутру із застосуванням ювелірних технік.

БІЛИЗНЯРСТВО – виробництво білизни із застосуванням різноманітних технік (крій, шиття), матеріалів (батист, шифон, *трикотаж*), способів декору (вишивка, тасьма, мереживні вставки тощо).

БРОШКА – художня прикраса із закріпленою на звороті шпилькою; найчастіше виготовлена з благородних чи напівблагородних металів. Б. приколюють на жіночий одяг (до комірця сукні, до шалі тощо) або застібають нею частини одягу. Здавна відома у Візантії, на Русі, у Західній Європі. Набула особливої популярності в XVII–XVIII ст. У XIX–XX ст. поширене виготовлення Б. з коштовних каменів та різьбленої кістки.

БУКЛЕ – тканина, виготовлена з пряжі з вузликами, петельками, потовщеннями, що формують її поверхню; використовується у виробництві меблів.

ВАЛЯННЯ – процес утворення тканини чи текстильного виробу з непряденої вовни під впливом вологи, тепла, лугів та механічної дії.

ВАЛЬЦЮВАННЯ (РИФЛЕННЯ) – спосіб гарячої обробки скла, який полягає в наданні поверхні скляних виробів ребристості.

ВИБІЙКА КУБОВА – техніка вибійки, за якої орнамент вибивається резервною масою – «вапном», що захищає узор від забарвлення. Фарбування здійснюють у дерев'яних бочках – кубах.

ВИБІЙКА ОЛІЙНА – техніка нанесення візерунка на тканину олійними фарбами.

ВИДУВАННЯ – спосіб формування скляних порожнистих декоративних та ужиткових предметів з розплавленої скломаси за допомогою склодувної трубки, винайдений у Стародавньому Римі ще в I ст. до н. е. У царині художнього скла європейських країн, зокрема в Україні, до сьогодні використовується вільне ручне видування, за якого найкраще виявляються природні якості матеріалу. Цей спосіб дає можливість формування традиційних та експериментальних, безбарвних і кольорових, масивних чи тонкостінних, вибагливих за силуетами високомистецьких творів. У виготовленні серійних і масових утилітарних скловиробів застосовуються пресовидувні автомати.

ВОЛІЧКА (ВОЛОЧКА) – 1) нитка з високоякісної вовни, з якої виготовляють в'язані вироби; 2) пряжа, делікатніша за доморобну, проходить усі етапи *апретури*.

ВОЛОКНО АЦЕТАТНЕ – штучне целюлозне волокно, сировиною для якого є дерев'яна целюлоза; використовують для вибивних тканин.

В'ЯЗАННЯ – архаїчна текстильна техніка, що полягає у виготовленні текстильних виро-

http://www.etnolog.org.ua

бів за допомогою спиць та гачка; у ширшому значенні синонімом до В. є термін «*трикотаж*».

ГАЛІФЕ – військові штани, які облягають гомілку та сильно розширюються доверху. Названі на честь генерала Г. Галіфе (1830–1909). Розповсюдженими були в Україні в 1920–1940 роках як військовий та цивільний одяг.

ГАРНІТУР – *комплект*, набір предметів у декоративно-ужитковому мистецтві. Г. костюма має конкретне призначення (уніформа учня, службовця, військового; комплект білизни, прикрас тощо).

ГЛАМУР – стиль, який викликає асоціації з Голлівудом 1930–1950-х років, з його ідеалом жіночності, багатством тканин і прикрас, приталеними силуетами, декольте, довгими рукавичками, взуттям-шпилькою, з деякою манірністю в поведінці.

ГЛІПТИКА – мистецтво різьблення по дорогоцінних каменях, а також по металу, склу і слоновій кістці, відоме з V тис. до н. е. Твори Г. іменують «гемами». Якщо рельєф геми заглиблений, її називають «інталією», коли рельєф опуклий – «камеєю». Численні зразки античної Г. знайдено на території України (Ольвія, Херсонес, Пантікапей). Відродження Г. спостерігаємо у творчості українських ювелірів і майстрів каменерізного мистецтва XX – початку XXI ст.

ГНУТІ ДЕТАЛІ МЕБЛІВ (ГНУТІ МЕБЛІ) – ніжки, підлокітники, спинки, інколи інші деталі меблів (переважно для сидіння), вигнутої форми яких досягали у процесі спеціальної обробки деревини (пропарювання, кип'ятіння) з подальшим її висушуванням. Гнуття меблевих деталей було відроджене й розвинене майстром М. Тонетом (1796–1871) у Відні («віденські», «тонетівські», «гнуті» меблі) і доволі швидко набуло поширення в європейському меблярстві. В Україні такі вироби стали особливо популярними в другій половині XIX – у першій третині XX ст.

ГОБЕЛЕН – декоративний тканий килим, виконаний ручним способом (назва походить від імені фарбувальника вовни Жана Гобелена). У вузькому значенні термін використовують щодо продукції Королівської гобеленової мануфактури в Парижі, що набула широкої популярності в Європі в другій половині XVI ст. З часом назва стала загальною для шпалер.

ГОЛЬФИ – 1) широкі бриджі з вовняної тканини з манжетами, які застібаються під коліном на ґудзик або пряжку. Одягали чоловіки й жінки для занять спортом. У 1920-х роках їх шили досить широкими з тканин у клітинку. Моду на гольфи запровадив у 1960–1970-х роках Ів Сен Лоран; 2) короткі, до колін, панчохи. Г. використовували для заміських прогулянок і занять спортом. В'язали з вовняної пряжі різних кольорів, часто з орнаментом. Особливо поширеним у декорі 1920–1930-х роках був геометричний орнамент «у ромби» (*аргіл*), який згодом став класичним.

ГРАНУВАННЯ АЛМАЗНЕ – ручний спосіб оздоблення скляних виробів, де алмазна грань наноситься за допомогою абразивного каменя з жалом, спеціально заточеним під певним кутом.

ДЕКОЛЬ – 1) технологія нанесення паперових малюнків для перенесення на поверхню кераміки чи скла; 2) багатоколірні малюнки, надруковані за допомогою трафаретів на аркушах гумованого паперу спеціальними фарбами, закріпленими шаром лаку. За високих температур лакова плівка Д. згорає, а фарба, що перебуває під нею, вплавляється в поверхню виробу. Розрізняють Д. звичайні та зсувні, або шовкотрафаретні. Звичайні вирізняються тонкою деталізацією, переходами одного тону в інший. Зсувні мають товстіший шар фарби, насиченіший колір, однак кількість кольорів у малюнку обмежена, переходи тонів, як правило, відсутні.

ДЖЕРСІ – 1) легкий трикотажний матеріал, вив'язаний з вовни, бавовни чи нейлону; 2) в'язаний *светр* у поперечні смуги зі щільно прилеглими до тіла рукавами; 3) трикотажний виріб, вив'язаний «панчішним» (лицьові петлі) переплетенням.

ДЖУТ – вид рослин, що їх застосовують у сучасних гобеленах та декоративних панно. Росте на Кубі.

ДИЗАЙНЕР – художник, генератор ідей, який займається проектуванням предметного середовища, у тому числі костюма. На відміну від кутюр'є, пов'язаний з промисловим виробництвом. Раніше Д. називали «художниками-модельєрами».

ДИСКО – стиль у молодіжній моді кінця 1970-х – початку 1980-х років, пов'язаний з танцювальною музикою, ознаками якого є одяг з яскравих еластичних тканин – трико, легінси,

http://www.etnolog.org.ua

футболки, бюстьє, боді, шорти, джинси-стрейч, а також металеві *аксесуари*, блискітки, стрази, друковані малюнки у «звіриному» стилі або у стилістиці *поп-арту*.

ДРУК РЕЗЕРВНИЙ – друкування кольорового рисунка на тканині перед її фарбуванням.

ДРУК ТРАФАРЕТНИЙ – один із традиційних способів нанесення орнаменту на тканину з використанням трафаретів (шаблонів). Для кожного кольору орнаменту виготовляють окремий трафарет, який прикладають до тканини, після чого за допомогою тампонів (квачиків) наносять певну фарбу із загусткою, що запобігає розтіканню.

ЕКЛЕКТИКА – відсутність єдності, цілісності; безпринципне поєднання різнорідних, несумісних елементів, протилежних поглядів; формальне, механічне поєднання різних стилів і прийомів в архітектурі й мистецтві.

ЕМАЛІ ХУДОЖНІ – тонкий шар легкоплавкого білого чи кольорового скла, нанесений на поверхню металевих ювелірних (із золота, срібла, міді) або керамічних виробів, а також самі художні вироби, покриті такою масою.

ЕТНОГРАФІЧНІСТЬ – наявність в одязі традиційних мотивів, притаманних певному народу, етносу. Е. у сучасному костюмі визначається близькими до народного одягу матеріалами, кроями, орнаментами, які не зазнали творчої інтерпретації, а були «перенесені» у виріб (трапляється в сценічному, театральному костюмі).

ЖАБО – декоративна деталь на платті, блузі у вигляді великого коміра з мережива. Наприкінці XIX – на початку XX ст. популярне виготовлення Ж. гачком у стилі «*ірландське мереживо*».

ІКОНИ НА СКЛІ – ікони, намальовані на тонких пластинах прозорого скла темперними або олійними фарбами з використанням позолоти (див.: *малярство на склі*). Набули розвитку в середині XIX – на початку XX ст. на теренах Гуцульщини, Покуття й Буковини. Іконографічний репертуар українських ікон на склі охоплює образи христологічного, богородичного, агіографічного, празникового циклів.

ІНВАЙРОНМЕНТ – вид сучасного візуального мистецтва, що має ознаки скульптури й архітектури малих форм; мистецтво середовища (довкілля). Передбачає формування широкомасштабних просторових композицій, у які глядач може увійти. Саме цим відрізняється від *інсталяції*, де домінантним є круговий огляд. У створеному художником просторі на глядача можуть впливати різні чинники – кольори, пластичні форми, ефекти світла, звуку, запаху. Компонентами І. найчастіше є об'єкти, *редімейди*, композиції ленд-арту, відео, звук, освітлення.

ІНКРУСТАЦІЯ (АПЛІКАЦІЯ) СОЛОМОЮ – техніка декорування дерев'яних виробів із застосуванням пластин соломи, які наклеюють на дерев'яну поверхню, повністю її покриваючи. Іноді пластини соломи наклеюють на тонкий папір, а потім вирізані форми прикріплюють до поверхні твору.

ІНСТАЛЯЦІЯ – мистецький твір, складений з визначеної кількості різнорідних компонентів, або група мистецьких творів. Компонується для конкретної ситуації, певного простору, де обрані компоненти отримують задуману автором цілісність.

ІРИЗАЦІЯ – технічний прийом декорування скла з ефектом перламутрового блиску. Іризом називають тонку різнобарвну плівку на склі, яка виникає внаслідок обробки гарячого виробу парою солей кольорових металів.

КАБОШОН – опуклий, відшліфований з одного чи двох боків, але не огранований коштовний камінь.

КАМІЗЕЛЬКА – в'язаний спицями, гачком або на трикотажному обладнанні виріб без рукавів, інколи спереду защіпається на ґудзики, іноді без застібок. Одягається через голову, має спереду неглибокий виріз, найчастіше – V-подібний.

КАМІННЯ КОШТОВНЕ (БЛАГОРОДНЕ, ЮВЕЛІРНЕ) – природні мінерали або штучно вирощені кристали, що їх використовують у ювелірній справі та інших видах декоративного мистецтва. Характеризуються різноманітністю забарвлення, високою прозорістю, твердістю, хімічною тривкістю, рідкісністю. За цими якостями К. к. поділяється на три класи: до першого належать діамант, рубін, сапфір, смарагд (ізумруд), перли, александрит, шпінель, евклаз; до другого – топаз, аквамарин, геліодор, рубеліт, хризоліт, демантоїд, фенакіт, аметист, альмандин, уваровіт, гіацинт, благородний опал, корал; до третього – напівкоштовні камені: кордієрит, гранат, кіанім, епідот, діоптаз,

http://www.etnolog.org.ua

бірюза, турмаліни, гірський кришталь, димпаз, празем, сонячний камінь, місячний камінь.

КАРДИГАН (КАРДІГАН) – прямий трикотажний подовжений жакет без лацканів і коміра, спереду защіпається на ґудзики. Початково це був військовий жакет, оздоблений хутром, названий у середині XIX ст. на честь графа Кардігана. На початку XX ст. К. пристосовано до повсякденного життя й популяризовано Коко Шанель.

КАСАК – жакет без застібки із запáхом під пояс, оздоблений контрастною за кольором бейкою, під горловину.

КВІЛТ – різновид *аплікації*, що передбачає зшивання між собою двох шарів тканини з наповненням усередині.

КІТЧ (КІЧ) – масова продукція, окремі вироби, позбавлені смаку, що характеризуються намаганням імітувати справжні мистецькі твори. Виник К. наприкінці XIX – на початку XX ст. в період *еклектики*. У моді є синонімом міщанського смаку, випадкового змішування стилів. Характеризується недоцільністю яскравого одягу в повсякденній ситуації, несумісністю кольорів, значною кількістю блискучих матеріалів, *аксесуарів* тощо.

КЛІШЕ (ЛИЦЕ, ДРОТАННЯ) – штамп, дерев'яна дошка з різьбленим орнаментом або візерунком, створеним за допомогою металевих пластин.

КОВАЛЬСТВО ХУДОЖНЄ – вид ремесла й декоративно-ужиткового мистецтва: виготовлення декоративних предметів з кованого заліза.

КОЛАЖ – 1) технічний прийом у творах декоративного мистецтва, який передбачає наклеювання на будь-яку основу предметів і матеріалів, що відрізняються від основи за кольором і фактурою, з метою посилення засобів художньої виразності; використовується для отримання ефекту несподіванки від поєднання різнорідних матеріалів (тканина, мотузка, дерево, залізо, скло, синтетичні матеріали тощо); 2) твір, виконаний у цій техніці; 3) окремий, самодостатній жанр у мистецтві, що виник на початку XX ст. як пошук нових форм вираження й оригінальна художня мова, відповідна новому світогляду. К. було введено в мистецтво кубістами, футуристами, кубофутуристами, дадаїстами як формальний експеримент. У декоративному мистецтві XXI ст., зокрема в новітньому художньому текстилі, формується колажне мислення, яке сприяє вирішенню важливих завдань форми, простору, фактури, площини, пластики в мистецьких творах, а також впливає на виникнення нового бачення світу та призначення предметів, які «вилучаються» зі свого контексту й набувають іншого змісту.

КОЛОРИСТ – художник-спеціаліст із забарвлення тканин.

КОМПЛЕКТ – гнучка система зв'язків кількох рівноправних, взаємозамінних частин, пов'язаних стилевою єдністю і призначенням. К. відтворює ідею комбінування, аналог – *гарнітур*.

КОНЦЕПТУАЛІЗМ – мистецька течія другої половини XX ст., що визнає зверхність ідеї (концепції) мистецького твору над його безпосередньою реалізацією. Концептуалісти ставлять своїм завданням перехід мистецтва від виконання художніх творів до вільних від матеріального втілення «художніх ідей» (так званих концептів – загальних уявлень). Творчість осмислюється концептуалістами як близький за духом до *хепенінгу*, але статично зафіксований процес залучення глядача до «гри ідей». Оформлюється у вигляді графіків, діаграм, схем, цифр, формул, написів тощо.

КОРОНКА – мереживо, яке з одного боку має рівний край, а з другого – зубчастий, фігурний.

КОРСЕТ – особливий пояс для стягування низу грудної клітки й живота з метою надання фігурі стрункості. Шили зі щільної тканини зі вставленими довкола пластинками з китового вуса або іншого матеріалу, одягали під вбрання. Для сецесійної моди характерний довший корсет, до стегон. У 1930-х роках з'явилися еластичні корсети на гачках.

КРАКЛЕ – 1) у художній кераміці – різновид поливи, покритий мережею тріщин, що утворюються в результаті *цека*; 2) техніка декорування поверхні скла дрібними тріщинками, що нагадують іній; у виробах художнього скла – рельєфний і сітчастий декор.

КРЕП – натуральна тканина із шовку, вовни або бавовняної пряжі з характерною шорсткою поверхнею, яку виготовляли з ниток сильної крутки «креповим» переплетенням. Різновиди К. – *крепдешин*, *креп-шифон*, креп-жоржет, креп-сатин.

http://www.etnolog.org.ua

КРЕПДЕШИН – тонка густа шовкова тканина.

КРЕП-ШИФОН – тонка прозора тканина, яку виготовляють із шовку – сирцю «крепової» крутки.

КРЕТОН – цупка бавовняна тканина з кольоровим візерунком; використовують для оббивки меблів і драпіровок.

КРОК – рисунок чи ескіз, виконаний гуашшю чи темперою на папері для відтворення на тканині.

КУВАННЯ – спосіб обробки металів тиском, за якого в результаті багаторазових переривчастих ударів інструментом по заготівці створюється задумана форма. К. буває холодне та гаряче. К. – основний спосіб обробки металу в *художньому ковальстві*.

КУПОН – 1) тканина з орнаментальною каймою; 2) відріз тканини, трикотажного полотна на конкретний виріб із зарубленими краями або по-особливому розташованим візерунком, який розрахований на певний крій. Дозволяє виготовити виріб з незначними відходами матеріалу та зменшити кількість швейних операцій, підвищує продуктивність виробничого процесу.

ЛАВСАН – синтетичне волокно, що його використовують як доповнення для виготовлення меблевих тканин.

ЛИТВО ХУДОЖНЄ – 1) техніка художньої обробки металів, яка полягає в заповненні ними в розплавленому стані спеціальних форм, для чого попередньо виготовляють модель (з глини, воску, гіпсу) та форму з неї; 2) виливання художніх творів (скульптури, ювелірних прикрас тощо) з металів і сплавів (мідь, бронза, срібло, золото, чавун) за допомогою ливарних форм та за попередньо виготовленою моделлю.

МАГЕ́РКА – чоловічий головний убір. Інші назви – «маґерка», «маґєрка», «малґєрка», «маґярка».

МАКРАМЕ – 1) техніка в'язання вузлів, яку використовують у виготовленні одягових та інтер'єрних виробів, декоративних оздоблень; 2) різновид мережива.

МАЛЯРСТВО НА СКЛІ – техніка нанесення зображення зі зворотного боку прозорої скляної пластини, що одночасно слугує основою, на якій малюють, і прозорим захисним шаром живопису. У завершеному вигляді кольорове зображення (малюнок) просвічується крізь товщу скла у дзеркальній проекції. Традиційна техніка малярства на склі (див.: *ікони на склі*) полягає в застосуванні тонкого гутного скла, чорнила (туші), кольорових пігментів, розтертих з олійним або казеїновим сполучником (емульсією), і передбачає іншу, відмінну від живопису на полотні, послідовність виконання зображень: 1) промальовування пером або пензлем контурів; 2) прокладання фарбами тіней і висвітлювань, дрібних декоративних елементів; 3) поступове заповнення кольором локальних площин; 4) перекриття тла; 5) нанесення позолоти.

МАНТО – жіноче широке пальто, переважно з хутра. Модним було на початку XX ст., до сьогодні зберегло розширену донизу форму.

МАСА КАМ'ЯНА – спеціальна керамічна маса, яку випалюють при високих температурах; дає міцний, малопористий черепок, найчастіше сірого, вохристо-рожевого чи коричневого кольору.

МАШИНА ЖАКАРДОВА – пристрій до ткацького верстата для виготовлення тканин зі складним орнаментальним малюнком. Названа за ім'ям французького ткача й винахідника Ж. Жакарда, який сконструював Ж. м. 1801 року. Ж. м. дозволяє створювати художні тканини з орнаментальними й сюжетними зображеннями в багатоколірній гамі (див: *жакардові тканини*).

МЕЛАНЖ – поєднання різних волокон у пряжі, які пофарбовані в масі в окремі кольори; меланжева пряжа – пряжа, до складу якої входять бавовняні й хімічні волокна; меланжева тканина – тканина, вироблена з меланжевої пряжі.

МЕРЕЖИВО ІРЛАНДСЬКЕ – різновид мережива, в'язаного гачком (походить з Ірландії; приблизно 1820-ті рр.). Спочатку вив'язують сітку, на яку нашивають окремо вив'язані фітоморфні мотиви: квіти, листя, галузки, пуп'янки тощо. На західноукраїнських землях таке мереживо поширилося наприкінці XIX – на початку XX ст. На Східній Галичині, зокрема у Львові, цей промисел набув розвитку на початку XX ст.

МИСТЕЦТВО МЕДАЛЬЄРНЕ – мистецтво виготовлення монет і медалей; сфера малої пластики. Твори М. м. виготовляють з міді,

http://www.etnolog.org.ua

бронзи, срібла та золота, піддатливість і міцність яких сприяють чіткості зображень і деталей. М. м. властиві пошуки лаконічних композиційних і пластичних вирішень, широке застосування символів, емблем і алегорій, органічне поєднання написів і зображень, стійкість головних іконографічних типів та засобів.

МИСТЕЦТВО ЮВЕЛІРНЕ – вид декоративно-ужиткового мистецтва: виготовлення художніх прикрас, коштовних предметів культу, побутового начиння, зброї та інших виробів з коштовних металів (золото, срібло), часто в поєднанні з коштовними та напівкоштовними каменями, перлами, перламутром, бурштином, кісткою, склом тощо. До М. ю. належать також художні вироби з коштовних металів (бронза, мідь, нейзільбер, титан, сталь). Головні техніки М. ю. – кування, лиття, карбування, тиснення, різьблення, гравіювання, філігрань, зернь, чернь, емаль, *інкрустація*, травлення, шліфування.

МІЛІТАРІ – стиль у моді, який використовує військову форму й атрибутику різних армій. У сучасній моді цьому стилю притаманні блузи навипуск і під пасок, з кишенями, *галіфе*, стилізовані шапки-ківери, шлеми, офіцерські чоботи, галуни і аксельбанти тощо.

МІЛЬЙО – різновид серветки, яку використовували для оздоблення середини столу наприкінці XIX – у першій третині XX ст. М. вив'язували гачком у вигляді мереживного виробу або оздоблювали мереживом по периметру.

МІЛЬФІОРІ – спосіб декорування скла, винайдений склодувами за часів Римської імперії, що широко використовувався венеціанськими майстрами. З припаяних один до одного скляних стрижнів утворюється різнокольоровий стовбур, який розрізається впоперек на тонкі пластинки, які вплавляють у розпечені стінки заготовки скляного виробу й утворюють на її поверхні поліхромний «квітковий» візерунок.

МІЛЬФЛЬОР – особливий різновид аррасу. Зазвичай на зеленому або червоному тлі в систематичній послідовності виткано багато квітів.

МІТЕНКИ – сітчасті рукавички із шовкової, бавовняної або волічкової пряжі, що за довжиною сягають ліктя, але тільки наполовину прикривають долоні, інколи – великий палець. Популярний *аксесуар* святкового одягу XIX – першої третини XX ст.

МОБІЛЬ – твір декоративно-ужиткового мистецтва з абстрактною динамічною конструкцією, що приводиться в рух механічно чи моторним пристроєм.

МОДА – прийняте більшістю суспільства розуміння естетичного ідеалу в конкретний історичний період (одяг, меблі, посуд, ювелірні вироби, предмети побуту та ін.).

МОДА АВАНГАРДНА – новітні течії в *моді*, зміст яких полягає в запереченні традицій, пошуках експериментальних форм, конструкцій, пропорцій, матеріалів тощо. Ідеологічно М. а. сформувалася на початку 1970-х років.

МОДЕРН (СЕЦЕСІЯ) – стиль у мистецтві кінця XIX – початку XX ст., який виник як протиставлення старим, еклектичним мистецьким стилям; пов'язаний з рухом відродження художніх ремесел, зокрема народного мистецтва в Україні. Його основні категорії: атектонічність, декоративність, універсальність, настроєвість. Поширені назви: арт нуво, югендстиль, стиль ліберті, неостиль та ін.

МОДЕРНІЗМ – збірне визначення всіх найновіших течій, напрямів, шкіл, а також діяльності окремих художників XX ст., які, пориваючи з традиціями, пропагують експеримент як основний творчий метод.

МОЗАЇКА СОЛОМОЮ (МОЗАЇЧНИЙ НАБІР СОЛОМОЮ) – техніка декоративно-ужиткового мистецтва, яка полягає в застосуванні пластин соломи (зрідка пофарбованої) різних злакових (жито, пшениця, овес, ячмінь), що мають властиві лише їм природні відтінки; їх наклеюють згідно із задумом митця на дерев'яну основу твору.

МОЛІРУВАННЯ – техніка формування виробів зі скла, яке при нагріванні стає м'яким і заповнює вогнетривку форму без пресування.

МУАР – щільна шовкова тканина з хвилеподібним рисунком, оптично створеним завдяки ниткам особливої крутки; використовується для виготовлення вечірнього вбрання.

МУСЛІН – тонка м'яка напівпрозора бавовняна або шовкова тканина полотняного переплетення, яку використовували для літнього та святкового вбрання.

НАЛІПИ – прийом декорування скловиробів, коли на їхній поверхні прикріплюють окре-

http://www.etnolog.org.ua

мі пластичні прикраси з кольорової чи безколірної скломаси у вигляді фігурних ручок, гребінців, ниток, рельєфних печаток, крапель тощо.

НИТКА СКЛЯНА – прийом формування та декорування, що ґрунтується на здатності скла в розплавленому стані витягуватись у тонкі нитки, що їх наносять на виріб у гарячому стані у вигляді сіток, спіралей, концентричних кіл тощо. Візерунок розміщення одно-, дво- і триколірних Н. с. може бути різним: горизонтальним, вертикальним, плутаним («плутана нитка») тощо.

ОБ'ЄКТ – твір сучасного візуального мистецтва, найчастіше тривимірний, що зберігає монолітність форми, чого немає в *інсталяції* та *інвайронменті*.

ОБГОРТАННЯ (ОБВИВАННЯ) – спіральне обвивання, під час якого один елемент волокна обгортається навколо іншого.

ОБРОБКА СКЛА ПІСКОСТРУМИННА – матування скла під тиском сильного струменя піску.

ОДЯГ ВИРОБНИЧИЙ («ПРОЗОДЕЖДА») – вбрання для ношення у виробничих умовах – уніформа. Походить від військової форми господарських частин армії. У його основі – прямий крій, деталі зі щільних натуральних тканин (комбінезони, куртки, фартухи, головні убори).

ОП-АРТ – художній напрям у європейському й американському мистецтві середини XX ст., який ґрунтується на використанні оптичних ефектів.

ОРНАМЕНТ ШТАМПОВАНИЙ – орнамент на кераміці, виконаний шляхом удавлення м'якої поверхні глини яким-небудь предметом (за допомогою *штампа*).

ОСНОВА – у тканому виробі – поздовжній чи вертикальний елемент, протягнутий у верстат.

ПАННО – твір декоративного мистецтва, виконаний у різних матеріалах (кераміка, дерево, скло, текстиль тощо) і призначений для оздоблення архітектурного середовища.

ПЕРЕБІР РУЧНИЙ – вид ручного художнього ткацтва, за якого орнаментальну композицію на тканині виконують шляхом перебирання ниток основи вручну.

ПЕРФОМАНС – одна з форм сучасного мистецтва, яка виникла в 1960-х роках. П. поєднує елементи театрального, танцювального, музичного та візуального мистецтв.

ПЕЧВОРК (ЛОСКУТНА ТЕХНІКА) – різновид *аплікації*, що полягає у зшиванні між собою шматків тканин, шкіри, *трикотажу* (найчастіше у вигляді точного геометричного орнаменту); використовують у моделюванні авторського костюма.

ПІДРИЗНИК – компонент священицького одягу, прямого крою, довгий. П. переважно виготовляють із тонкої тканини. Долішню частину П. вишивають широкими узорними смугами.

«ПЛАНГІ» – загальний термін на позначення поняття фарбування тканин, що об'єднує значну групу резервних технік, включаючи фарбування зав'язуванням, закладанням (попереднє складання тканини в різний спосіб), прошиванням (трітік). Нині в професійному лексиконі поширений термін «вузликовий батик». На відміну від *батиків*, резервування яких передбачає застосування воскових сполук (сумішей), резервування в «плангі» відбувається за рахунок неможливості проникнення фарби у «зав'язані» або «зашиті» фрагменти тканини. Традиційні (східні) техніки «плангі» передбачають також деяке гофрування тканини.

ПЛЕТЕННЯ СОЛОМОЮ – техніка декоративно-ужиткового мистецтва з використанням різних злакових рослин (жито, пшениця, ячмінь, овес).

ПОЛІСТИЛІЗМ – ознака мистецтва постмодернізму, де допускається осмислене поєднання, «цитування» кількох стилів.

ПОП-АРТ – напрям у європейському й американському мистецтві 1960-х років, який підміняв образотворче мистецтво демонстрацією реальних предметів. У моді – використання в одязі яскравої колористики, написів, друкованих творів поп-арту. Мистецтво, що використовує образи поп-культури, зокрема коміксів, ЗМІ та реклами.

ПРЕТ-А-ПОРТЕ – промислове виготовлення одягу, яке розпочалося в 1960-х роках.

ПУХИРЦІ ПОВІТРЯНІ – спосіб оздоблення гутних декоративних та ужиткових виробів, у масі скла яких розміщені гніздами або по всій поверхні заглиблення, наповнені повітрям.

http://www.etnolog.org.ua

П. п. створюють певний малюнок, збільшують декоративну гру світла в скломасі.

РАКУ – спосіб створення кераміки шляхом випалу в печі до 800–950 °С, різкого охолодження, занурення у відновне середовище, у результаті чого утворюються неповторні райдужні малюнки на глазурованому виробі.

РАПОРТ – основний мотив орнаментальної композиції, який повторюється багато разів у тканинах (вибійка, ткацтво).

РЕГЛАН – різновид конструкції рукава, що становить із плечем єдине ціле. Назва походить від імені англійського генерала Реглана, який втратив руку під час воєнних дій: для нього й придумали цей тип крою в середині XIX ст.

РЕДІМЕЙД – експонування предметів масової продукції як мистецьких творів, іноді дещо змінених, поданих у цілком іншому аспекті і контексті. Термін уперше застосовано Марселем Дюшаном стосовно повсякденних предметів, котрі він уважав творами мистецтва (1913). Нині його застосовують у різних мистецьких течіях – сюрреалізмі, *асамбляжі*, *поп-арті*.

РИДИКЮЛЬ – маленька дамська сумочка у вигляді кисета на короткій ручці, яка перебрала функцію кишені; виникла у Франції наприкінці XVIII ст. Модною була як *аксесуар* вечірнього одягу (театрального) на початку XX ст., у 1930-х і 1970-х роках. Декорували вишивкою нитками, бісером,

РІЗЬБЛЕННЯ АЖУРНЕ (ДЕКОР АЖУРНИЙ) – техніка створення наскрізного декоративного зображення у творах декоративного мистецтва (кераміка, золотарство, художнє лиття, килимарство, художня обробка дерева та ін.). У царині художньої обробки дерева належить до найскладніших і візуально ефектних технік. Широко застосовувалося при виготовленні іконостасів, сакральних творів і предметів церковного вжитку (особливо в XVII–XIX ст.), в оздобленні меблів, виготовленні дерев'яних архітектурних деталей тощо. У *художньому ткацтві* – тонке прозоре плетиво у вигляді рисунка, що просвічується. У кераміці – декорування виробів за допомогою наскрізного прорізування.

РІЗЬБЛЕННЯ КРУГЛЕ – складний за технікою виконання різновид художнього різьблення по дереву; техніка різьблення окремих фігур (груп фігур) людей, тварин, птахів та інших об'єктів, повністю або здебільшого відокремлених від тла. На відміну від одностороннього зображення об'єкта в техніці плоскорельєфного або *рельєфного різьблення*, зображення, виконане в техніці Р. к., проглядається з усіх боків.

РІЗЬБЛЕННЯ ПЛОСКЕ – техніка декорування виробів з дерева; виконується ножем (нанесення неглибокого контуру) або різцями (долотами). Орнаментальні композиціїв техніці Р. п. утворюють здебільшого геометричні мотиви, якими прикрашають архітектурні деталі й меблі.

РІЗЬБЛЕННЯ РЕЛЬЄФНЕ – техніка декорування виробів з дерева, за допомогою якої створюється вирізьблене зображення, опукле порівняно з тлом. Р. р. має кілька висотних рівнів, тобто буває високим і низьким. Вирізьблене зображення з досить високим (5 мм і більше) рельєфом, наділене виразними пластичними якостями, називається «барельєфом». Високе різьблення, яке майже наближається до круглої скульптури, але залишається пов'язаним з фоном дерев'яної поверхні, називається «горельєфом».

РІЗЬБЛЕННЯ ТРИГРАННО-ВИЇМЧАСТЕ – техніка декорування виробів з дерева (різновид виїмчастого різьблення) за допомогою прямого, скісного, кутнього, півкруглого долота.

РОБОТИ МУЛЬТИМЕДІЙНІ – термін, який дедалі частіше використовують для визначення мистецьких робіт, що належать не лише до живопису, скульптури чи мистецтва волокна, але й поєднують різноманітні форми експресії, формуючи художню цілісність. Часто художник сам слугує об'єднуючим елементом, створюючи *хепенінг* (*happening*) чи *перфоманс* (*performance*).

РОЗПИС ВІЛЬНИЙ – розпис тканин без застосування резервуючих речовин (гарячих і холодних). За своїми живописними якостями подібний до акварельної техніки малярства. У мистецькій практиці Р. в. часто поєднують з батиком.

РУКАВ-«БУФ» – пишні складки, призбирування на рукаві (рукав-«ліхтарик», рукав-«жиго»).

«САФАРІ» – стиль одягу, який імітує форму колоніальних військ, що складалася із жакета і коротких бриджів; побутував у 1970-х роках.

http://www.etnolog.org.ua

СВЕТР ЖАКЕТОВИЙ – подовжений в'язаний спицями виріб (трикотажний), який зав'язують по лінії талії на пояс, з комірцем-стійкою або вирізом.

СГРАФІТО – техніка декорування глиняних виробів, яка полягає у продряпуванні візерунка гострим інструментом після обливання ангобом і підсушування. Шар ангобу знімають, у результаті чого утворюється контурний малюнок кольору черепка.

СИГНАТУРКА (ДЗВІНОК, ДЗВІНОЧОК) – один з літургійно-обрядових атрибутів, що його застосовують для звукової акцентуації найважливіших моментів літургії та інших богослужінь. Має вигляд трьох або чотирьох рідко оздоблених дзвіночків, підвішених до нерухомих хрестоподібно з'єднаних між собою дуг, що завершуються фігурним литим держаком.

СКЛО БАГАТОШАРОВЕ – вид гутної техніки, який передбачає послідовне занурювання скловиробу під час його формування в одну або кілька кольорових скломас, що утворює різнокольорові шари, які згодом обробляються шліфуванням і травленням.

СКЛО ГУТНЕ – гутні вироби, виконані з гарячого скла способом вільного *видування* (або вільним формуванням) за допомогою специфічних ручних способів його обробки й декорування: ліплення, сплавлення різних деталей, *рифлення*, *кракле*, накладання кольорових шарів тощо, що проводиться безпосередньо біля печі. Термін застосовується як до давньоукраїнського скла XVII – першої половини XIX ст., так і сучасного художнього скла України, у якому отримують розвиток чи трансформуються традиції гутного промислу.

СКЛОДРІТ – тонкі скляні кольорові й безбарвні трубочки, з яких у художньому скловиробництві виготовляють дрібну пластику й сувенірну продукцію. С. застосовують і для декорування *гутного скла* прийомами *венеціанської філіграні*, *мільфіорі* тощо.

СКЛО ЗАГЛУШЕНЕ (ГЛУШЕНЕ) – малопрозоре скло. Залежно від міри заглушення розрізняють молочне (найбільш заглушене), опалове та ін. Як сировину для зменшення прозорості застосовують різні фосфорні та фтористі сполуки, окиси свинцю тощо.

СКЛО КРИОЛІТОВЕ – молочно-біле *заглушене скло*, утворене завдяки введенню в шихту криоліту або інших фтористих сполук.

СКЛО НАКЛАДНЕ (ДУБЛЬОВАНЕ) – скло, яке складається з двох або більше шарів кольорового і безбарвного скла.

СКЛО ОПАЛОВЕ – напівпрозоре молочно-біле скло з райдужними відтінками та блакитним або жовтуватим полиском.

СКЛО РУБІНОВЕ – кольорове скло, барвником якого є дисперговане золото.

СКЛО СУЛЬФІДНЕ (СКЛО СУЛЬФІДЦИНКОВЕ) – ординарне скло з домішкою цинку, у якому насиченість і розрідження кольору, декоративні ефекти досягаються завдяки численним молочно-білим кристалам сульфідних сполук, що утворюються внаслідок хімічної реакції заліза й цинку. С. с. має різноманітну колористику – від ніжно-рожевого, світло-бурштинового до темно-коричневого і навіть чорного, що залежить від пропорційності заліза і цинку в склі, від уведення додаткових барвників, варіантів температурного режиму при охолодженні та нагріві виробу в процесі його виготовлення. З розплавленої монолітної маси С. с. художники створюють предмети декоративного посуду, видувну та ліплену скульптурну пластику.

СКЛОТКАНИНА – тканина зі скляного волокна, що використовується для декорування скла. С. накладають на поверхню майже готового виробу й сплавляють з ним. Потім виріб остаточно видувають. Основний ефект досягається завдяки використанню кольорової С. різних ткацьких переплетень.

СМОКІНГ – вечірній чоловічий одяг – піджак із чорного сукна, з відкритими грудьми й довгими шовковими лацканами. З роками еволюціонував від короткої куртки до фрачного піджака, поступово витіснивши останнього як вечірнє вбрання. Шили з *крепу*, двобортним, із застібкою на один-два ґудзики, із шалеподібним атласним коміром. Штани були одного кольору з піджаком і жилетом, який мав фрачний крій. Літній варіант С. міг бути білим. У середині 1960-х С. увів у жіночу моду Ів Сен Лоран.

СТИЛЯЖНИЦТВО – молодіжна неформальна течія кінця 1940-х – початку 1960-х років у СРСР, представники якої наслідували музичні, одягові уподобання молодіжних течій Америки, Західної Європи (сленг, похідне від

http://www.etnolog.org.ua

«стиль»). Радянська ідеологія трактувала С. як вияв ворожої ідеології, за що представників течії переслідували.

СТІБОК ГОЛКОВИЙ («В'ЯЗАННЯ ГОЛКОЮ», «БЕЗВУЗЛОВЕ В'ЯЗАННЯ», «В'ЯЗАННЯ ОДНІЄЮ ГОЛКОЮ») – різновид в'язальної техніки. За способом виконання (накручування, протягування, утворення петель) нагадує техніку в'язання гачком та спицями.

СУКНЯ – легкий плечовий жіночий одяг, який носять на білизну. Шили суцільнокроєною; складалася з ліфа та спіднички. На початку XX ст. пряма нижня безрукавна сорочка – «шеміз» – трансформувалася в сукню. На її основі Коко Шанель створила *сукню-сорочку*.

СУКНЯ-СОРОЧКА – *сукня* вільного крою з рукавами, поясом, який можна переміщувати з талії під груди або на стегна. Ця форма *сукні* у XX ст. стала базовою для творчих модифікацій.

ТЕХНІКИ ГОЛКОВІ – техніки, що передбачають застосування голки як інструмента. З усіх Т. г. найпоширенішою є *вишивка*.

ТКАНИНА ВИБИВНА – тканина з вибивним візерунком. Існує ручний та механічний способи вибивання рисунка. Ручний полягає в застосуванні *штампів* «манерок» з дерева або каменю. Механічний друк здійснюють за допомогою мідного вала з вигравіюваними мотивами рисунка, а також технікою фотофільмдруку.

ТКАНИНА ПЛАХТОВА – народна тканина для одягу, відома з XV ст. З 1945 року Т. п. почали виготовляти на текстильних підприємствах України для використання в меблевій промисловості.

ТКАНИНИ ГОБЕЛЕНОВІ – декоративні багатошарові тканини з бавовни, синтетичних волокон. Виготовляють як драпірувальні та меблеві на *жакардових машинах*.

ТКАНИНИ ЖАКАРДОВІ – тканини зі складними малюнками, рапорт переплетення яких містить понад 32 нитки основи, що порізному переплітаються. Виготовляють на *жакардовій машині*.

ТКАНИНИ ПІСТРЯВОТКАНІ – тканини ремізного типу з картатими або смугастими візерунками, що утворюються в результаті переплетення ниток основи й утоку.

ТКАНИНИ ПОРТЬЄРНІ – тканини, призначені для декоративного оздоблення жилих і громадських інтер'єрів.

ТКАЦТВО ОРНАМЕНТАЛЬНЕ РЕМІЗНО-ЧОВНИКОВЕ – вид ткання, що створює тканину шляхом відповідного чергування двох систем ниток – основи й піткання. У результаті цього на поверхні тканини утворюється своєрідний орнамент світлотіньового характеру.

ТКАЦТВО ХУДОЖНЄ – виготовлення тканин на ткацькому верстаті чи вручну без його допомоги шляхом переплетення ниток основи та піткання.

ТРАВЛЕННЯ СКЛА – декорування поверхні скла пастами на основі плавикової кислоти. У результаті взаємодії поверхня скла стає матовою. Для нанесення малюнка всю поверхню виробу вкривають воском, лаком або іншим захисним покриттям, продряпують орнамент і наносять матуючий розчин. Залежно від складу й концентрації кислоти, температури та часу отримують світле, матове або глибоке травлення.

ТРИКОТАЖ – 1) текстильний виріб або полотно, отримані з однієї або багатьох ниток методом утворення петель та їх взаємного переплітання. Основною елементарною ланкою Т. є петля. За способом виготовлення розрізняють ручний і машинний Т. За структурою машинний Т. поділяється на поперечнов'язаний і поздовжньов'язаний, одинарний і подвійний, гладкий та рисунчастий. В європейській термінології Т. означає ручне (спицями та гачком) і машинне в'язання; 2) загальна назва всіх в'язаних виробів, незалежно від історичного періоду та способу їх виготовлення.

ТРИКОТАЖ ПРОФЕСІЙНИЙ – трикотажні вироби (полотна), у виготовленні яких використано фахові знання, отримані у відповідних навчальних закладах або на спеціалізованих курсах. Це, зокрема, вивчення трикотажного обладнання та способів ручного в'язання, кольорознавства, основ композиції, крою, матеріалознавства, історії орнаменту тощо.

УНІСЕКС – стиль у моді, спрямований на стирання різниці між чоловічим і жіночим одягом.

ФАКТУРА – особливість обробки або структури поверхні виробу декоративно-ужиткового мистецтва.

http://www.etnolog.org.ua

ФІЛЕ – 1) ажурне в'язання; 2) різновид в'язальної техніки, в основі якої лежить в'язання вузлів; 3) в'язання чи плетення сітей; 4) різновид мережива.

ФІЛІГРАНЬ ВЕНЕЦІАНСЬКА – спосіб декоративного оздоблення скла, винайдений венеціанськими склодувами у 30-х роках XVI ст. Для її виготовлення стержні з молочного чи кольорового скла в задуманій геометричній конфігурації вкладають у металевий циліндр, у який видувають «*баночку*», після чого в процесі подальшого формування виробу вони вплавляються в його стінки.

ФІЛЬДЕКОС – кручена бавовняна пряжа, схожа на шовкову нитку, з якої виготовляють трикотажні вироби.

ФЛЕР (ФЛОР) – 1) тонка прозора тканина або виріб; 2) різновид панчіх високого ґатунку.

ФЛОРОМОЗАЇКА – вид мистецтва, де використовують різні матеріали лише природного походження (очерет, кукурудзяні стебла, кісточки плодових дерев, кістки тварин, жолуді, каштани, кедрові й соснові шишки, мушля), які приклеюються до поверхні твору.

ФОТОДРУК – спосіб декорування скла фотографічними зображеннями.

ФРАК – чоловічий вечірній костюм для урочистих випадків, особливого крою – короткий спереду, з довгими вузькими полами (фалдами) ззаду. До Ф. вдягали білий жилет, сорочку і краватку-метелик. Як костюм сформувався у другій половині XIX ст. Шили Ф. двобортним із чорної вовни або сукна, із шовковими лацканами, на три-чотири ґудзики. Штани виготовляли з тієї самої тканини, з кантами на бокових швах. Ф. у вечірньому костюмі частково витіснив *смокінг*.

ФРІВОЛІТЕ – 1) різновид техніки в'язання; 2) мереживо, яке виплітають за допомогою човника (макука) методом обкручування й затягування петель.

ХЕПЕНІНГ (ГЕПЕНІНГ) – 1) мистецька течія, яка виникла у США на зламі 1950–1960-х років; 2) вид театральної вистави за участю художників, побудованої на імпровізації, під різними девізами чи без них. Мета – викликати відповідну реакцію публіки, її співучасть. На відміну від театральних спектаклів, Х. не призначений для повторного виконання, є ігровою імпровізацією, яка дає вихід різноманітним підсвідомим діям, передбачає активний і безпосередній контакт з публікою. Творчість у стилі Х. полягає в маніпулюванні об'єктами в просторі і подоланні меж між художником і глядачем.

ЦЕК – у кераміці – різновид дефекту поливи. Ц. виглядає як павутиноподібні тріщини. Його роблять також спеціально, для посилення художнього ефекту, шляхом спеціального добору поливи.

ШАМОТ (ШАМОТНА МАСА) – керамічна вогнетривка зерниста маса, виготовлена на основі змішування сирої глини і дрібномелених шматків випаленої кераміки; дає змогу виконувати товстостінні вироби великих розмірів.

ШИБОРІ – різновид «*плангі*»; термін японського походження, що означає «викручувати», «крутити», «пресувати». Ці дії є основою щодо складання тканини перед фарбуванням (розписом). Сучасні художники використовують різні методи складання тканин: техніка трикутних складок, техніка квадратних складок, техніка обмотки на трубі, техніка обв'язки шпагатом тощо.

ШЛІКЕР – рідка сметаноподібна керамічна маса, з якої у спеціальних гіпсових формах відливають вироби складної конфігурації (може набувати певного забарвлення за допомогою кольорових пігментів).

ШЛЯХТЯНКА – в'язаний жіночий комплект: ґарсонка (джемпер), спідничка і блузка (Східна Галичина).

ШПОН – тонкий лист кольорової деревини, що його використовують для оздоблення поверхні дерев'яних виробів. У меблярстві часто застосовують суцільне покриття поверхні виробу листами Ш., виготовленого з дорогих порід дерева. В інших випадках шматочками Ш. виконують декоративні або сюжетні композиції.

ШТАМП (ШТАМПИК) – у кераміці – інструмент для нанесення візерунка по сирому черепку глиняного виробу.

ШТОФ – 1) цупка шовкова тканина з крупним візерунком, використовується для оббивання меблів, портьєр та декорування стін; 2) різновид посудини.

http://www.etnolog.org.ua

БІБЛІОГРАФІЯ

Алентьєв О. Проти низькопоклонства перед буржуазним Заходом // Більшовик України. – К., 1948. – № 11.

Алешин В. Художники украинской мастерской // ДИ. – 1959. – № 7. – С. 18–20.

Амазонки Авангарда: Александра Экстэр, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова / Под ред. Д. Э. Боулта и М. Дратта. – Нью-Йорк; М., 2000. – 364 с.: ил.

Андрієвський Д. Естетика споруд у залізі // Український інженер. – Подєбради, 1931. – Ч. 1. – С. 49–57.

Андріяшко В. Д. Київська школа художнього текстилю XX ст. (Джерела, розвиток, перспективи) / Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2007.

Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1993. – 272 с.

Арманд Т. Орнаментация ткани. Руководство по росписи ткани / Под ред. Н. Соболева. – М.; Ленинград, 1931. – 206 с.

Арофікін Є. Художньо-промисловий текстиль // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – С. 135–146.

Арустамян Ж. Сто лет после Маршака // Вісник ювелірів України. – 2002. – № 3. – С. 24–28.

Банцекова А. Art Deco у Львові // Art Deco у Львові: Каталог виставки / Відп. за вип. Б. Візницький; голов. ред. І. Сьомочкін. – Л., 2001. – 95 с.

Баран Р. До проблеми формування українського національного стилю в кераміці // Животоки: статті, есе, розвідки. – Коломия, 1994. – Кн. 7.

Батанова Е., *Воронов Н.* Советское художественное стекло. – М., 1964. – 146 с.: ил.

Бекетова І. 100-річний ювілей майстра художньої кераміки: [про Д. Головка] // Купола. – К., 2006. – Вип. 3. – С. 76–77.

Бекетова І. Сад Неллі Ісупової // ОМ. – 2007. – № 3. – С. 52–53.

Бень-Дронюк А. До питання про художнє литво дзвонів в Західній Україні в 20–30-х рр. XX ст. (діяльність фірми Брилинського) // Вісник ЛАМ. – 2000. – Вип. 11. – С. 181–192.

Бернакевич Л. Врятоване скло, сховане від людей // За вільну Україну. – 2005. – 18 жовтня. – С. 8.

Берсенева А. А. Европейский модерн. Венская архитектурная школа. – Екатеринбург, 1991. – 210 с.

Бесага М. Іван Остафійчук. Джерела творчості. Альбом-монографія. – К., 2013. – 288 с.: іл.

Білас Михайло: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. Б. Бутник-Сіверський. – К., 1972. – 88 с.

Білецький П. Георгій Іванович Нарбут, 1886–1920: Нарис про життя і творчість художника. – К., 1959. – 48 с.

Білоскурський О. Керамічна технологія. Для кустарно-промислових шкіл та учбових майстерень з 60 малюнками. – Х., 1928. – 108 с.: іл.

Білоус Л. Його величність фарфор // Відлуння віків. – 2005. – № 2. – С. 23–25.

Білоус Л. Чайний посуд XVIII–XX століть. Стиль епохи // Ант. – 2006. – № 16–18. – С. 147–148.

Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – 184 с.: іл.

Бірюльов Ю. О. Львівська сецесія. Архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, книга, живопис, скульптура: Каталог виставки зі збірок Львова. – Л., 1986. – 96 с.

Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М., 2006. – 304 с.

Бобченко Т. Герц Мепен: маэстро украинской моды // Академия. – 2004. – № 4. – С. 148–151.

Боднар О., *Кирчів Г.* Перша в Україні художньо-промислова школа // Вісник ЛАМ. – 1994. – Вип. 5. – С. 37–43.

Бойко П. Вибійчаті мотиви в сучасній тканині // НТЕ. – К., 1967. – № 4. – С. 64–66.

Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки / Авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпко. – Л., 1991. – 85 с.

Большаков Л. Рисунок на фаянсе: Непридуманная повесть о будянском Петушке. – Х., 1982. – 127 с. – 16 л. ил.

Боньковська С. Модерн в українській сакральній металопластиці // НЗ. – 1999. – № 2. – С. 186–201.

Боренько Н. Фаянсовий декоративно-вжитковий посуд XIX–XX століть в інтер'єрі народного житла Галичини // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К., 2008. – Вип. 8. – С. 133–137.

Бородай О. З досвіду емальєра // Від ремесла до творчості: [збірник / Упоряд.: Ю. Г. Легенький]. – К., 1990. – С. 124–128.

Браиловский Г., *Корусь Е.* Сумма технологий: малые фарфоровые производства дореволюционной Украины // Антиквар. – 2011. – № 7–8. – С. 34–48.

Бревко С., *Крушельницька Л.* Трикотарський підручник. – Л., 1937. – 48 с.

http://www.etnolog.org.ua

Брилинський Б. Спогади про батька // Львівський політехнік. – 1996. – Ч. 11.

Будзан А. Ф. На піднесенні // НТЕ. – 1964. – № 5. – С. 37–45.

Булавіна Н. Фактор покоління в сучасному мистецькому процесі України // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – К., 2010. – Вип. 7. – С. 31–37.

Буланова-Топоркова М. Вічно живі традиції // ОМ. – 1983. – № 6. – С. 27–29.

Бутник-Сиверский Б. С. Народные украинские рисунки. – М., 1971. – 191 с.: ил.

Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966. – 221 с.

Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво (1941–1967). – К., 1970. – 214 с.

Бушина Т. Художественные ткани Советской Буковины: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – К., 1972. – 24 с.

Вальницька С. Т. Батік // Нова Хата. – 1928. – Чис. 4. – С. 18.

Вартанова О. За логікою фантазії // Ранок. – 1980. – № 8. – С. 24–26.

Васильев А. А. Красота в изгнании. Творчество русских эмигрантов первой волны: искусство и мода. – М., 1998. – 480 с.: ил.

Васильев А. Русская мода. 150 лет в фотографиях. – М., 2004. – 446 с.: ил.

Васильев А. Этюды о моде и стиле. – М., 2008. – 353 с.

Велигоцкая Н. Мечислав Павловский // ДИ. – 1974. – № 2. – С. 51.

Велігоцька Н. І солома грає кольорами. 70-річчя від дня народження О. Саєнка // НТЕ. – 1969. – № 6. – С. 48–51.

Велігоцька Н. Ритми любові Ніни Саєнко // ОМ. – 2004. – № 4. – С. 44–46.

Велігоцька Н. І. Співдружність. (Творчі взаємозв'язки народного та професійного мистецтва Радянської України). – К., 1973. – 120 с.

Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи // НМ. – 2001. – № 3–4. – С. 56–58.

Вісник ЛНАМ. Спецвип. 5: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художній метал в Україні: минуле, сучасне, майбутнє». 11 жовтня 2007. Львів. – 2008. – 168 с.: іл.

Вовк В. Мандаля: Тексти й витинанки. – Ріо-де-Жанейро, 1980. – [120] с.

Вогонь натхнення. Мистецтво емалі. Сергій Колечко, Тетяна Колечко: Каталог / [Куратори: В. Ліновицька, А. Тарнавська]. – К., 2004. – 20 с.

Володимир Лукань. Ікона на шклі. Каталог. – [Івано-Франківськ, 1999]. – 16 с.: іл.

Володимир Чорнобай. Пікуй-Красія. Малярство на склі [Буклет]. – [Івано-Франківськ], 2008. – [С. 2].

Волошин Л. Ідея і творчість // ОМ. – 2004. – № 3. – С. 99–105.

Волошин Л. Творчі дороги Карла Звіринського. На здобуття Державної премії України ім. Т. Шевченка // ОМ. – 1996 – № 2. – С. 8–11.

Волянський О. Про відношення штуки до релігії // Нива. – Л., 1908. – С. 200–204.

Воронов Н. В. Украинское художественное стекло // ДИ. – 1961. – № 2. – С. 6–9.

Воронов Н., *Рачук Е.* Советское стекло: [Альбом]. – Ленинград, 1973. – 180 с.

Всеукраїнська різдвяна виставка декоративного мистецтва до 100-річчя від дня народження Марії Примаченко / Авт. вступ. ст., упоряд. З. Чегусова. – К., 2010. – 48 с.

Вуйцик В. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові. – Л., 1991. – 175 с.

Вуйцик В., *Липка Р.* Зустріч зі Львовом: Путівник. – Л., 1987. – 175 с.

Выставка народного искусства Украинской ССР: Обзор экспозиции выставки народного творчества на декаде украинского искусства и литературы в Москве 1951 года. – К., 1951. – 32 с.

Выставка украинского народного искусства: Краткий путеводитель по выставке. – М., 1936. – 42 с.: ил.

Галицька С. Знаки, ієрогліфи, образи Романа Петрука // Fine Art. – 2011. – № 2. – С. 8–13.

Ганна Вінтоняк. Альбом / Авт. вступ. ст., упоряд. О. Никорак. – Л., 2011. – 208 с.: іл.

Гартен М. Літаючи, світ сплітаючи // Арт-Поступ. – 2004. – 5 березня (№ 53 (1362)).

Гасанова Н. С. Текстиль в дизайне интерьера. – К., 1987. – 86 с.

Герус Л. Народна іграшка, обрядове печиво у малюнках Олени Кульчицької // НЗ. – 2001. – № 1. – С. 175–180.

Глухенька Н. О. Петриківські декоративні розписи. – К., 1965. – 40 с.

Глухенька Н. О. Петриківські майстри декоративного розпису. – К., 1959. – 23 с.: іл.

Глухенькая Н. А. Петриковская роспись по фарфору и стеклу. – Д., 1958. – 16 с.

Глухенькая Н. А. Петриковский орнамент в тканях // ДИ. – 1959. – № 8. – С. 47.

Глухенькая Н. Применение украинского орнамента с. Петриковка в художественной промышленности: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – К., 1964. – 16 с.

http://www.etnolog.org.ua

Головацкий Я. О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и Северо-восточной Венгрии. – С.Пб., 1868. – 67 с.

Головня О. Становлення художнього в'язання як виду декоративно-ужиткового мистецтва // Вісник ЛАМ. – 1992. – Вип. 3. – С. 85–87.

Головня О. Художнє оформлення в'язаних виробів ручною вишивкою // Вісник ЛАМ. – 1997. – Вип. 8. – С. 119–122.

Голубец О. Керамика в интерьере. Практика львовских художников // ДИ. – 1984. – № 10. – С. 20–22.

Голубец О. Ностальгия по утраченной керамичности // ДИ. – 1988. – № 12. – С. 40–41.

Голубець Г. Гутні вироби львівських майстрів у фондових колекціях музеїв Львова // НЗ. – 2007. – № 1–2. – С. 165–176.

Голубець Г. Колекція професійної кераміки: етапи формування та художні особливості (на матеріалах збірки Музею етнографії та художнього промислу) // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: Зб. наук. пр. – К., 2010. – С. 48–56.

Голубець Г. Унікальна колекція гутного скла // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. – К., 2008. – Вип. 4–5. – С. 72–80.

Голубець О. Декоративна кераміка фірми І. Левинського в збірках Музею етнографії та художнього промислу НАН України // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. – Л., 1994. – С. 43–46.

Голубець О. Зберігаючи вірність народним традиціям // ОМ. – 1990. – № 3. – С. 14–16.

Голубець О. Кераміка Галини Ошуркевич // ОМ. – 1985. – № 4. – С. 31.

Голубець О. Мистецтво XX століття: український шлях. – Л., 2012. – 199 с.

Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття / ЛАМ. – Л., 2001. – 152 с.: іл.

Голубець О. Пластика Василя Андрушка // ОМ. – 1997. – № 3–4. – С. 28.

Голубець О. Роман Петрук: повернення // ОМ. – 2001. – № 1. – С. 86–87.

Голубець О. М. Львівська кераміка / АН УРСР, Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К., 1991. – 120 с.: іл.

Горбачов Д., Мельник В. Український авангард // Пам'ятки України: Історія та культура. – К., 1991. – № 4. – С. 22–29.

Горняткевич Д. Роля жінки в повставанні українського народного мистецтва // Нова Хата. – 1930. – Чис. 10. – С. 2–5.

Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. – С.Пб., 1992.

Григорій Пришедько (1927–1978). Галина Зубченко: Каталог виставки творів / Авт. вступ. ст. та упоряд. Н. Саєнко – К., 1987. – 12 с.

Григорій Синиця. Лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка. Каталог виставки / Авт. вступ. ст. Г. Мєстечкін. – К., 1995. – 36 с.: іл.

Грицай Степанида Павлівна. Виставка одягу. Проспект / Упоряд. Г. Стельмащук, Р. Чугай. – Л., 1984. – 16 с.

Грицай С. Художнє в'язання: Навч. посіб. для проф. навч.-виховничих закладів. – К., 1994. – 103 с., 20 с. іл.

Гудак В. Про кераміку Вінницької області // Високе призначення радянського мистецтва. Зб. матеріалів. – Л., 1975. – С. 120–131.

Гудак В. Символіка в орнаментиці народної кераміки Вінниччини // Громадянське покликання митця. Зб. матеріалів. – Л., 1977. – С. 28–36.

Гудак В. Творчість гончарів міста Бара // Українське мистецтвознавство. – К., 1974. – Вип. 6. – С. 146–149.

Данильченко І. Моя золота соломка // Молода гвардія. – 1969. – 13 квітня (№ 75). – С. 8.

Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974. – 192 с.

Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР: 1970-е – начало 1980-х годов: [Альбом] / Авт. вступ. ст., сост. Н. И. Велигоцкая, Л. Е. Жоголь. – М., 1986. – 192 с.: ил.

Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 1 / Запаско Я. П. (кер. авт. кол.), Голод І. В., Білик В. І., Кравченко Я. О., Лупій С. П., Любченко В. Ф., Мельник І. А., Чарновський О. О., Шмагало Р. Т. – Л., 2000. – 364 с. – 316 іл.

Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 2 / Запаско Я. П. (кер. авт. кол.), Голод І. В., Білик В. І., Кравченко Я. О., Лупій С. П., Любченко В. Ф., Мельник І. А., Чарновський О. О., Шмагало Р. Т. – Л., 2000. – 400 с. – 279 іл.

Декоративные ткани в интерьерах детских дошкольных учреждений. – К., 1974. – 80 с.

Декрет Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета «О мерах содействия кустарной промышленности» // Правда. – 1919. – 27 апреля.

Дзеконьска-Козловска А. Женская мода XX века. – М., 1977. – 294 с.

http://www.etnolog.org.ua

Диченко І. Світлиця козака Вуса // Україна. – 1970. – № 20. – С. 13.

Диченко І. Усмішка козака Вуса: [про укр. худ. М. Шкарапуту] // НТЕ. – 1969. – № 4.

Дмитрієва Є. Мистецтво Опішні. – К., 1952. – 51 с.

Добрянська І. О., Запаско Я. П. Килимарство артілі «Перемога» в с. Глиняни, Львівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – 1956. – Вип. 2. – С. 21–31.

Довгань Ю. Мистецтво емалі в Україні: історичний досвід та сучасний стан: Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. – Х., 2009. – 19 с.

Довгань Ю. Нові аспекти використання гарячої емалі в архітектурному середовищі // Мистецтвознавство України. Зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. – К., 2007. – Вип. 8. – С. 84–88.

Довгань Ю. Шляхи розвитку станкової емалі в Україні // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х., 2007. – № 12. – С. 40–47.

Долинський Л. В. Мотиви українського народного мистецтва в розписуванні порцеляни // НТЕ. – 1960. – № 2. – С. 91–97.

Долинський Л. В. Український радянський художній фарфор // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1959. – Вип. 4. – С. 59–80.

Долинський Л. Український художній фарфор. – К., 1963. – 87 с.: 23 вкл. арк.

Долинський Л. Фаянс західних земель України (дорадянський період) // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1961. – Вип. 4. – С. 45–57.

Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР: Довідник. – К., 1966. – 158 с.

Драган В. А., Ященко Е. Г., Юрченко А. А. Коростенский фарфоровый завод (краткий обзор деятельности в XX веке). – Житомир, 2004. – 272 с.

Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2007: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2008. – 64 с.

Друга національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. О. Пошивайло. – Опішне, 2011. – 312 с.

Дуглас Ш. Беспредметность и декоративность // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 2–3. – С. 96–106.

Дуденко С., Никифоренко И., Дуденко Т. Украинский художественный фарфор советского периода: [Каталог]. – Х., 2008. – 200 с.

Дутка В. Килим Північної Буковини XX ст.: Традиції та новаторство: Дис. … канд. мистецтвознавства. – Л., 2007. – 176 с.

Енциклопедія сучасної України. – К., 2003. – Т. 2.

Енциклопедія сучасної України. – К., 2004. – Т. 3.

Енциклопедія сучасної України. – К., 2005. – Т. 4.

Енциклопедія сучасної України. – К., 2005. – Т. 5.

Енциклопедія сучасної України. – К., 2009. – Т. 9.

Енциклопедія сучасної України. – К., 2010. – Т. 10.

Енциклопедія сучасної України. – К., 2011. – Т. 11.

Енциклопедія українознавства: Словникова частина / Наукове товариство імені Шевченка у Львові; голов. ред. В. Кубійович. – Л., 1996. – Т. 7.

Жбанкова О. Лики краси та лики часу // Дзеркало тижня. – 2002. – 9–16 серпня (№ 30 (405)).

Жива традиція: Майстри народного мистецтва Черкащини. – Черкаси, 2009.

Живопис на склі та графіка В. Семенюка за мотивами поетичних творів Богдана Ігора-Антонича. Каталог виставки / Авт. передм. Х. І. Саноцька; упоряд. М. Д. Гудз. – Л., 1987.

Живопис на склі: традиції і сучасність. Каталог виставки / Авт.-упоряд. В. Откович. – Л., 1988.

Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. – К., 1973. – 112 с.: іл.

Жоголь Л. Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. – К., 1978. – 104 с.

Жоголь Л. Декоративное искусство в современном интерьере. – К., 1986. – 200 с.

Жоголь Л. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР [Текст]: стекло, фаянс, гобелен, текстиль: Каталог выставки / Союз художников СССР, Союз художников УССР; [сост. и авт. ст. Л. Жоголь и др.]. – М., 1982. – [36] с.: ил.

Жоголь Л. Декоративно-прикладное искусство Украины // Советское декоративное искусство. – М., 1983. – Вып. 6. – С. 114–124.

Жоголь Л. Мне глина пахнет… // Зеркало недели. – 1998. – 15 мая (№ 20).

Жоголь Л. Ніна Бондаренко: Каталог. – К., 2009. – 50 с.

Жоголь Л. Новые декоративные ткани // Текстильная промышленность. – М., 1963. – № 3. – С. 9–12.

Жоголь Л. Новым гостиницам – новые ткани // ДИ. – 1962. – № 10. – С. 1–4.

http://www.etnolog.org.ua

Жоголь Л. Ткани Дарницы // ДИ. – 1959. – № 11. – С. 36–40.

Жоголь Л. Тканини в інтер'єрі. – К., 1968. – 96 с.

Жоголь Л. Ювілей київського фарфору // Мистецькі обрії'2004: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – К., 2005. – С. 427–430.

Жодані І. Переклад з мови орнаменту на мову літератури у збірці Віри Вовк «Мандаля» і «Казці про вершника» // Вісник Львівського університету / Львівський національний університет ім. І. Франка. Серія філологічна. – Вип. 44. – Ч. 2. – Л., 2008. – С. 220–227.

Жолтовский И. В. О кустарной промышленности // Известия. – 1922. – 10 июня (№ 127).

Жолтовський П. Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст. – К., 1973. – 132 с.

Жолтовський П. М., Мусієнко П. Н. Українське декоративне мистецтво – К., 1963. – 35 с.: іл.

Жук А. К. Сучасні українські художні тканини / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 1985. – 118 с.: іл.

Жук А. К. Український радянський килим. – К., 1973. – 166 с.

Жук А. Українське дожовтневе килимарство // НТЕ. – 1963. – № 2. – С. 60–65.

Жук І. Архітектурний декор львівської сецесії // Мистецькі студії. – Л., 1993. – № 2–3. – С. 104–111.

Запаско Я. Українське народне килимарство. – К., 1973. – 111 с.: іл.

Заслужений художник Української РСР Надія Грибань. Графіка, художній текстиль, гобелен: Каталог виставки творів / [Авт. вступ. ст. В. Мартиненко]. – К., 1983. – 60 с.

Заслуженный художник УССР Людмила Жоголь: Каталог выставки произведений / Министерство культуры УССР, Союз художников УССР; авт. вступ. ст. Т. Придатко. – К., 1983. – 63 с.

Зелинг Ш. Мода. Век модельеров. 1900–1999. – Köln, 2000. – 457 с.

Зельдич А. Художнє скло. – К., 1966. – 103 с.

Зіненко Т. Україна соборна. Каталог Всеукраїнського симпозіуму художньої кераміки (Слов'янськ, 2005). – К., 2005. – 48 с.: іл.

Зіненко Т. Формування колекції керамічної скульптури в Опішні. Частина перша. «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1997–1998 рр.) // Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція: Зб. наук. пр. – К., 2010. – С. 57–64.

Злобіна Т. Близько до світу: [Про творчість художника-дизайнера О. Турянської] // Український журнал. – 2010. – № 1. – С. 50–51.

Золото роду: Олександр Саєнко, Ніна Саєнко, Леся Майданець: Каталог виставки. – К., 2002. – 8 с.

Зьобро О. «Газети, устілки для взуття, поліетилен, листя…» // Високий замок. – 2012. – 9 листопада.

Ильяшенко М. Новые интерьеры Киева // ДИ. – 1971. – № 11. – С. 54.

Іван Сколоздра: живопис на склі: Альбом / Авт.-упоряд. В. Откович. – К., 1990. – 120 с.: іл.

Іванець І. Дольницька відвідала Львів // Назустріч. – 1935. – Ч. 17.

Іванченко П. Прагнучи істини: [рецензія на кн.: *Бутник-Сіверський Б.* Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966] // НТЕ. – 1968. – № 1. – С. 93–96.

Іван Фізер. Пластика, графіка, малярство, сніцарство: Альбом / Авт. передм. О. Федорук, Г. Міщенко. – Черкаси, 2013.

Івасюта О. Майстер художнього ковальства періоду історизму у Львові – Ян Дашек // Вісник ЛНАМ. Спецвип. 5: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художній метал в Україні: минуле, сучасне, майбутнє». 11 жовтня 2007, Львів. – 2008. – С. 103–112.

Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX століття: Антологія. Частина друга / Упоряд. Р. М. Яців. – Л., 2012. – 829 с.

Ільїна Т. Щоб хмари рвонули навпростець… // Музейний провулок. – 2007. – № 2 (8). – С. 106–109.

Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 3 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – 516 с.: іл.

Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Т. 4 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 512 с. – 178 с. іл.

Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – 1048 с.: іл.

Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР. – К., 1970. – Т. 4: Мистецтво кінця XVIII – XX ст. – Кн. 2. – 436 с.: іл.

Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР. – К., 1967. – Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 рр. – 476 с.: іл.

Історія українського мистецтва: У 6 т. / АН УРСР. – К., 1968. – Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 рр. – 452 с.: іл.

Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Печерський, О. М. Годованок та ін.; за ред. В. І. Тимофієнка. – К., 2003. – 472 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

Йозеф Р. Мандрівка по Галичині. Лемберґ, місто / Пер. І. Андрущенка // Ї. – Л., 1995. – Чис. 6. – С. 94.

Казакова Л. Орнамент в декоративном искусстве модерна как визуальная модель стиля // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. – М., 2003.

Калашникова Н. М. Семиотика народного костюма: Учебник. – С.Пб., 2000.

Каменська Н., Нікуленко С. Костюм в Україні. – Х., 2004. – 208 с.

Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка. – К., 1983. – 135 с.

Кара-Васильєва Т. Інспірації стилю модерн в українському декоративному мистецтві // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 4–10.

Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. – К., 2008. – 474 с.: іл.

Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. – К., 2009. – 88 с.: іл.

Кара-Васильєва Т. В. Модерн в народному мистецтві // Круглий стіл «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва (на матеріалах виставки з колекції МУНДМ)» 5 жовтня 2007. – К., 2008. – С. 11.

Кара-Васильєва Т. Модерн і українська вишивка // Мистецтвознавчий автограф: Зб. наук. пр. кафедри ІТМ ЛНАМ. – Л., 2010. – Вип. 4–5. – С. 110–130.

Кара-Васильєва Т. Оновлення стилістики і пошуки нових шляхів декоративного мистецтва 1960–1980-х років // Музеї народного мистецтва та національна культура: Зб. наук. пр. за ред. д-ра мистецтвознавства. М. Селіванова. – К., 2006. – С. 197–206.

Кара-Васильєва Т., Островський Г. Круглий стіл «Сучасні проблеми декоративного мистецтва» // ОМ. – 1987. – № 5. – С. 17–18.

Кара-Васильєва Т. Сучасне декоративне мистецтво України – нова парадигма XX століття // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – К., 2003. – Вип. 1. – С. 69–70.

Кара-Васильєва Т. Стиль модерн у мистецтві української вишивки // Українська академія мистецтв: спеціальний випуск: до 50-річчя факультету теорії та історії мистецтв. – К., 2010. – С. 106–126.

Кара-Васильєва Т. Творці дивоствіту: [Про майстрів народного мистецтва]. – К., 1984. – 174 с.: іл.

Кара-Васильєва Т. Українська вишивка. Альбом. – К., 1993. – 263 с.: іл.

Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – 280 с.: іл.

Карло Звіринський: Спогади, статті, малярство. – Л., 2002. – С. 6–10.

Кармазин-Каковський В. Мистецтво лемківської церкви. – Рим, 1975. – 308 с.: іл.

Касіян В. Мистецтво ріднить // Україна. – 1962. – № 6. – С. 8.

Каталог Выставки народного искусства УССР. – К., 1951.

Каталог Выставки современного декоративного искусства. Вышивки и ковры по эскизам художников. – М., 1915.

Каталог першої персональної виставки Г. Захаріясевич. – Варшава, 1942.

Каталог фарфору, фаянсу і майоліки / Народний комісаріат місцевої промисловості «Трест фарфора, фаянсової промисловості». – К., 1940. – 32 с.: іл.

Качалов Н. Стекло. – М., 1959.

Кес Д. Стили мебели. – Будапешт, 1981. – 272 с.: ил.

Київський завод художнього скла / Вступ. ст. і каталог Н. І. Корнієнко. – К., 1975. – 88 с.

Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910 годов. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1982. – 400 с.

Киркевич В. Володимирський собор у Києві. – К., 2004. – 208 с.: іл.

Клименко О. Народна кераміка Опішні на зламі XIX – початку XX століть // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2000. – С. 152–164.

Клименко П. Цехи на Україні. – К., 1929. – Т. 1. – Вип. 1. – 198 с.

Климчук О. І хто не птах… [про худ. Людмилу Мазур] // Україна. – 1990. – № 47. – С. 12–13.

Климчук О. Тихі дзвони ташань-цвіту // Україна. – 1979. – № 9. – С. 12.

Коваль Я. Праглибинні пласти Оксани Андрущенко // Львівська газета. – 2004. – 7 травня (№ 80 (404)).

Ковган В. Миргородському керамічному технікуму – 100 років // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес / Матеріали ювілейної наукової конференції. – Миргород, 1996. – С. 4–8.

Ковжун П. Марія Дольницька // Мистецтво. – 1932. – № 2–3. – С. 42.

Когут Г. Алоїз Ріґль та дослідження українського килимарства // Вісник Львівського університету. – 2007. – Вип. 7. – С. 125–131. – (Серія «Мистецтвознавство»).

http://www.etnolog.org.ua

Когут Г. Рецензія Івана Франка на статтю віденського мистецтвознавця Алоїза Ріґля про українське килимарство // Вісник Львівського університету. – 2006. – Вип. 6. – С. 201–219. – (Серія «Мистецтвознавство»).

Кодлубай І., Нога О. Нариси з історії львівської моди кінця XIII – початку XX століть. Історико-мистецтвознавчий аспект. – Л., 1999. – 160 с.: іл.

Кодлубай І., Нога О. Соня Делоне повертається на Україну через Львів. – Л., 1996.

Козакевич О. Бойківські в'язані вироби та мереживо кінця XIX – XX століття: локальні та художні особливості // Бойківщина. – Дрогобич, 2007. – Т. 3. – С. 441–447.

Козакевич О. В'язані вироби та мереживо в музейних збірках України // Музеї народного мистецтва та національна культура. Зб. наук. пр. / За ред. М. Р. Селівачова. – К., 2006. – С. 176–182.

Козакевич О. В'язані та мереживні вироби у літургійному облаченні: витоки, типологія, художні особливості (європейський контекст) // Історія релігій в Україні. Праці XX Міжнародної наукової конференції. – Л., 2010. – Кн. 2. – С. 700–708.

Козакевич О. В'язання як вид українського декоративно-ужиткового мистецтва // Мистецтвознавство'03. – 2004. – С. 99–113.

Козакевич О. Вплив соціально-політичних явищ на розвиток та формування української моди (в контексті історії західноєвропейського костюма) // НЗ. – 2002. – № 1–2. – С. 146–153.

Козакевич О. Джерела формування українського в'язання у загальноєвропейському контексті // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2004. – Вип. 5. – С. 26–38.

Козакевич О. Кольорова музика мисткині // Дзвін. – 2005. – № 7. – С. 111–112.

Козакевич О. Косів – осередок в'язання XX ст. // Мистецтвознавство'05. – 2005. – С. 79–87.

Козакевич О. Косівщина – осередок в'язання XX ст. // Праці Наукового товариства імені Шевченка. Краєзнавство. – Косів, 2006. – Т. 2. – С. 270–280.

Козакевич О. Ліга промислової допомоги: основні напрями діяльності (за матеріалами першої третини XX ст.) // Мистецтвознавство'12. – 2012. – С. 107–118.

Козакевич О. Львів – осередок трикотажного виробництва (кінець XIX – перша третина XX ст.) // НЗ. – 2012. – № 6 (108). – С. 1054–1086.

Козакевич О. Мереживні та в'язані вироби в оздобленні церковних тканин на Західній Україні XX ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2005–2009 рр.) // Апологет. Богословський збірник ЛДАіС УПЦ КП. Матеріали I Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». – Л., 2009. – № 1–4 (16–19). – С. 197–203.

Козакевич О. Мереживо у системі декору церковних тканин кінця XIX – XX ст. (за матеріалами західноукраїнських областей) // Історія релігій в Україні. Праці XIX Міжнародної наукової конференції. – Л., 2009. – Кн. 2. – С. 498–505.

Козакевич О. Мистецтво українського традиційного в'язання: історичний аспект // НЗ. – 2013. – № 5 (113). – С. 885–906.

Козакевич О. Осередки в'язального виробництва на Івано-Франківщині (за матеріалами кінця XIX – XX ст.) // Наукові записки. – Івано-Франківськ, 2010. – Вип. 11–12. – С. 60–68.

Козакевич О. Осередки трикотажного виробництва: Івано-Франківщина // Мистецтвознавство'10. – 2010. – С. 79–92.

Козакевич О. Осередки трикотажного виробництва: Львів (кінець XIX – перша третина XX ст.) // Мистецтвознавство'11. – 2011. – С. 89–100.

Козакевич О. Осередки фахової освіти в Східній Галичині кінця XIX – першої третини XX ст.: в'язання // НЗ. – 2009. – № 3–4. – С. 374–383.

Козакевич О. Плетиво з фондів Волинського краєзнавчого музею // Матеріали Другої Волинської обласної науково-етнографічної конференції «Минуле і сучасне Волині й Полісся: народне мистецтво і духовність» (12–13 травня, м. Луцьк). – Луцьк, 2005. – С. 51–54.

Козакевич О. Професійна освіта в Україні кінця XIX – початку XXI ст.: трикотаж (історичний аспект) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Спецвип. 5: Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції «Синтез дизайну і мистецтва в освітянському просторі». – Луцьк, 2010. – С. 29–34.

Козакевич О. Професійний трикотаж в Галичині кінця XIX – першої третини XX століття: осередки, асортимент, художні особливості // НЗ. – 2013 – № 2 (110). – С. 289–305.

Козакевич О. Розвиток трикотажу 20–30-х рр. XX ст. на теренах Східної Галичини (модні тенденції, осередки) // НЗ. – 2003. – № 5–6. – С. 766–775.

Козакевич О. Типологія українських в'язаних виробів кінця XIX – першої половини XX ст. (за матеріалами народного вбрання) // Вісник Львівського університету. – 2004. –

http://www.etnolog.org.ua

Вип. 4. – С. 112–121. – (Серія «Мистецтвознавство»).

Козакевич О. Традиційне в'язання (плетіння) на Гуцульщині кінця XIX – XX ст.: історія, типологія, художні особливості // Грегіт. – Л., 2008. – С. 51–54.

Козакевич О. Традиційні мереживні та в'язані вироби на Буковині кінця XIX – XX ст. (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій) // НЗ. – 2011. – № 4 (100). – С. 704–718.

Козакевич О. Трансформаційні процеси в українському традиційному мистецтві (на прикладі в'язаних та мереживних виробів Бойківщини) // Етнічна історія народів Європи: Зб. наук. пр. – К., 2008. – Вип. 27. – С. 25–31.

Козакевич О. Трикотаж Східної Галичини 20–30-х рр. XX ст.: мода в період між двома світовими війнами // Вісник ЛАМ. – 2003. – Вип. 14. – С. 183–199.

Козакевич О. Художньо-стильові особливості церковного мережива кінця XIX – XX ст.: техніки виготовлення, орнамент // Апологет. Богословський збірник ЛДАіС УПЦ КП. Матеріали II Міжнародної наукової конференції «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво». – Л., 2010. – № 1–4 (20–23). – С. 111–120.

Козакевич О. Церковне мереживо: історичний аспект // Історія релігій в Україні: науковий щорічник / Упоряд. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. – Л., 2011. – Кн. 2. – С. 548–558.

Козій Н. Медалі сільськогосподарських і промислових виставок Галичини і Буковини другої половини XIX – початку XX століть // ЗНТШ. – 1996. – Т. 231: Праці Комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін. – С. 345–354.

Козлова Т. В., Ильичева Е. В. Стиль в костюме XX века: Учеб. пособ. для ВУЗов. – М., 2003. – 160 с.: ил.

Коломийський державний музей народного мистецтва Гуцульщини: Каталог. – Станіслав, 1957. – 43 с.: іл.

Колос С. Предмет вартий глибшого аналізу [рецензія на кн.: *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966] // НТЕ. – 1968. – № 1. – С. 96–98.

Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість. – Л., 2006. – 384 с.

Колядки і щедрівки / Упоряд. М. Пилипчак; ілюстрації-витинанки З. Косицької. – К., 2007. – 127 с.: іл.

Комарницький М. Академік кераміки // Черкаська правда. – 1980. – 2 листопада.

Константинов В. Випускники Української академії мистецтва у Межигір'ї // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2001. – Вип. 8. – С. 243–248.

Кордин С. Карло Звіринський – мистець і вчитель: [На здобуття Державної премії України ім. Т. Шевченка] // Дзвін. – 1996. – № 1. – С. 154–160.

Корогодський Р. «Може, колись поговоримо...» // ОМ. – 1991. – № 3. – С. 15–17.

Корусь Е. Фарфор родины. История фарфорового производства на территории Украины // Антиквар. – 2009. – № 9. – С. 20–28.

Корусь О. Фарфор Городницы рубежа XIX–XX веков: изделия и марки // Среди коллекционеров. – 2011. – № 3 (4). – С. 14–18.

Космолінська Н. Формула тиші: [Про творчість О. Турянської і виставку її творів у Національному музеї у Львові. 2007] // Fine Art. – 2008. – № 2. – С. 54–55.

Костеневич А. Рауль Дюфи: Альбом. – Ленинград, 1977. – 192 с.: ил.

Кочережко Н. Сонячні барви: Для серед. шкільного віку [про майстрів народної творчості]. – К., 1978. – 135 с.: іл.

Кошовий О. П. Будівельна кераміка України. – К., 1989. – 136 с.

Кравченко В. Зібрання творів / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; [заг. ред. Г. Скрипник]. – К., 2007. – Т. 1: Етнографічна спадщина Василя Кравченка. – 254 с. + [24] арк. іл.

Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. – К., 2010. – 399 с.

Крамаренко Л. На выставке стекла в Киеве // ДИ. – 1983. – № 2. – С. 8–13.

Кримський стиль: Каталог. – К., 2011. – 40 с.

Крутенко Н. Межигір'я. Історія з продовженням // ОМ. – 1990. – № 5. – С. 17–20.

Кульчицька О. Про народне малювання на склі // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – 1957. – Вип. 3. – С. 172–176.

Кума Х. О национальных школах // ДИ. – 1976. – № 3. – С. 40–43.

Куприц А. О стекольной и фарфоровой промышленности Волынской губернии. – К., 1911. – 24 с.

Кусько Г. Д. Новий текстиль: виникнення, поступ і контури явища // Мистецькі студії. – 1993. – № 2–3. – С. 41–46.

Кусько Г. Кафедра художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв: становлення, розвиток, потенціал // Вісник ЛНАМ. – 2006. – Вип. 17. – С. 25–40.

Кусько Г. Парадокси та знахідки «Текстильного шалу» // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМУ. – К., 2005. – Вип. 2. – С. 119–126.

http://www.etnolog.org.ua

Кусько Г. Рух мистецтва тканини в Україні // Художній текстиль. Львівська школа: Альбом / Авт.-упоряд. Т. Печенюк. – Л., 1998. – С. 78–81.

Кусько Г. Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 113–117.

Кусько Г. Д. І-а республіканська виставка текстилю малих форм / Міністерство культури УРСР; Львівська організація Спілки художників УРСР; Львівська картинна галерея. – Л., 1991. – 115 с.

Лампека М. Петриківська орнаментика на київській порцеляні // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2013. – Вип. 5. – С. 272–279.

Лапа В. П. Полтавські різьбярі Яків Халабудний, Василь Гарбуз. – К.; Х., 1937. – 75 с.

Лащук Ю. Закарпатська народна кераміка. – Ужгород, 1960. – 99 с.

Лащук Ю. Косівська кераміка. – К., 1966. – 98 с.

Легенький Ю. Философия моды XX столетия. – К., 2003. – 299 с.

Леся Мандрика. Скло: Каталог / Вступне слово О. Голубця. – Л., 2012. – 18 с.

Лисін Б. С. Глини та глиняна промисловість на Україні. Цегла, черепиця, звончак для шляхів, труби, фарфор, фаянс, цемент, шкло. – К., 1918. – 160 с.: табл.

Литовченко І. Середовище і людина // ОМ. – 1990. – № 5. – С. 9–13.

Лігостов В. Монументальні розписи в Інституті теоретичної фізики АН УРСР // Дніпро. – 1972. – № 1. – С. 132.

Лобанов Ю. Фарфор Олександри і Василя Єрмоленків // ОМ. – 1985. – № 4. – С. 27–28.

Лобанов Ю. Фарфору – високу якість // ОМ. – 1978. – № 5. – С. 21–22.

Луковська О. Ткацька майстерня Львівського художньо-виробничого комбінату (1960-х – 1980-х рр.) // НЗ. – 2004. – № 1–2. – С. 163–166.

Луковська О. Художнє ткацтво Львова кінця 1980-х – 1990-х рр.: провідні тенденції // Вісник ЛНАМ. – 2005. – Вип. 16. – С. 163–172.

Луначарский А. В. Ответ архитектору И. В. Жолтовскому // Известия. – 1922. – 10 июня (№ 127).

Лупій С. Шляхи, що їх обрав митець // Мистецтвознавчий автограф: Зб. наук. пр. кафедри ІТМ ЛНАМ. – Л., 2010. – Вип. 4–5. – С. 131–150.

Людмила Жоголь. Гобелен: Каталог творів. – К., 2000.

Львівська кераміка: оцінки і передбачення. «Круглий стіл» у Державному музеї українського народного декоративно-прикладного мистецтва на матеріалах виставки «Львівська кераміка-88» // ОМ. – 1988. – № 6. – С. 11–15.

Львівська мистецька школа: Каталог виставки / Львівська академія мистецтв, Український музей-архів, м. Клівленд, США; авт.-упоряд. Р. Шмагало. – Л., 1999. – 28 с.

Львівська національна академія мистецтв: інформаційне видання / Упоряд. І. Голод, Г. Стельмащук, Р. Шмагало, М. Якуб'як. – Л., 2006. – 60 с.: іл.

Майданець О. Творчо-педагогічні принципи Василя Кричевського у творчості Олександра Саєнка // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2004. – Вип. 11. – С. 111–120.

Майданець-Баргилевич О. Орнаменти українських вибійчаних тканин першої половини XX століття // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2009. – Вип. 16. – С. 196–205.

Майданець-Баргилевич О. Творчість Олександра Саєнка у контексті розвитку монументально-декоративного мистецтва першої третини XX століття // НТЕ. – 2006. – № 1. – С. 111–118.

Майданець-Баргилевич О. Художній текстиль Олександра Саєнка 1920-х років // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2008. – Вип. 15. – С. 246–253.

Макаренко П. Полонне: Краєзнавчий нарис. – Л., 1976. – 31 с.

Макаров К. Профессиональное, народное, самодеятельное // ДИ. – 1972. – № 9. – С. 14–20.

Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Пер. с англ. – М., 1990. – 245 с.: ил.

Максисько Т. Художньо-промислові та мистецькі школи на Буковині в кінці XIX – на початку XX ст. // Високе призначення радянського мистецтва: Зб. матеріалів. – Л., 1975. – С. 101–105.

Малишко К. О. Скло // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – С. 130–135.

Малярство на склі: Трансформація: Каталог виставки. – Л., 2012. – [22 с.: іл.].

Малярські візії Олесі Сікори: Каталог виставки / Авт. вступ. ст. О. Шпак. – Дрогобич; Трускавець, 2007. – 8 с.: іл.

Мандюкова Я. Виставка декоративної штуки в Парижі // Нова Хата. – 1925. – Чис. 6. – С. 3–5.

http://www.etnolog.org.ua

Манучарова Н. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР / За ред. Є. Катоніна. – К., 1952. – 144 с.: іл.

Манучарова Н. Художні промисли Української РСР. – К., 1953. – 79 с.: іл.

Манучарова Н. Д. Художня промисловість України. Короткий огляд / Академія архітектури УРСР, Інститут художньої промисловості. – К., 1949. – 94 с.: іл.

Маричевський М., Підгора В. Синтез старовини і сучасності // ОМ. – 1996. – № 2. – С. 30–34.

Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР. XIX–XX ст. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1959. – 108 с.: іл.

Межигірський мистецько-керамічний технікум. Буклет. (До 5 річниці технікуму). – К., 1927. – 6 с.

Мельник В. Мистецтво витинанки та аплікації: Навч. посіб. – Т., 2006. – 256 с.: іл.

Мельник М. Мода в контексті художніх практик XX ст.: Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. – К., 2008. – 19 с.

Мечислав Павловський / Авт. вступ. ст. і уклад. Фаїна-Галина Сергіївна Петрякова. – К., 1972. – 35 с.

Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура XX століття: Навч. посіб. – К., 2002. – 214 с.

Микола Теліженко: Витинанка. Альбом / Нац. спілка майстрів нар. мистецтва України; упоряд. Є. Шевченко. – К., 2007. – 120 с.: іл.

Мирослава Росул: Кераміка: Каталог. – Ужгород, 2008. – 32 с.: іл.

Мистецтво України. 1991–2003: Альбом / Упоряд. Т. Придатко, З. Чегусова. – К., 2003. – 416 с.

Мисюга Б. Галина Севрук: Альбом-монографія. – Л.; К., 2011. – 240 с.: іл.

Михайло Жук: Альбом / Авт.-упоряд. І. І. Козирод, С. С. Шевельов. – К., 1987. – 120 с.: іл.

Михалик В., Лемко І. Львів повсякденний (1939–2009). – Л., 2009.

Мода XX века: Энциклопедия / Под ред. И. Балдано. – М., 2002. – 399 с.

Музей українського народного декоративного мистецтва: [Альбом] / Наук. ред. Л. Білоус. – К., 2009. – 351 с.: іл.

Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. – М., 1982. – 192 с.

Мусиенко П. Народные мотивы в шелковых тканях // ДИ. – 1959. – № 6. – С. 28–30.

Мусієнко П. Керамічний живопис. – К., 1947. – 72 с.

Мусієнко П. Н., Федорова Н. І. Виробництво художньої майоліки. – К.; Л., 1948. – 90 с.

Мусієнко П. Н. Художники Межигір'я // НТЕ. – 1989. – № 6. – С. 47–53.

Найден О. С. Орнамент українського народного розпису. Витоки, традиція, еволюція / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 1989. – 136 с.: іл.

Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ЛДІПДМ. – Л., 1969. – 192 с.: іл.

Народні майстри Вінниччини: Довідник / Уклад. Т. Цвігун, Н. Сентемон, Т. Гец. – Вінниця, 2009. – 120 с.: іл.

Народне мистецтво Галичини й Буковини. Народное искусство Галиции и Буковины и Земский Союз в 1916–1917 гг. войны / Издание Комитета Юго-Западного фронта Всероссийского Земского Союза. Отдел помощи населению, пострадавшему от войны. – К., 1919. – 56 с. – 16 кол. вкл.

Народні художні промисли УРСР: Довідник / Відп. ред. Р. Захарчук-Чугай. – К., 1986. – 143 с.: іл.

Натансон Н. А. Набивка тканей по способу фотофильмпечати. – М., 1952. – 103 с.

Небесник І. Адальберт Ерделі. – Л., 2007.

Нечипоренко С. Г. Вибійка в Україні: Навч. посіб. – К., 2010. – 128 с.: іл.

Нечипоренко С. Г. Декоративні тканини та килими України. Альбом-посібник. – К., 2005. – 432 с.: іл.

Нечипоренко Т. Віталій Гінзбург у Києві: пам'яті мистця (1938–2006) // ОМ. – 2008. – № 3. – С. 146.

Николаева Т. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье. – К., 1988. – 248 с.: іл.

Никорак О. В'язання // Українське народознавство: Навч. посіб. / За ред. С. Павлюка. – К., 2004. – С. 381–383.

Никорак О. Сучасні художні тканини Українських Карпат / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Львів. відділення. – К., 1988. – 222 с.: іл.

Никорак О. Українська народна тканина XIX–XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Ч. 1. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України). – Л., 2004. – 583 с.: іл.

Ніколаєва Т. О. Український костюм. Надія на ренесанс / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2005. – 320 с.: іл. – Бібліогр.: с. 311–315.

Ніколаєва Т., Щербій Т. Народний одяг // Культура і побут населення України. – 2-ге вид., допов. і перероб. – К., 1991. – С. 116–135.

Ніна, Ярослав, Лілія Бондаренко: Художній текстиль, живопис, графіка. Каталог виставки творів в НМУНДМ. – К., 2005. – 46 с.

http://www.etnolog.org.ua

Новицька М. Тематичний килим Радянської України // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1948. – № 4. – С. 24–32.

Нога О. Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат. – Л., 2009. – 192 с.

Нога О. Іван Левинський: художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч. – Л., 1993. – 76 с.

Нога О. Керамічна пластика Галичини кінця XIX – початку XX ст. // НЗ. – 2004. – № 3–4. – С. 459–463.

Нога О. Керамічні писанки Галичини початку XX століття як продовження давньоукраїнських традицій // Матеріали науково-практичної конференції «Писанка – символ України» з Міжнародного з'їзду писанкарів. 2–7 вересня 1992 р. – К., 1993. – С. 91–92.

Нога О. Перші покази моделей одягу // Галицька брама. Олена Кульчицька. – Л., 2007. – № 9–10 (вересень-жовтень). – С. 40.

Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському. – Л., 1997. – 327 с.

Нога О. Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду. – Л., 1994. – 118 с.: іл.

Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. – Л., 1994. – 120 с.

Образи святих у роботах Мирослави Бойків. Аплікація соломою: Буклет. – Коломия, 2010. – 6 с.

Одрехівський Р. Різьбярство Лемківщини. Від давнини до сьогодення. – Л., 1998. – 262 с.

Оксана Андрущенко. [Малярство на склі]. Каталог виставки / Авт. ст. і куратор виставки Юлія Голод. – [Л., 2005].

Олександр Саєнко: Альбом. – К., 1980. – 94 с.

Олександр Саєнко: Каталог виставки творів. – К., 1983. – 56 с.

Олександр Саєнко: мистецька спадщина і сучасність / Упоряд. вид. Н. Саєнко. – К., 2009. – 320 с.: іл. – Бібліогр.: с. 304–311.

Олесницький Є. Різьба Петра Терещука // Діло. – 1910. – Чис. 194.

Орлова Л. Азбука моды. – М., 1988. – 180 с.

Основні положення меморандуму про співробітництво між урядом України і Організацією Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) // Бюлетень ЮНЕСКО. – 1997. – № 3. – С. 3–5.

Островский Г. «Митец» Роман Петрук // ДИ. – 1983. – № 6. – С. 13–14.

Островский Г. Надежда Кириллова // ДИ. – 1977. – № 10. – С. 5–6.

Островский Г. Эксперименты в стекле // ДИ. – 1985. – № 6. – С. 19–20.

Островский Г. Стекло [Серия ст. «Сделано во Львове»] // ДИ. – 1962. – № 10. – С. 6–8.

Очерки производства ковров в России: Кустарная промышленность России. Женские промыслы. В очерках С. А. Давыдовой, Е. Н. Половцевой, К. И. Беренс и Е. О. Свидерской. – С.Пб., 1913.

Павлов О. Колажі Сергія Параджанова // Fine Art. – 2007. – № 1. – С. 42–51.

Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. – Нью-Йорк, 1974. – 224 с.: іл.

Пасховер А. Шитие мое. Храбрый портной // Кореспондент. – 2008. – № 11 (300).

Пачовський В. Проблеми української літератури й мистецтва // Дзвони: літературно-науковий місячник. – Л., 1935. – Річ. 5. – С. 256–262.

Пеньковська М. [Ковжун П.] Антоніна Іванова // Жінка. – 1937. – Чис. 11–12.

Пеньковська М. [Ковжун П.] Сучасні українські гобелени // Жінка. – 1937. – Чис. 8–9.

Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю, 2004: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова. – К., 2007. – 56 с.

Перша національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. О. Пошивайло. – Опішне, 2010. – 208 с.

Петренко М. Українське золотарство. XVII–XVIII ст. – К., 1970. – 207 с.: іл.

Петро Печорний: Альбом. – К., 2005. – 112 с.: іл.

Петрушенко Р. Художні особливості розписів кераміки Бара XIX та XX ст. // Подільська старовина: Зб. наук. пр. На пошану вченого і краєзнавця В. Д. Отамановського / Вінницький обласний краєзнавчий музей; відп. ред. В. Косаківський. – Вінниця, 1993. – С. 409–419.

Петрякова Ф. Звага склодува Петра Семеника // НТЕ. – 1969. – № 1. – С. 40–45.

Петрякова Ф. Із спостережень над єврейським фаянсовим художнім ремеслом другої половини XIX – початку XX століть (Любича – Королівська) // ЗНТШ. – 1998. – Т. 236: Праці комісії образотворчого мистецтва. – С. 489–502.

Петрякова Ф. Кам'яний Брід: з історії фаянсу України кінця XIX – початку XX ст. // НЗ. – 1996. – № 3. – С. 185–188.

Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. – К., 1975. – 157 с.: іл.

Петрякова Ф. Фирма «Радуга» // ДИ. – 1966. – № 12. – С. 14–15.

Петрякова Ф. Фігурний посуд львівських гутників // НТЕ. – 1973. – № 4. – С. 47–53.

Петрякова Ф., Ріпко О. Поезія скла і живопису // ОМ. – 1987. – № 2. – С. 27–28.

Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX вв.) / Отв. ред. П. Жолтовский. – К., 1985. – 222 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

Петрякова Ф.-Г. Українське народне скло // Українське народне мистецтво. Кераміка і скло. – К., 1974. – С. 15–21.

Печенюк Т. Колаж в текстилі: від техніки до операційного мислення // Вісник ЛНАМ. – 2009. – Вип. 19. – С. 80–87.

Печенюк Т. Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? (До питання новацій у сучасному художньому текстилі) // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 100–106.

Печенюк Т. Г. Розпис тканин в Україні (20-і – початок 90-х років XX ст.): Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. – Л., 1996. – 24 с.

Печенюк Т., Чабан Х. Священичі ризи зі с. Держова на Львівщині // Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана. – Дрогобич, 1997.

Печенюк Т. «Шестидесятники» українського батіку. Традиції і сучасність // ОМ. – 1992. – № 1. – С. 13.

Пісня житнього стебла. Пошук художнього образу рідного краю у творчості Марії Кравчук / Авт. вступ. ст. З. Навроцька. – Луцьк, 2008. – 24 с.

Полтавський художній музей. 1919–1994: Бібліогр. покажч. / Передм., упоряд. В. Ханка. – Полтава, 1994. – 204 с.

Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці. – К., 2007. – 512 с.: іл.

Попович В. Марія Дольницька. Емаль / Пер. з англ. Ю. Залізняка. – Нью-Йорк, 1978. – 134 с.: іл.

Попович М. В. Нарис історії культури України. – К., 1998. – 728 с.: іл.

Порай-Кошица А. Е. Отбельно-красильно-набивной промысел // Кустарная промышленность России. Разные промыслы. – С.Пб., 1913. – Т. 1. – С. 399–492.

Прибильська Є. Закохавшись у народне мистецтво. Життєпис // *Шудря Є.* Оранта нашої світлиці. – К., 2011.

Прибыльская Е. Десятилетие художественно-кустарных мастерских на Украине // Вестник промысловой кооперации. – 1928. – № 3–4.

Придатко Т. Вірність обраному шляху // ОМ. – 1992. – № 1. – С. 34–38.

Придатко Т. Гутне скло Франца Черняка // Мистецтвознавчий автограф. – 2009–2010. – № 4–5. – С. 88–96.

Придатко Т. Новаторство і традиції // ОМ. – 1986. – № 3. – С. 23–25.

Придатко Т. Тарас Левків. Кераміка. Графіка. Інтарсія // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – Л., 2011. – С. 316–325.

Провідник до українських фірм, інституцій в краю і за кордоном / Під ред. І. Щавеля. – Л., 1935. – Ч. 1. – 187 с.

Протокол производственного совещания вышивальной лаборатории ИХКП, 9 марта 1932 г. // Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932. Народные художественные промыслы. – М., 1986. – С. 183–186.

Работнова И. П. Набойка по трафарету методом художника Е. П. Повстяного. – М., 1946. – 16 с.

Радомська В. Архітектурно-мистецький синтез в громадській споруді Львова першої чверті XX ст. (на прикладі Музичного інституту ім. М. Лисенка, 1913–1914 рр.) // Вісник Донбаської національної академії будівництва і архітектури. – Донецьк, 2010. – Вип. 82. – С. 98–104.

Рачук Е. Советское сульфидно-цинковое стекло. – М., 1975. – 160 с.

Регор Ф. Из Коломыи в Косов // Киевская старина. – К., 1896. – Т. 54. – С. 295–310.

Риженко Я. Килимарство й килими Полтавщини: До виставки килимів Полтавського державного музею 1-го лютого – 15 березня 1928 року. – Полтава, 1928. – 16 с.: іл.

Ріпко О. Життя без початку і кінця [Грані творчості Ярослави Музики] // Наука і культура: Україна: Щорічник. – К., 1987. – Вип. 21. – С. 422–431.

Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова XX ст. – Л., 1995. – 286 с.

Роготченко О. О. Іван Аполлонов: Альбом. – К., 1985. – 111 с.

Рожанківський В. Українське художнє скло / АН УРСР. – К., 1959. – 160 с.: іл.

Рожанковский В. Стекло и художник. – М., 1971. – 106 с. – [62] л. ил. – Библиогр.: с. 101–102.

Рожко-Павленко Л. Людмила Мазур, нотатки до творчого портрету // Матеріали IX Подільської історико-краєзнавчої конференції / Кам'янець-Подільський державний педагогічний інститут ім. В. П. Затонського; Хмельницьке обласне управління культури; Хмельницька обласна організація Всеукраїнська спілка краєзнавців; Хмельницька обласна універсальна наукова бібліотека ім. М. Островського. – Кам'янець-Подільський, 1995. – С. 469–473.

Роман Дмитрик: Альбом / Вступне слово Г. Стельмащук. – Л., 2008.

Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX в. / АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. – К., 1990. – 285 с.: ил.

Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський. – К., 2004. – 704 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

Рудницька А. Український всесвіт. – К., 2008. – 48 с.

Савицкая В. И. Национальные традиции и их роль в становлении школы гобелена республик Советской Прибалтики // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств ордена Ленина Академии художеств СССР; сост. и науч. ред. М. Некрасова. – М., 1988. – С. 388–413.

Савчук Г. Жанр і тема Володимира Іванишина // ОМ. – 1997. – № 2. – С. 59–60.

Саєнко Ніна: Каталог виставки. – К., 2002. – 16 с.

Саєнко Ніна: Каталог творів, бібліографія. – К., 2002. – 20 с.

Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва XX століття: Книга-альбом. – К., 2003. – 560 с.: 264 іл.

Сакович І. В. Народні традиції в українській художній промисловості. – К., 1975. – 182 с.: іл.

Салтыков А. Пути развития советской керамики // ДИ. – 1959. – № 7. – С. 1–6.

Салтыков А. Б. Избранные труды. – М., 1962. – 727 с.

Саноцька Х. Жива вода традиції // Україна. – 1987. – № 13. – С. 24–25.

Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – М., 1989.

Саурова Г. Современный туркменский ковер и его традиции. – Ашхабад, 1968. – 290 с.

Свєнціцька В. Осяйні барви «червоних образів» Гуцульщини // Дзвін. – 1990. – № 12. – С. 141–145.

Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики. Іконографія, номінація, стилістика, типологія / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; МУНДМ. – К., 2005. – 400 с.: іл.

Семен Матвеевич Миляев. Воспоминания Л. С. Миляевой. – К., 2014.

Семерак Г., Богман К. Художественная ковка и слесарное искусство. – М., 1982. – 232 с.

Сердюк О. Модерн в інтер'єрі київського житла в кінці XIX – на початку XX століття // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 92–96.

Сидоренко Г. Килимарство Полтавщини // НТЕ. – 1959. – № 1. – С. 105–109.

Сидорович С. До історії розвитку народного ткацтва в Косівському районі Станіславівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – 1957. – Вип. 3. – С. 30–55.

Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР / АН УРСР, Музей етнографії та художнього промислу. – К., 1979. – 156 с.: іл.

Сирохман М. Дерев'яна скульптура родини Іванчів // ОМ. – 2007. – № 1. – С. 56–57.

Січинський В. Українська архітектура // *Січинський В.* Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упоряд. С. В. Ульяновська; вступ. ст. І. М. Дзюби; перед. слово М. Антоновича. – К., 1993. – С. 241–273.

Скло в Україні / Авт.-упоряд. О. Матвійчук, Н. Струк. – К., 2004. – 239 с.

Скляренко Г. Без надії на визнання: [Про К. Звіринського] // Скляренко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва XX ст.: Зб. ст. – К., 2007. – С. 228–230.

Скоропадова Г. [Стаття до Каталогу виставки] // Ігор Вірщук. Малярство на склі. Каталог виставки. – [Л.], 2005. – С. 8.

Скурлов В., Фаберже Т., Илюхин В. Фаберже и его продолжатели. Камнерезные фигурки. «Русские типы». – С.Пб., 2009. – 640 с.

Слізков А., Луцик Р. Тлумачний словник з матеріалознавства та текстильних виробництв. – К., 2004. – 304 с.

Смеречинська-Мартинович Оксана. Дерево життя: Кераміка. Графіка. Живопис. Каталог виставки / Авт. вступ. ст. З. Краковецька. – [Б. м., б. р.].

Смолій Ю. Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – Чис. 4. – С. 99–104.

Советское декоративное искусство: материалы и документы 1917–1932. Фарфор, фаянс, стекло. – М., 1980. – 340 с.

Современная энциклопедия. Мода и стиль / Глав. ред. В. Володин. – М., 2002. – 480 с.

Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. – Х., 2014.

Соловьев В., Яценко Л. Жизнь традиции: Петриковская роспись // ДИ. – 1981. – № 5. – С. 34–39.

Соломія Крушельницька. Міста і слава [Текст] / [авт.-упоряд.: Г. Тихобаєва, І. Криворучка; ред. О. Волосевич]. – Л., 2009. – 167, [1] с.: іл. – Література: с. 166–167.

Сом-Сердюкова О. Тенденції розвитку київської школи художнього скла 1950–1990-х років: Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. – Л., 2000. – 22 с.

Станіслав Вольський. Ювелірна пластика, об'ємно-просторові композиції, живопис в емалі: Мистецький альбом / Авт. вступ. ст. Р. Шмагало. – Л., 2008. – 72 с.

Станіслав Вольський: Ювелірні вироби. Чеканка. Емалі: Каталог / Львівська органі-

http://www.etnolog.org.ua

зація Спілки художників УРСР, Львів. відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР; відп. за вип. Ю. Г. Гошко, авт.-упоряд. Н. М. Левицька. – Л., 1986. – 8 с.: іл.

Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / НАНУ, Інститут народознавства. – Л., 2002. – 480 с.: іл.

Станкевич М. Українські витинанки. – К., 1986. – 123 с.: кол. іл.

Стебловська Л. П. Вчіться малювати: Альбом для учнів 2-го класу. – К., 1974. – 124 с.: іл.

Стебловская Л. П. Учитесь рисовать: Альбом для учащихся второго года обучения. – 4-е изд. – К., 1989. – 64 с.: ил.

Стельмащук Г. В'язання. Мереживо // Народні художні промисли УРСР. – К., 1986. – С. 44–48.

Степанян Н. С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. – М., 1999. – 315 с.: ил.

Стриженова Т. Из истории советского костюма. – М., 1972. – 112 с.: ил.

Суха Л. Художні металеві вироби українців Східних Карпат. – К., 1959. – 104 с.

Суха Л. Художня обробка металу // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969. – С. 81–83.

Сучасне українське художнє скло: Альбом / Авт.-упоряд. Ф. С. Петрякова; авт. вступ. ст. В. А. Щербак. – К., 1980. – 300 с.

Таємничі дива у гутному склі Євгенії Шимоняк-Косаковської: Каталог. – Л., 2006. – 36 с.

Тарас Левків. Виставка творів. Кераміка. Інтарсія: Каталог. – Л., 2010. – 22 с.: іл.

Тарас Левків. Кераміка, графіка, інтарсія: Альбом / Авт. вступ. ст. О. Голубець. – Л., 2007.

Тарнавський О. Літературний Львів. 1939–1941. – Л., 1995. – 136 с.

Творча майстерня Наталії Лашко. Вишивка соломкою. – Кам'янець-Подільський, 2009. – 27 с.

Темерин С. Русское прикладное искусство: Советские годы. Очерки. – М., 1960. – 458 с.: ил., 10 табл.

Тетяна Лукашевич. Гобелен. Батик: Альбом / Вступ. ст. А. Ніколаєвої. – Рівне, 2016. – 84 с.

Тимків Б. Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова. – Івано-Франківськ, 2010. – 311 с.

Тихонюк О. Витинанка в художньо-педагогічному процесі // Вісник Прикапатського університету. Мистецтвознавство. – 2009. – Вип. 15–16. – С. 212–217.

Тихонюк О. Крізь паперове віття у глиб етнічних коренів: [про творчість Ю. Дунаєвої] // Артанія. – 2010. – № 4 (Кн. 21). – С. 78–81.

Тихонюк О. Чиста лінія Людмили Мазур // Артанія. – 2010. – № 4 (Кн. 21). – С. 40–45.

Тищенко М. Мосяжник Петро Харінчук // Народний Дім. – 1993. – № 1. – С. 27–31.

Тищенко О. Давньоруська, російська і українська майоліка // Майоліка. Бесіди про монументальне та декоративно-прикладне мистецтво / Л. Логвинська, О. Тищенко. – К., 1966. – С. 63–124.

Тканко З., Коровицький О. Виставкова діяльність кафедри моделювання костюма // Вісник ЛНАМ. – 2006. – Вип. 17.

Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма в Україні XX століття. – Л., 2000. – 94 с.

Тканко З. Мода в Україні XX століття. – Л., 2015.

Третя національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. О. Пошивайло. – Опішне, 2012. – 408 с.

Турчин В. С. Образ двадцатого… В прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории. – М., 2003. – 644 с.

Українська мистецька виставка: Каталог. – Л., 1922. – 15 с.

Українське народне мистецтво. Різьблення та художній метал / Упоряд. П. Юрченко, А. Будзан, П. Жолтовський. – К., 1962. – 230 с.: іл.

Український килим. Мистецька династія Саєнків: Книга-альбом / Авт.-упоряд. Н. О. Саєнко, О. Л. Майданець-Саєнко. – К., 2012.

Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / Авт. та упоряд. Д. Крвавич, Г. Стельмащук; ред. Ю. Гошко. – К., 1988. – 272 с.: іл.

Українські радянські художники: Довідник / Упоряд. Р. Даскалова та ін. – К., 1972. – 563 с.

Учбові заклади, в яких навчають художників-ювелірів та майстрів // Вісник ювелірів України. Інформаційно-аналітичний бюлетень. – 2002. – № 2. – С. 5.

Федоренко О. Збочивши на манівці // Культура і життя. – 1980. – 27 липня (№ 41).

Федорова Н. Отчет о работе керамической мастерской Института художественной промышленности АА УССР за 1953 г. по теме: «Применение безоловянных бессвинцовых эмалей в архитектурных керамических деталях». – К., 1953. – 44 с.

Федорук О. Бутович на ниві гуцульського килимарства // НМ. – 1999. – № 3–4. – С. 52–53.

http://www.etnolog.org.ua

Федорук О. Її пам'ятають у Фаєнці: [Про полтавську керамістку Світлану Пасічну] // ОМ. – 2009. – № 3. – С. 54.

Федорук О. Маестро художнього скла Андрій Бокотей. – К., 2008. – 320 с.

Федорук О. Степан Андрусів // ОМ. – 2009. – № 3. – С. 35.

Федорук О. Суспільне визнання творчості Андрія Бокотея (До 70-річчя митця) // Вісник ЛНАМ. – 2008. – Вип. 19. – С. 281–294.

Федорук О. Творити – і бути щасливим // ОМ. – 2011. – № 2. – С. 100–106.

Філіпчук С. Мистецьке оздоблення новобудов Інституту теоретичної фізики у Києві // НТЕ. – 1971. – № 3. – С. 43–47.

Халемський Н. Шовк України // Вітчизна. – 1954. – № 6. – С. 118–133.

Ханко В. Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці. – К., 2007. – 512 с.: іл.

Ханко В. Різьбляри з Великих Будищ // НМ. – 2001. – № 1–2. – С. 58.

Ханко В. Словник мистців Полтавщини. – Полтава, 2002. – 232 с.

Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. – М., 1995. – 423 с.

Хорунжа Г. Творчість Ореста Принади: ідея – форма – образ // ОМ. – 2012. – № 1–2. – С. 84–85.

Художнє ковальство України: Каталог / Уклад. І. В. Руденко. – Донецьк, 2007. – Кн. 1: Відродження. – 120 с.

Художники Шевченківського краю. – Черкаси, 2008.

Художні вироби з металу // Львівська академія мистецтв. – Л., 1998. – С. 18–19.

Художні промисли України: Альбом / Мін-во місцевої промисловості УРСР. – К., 1979. – 254 с.: іл.

Художньо-меморіальний музей «Садиба народного художника України Олександра Саєнка»: Путівник / Авт.-упоряд. Н. Саєнко. – К., 2002. – 24 с.

Цимбалюк О. «Труд» – жіноча кравецька школа. – Л., 1998. – 56 с.

Цимбалюк О. Львівський будинок моделей одягу – завдання періодів становлення, розквіту та занепаду // Вісник Української академії дизайну. – Л., 2003. – № 1. – С. 110–118.

Чабан-Звіринська Х. Карло Звіринський та його духовна школа: Львівський палац мистецтв, 12–27 жовтня, 1999 // Ант. – 2000. – № 4–6. – С. 33.

Чегусова З. «Сіверська борозна»: українська родина мистців // ОМ. – 2009. – № 3. – С. 78–80.

Чегусова З. Андрій Бокотей – скляр з Божою іскрою // Президент. – 2002. – № 10. – С. 113–120.

Чегусова З. Батік в громадському інтер'єрі. Традиції і сучасність // ОМ. – 1992. – № 6. – С. 14–17.

Чегусова З. Борис Данилов: фарфор par excellence // А.С.С. Украинский дизайн – каталог С&С. – 2001. – № 3. – С. 48–49.

Чегусова З. Войди в сад Нелли Исуповой // Академия. – 1998. – № 4/5. – С. 132–133.

Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен. – К., 2002. – 511 с.: іл.

Чегусова З. Декоративне мистецтво України: тенденції розвитку // Мистецтво України. 1991–2003: Альбом / Упоряд.: Т. Придатко, З. Чегусова. – К., 2003. – 480 с.: іл.

Чегусова З. Детская библиотека в Киеве // Творчество. – 1982. – № 12. – С. 17–19.

Чегусова З. Жива кераміка Людмили Мєшкової // ОМ. – 1989. – № 4. – С. 11–14.

Чегусова З. Зачарована народним мистецтвом Ольга Рапай // ОМ. – 2013. – № 2. – С. 104–105.

Чегусова З. Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970-х – 1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП // Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель: зб. наук. пр. Українського зонального науково-дослідного і проектного інституту по цивільному будівництву. – К., 2003. – С. 208–216.

Чегусова З. А., Кара-Васильєва Т. В., Придатко Т. О. Людмила Жоголь. Чарівниця художнього текстилю. – К., 2008. – 264 с.: іл.

Чегусова З. Кераміка в інтер'єрах громадських споруд України // ОМ. – 1987. – № 3. – С. 16–19.

Чегусова З. Магічна сила кераміки Віри Томашевської // ОМ. – 2013. – № 1. – С. 123–124.

Чегусова З. Марко Галенко – нежурливий кераміст // Президент. – 2003. – № 16–17. – С. 153–156.

Чегусова З. Найдемократичніше мистецтво // Культура і життя. – 2004. – № 41. – С. 4.

Чегусова З. Нитка життя // Наталка Борисенко. Микола Білик. Каталог. – К., 2011.

Чегусова З. Олександр Бородай – новатор старовинних таємниць емалі // Президент. – 2002. – № 11–12. – С. 108–113.

Чегусова З., Печенюк Т. Ренесанс «рукотворення» – повернення до твору // Fine Art. – 2011. – № 1–3. – С. 100–105.

Чегусова З., Печенюк Т. Художній текстиль як складова національно-культурного простору (про Першу та Другу всеукраїнські трієнале

http://www.etnolog.org.ua

художнього текстилю) // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – Чис. 1. – С. 79–99.

Чегусова З., Печенюк Т. Художній текстиль як уособлення творчого польоту і радості. Трієнале текстилю // ОМ. – 2011. – № 2. – С. 114–117.

Чегусова З. Пошуки нових форм у сучасній монументально-декоративній кераміці України // ОМ. – 1986. – № 5. – С. 24–27.

Чегусова З. Спроба авангардної реконструкції // ОМ. – 1997. – № 3–4. – С. 20–21.

Чегусова З. А. Трансформація образу в професійному декоративному мистецтві України 80–90-х рр. XX століття // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – К., 2003. – Вип. 1. – С. 229.

Чегусова З. Успіх українських художників текстилю // А.С.С. Ватерпас. – 2004. – № 6. – С. 203–207.

Чегусова З. Формування естетичного середовища в шкільних та позашкільних закладах засобами монументально-декоративного мистецтва // ОМ. – 1979. – № 5. – С. 8–11, 26.

Чегусова З. Храм науки і культури: про бібліотеку АН УРСР ім. Вернадського у Києві // ОМ. – 1990. – № 2. – С. 23–27.

Чегусова З. Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини XX ст. – початку XXI ст. в аспекті впливу стилю модерн // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 42–49.

Чепелик В. Український архітектурний модерн / Упоряд. З. В. Мойсенко-Чепелик. – К., 2000. – 378 с.

Чернявський В. Г., Кузнецова І. О., Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Синтез мистецтв. – К., 2012. – 318 с.

Черняк Ф. Династія майстрів-склодувів Львова (1962–2008) // Вісник ЛНАМ. – 2008. – Вип. 19. – С. 333–339.

Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини XX століття: Нарис історії. Навчальний посібник для студентів вищих мистецьких навчальних закладів. – Л., 2006. – 164 с.

Четверта всеукраїнська трієнале художнього текстилю: Каталог виставки / Авт.-упоряд. З. Чегусова; авт. ст. З. Чегусова, Т. Печенюк. – К., 2015. – 81 с.

Чиж М. Творча особистість Франца Черняка в контексті розвитку львівської школи художнього скла // Вісник ЛНАМ. – 2008. – Вип. 19. – С. 296–304.

Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини / АН УРСР; Музей етнографії та художнього промислу АН УРСР. – К., 1979. – 144 с.: іл.

Шах С. Львів – місто моєї молодості. – Мюнхен, 1995. – Т. 1–2.

Шевнюк О. Історія костюма: Навч. посіб. – К., 2008. – 375 с.: іл.

Шевченко Є., Щербак В. Мистецтво народжене любов'ю // Марфа Тимченко: Малярство. Розпис. Фарфор: Альбом / Міністерство культури і туризму України; авт.-упоряд. Є. Шевченко. – К., 2007. – 152 с.: іл.

Шевчук А. Основи родоводу Сергія Танадайчука // ОМ. – 1999. – № 3–4. – С. 58.

Шевчук А. Рукотворний фарфор Анастасії Панчук-Медведкової // Артанія. – 2011. – № 1. – С. 38–40.

Шелест В. Розвиток виробництва трикотажу на Львівщині в дорадянський період // Високе призначення радянського мистецтва. – Л., 1975. – С. 180–183.

Шимчук Є. Настінні розписи Михайла Бойчука у Словіті // ОМ. – 2007. – № 2 (62). – С. 98–99.

Школьна О. В. Київський фарфор XX століття. – К., 2011. – 400 с.: іл.

Школьна О. В. Фарфор-фаянс України XX століття: [у 2 кн.]. – К., 2011. – Кн. 1: Інфраструктура галузі, промислова та економічна політика організаційно-творчі процеси. – 400 с.: іл.

Шмагало Р. «Hefaiston»: Моравія – Галичина // Альманах'95–96. – Л., 1997.

Шмагало Р. Володислав Федорович і культурний розвиток Галичини в кінці XIX – на початку XX століття // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. – Л., 1994. – С. 47–53.

Шмагало Р. Ковані брами для храмів [про творчість Олега Боньковського. Ковальство] // ОМ. – 2000. – № 3–4. – С. 55.

Шмагало Р. Львівська школа архітектурного металу кінця XIX – початку XX століття (динаміка історичного та стилістичного розвитку) // Перший Міжнародний фестиваль ковалів «Галицька імпреза»: Матеріали конференції «Ковальське мистецтво Львова: минуле й сьогодення», Львів, 8–11 жовтня 1998 року. – Л., 1999. – С. 7–16.

Шмагало Р. Львов: век за веком… Кузнечные традиции Галичины // Мир металла. Специализированный информационный журнал. – 2003. – № 6 (19). – С. 38–41.

Шмагало Р. Металеві мости Альп і орнаментальна музика Карпат // Українське мистецтво. – 2003. – № 2. – С. 99–100.

Шмагало Р. Методичні рекомендації до вивчення курсу «Історія декоративно-ужиткового мистецтва». Вип. 9. «Золотарство» для студентів II курсу спеціальності 0520 «Декоративно-прикладне мистецтво» і III курсу спеці-

http://www.etnolog.org.ua

альності 0518 «Мистецтвознавство» / Укл. Р. Т. Шмагало. – Л., 1994. – 32 с.

Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – 528 с.: іл.

Шмагало Р. Мистецькі якості кераміки Гоголівської школи в контексті завдань художньо-промислової освіти кінця XIX – початку XX століть // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес / Матеріали ювілейної наукової конференції. За ред. мистецтвознавця В. Ханка. – Миргород, 1996. – С. 14–20.

Шмагало Р. Модерну художній метал // Словник декоративно-ужиткового мистецтва. – Л., 2000. – Т. 1. – С. 52–54.

Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. Т. 1. Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза. – Л., 2015. – 420 с., 1780 іл.

Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. Т. 2. Художній метал України XX–XXI ст. – Л., 2015. – 276 с., 668 іл.

Шмагало Р. Сакральний напрямок у ковальстві Олега Боньковського // Український світ. Україна – Німеччина. Спецвип. (публ. укр., нім., англ. мовами). – 2000. – С. 2.

Шмагало Р. Художній метал у контексті історичного розвитку декоративно-ужиткового мистецтва та художньо-естетичної освіти // Мистецтвознавство України. Зб. наук. пр. Спецвип. – Л., 2011. – С. 135–145.

Шмериковська-Приймова І. Кілька хвилин в ательє М. Дольницької // Назустріч. – 1934. – Ч. 23. – С. 4.

Шоломій В. Становлення студій художнього металу // Вісник ЛАМ. – 1996. – Вип. 7. – С. 52–55.

Шудря Є. Дослідники народного мистецтва: біобібліографічні нариси. – К., 2008. – Зош. 3. – 115 с. – (Праці наукового товариства ім. Миколи Трохименка; вип. 17).

Шульга З. Барви і школи ткацьких осередків Західної України кінця XIX – XX ст. // ОМ. – 2002. – № 2. – С. 69–72.

Щепотьєва М. Література про українські килими за часів революції // Записки Всеукраїнського археологічного комітету. – К., 1930. – Т. 1. – С. 307–312.

Щербак В. Українська порцеляна XX століття: особливості розвитку, художні ознаки // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2005. – Вип. 12. – С. 205–213.

Щербак В. А. Українське художнє скло: здобутки, проблеми // ОМ. – 1982. – № 6. – С. 4–6.

Щербак В. Сучасна українська майоліка. – К., 1974. – 189 с.

Щербаківський В. Українське мистецтво. Вибрані неопубліковані праці / Упоряд., вступ. ст. В. Ульяновського; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. – К., 1995. – 288 с.: іл.

Щербань О. Опішненська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941) // Український керамологічний журнал. – 2004. – Ч. 2–3. – С. 124–133.

Щербань О. Понадстолітня історія гончарного шкільництва Опішного // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМУ. – 2008. – Вип. 4–5. – С. 374–382.

Щербань О. Технолог-кераміст Іван Бойченко – штрихи до життєпису // Сіверянський літопис. – 2009. – № 1. – С. 105–110.

Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва. – К., 2003. – Вип. 9.

Щур И. Задачи производства высококачественной посуды // КИС. – 1934. – № 9. – С. 18–24.

«Ювелір Експо Україна'99»: Перша спеціалізована виставка ювелірних виробів, коштовних прикрас та аксесуарів: [Каталог]. – [Б. м.], 1999. – 38 с.

Ювелірна промисловість, ювелірне мистецтво // Енциклопедія українознавства. – Л., 2000. – Т. 10. – С. 3923–3937.

Ювелірна промисловість, ювелірне мистецтво // УРЕ. – К., 1985. – Т. 12. – С. 465.

Ямборко О. Художній текстиль: Фахова школа Вижницького коледжу декоративно-прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка // Вісник ЛНАМ. – 2004. – Вип. 15. – С. 24–35.

Яроменок Е. «Скло. Художник. Завод» // ОМ. – 1985. – № 6. – С. 28–29.

Ярослава Музика. Каталог виставки / Авт.-упоряд. О. Ріпко. – Л., 1968.

Ярослав Борецький: Альбом / Передм. З. Чегусової; упоряд. Н. Борецької. – Ужгород, 2013.

Ясиевич В. Архитектура Украины конца XIX – начала XX века – К., 1988. – 184 с.

Ятина Л. Полистилизм – новый этап в развитии моды // Рубеж. – 2001. – № 16–17.

Яців Р. Ігор Стеф'юк // Альманах 95/96. Львівська академія мистецтв. – Л., 1997. – С. 36–37.

Яців Р. Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії: Зб. ст. / НАНУ, Ін-т народознавства. – Л., 2013. – 349 с.

Яців Р. М. Львівська графіка 1945–1990. Традиції та новаторство / АНУ, Львів. відділення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 1992. – 120 с.: іл.

http://www.etnolog.org.ua

Anczyc S. Katalog krajowej wystawy przemyslu metalowego w Krakowie. 1904. Popzedzo na monografia przemyslu metalowego w Galicyi. – 226 s. Zamiast katalogi. – Lwow, 1920. – 28 s.

Dzwony kosciolow Lwowskich // Gazeta koscelna. – 1918. – N 36–37.

Gunther W. Memoryal w sprawie przystosowania Lwowskiego przemyslu metalowego do potrzeb wojennych // Czasopismo Techniczne. – Lwow, 1916.

Gunther W. Memoryal w sprawie rekwizycyi metali // Czasopismo Techniczne. – Lwow, 1916.

Hankiewicz Cl. Die Kilimwebwrai und die Kilimweberschule des WI.R.v.Fedorowicz in Okno. – Wien, 1894. – 107 s.

Huml I. Polska sztuka stosowana XX wieku. – Warszawa, 1978.

Huml I. Wspolczesna tkanina polska. – Warszawa, 1988.

Katalog lokalnej wystawy prac uczniów przemysłowo-rękodzielniczych zabytków cechowych we Lwowie 1905. – Lwów, 1905. – 52 s.

Katalog wystawy wspolczesnego medalierstwa slowianskiego. – Lwow, 1931.

Krajowa wystawa przemysłu metalowego w Krakowie r. 1904. – Kraków, 1904.

Kryciński W. Rysunki odręczne, zdobnicze i malarstwo dekoracyjne. Nowe metody nauczania w szkołach ryznóch typów, według planów ministerstwa W.R.I.O.P. – Lwów; Warszawa; Kraków, 1926. – 128 s.

Lozinski W. Zlotnictwo Lwowskie. – Lwow, 1912. – 175 s.

Lwowski Skorowidz branżowo-informacyjny. – Lwów; Warszawa, 1933.

Peppiatt M. Antiques: French straw work. Surprising decorative effects from the humblest of materials // Architectural Digest. – New York, 1994. – Vol. 51. – N 8. – P. 95–98.

Przelom w sztuce w Wedniu // Gazeta Lwowska. – Lwow, 1899. – N 3.

Riegl A. Die Kilim-Teppichweberei in Galizien und die Webereischule in Okno // Centralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich. – 1892. – B. 11. – S. 1–7.

Riegl A. Rutheniche Teppiche // Mitteilungen des K. K. Österreichishen Museums für Kunst und Industrie. – Wien, 1892.

Shmahalo R. Days and nights of Lviv Gates // Hefaiston'96. – 1997. – S. 16.

Shmahalo R. Kirche, Kunst und Konnen im Einklang // Hephaistos. – 2000. – N 7/8. – P. 52–53.

Skorowidz przemysłowo-handlowy królewstwa Galicyi. – Lwów, 1906. – S. 198–200.

Sprawozdanie z działalności «Ligi pomocy przemysłowej». – Lwów, 1910.

Szmahalo R., *Khyzhnia A*. «Gardeners» of iron flowers // Panorama. – 1997. – July/August. – P. 70, 71.

Wystawa metalowa w Krakowie // Tygodnik illustrowany. – Lwów, 1902. – N 38.

IMFE

http://www.etnolog.org.ua

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

АІН НАНУ. – Ф. 1, од. зб. 1, зош. 3, 4, 6, 7, 8.

АІН НАНУ. – Ф. 1, од. зб. 5.

АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 45-5, од. зб. 53, арк. 3.

АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 48-3, од. зб. 69, арк. 11.

АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 48-5, од. зб. 49, арк. 6.

ДАІФО. – Ф. 2, оп. 2, спр. 716, 751.

ДАІФО. – Ф. 2, оп. 6, спр. 391, 504, 624.

ДАІФО. – Ф. 262, оп. 1, спр. 333, 348.

ДАІФО. – Ф. 263, оп. 1, спр. 348, 969, 970, 1183, 1728.

ДАЛО. – Ф. р. 1653, оп. 1, спр. 265, арк. 101.

ДАЧО. – Ф. 38, оп. 1, спр. 5998.

ДАЧО. – Ф. 43, оп. 1, спр. 7105, 7833.

ДАЧО. – Ф. 118, оп. 3, спр. 5167, 7708.

ДАЧО. – Ф. 118, оп. 5, спр. 4294.

Державний архів м. Києва. – Ф. № Р-373, оп. 1-2. Справи Київського заводу художнього скла за 1918–1989 роки.

Кусько Г. Концепція бієнале «Текстильний шал 2». – Рукопис. – Архів кафедри художнього текстилю ЛНАМ.

Кусько Г. Концепція бієнале «Текстильний шал 3» «Лялька». – Рукопис. – Архів кафедри художнього текстилю ЛНАМ.

Кусько Г. Концепція бієнале «Текстильний шал 4» «Живий текстиль, або Руками рухати». – Рукопис. – Архів кафедри художнього текстилю ЛНАМ.

Листи державної професійної жіночої школи у м. Львові про відкриття в'язальних курсів для вчительок початкових шкіл. – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 2569, 2 а.

Лист Собачко до Новицької. – АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 48-2, оп. 12.

Навчальна програма для жіночих шкіл крою та шиття ліцейного рівня (1937). – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 195, 27 а.

Новицька М. О. Матеріали етнографічної експедиції до Дніпропетровської, Полтавської, Харківської обл. по збору матеріалів про вибійку. 1945. – ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, оп. 1, спр. 198.

Розклади занять, статистичні дані про стан приватної жіночої єврейської школи у Львові (1931–1939). – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1706, 1–44 а.

Статистичні дані про стан приватної професійної жіночої школи Сестер Василіанок у Львові (1928–39). – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1509, 22 а.

Статистичні дані про стан професійної жіночої школи товариства рукодільних майстерень для єврейських дівчат у Львові (1928–39). – ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1704, 29 а.

ЦДАМЛМУ. – Ф. 583, оп. 1, спр. 1, арк. 163, 172.

ЦДАМЛМУ. – Ф. 583, оп. 1, спр. 9, арк. 15.

ЦДАМЛМУ. – Ф. 583, оп. 1, спр. 16, арк. 19.

ЦДАМЛМУ. – Ф. 583, оп. 1, спр. 25, арк. 181, 193.

ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 26, арк 9, 20, 53, 58, 59.

ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 5, 6, 8, 31, 34.

ЦДАМЛМУ. – Ф. 990, оп. 1, спр. 299, арк. 54, 56.

ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, оп. 1, спр. 189, арк. 24.

ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, оп. 1, спр. 191, арк. 76–78.

ЦДАМЛМУ. – Ф. 1164, оп. 1, спр. 198, арк. 7, 18.

ЦДІАК України. – Ф. 59. Справи Київської губернської канцелярії.

ЦДІАК України. – Ф. 274. Справи Київської міської управи.

ЦДІАК України. – Ф. 574. Справи звітів фабричного інспектора Київської губернії.

ЦДІАЛ України. – Ф. 165, оп. 4, спр. 240, 122 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 178, оп. 4, спр. 14, 9 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 263, 148 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 267, 66 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 268, 62 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 456, 27 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 886, 29 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1510, 25 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1988, 1–28 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 1989, 3 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 2578.

ЦДІАЛ України. – Ф. 179, оп. 4, спр. 2748, 22 а.

ЦДІАЛ України. – Ф. 358, оп. 2, од. зб. 47, арк. 8.

ЦДІАЛ України. – Ф. 835, оп. 1, спр. 430.

ЦДІАЛ України. – Ф. 835, оп. 1, спр. 424.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АА – Академія архітектури.

АІН НАНУ – Архів Інституту народознавства НАН України.

АН – Академія наук.

АНУМ – Асоціація незалежних українських митців.

АНФРФ ІМФЕ – Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

БІКЗГС – Батуринський історико-культурний заповідник «Гетьманська столиця».

БМО – Будинок моделей одягу.

ВБМО – Всесоюзний будинок моделей одягу.

ВДНГ – Виставка досягнень народного господарства.

ВКМ – Волинський краєзнавчий музей.

ВОКМ – Вінницький обласний краєзнавчий музей.

ВОХМ – Вінницький обласний художній музей.

ВТГО «Юність» – Виробниче торгово-галантерейне об'єднання «Юність».

ВУАН – Всеукраїнська академія наук.

ВУКО «Художник» – Всеукраїнське кооперативне об'єднання «Художник».

ВХУТЕІН – Вищий художньо-технічний інститут.

ГАК – Галицька асоціація ковалів.

ГНПУ – Глухівський національний педагогічний університет ім. О. Довженка.

ДАІФО – Державний архів Івано-Франківської області.

ДАЛО – Державний архів Львівської області.

ДАТО – Державний архів Тернопільської області.

ДАЧО – Державний архів Чернівецької області.

ДБК – Донецький бавовняний комбінат.

ДИ – Декоративное искусство СССР (журнал).

ДМНАПУ – Державний музей народної архітектури та побуту України (див. НМНАПУ).

ДМУНДМ – Державний музей українського народного декоративного мистецтва (див. НМУНДМ).

ДНІМ – Дніпропетровський національний історичний музей імені Д. І. Яворницького.

ДШК – Дарницький шовковий комбінат.

ЕСУ – Енциклопедія сучасної України.

ЖЛК – Житомирський льонокомбінат.

ЗНТШ – Записки Наукового товариства імені Шевченка.

ІУМ – Історія українського мистецтва.

ІФКМ – Івано-Франківський краєзнавчий музей.

ІФОХМ – Івано-Франківський обласний художній музей.

КБМО – Київський будинок моделей одягу.

КЗХС – Київський завод художнього скла.

КДІДПМД – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

КДХІ – Київський державний художній інститут (див. НАОМА).

КЕКХЗ – Київський експериментальний кераміко-художній завод.

КиївЗНДІЕП – Київський зональний науково-дослідний інститут експериментального проектування житлових та громадських споруд.

КИС – Керамика и стекло (журнал).

КІПДМ – Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ.

КМ – Ковальська майстерня (журнал).

КМНМГ – Косівський музей народного мистецтва Гуцульщини.

КМРМ – Київський музей російського мистецтва (див. КНМРМ).

КМХКТ – Києво-Межигірський художньо-керамічний технікум.

КНМРМ – Київський національний музей російського мистецтва.

КНУТД – Київський національний університет технологій і дизайну.

КО НСХУ – Київська організація НСХУ.

КУМ – Клуб українських митців.

КУПДМ – Косівське училище прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ.

КУПМ – Київське училище прикладного мистецтва (див. КДІДПМД).

КХПТ – Київський художньо-промисловий технікум.

КШК – Київський шовковий комбінат.

ЛАМ – Львівська академія мистецтв (див. ЛНАМ).

ЛБМО – Львівський будинок моделей одягу.

ЛВХПУ – Ленінградське вище художньо-промислове училище ім. В. Мухіної.

ЛДІПДМ – Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (див. ЛНАМ).

ЛДКДУМ – Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша.

ЛЕКСФ – Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика.

ЛІМ – Львівський історичний музей.

ЛМІР – Львівський музей історії релігії.

http://www.etnolog.org.ua

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв.

ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького.

ЛО НСХУ – Львівська організація НСХУ.

ЛТФ – Львівська текстильна фабрика.

ЛУПДМ – Львівське училище прикладного і декоративного мистецтва ім. І. Труша (див. ЛДКДУМ).

МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

МКТ – Миргородський керамічний технікум.

МНАПЛ – Музей народної архітектури та побуту у Львові.

МТІ – Московський текстильний інститут.

МТІМП – Московський технологічний інститут місцевої промисловості.

МТМКУ – Музей театрального, музичного та кіномистецтва України.

МУНДМ – Музей українського народного декоративного мистецтва (див. НМУНДМ).

НАНУ – Національна академія наук України.

НАМУ – Національна академія мистецтв України.

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

НЗ – Народознавчі зошити (журнал).

НМ – Народне мистецтво (журнал).

НМЗУГО – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.

НМІУ – Національний музей історії України.

НМЛ – Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.

НМНАПУ – Національний музей народної архітектури та побуту України.

НМНМГП – Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського (Коломия).

НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва.

НСК – Національний спортивний комплекс.

НСХУ – Національна спілка художників України.

НТЕ – Народна творчість та етнографія (з грудня 2010 р. – Народна творчість та етнологія») (журнал).

НТШ – Наукове товариство імені Шевченка.

НХМУ – Національний художній музей України.

ОДПІ – Одеський державний педагогічний інститут ім. К. Д. Ушинського (див. ПУНПУ).

ОМ – Образотворче мистецтво (журнал).

ОТФ – Одеська текстильна фабрика.

ОХУ – Одеське художнє училище.

ПЗХК – Полонський завод художньої кераміки.

ПКМ – Полтавський краєзнавчий музей.

ПУНПУ – Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського.

ПХМ – Полтавський художній музей.

РБМО – Республіканський будинок моделей одягу.

РЛК – Рівненський льонокомбінат.

СХ – Спілка художників.

СХУ – Спілка художників України (див. НСХУ).

ТБК – Тернопільський бавовняний комбінат.

ТКМ – Тернопільський краєзнавчий музей.

ТЮГ – Театр юного глядача.

УГКЦ – Українська греко-католицька церква.

УПІ – Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова.

УПМ – училище прикладного мистецтва.

УРЕ – Українська радянська енциклопедія.

УЦНК «МІГ» – Український центр народної культури «Музей Івана Гончара».

ФЗУ – фабрично-заводське училище.

ХБК – Херсонський бавовняний комбінат.

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

ХО НСХУ – Харківська організація НСХУ.

ХОКМ – Хмельницький обласний краєзнавчий музей.

ХОХМ – Хмельницький обласний художній музей.

ХПШ – художньо-промислова школа.

ХТФ – Харківська текстильна фабрика.

ХХПІ – Харківський художньо-промисловий інститут.

ЦБХ – Центральний будинок художника.

ЦДАМЛМУ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

ЦДІАК України – Центральний державний історичний архів України, м. Київ.

ЦДІАЛ України – Центральний державний історичний архів України, м. Львів.

ЧКМ – Чернівецький краєзнавчий музей.

ЧОІМ – Чернігівський обласний історичний музей ім. В. В. Тарновського.

ЧОМНАП – Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту.

ЧТК – Чернівецький текстильний комбінат.

ЧХМ – Чернівецький художній музей.

ЧШК – Черкаський шовковий комбінат.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Абібулаєв Айдер 400
Абрагамовська Христина 268, 449
Абрамова Т. 302
Авдєєва Лідія 17, 255, 256, 261, 328, 329
Аверков Павло 16, 19, 167, 173, 175, 177, 427, 428, 432
Авраменко Л. 147
Азовський Микола 59, 64, 85
Азоріна Н. 302
Албул Валерій 421, 424
Алексашина І. 356, 357
Алієв-Ковика Сергій 355, 360
Алфєєва А. 433
Алфєєва С. 172
Альошин П. 131, 134, 135
Альошкіна Дарія 356
Альошкіна Людмила 355, 358
Амеліна Н. 295, 297
Анджейовський Йосафат 117, 130, 138, 512
Анджієвський Г. 250, 252
Андреєв М. 128, 432
Андреєва Євгенія 408, 423
Андрієнко М. 98
Андріяшко Василь 17, 22, 228, 230, 232, 234, 241, 244, 322, 319
Андрусів Ірина 23, 468, 475
Андрусів Степан 21, 376, 382, 384, 396, 398, 400, 402
Андрусяк Надія 331
Андрушко Василь 24, 481, 482, 486, 502
Андрущенко Микола 449, 450, 454
Андрущенко Оксана 18, 270, 271, 272, 275, 451, 454
Анісімов Віктор 332, 336
Антоненко О. 18, 277, 279, 280, 281
Антонечко Георгій 412
Аполлонов І. 19, 428, 430, 432
Арбер Григорій 332
Арендаренко 160, 413
Армані Джорджіо 330
Архипенко Олександр 99, 397, 480, 481, 483
Архіреєв Аркадій 147
Атлантов Олександр 469
Афасіжева З. 288
Ахмаді Саїд 483
Бабак Н. 62
Бабак Тамара 24, 314, 316, 321, 485, 486
Бабенко Анна 332
Бабич Оксана 120
Бабій О. 303
Бабков Сергій 17, 231, 233, 235, 236, 237, 238, 240, 244, 310
Бадовський Йосиф 200
Базак Марта 17, 22, 237, 238, 240, 243, 310, 315, 316, 318, 320, 322
Базлов Олексій 149
Байков Олег 23, 463
Балабін А. 19, 428, 430, 431, 432
Балабух Андрій 23, 461
Балавенський Федір 119
Балашова Антоніна 157
Балашова О. 41
Балибердін Володимир 23, 469, 476, 486
Бальк Зигмунд 93
Бальчіконіс Ю. 269, 277
Бандиль Василь 11, 50
Банников В. 408
Барабаш Тереза 312, 319, 356, 357, 360
Баранова О. 289, 290
Баранов-Россіне Володимир 199
Барановський М. 368, 370
Барановський Ю. 20, 469
Баранський Микола 408, 410, 423
Баранюк П. 213
Барвінок Ганна 72
Баркар Жанна 358
Барна І. 222
Барна Ольга 240
Баронч Т. 196
Бастун Н. 18, 270, 273, 278, 279, 281
Батеньов Г. 297
Батечко Р. 127, 370, 372, 373
Батуріна В. 302
Баувель Ф. 196
Бауман Анатолій 406, 410
Бачинська-Зелена Міка 108
Бачинська-Сельська Агнеса 449
Безпалий А. 18, 277, 281
Безпалків Ольга 19, 21, 376, 382, 383, 384, 387, 389, 396, 398, 401
Безпальча Лариса 352
Безсонов В. 301
Бекетова І. 399
Белтовський Ю. 196
Бергенгейм 130
Бердников Костянтин 231, 234
Бердслей О. 30
Бережна Е. 60
Бережненко Лілія 376, 390, 402
Бережненко Сергій 376, 396, 397, 402
Береза З. 21, 127, 382, 383, 384, 391, 398, 401
Береза Ігор 21, 376, 384, 395, 398, 400, 402
Береза Тамара 21, 376, 384, 387, 389, 398, 400, 401
Беретті В. 195
Беретті О. 195
Берман Матіас 204
Бернацький М. 219
Беро Валентина 21, 384
Беро Георгій 21, 376, 384
Бескінська С. 167, 427

http://www.etnolog.org.ua

Бєлоконь В. 475
Бєлявська С. 15
Бєльський Е. 364
Бизов Сергій 332, 333, 334, 336
Биков Євген 18, 281, 282
Бикова Жанна 18, 281, 282
Бистрицька К. 421
Битинський М. 201
Бідула В. 222
Білан К. 23, 459
Білас Михайло 16, 17, 52, 231, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 248, 250, 256, 261, 325, 326, 327, 328, 350, 360,
Білецька Ольга 95
Білик І. 373
Білик Микола 23, 257
Білокур К. 239, 291
Білоскурський Микола 118
Білоскурський Осип (Йосип) 118, 121, 133, 142, 158, 212
Білостоцький Юхим 146, 147, 157
Білоус Василь 444
Білоус О. 399
Білчевський (Більчевський) Йозеф (Юзеф) 195
Біляшівський Микола 11, 95, 117
Бірюльов Юрій 5, 6, 183
Біфельд 143
Блажевич О. 356
Бланк Олена 21, 376, 384, 396, 397, 400, 402
Блінов В. 371
Блінов І. 149, 160
Блотницький Т. 9, 129
Блоха В. 59, 64
Блоцький Володимир 93
Бобик Микола 419, 421, 424
Бобрикова (Єфименко) Р. 278
Боб'як Марія 237, 238
Богач Валерій 408, 416
Богач Є. 371
Богинський Леонід 18, 19, 21, 366, 367, 371, 372, 376, 377, 384, 387, 388, 389, 400, 402
Богомазов Олександр 483
Богуславська К. 37, 38
Богуславський Олег 438, 439
Богуцька Роксолана 332, 333, 334, 336
Боднарчук Василь 18, 21, 376, 381, 382, 384, 385, 387, 398, 400, 402
Божій Михайло 100
Бойків Мирослава 345
Бойко Ганна 61
Бойко Л. 41
Бойченко Іван 120, 516
Бойчук Михайло 11, 12, 13, 57, 59, 64, 72, 73, 80, 81, 85, 86, 95, 122, 123, 143, 153, 154, 156, 158, 212, 340, 341, 342
Боков В. 18, 365, 366, 371, 372
Бокотей Андрій 7, 18, 19, 21, 311, 366, 371, 375, 381, 426, 440, 441, 442, 443, 444, 447, 448, 458
Бокотей М. 447
Бокотень Андрій 350
Болсунова Віра 11, 12, 31, 47, 67
Бондарева О. 17, 248
Бондаренко Ніна 15, 267, 276, 282, 283, 290, 291, 292, 295, 305
Боньковський Олег 23, 459, 460, 461, 475
Борейко Дагмара 238
Борецька Надія 271, 310
Борецький Ярослав 21, 384, 395, 402
Борис Ярослав 17, 248, 250
Борисенко Лідія 18, 22, 23, 238, 240, 241, 243, 256, 261, 270, 273, 275, 308, 315, 316, 318, 320, 321
Борисенко Наталія 17, 18, 22, 23, 230, 232, 233, 240, 243, 254, 256, 257, 261, 267, 277, 281, 282, 314, 318, 319, 320, 321
Борисова (Пилєва-Борисова) Оксана 310, 312
Бородай (Довгань-Бородай) Юлія 23, 469, 470, 471, 474, 476
Бородай Олександр 23, 365, 371, 469, 470, 471, 476
Бородкін А. 18, 366, 371
Ботанова Алла 399
Бохонок Євген 459
Бражнікова О. 42
Брак 37
Братчик З. 196
Бревко-Грицай Степанида 108
Брилинський Михайло 195
Бричка (Бричкін) А. 148, 155
Бріх Г. 130
Бровді Лариса 231, 235, 236, 240
Бублик Анна 333
Бугайченко Олена 469
Будзан А. 170, 222
Буйвідт Олександр 471
Буйгашев Віталій 17, 230
Буйгашева Алла 17, 230, 232
Булавін Є. 102
Бурак Софія 17, 22, 231, 238, 240, 244, 309, 310, 311, 312, 316, 319, 321, 322
Бурдук В. 463, 464
Бурдяк М. 213, 219
Бурлюк Давид 99
Буров А. 428
Бурячинська Лідія 95
Бутковська Світлана 231, 319
Бутник-Сіверський Б. 125
Бутович Дмитро 11, 50
Бутович Микола 50, 52, 203
Буцманюк Ю. 204, 207, 446
Бушек Владислав 200
Вагнер А. 206
Вагнер О. 9, 33
Вакула (Тимін) Раїса 20, 151, 409, 410, 424
Валенюк Олег 310
Валько Богдан 19, 434, 435, 436, 437, 447, 454

http://www.etnolog.org.ua

Валько-Гірняк (Валько, Гірняк) Оксана 238, 240
Вальницька Софія 82, 83, 87, 88, 93, 95, 102, 170, 465
ван дер Лек Барт 45, 54
Василащук Ганна 342
Василенко Ніна 408
Василенко Юрій 408
Васильєв Генадій 21, 384
Васильєва Ірина 21, 384
Васильківський С. 10, 30, 117, 211, 259
Васильців Богдан 444, 448
Ваулін Петро 119, 142, 158
Вахняк М. 447
Вахрамєєва Г. 358
Ващенко Марина 357
Вдович П. 434
Веденський О. 102
Ведерніков Б. 137
Велиляєва Ліана 258
Величко Іван 406
Велігоцька Н. 5, 6
Велігурський Роман 462, 471, 472
Велюра Н. 157
Венґер Катерина 108
Вербицька Інна 155
Вербицький О. 132
Верес Ганна 17, 247, 342
Веретьохін Василь 407, 410
Верна П. 216, 222
Вернер А. 130
Версаче Джанні 330
Вертуозов Михайло 24, 484
Вершиніна Г. 318, 322
Вествуд Вів'єн 329, 332
Вигеріна А. 304, 306
Викрута Йозеф 198
Винницька Ірина 17, 231, 235, 236, 237, 238, 246, 247, 250, 264
Винту А. 21, 446, 448
Випаско Іван 196, 200
Витвицька І. 335
Витягловська Тетяна 242, 244
Вихарева Л. 434, 438
Вихованська Галина 237, 240, 241
Вишневська З. 278, 288, 292, 305
Віктор Б. 206, 198
Віктюк Юрій 449
Вінграновський М. 393
Вінтоняк Ганна 17, 256, 261
Віньковський В'ячеслав 21, 376, 384, 391, 392, 401
Віонне Мадлен 99
Вірщук Ігор 452, 454
Вітвицький Владислав 92, 95
Вітер В. 290
Віхарев О. 167
Віцько Іван 20, 373, 406, 408, 410, 411, 414, 415, 416, 423
Владимирова Олена 18, 230, 232, 233, 235, 242, 243, 277, 281
Власенко Параска 31, 32, 35, 42, 80, 96, 155, 260
Власійчук Дмитро 358
Власов Олександр 135, 138
Власова Лариса 358
Вовк Наталія 59, 61, 64, 96
Вовченко В. 58
Вовченко Олексій 15, 289, 304, 305, 306
Водинський Юзеф 92
Воєнкова Марія 407
Возняк Володимир 333
Войсі Чарльз 45
Войтов М. 201, 207
Войтович Василь 189
Волкер Карол 200
Волков О. 464
Волкова Л. 15, 289
Волошко Тетяна 238, 318
Волощак Всеволод 467, 475, 476
Волянська-Павлюк М. 92
Волянський Онуфрій 182
Вольський Йосип 412
Вольський Станіслав 20, 23, 465, 467, 468, 471, 475
Вомеля Станіслав 182
Вонсик Дмитро 231
Воробкевич Г. 47
Ворожбит Олена 333
Воронець Л. 167, 427
Воронін Михайло 328, 332
Вороняк Володимир 24, 483
Воротньова Г. 17, 328
Врона І. 86
Вронський Макар 146, 157
Врубель М. 36, 132
Вульф Віра 30
Вусович О. 325
Гаврилко Михайло 204, 212
Гаврилюк Юхим 157
Гавриш В. 219
Гагенмейстер Володимир 11, 95, 121, 123
Гайдамака Анатолій 17, 231, 233, 242, 363
Гайдаш Н. 447
Гайченко П. 147, 156
Галенко Марко 21, 376, 384, 387, 390, 400, 402
Галицький Б. 19, 440, 447
Галібей М. 118
Галкін П. 428
Галле Еміль 33, 36
Галухіна Г. 302
Галькун Ярослава 353
Гальяно Джон 332
Ганджа П. 20, 457
Ганжа Людмила 230
Ганжа П. 421
Ганкевич Володимира 22, 240, 241, 244, 310, 311, 312, 314, 316, 318, 320

http://www.etnolog.org.ua

Гапонюк Клавдія 408, 414, 423
Гапчук Олександр 333
Гарбовський (Грабовський) А. 148, 149, 155
Гарбуз Василь 211, 214, 216, 217, 222
Гаркавець В. 421
Гаркус Олег 466
Гаркуша Н. 363
Гаркуша В. 269
Гарматюк Руслан 466
Гарфінкель 163
Гасе Айна 333
Гасюк О. 17, 255
Гах І. 21, 446
Гачул Йозеф 200
Ге Микола 214, 72
Ге Петро 72
Гедзевич Надія 241
Гелемей Петро 195
Гелітович О. 271
Генейчук К. 356
Генке (Генке-Меллер) Ніна 36, 37, 42
Геншке В. 16, 19, 167, 427, 428, 429, 432
Гера Олексій 19, 434, 436, 437, 443, 447
Герасименко Наталія 230
Герасимович А. 212
Герасимович Г. 50
Герляк-Гудим Г. 400
Герц Наталія 230, 231, 233, 235, 236
Гижицький С. 146
Гикова Ольга 471
Гімар Г. 9
Гінзбург Віталій 19, 21, 439, 441, 447, 448
Гладкий Н. 155
Гладковська А. 325
Глинчак Іван 183, 189, 194, 212
Глушко Р. 201
Глущенко Марія 155, 160
Глущенко Микола 100
Глущенко Поліна 80, 160
Гнатківський Михайло 212
Гнєдаш Олена 17, 230, 237, 242
Гоголь А. 21, 438, 444, 448
Голембієвська Інна 148
Голембовська (Болзан) Світлана 19, 21, 156, 157, 160, 420, 421, 429, 431, 432
Голик Г. 167, 172, 427
Головатенко Марія 61
Головатий О. 23, 459
Головацький Б. 465
Головіна Галина 149, 406, 415
Головко Дмитро 122, 123, 124, 127, 128, 373
Головко Михайло 398
Головнін Михайло 12, 67, 75
Голуб В. 216, 222
Голубець Орест 5, 6, 7, 321, 398
Голяк Едуард 19, 434, 436, 437
Гольдштейн Ж. 45
Гондурак П. 215
Гонсалес Надія 20, 406
Гонсалес Хосе 20, 406, 412
Гончар Іван 124, 384
Горбалюк Борис 382, 406
Горбалюк В. 127
Гординський Святослав 50, 51, 52, 54, 95, 184, 204, 207
Горецька Людмила 407
Горецький Ю. 197
Горішний Михайло 330
Горнунг Ю. 138
Городецький В. 130, 138
Городинська М. 61
Городинська Оксана 355, 358
Горолюк Віталій 148
Горська Алла 341, 342, 393
Гостинський Владислав 212
Готьє Жан-Поль 330, 332
Гофман Альберт 121
Гоч Дмитро 146
Гошовський Леонід 17, 231, 238, 309, 310
Грабар Д. 484
Грабар-Борецька Наталя 21, 384
Грабко В. 447
Грамма Іван 142
Грекова Н. 320
Грен Марія 94
Гресь Вікторія 332, 333
Гречина М. 368
Грибань Надія 15, 231, 236, 290, 291, 292, 295, 305
Григор'єва Валентина 328, 329
Григоров Віктор 17, 230
Гридасов Г. 20, 469
Гриневич Теодор 11, 50
Гринів Н. 459
Гриньковський Я. 93
Гріпарі Микола 145
Гронська Наталія 18, 22, 269, 271, 272, 273, 276, 282, 314, 319, 320, 322, 486
Гронський Петро 486
Гроха І. 319
Грудзинська Оксана 21, 126, 128, 136, 368, 373, 382, 384
Грушевський М. 69, 75, 204, 212
Грядунова Олександра 125, 128
Губаль Богдан 22, 231, 240, 241, 242, 243, 309, 314, 320
Губрій Тетяна 238
Гудак Василь 19, 376, 382, 398
Гудима (Гудима-Білоус) Романа 438, 444, 448
Гудим-Левкович Юлія 37, 68
Гуєцький (Сімха) С. 335
Гуз В. 219, 221, 222
Гуляєв Б. 167, 427
Гуляєва Наталя 358
Гулянський Йосип 16, 165, 170, 172, 173, 174, 177, 178, 435, 437, 447, 434

http://www.etnolog.org.ua

Гуменюк Петро 449
Гундерт Ю. 207
Гургула Ірина 92, 95, 107
Гурович Ема 290
Гурська Володимира 231, 235, 236, 237
Гусенов Ельдар 400
Гущин О. 19, 20, 428, 430, 431, 423, 469
Ґрета Ґарбо 98, 166
да Сільва Брунс Іван 45, 54
Давиденко Зоя 230, 231, 238, 298, 299
Давидова Наталія 11, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 95, 96, 98, 107, 349
Давидова С. 56
Давидович А. 196
Данилевська Ірина 332
Данилів (Данилів-Флінта) Ірина 17, 22, 231, 238, 240, 271, 310, 315, 316
Данилів Ярослав 451, 454
Данилов Борис 21, 376, 384, 396, 398, 402
Данилов В. 365
Данильчук Віктор 421
Дахно В. 302
Даценко М. 17, 247
Даць Олена 333
Дашек Ян 183, 206
Дворак-Галік О. 399, 400
Двораківський С. 170
де Вельде А.-В. 9
де Лятур Ян 182
Дебіцький С. 201
Девдюк В. 213
Дедишин Мирослав 461, 462, 475
Дейнега Михайло 231
Дейнека Олександр 126, 335
Декслер Л. 9, 129
Делоне Соня 11, 98, 99, 102, 205, 475
Дембіцький Станіслав 9, 91, 92, 129, 201
Дембовська Т. 57
Демченко Т. 373
Денисенко Ганна 61
Денисенко Григорій 125
Денисенко Михайло 125, 373
Денисов Михайло 38
Дербеньов В. 448
Дерегус М. 58, 59, 64, 85
Дереновська Олександра 358
Дероган Т. 325
Деряжна О. 302
Детерс Ерна 38
Джулинська Олександра 95
Джура Г. 64
Джуранюк Іван 230
Джус Людмила 231, 234, 242
Джус Степан 231, 234, 242
Дзбанський С. 132
Дзиндра Олесь 309
Дзюба І. 393
Дигас Ганна 17, 231, 321
Димет Михайло 200
Діброва Андрій 146, 410, 412, 414
Діброва Костянтин 406
Діброва Лідія 146, 406
Дідик М. 447
Дідківська-Петросюк А. 462
Діндо Жозефіна 144, 153, 154, 156, 158, 160
Діор Крістіан 101, 326
Дмитренко Алла 333
Дмитренко Любомир 16, 230, 232, 233, 234, 235, 242, 243
Дмитренко Тетяна 17, 230, 232, 233, 234, 235, 242, 243
Дмитрик Роман 21, 438, 444, 448
Дмитрієв О. 21, 384
Дмитрієва Євгенія 120, 149, 406
Дмитрук Р. 413, 423
Добровольський Анатолій 135, 138
Добровольський О. 368
Довгаль П. 216
Довгань Б. 365
Довгошия Василь 31, 39, 40, 42
Довженко Леся 16, 18, 22, 230, 243, 269, 275, 318, 322
Додяк П. 60
Дольницька Марія 10, 81, 93, 201, 202, 203, 205, 207, 456, 475
Домановський В. 428
Дорнгельм Борох 200
Дорожкіна Діана 332
Драган Тарас 18, 127, 366, 371, 381, 382, 398
Драчук В. 19, 438
Дреєва Тетяна 23, 470
Дрекслер Люна 156
Дричик С. 459
Дробаха О. 18, 270, 272, 273, 275
Дроб'язко Іван 211
Дрогомирецька Марійка 94
Дрокін С. 476
Друзенко В. 20, 469
Друль Ганна 21, 376, 384, 396
Дручків К. 219, 221
Дручків Ф. 215
Дряпаченко Іван 94
Дубовик В. 271, 276
Дубовик Олександр 235
Дубровіна Галина 327
Дубровський А. 328
Дубчак О. 421
Дудар Іван 17, 247, 249
Дудецька Г. 290
Дудін В. 21, 431, 432
Дулинець П. 20, 457
Думич Петро 19, 434, 436, 437, 443, 447
Дунаєва Юлія 355, 360
Дутка-Жаворонкова Вікторія 312
Духота В. 373
Духота Л. 304

http://www.etnolog.org.ua

Душеньчук Володимир 189
Дьорка М. 220
Дюговська Галина 22, 314, 320, 322, 486
Дюфі Рауль 34, 96
Дядинюк Василь 11, 50, 85
Дяченко (Дяченко-Забашта) Наталія 17, 22, 238, 240, 243, 271, 315, 316, 317, 320, 331, 357
Евенбах Р. 80
Егреші Тереза 17, 325, 326, 327, 328
Екстер Олександра 11, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 107
Ентеліс Ф. 164
Ерделі А. 102
Євтушенко Є. 400
Єлизаров С. 135
Єлизарова Ірина 325, 329
Єпишин О. 290
Єрмилов Василь 99
Єрмоленко Василь 20, 21, 384, 392, 393, 401, 406, 408, 413, 423
Єрмоленко Олександра 19, 376, 408
Єрофєєва О. 18, 277, 281
Єщенко Галина 294
Жарков Олександр 20, 465, 466
Жарова Тетяна 310
Жданов Є. 20, 469
Жданов Михайло 24, 485
Жданова Ангеліна 406, 424
Ждаха Амвросій 10, 211
Желєзняк Омелян 124, 126, 127, 292, 384
Животовська І. 18, 366, 371
Жиліна Маргарита 15, 17, 231, 232, 242, 290, 291, 292, 295, 305
Житникова Н. 17, 328
Жихович Е. 206
Жишкович В. 484
Жникруп Оксана 19, 157, 419, 420, 421, 424
Жоголь (Недопако) Людмила 5, 6, 7, 16, 18, 22, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 242, 243, 277, 278, 279, 281, 286, 289, 292, 293, 297, 298, 305, 306, 318, 320, 322, 368
Жолтовський І. 218
Жук А. 5, 61
Жук Михайло 10, 36, 125, 144, 158, 211, 349
Жук Н. 17, 325, 326, 327, 328
Жук Роман 19, 434, 436, 437
Жуков А. 428, 447
Жуков К. 131
Жураківська І. 42
Журба Олена 332
Забашта Галина 17, 22, 267, 272, 316, 320, 324, 331, 332, 335, 357
Забело П. 143
Заблоцька М. 61
Заблоцька Світлана 17, 102, 255, 261, 327, 331, 335,
Заболотний Володимир 126, 134, 135
Заварзін Євген 23, 469, 470, 475
Заваров Олексій 135
Зав'ялова Дарія 231, 241, 268, 310
Загайська Дзвенислава 453, 454
Загальська О. 278, 292, 293, 306
Задворна Л. 303
Задорожний Валентин 17, 230, 234, 242, 243
Заїка Ілько 123, 128
Зайцев Петро 15, 290, 305
Зайцева Тетяна 396, 402
Зак Галина 149
Зак Т. 412
Закурська Л. 17, 248, 249, 252
Запаско Я. 5
Залізко В. 428
Залізняк О. 373
Запольська Габріела 10, 92
Зарецький Віктор 341, 342, 393
Зарицька Софія 95
Зарицький Іван 16, 19, 21, 167, 175, 177, 427, 428, 429, 431, 432, 434
Затинайко В. 19, 428
Захаревич А. 187
Захарієвич Ю. 118, 132, 206, 212
Захарчишин Я. 127
Звір Н. 447
Звір Олександр 21, 444, 448
Звір Олена 271, 272, 273, 310, 311, 316, 320
Звіринський Карло 349, 350, 352, 360, 481
Згуро О. 400
Зекцер Й. 132
Зельдич Ася 16, 19, 167, 171, 175, 177, 178, 427
Земскова Тетяна 333
Зіненко Тетяна 399
Зіновієв Сергій 143
Зноба Іван 157
Зотова О. 320
Зубрицький А. 464
Зубченко Галина 341, 342, 368
Зубченко Ольга 333
Зусман А. 144, 148, 155, 159
Зюрфюс Бернард 369
Ів Сен Лоран 329, 330, 491, 497
Іванець П. 59
Іванець Фросина 61
Іваницька Л. 318
Іваницька Марта 17, 248
Іваницька Т. 59
Іванишин Володимир 24, 483, 484
Іванів І. 454, 484
Іванов І. 368
Іванова Антоніна 12, 85, 86, 87, 88
Іванова Ганна 483
Іванова Є. 175
Іванова Т. 15, 290, 292
Іванченко Н. 465
Іванченко Павло 80, 121, 122, 123, 125, 126, 128, 137, 143, 149, 151, 153, 158, 411
Іванченко Петро 148, 155, 407

http://www.etnolog.org.ua

Іванчо Марія 24, 481, 482
Іванчо Мігаль 24, 481, 482
Іванюшенко Едуард 23, 472
Івасюта Орест 23, 462, 471, 472, 476
Івахів Іван 47
Івашкевич Роман 326
Ігнатьєва Тетяна 334
Іллінський (Ільїнський) Андрій 18, 21, 367, 370, 376, 384, 394, 395, 400, 401
Ільїна Тетяна 23, 335, 469, 470
Ільясов Шаміль 400
Інюшина Л. 331
Іринська І. 328
Істомін К. 290
Ісупов Володимир 18, 365, 371, 372, 376
Ісупова Неллі 18, 19, 21, 365, 371, 372, 376, 383, 384, 385, 386, 400, 401
Іськів Лариса 17, 231, 238, 248, 331
Кабин В. 219, 221
Кавалерідзе Іван 157, 481
Кадочников С. 21, 431, 432
Казарян Володимир 471
Казимирська (Казимірська) Лідія 326, 327
Казіцин С. 56
Калашникова Наталія 325
Каленюк О. 358
Калиняк Г. 459
Калілов Микола 407
Калінін В. 292, 294
Калініна Т. 293, 294, 295
Калуга Галина 150
Капітонов С. 20, 469
Каплунович Юрій (Георгій) 295, 297, 298
Капустіна Т. 300
Караванська Оксана 332, 333, 334, 336
Кара-Васильєва Тетяна 5, 7, 8, 235
Каран Донна 332
Карант А. 152
Карась В. 20, 457
Карден П'єр 327
Каринська Варвара 98
Каркадим Катерина 353, 453
Кармин А. 148
Карнобєд В. 280, 281, 368, 370, 372
Карунський О. 400
Касаткін Л. 428
Касіян Василь 58, 85, 340, 466
Касперович Микола 119
Каспришин А. 465
Касьян Т. 300
Катеринок М. 20, 457, 466
Кафарський Юрій 356
Кацимон Є. 127
Качинський А. 196
Качмар Василь 23, 461
Кашеваров П. 363
Квасниця (Квасниця-Амбіцька) Лілея 22, 240, 241, 244, 309, 310, 311, 312, 316
Кечеджі Таїра 17, 331, 335
Кива Н. 61
Кирик Михайло 47
Кирилова Надія 231, 235, 236, 449, 454
Кириченко І. 232
Кириченко Степан 228
Кирницька Муза 15, 18, 22, 275, 282, 283, 288, 289, 305, 315, 317, 318, 322
Кисельова Тетяна 18, 22, 23, 256, 257, 262, 269, 271, 273, 315, 316, 317, 319, 320, 321
Кисіль Н. 59
Кисленко Ф. 127
Кислова Т. 238
Кисляченко Ю. 233
Китриш М. 373
Кияниця Н.18, 281
Кияніцина Людмила 125, 128
Кізімов Юрій 234, 237, 241, 315
Кізімова О. 234, 237
Кір'єнен А. 175
Кірноз Вікторія 312
Кіршина І. 261
Кітела Яків 440
Кічула Г. 376
Кічула І. 398
Кіщак І. 222
Кіщук Микола 486
Клакович К. 9, 129
Клевцова Ніна 149
Клейн Надія 228
Клименко-Жукова Віра 150, 154, 159, 406, 412, 413, 423, 424
Климовецький 148
Клімт Г. 30
Кломбицька Галина 20, 151, 409, 410, 414, 416, 417, 418, 421, 424
Клювгант Діна 20, 409
Ключан Є. 60
Кляйн Кельвін 330, 332
Кміт Д. 318
Книш В. 303
Кніпер-Шульц А. 202, 475
Ковалевич Ігор 19, 21, 376, 383, 384, 396, 397, 402
Ковалевич Людмила 19, 21, 376, 383, 384
Коваленко Григорій 8, 37, 38, 94
Ковалко М. 196
Ковалюк Степан 20, 466
Коваль І. 216, 217
Коваль Людмила 17, 230
Ковальчук Василь 406, 408
Ковальчук Олександр 22, 240, 242, 266, 281, 452, 454, 461
Ковальчук Т. 358
Ковач Едвард 10, 117, 133, 194, 212, 242, 244
Ковач Олександр 22, 240, 315, 316, 318, 320, 321
Коверко Андрій 204
Ковжун П. 56, 64, 85, 86

http://www.etnolog.org.ua

Когут Ф. 219
Коженьовський Я. 130
Козак Микола 408, 414, 415, 416, 423
Козак Надія 21, 384, 385, 386, 388, 389, 400, 401
Козак Сергій 21, 384, 386, 387, 388, 389, 400, 401
Козакевич-Дадинюк О. 95
Козаченко Лариса 231, 233
Коздровська Валентина 358
Козіна Ася 356, 357
Козленко О. 62
Козлов Євгеній 150, 412
Козлов Іван 149
Козлова Ярослава 150, 406, 410, 412
Козловський Борис 238, 241
Козулько Н. 335
Коко (Габріель) Шанель 98, 107, 330
Колдер О. 462
Колечко Сергій 23, 470, 476
Колечко Тетяна 23, 470, 476
Коломієць Інна 156, 157, 421
Коломієць Микола 136, 149, 160, 368, 407
Колос Сергій 12, 13, 56, 57, 58, 80, 85, 230, 291, 293, 302, 304
Колупаєва Агнія 240
Комашенко А. 214
Комлєва Олена 241
Кондратенко Єлизавета 151
Кондратюк В. 18, 127, 381, 382
Кононенко Петро 120
Конопацький С. 183
Кордіяка М. 376, 382
Кордуба-Дікенс Клавдія 108
Корешков Олексій 334
Корженко В. 272, 273, 322
Корінь Григорій 269, 275, 277
Корнєва В. 15, 289, 293, 294, 295
Корнієнко С. 462
Коровицький Олександр 330
Король Д. 356
Король І. 484
Коростенко В. 300
Коротенко Валентина 238
Коротич П. 60
Корпанюк Семен 221
Корпанюк Юрій 215, 221
Корусь Олена 151, 159, 424
Корчак Л. 174
Корчинська Оксана 354
Корчинський Василь 353, 354, 355, 360
Косаківський Віктор 358
Косаковська (Шимоняк-Косаковська) Євгенія 438, 443
Косарев Борис 99
Косихін Михайло 122
Косіба Войцех 183
Косів Роксолана 241
Космолінська Наталія 309
Костенко Василь 406, 413
Костецька К. 47
Костецька Н. 317
Костинюк Зоряна 241
Костирка Соломія 310, 312
Костюкова В. 41, 42, 43
Котарбінський В. 10, 30, 31, 41, 259
Котенко Микола 125, 143, 146, 149, 153, 155, 159, 160
Котков Ернест 17, 230
Коцюбинська Леоніда 147, 160
Коцюбинський М. 117, 157, 354, 358
Кочевська (Пісковатська) М. 293, 294, 295
Кочубєєв Ю. 476
Кошак В. 219, 221
Кравцевич Володимир 147, 155, 410, 415
Кравченко Клавдія 148, 408
Кравченко М. 383, 398
Кравченко Світлана 230, 235
Кравченко Тетяна 234
Кравчико 148
Кравчук Костянтин 20, 466, 471, 475
Кравчук Марія 345
Крамаренко Лев 122, 143
Красицький Фотій 119, 142
Красник Михайло 449
Краснов Д. 432
Красюк Людмила 18, 21, 367, 384, 394, 400, 401
Крвавич Д. 434
Крейн Волтер 45
Кремінський Іван 237, 240, 241
Кремпоха П. 211, 214
Кривич Конон 149
Криворукова Марія 146, 157
Криворучко Тетяна 329
Крижанівська Тамара 147, 157, 158, 407, 415
Крижанівський В. 50
Крижанівський Олександр 147, 157, 158, 407, 410, 415, 421
Кримський Сергій 389
Крип'якевич Олександра (Леся) 16, 17, 228, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 242, 250, 252, 309
Крицінський В. 199
Кричевський Василь 9, 10, 11, 12, 29, 41, 47, 54, 57, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 117, 119, 131, 138, 158, 211, 212, 214, 340, 341, 374
Кричевський Федір 13, 55, 57, 91, 95, 158
Кришталь Лідія 240
Кришталь М. 120
Кромпець-Морачевська (Морачевська) Марія 92, 95
Крохмалюк Віталій 23, 471, 472, 476
Крукеницька Олена 333
Крушельницька Соломія 10, 92, 102, 268
Куант Мері 327
Кубін Ф. 130

http://www.etnolog.org.ua

Кузнецов Віктор 458
Кузнецов Матвій 141, 144, 148, 150
Кузнецов Павло 30
Кузняк Ф. 196, 201
Кузюра О. 297
Кузьма Катерина 108
Кузьмич І. 183, 196
Кука Наталія 22, 311, 312, 316, 319, 322
Кулигін Андрій 471
Куликов М. 142
Куликовська Єва 130
Куліш Пантелеймон 72
Кульбін Микола 30
Кульга М. 59
Кульчицька Олена 10, 12, 31, 44, 50, 51, 54, 56, 64, 85, 31, 92, 93, 94, 95, 107, 114, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 212, 222, 247, 261, 449
Кульчицька Ольга 10, 31, 44, 50, 51, 54, 56, 64, 92, 93, 94, 95, 107, 182, 222
Кульчицька С. 261
Кульчицький Юрій 204, 205, 474, 475
Кундельська Інна 314
Купових С. 18, 281, 363, 370
Курдибаха Олександр 231, 301
Куриленко Михайло 50, 56, 109
Курилич М. 434
Курилко Осип 196
Курило Андрій 21, 444, 445, 446, 448
Курлюков О. 185
Куров В. 60
Курова Анастасія 240
Курочка Анатолій 127, 382
Курочка Марія 127, 382
Курочка О. 465
Курреж Андре 327
Курчинський Зигмунд 93
Кусько Галина 5, 237, 240, 244, 282, 284, 309, 310, 311, 321
Кутинська Віра 85, 87
Кутянський О. 243
Кухарська В. 127
Кухарський А. 149
Куца Оксана 17, 231, 236, 237, 238
Куца-Чапенко Олена 261, 317
Кушнірський М. 152
Кушнірук Ярослава 353
Лавріненко Іван 23, 463, 475
Лагерфельд Карл 330
Лажечнікова Світлана 149
Лазаревська Ю. 400
Лазарчук Андроник 72
Лазовський Н. 99, 101
Лазорко Д. 60, 64
Лакруа Крістіан 330
Ламанова Надія 11, 96, 97
Ламах (Карпичева) Аліна 15, 239, 243, 293, 294, 295, 305, 306
Ламах Людмила 239
Лампека Микола 20, 21, 384, 406, 412
Ландар Анастасія 61
Лапчик Ніна 17, 231, 241, 267, 282, 281, 284
Ларюшина Тетяна 17, 230
Ласовський О. 438, 440
Лахманюк Ганна 329, 330
Лашко Наталія 344, 346
Лащук Юрій 121, 127, 375
Лебіга Л. 17, 255, 331
Лебіщак Ю. 119, 120, 134
Лебрен Шарль 242
Левадна Ольга 22, 240, 241, 242, 244, 315, 318, 319, 322
Левадний Олександр 22, 242, 244, 318, 319, 322
Левадська Емма 358
Левандовський С. 196
Левинський Іван 9, 10, 14, 31, 94, 118, 119, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 177, 183, 187, 189, 197, 206, 212, 374
Левинський Лев 132, 194
Левицька І. 233
Левицька Т. 303
Левицький Мирон 11, 50
Левицький Олександр 9, 129, 156
Левків Тарас 18, 19, 21, 127, 366, 371, 376, 377, 378, 381, 382, 383, 384, 387, 389, 398, 400, 401, 486
Левченко П. 30, 259
Легенький Ю. 18, 370, 371
Ледницький Дмитро 471, 472
Леже Фернан 37, 52, 203
Лепкий Л. 201
Лесюк Наталія 238
Леся Українка 117, 157, 232, 233, 242, 412
Лимаренко В. 88, 268, 275
Липа Ганна-Оксана 21, 376, 384, 391, 392, 398, 401
Липа-Захаріясевич Галина 87, 88, 265, 268, 269, 270, 275
Липова Параска 231
Липовий Віктор 231
Липська О. 166
Лисенко Микола 29, 117
Лисенко Тетяна 376
Лисик Ганна 21, 376, 382, 384, 395, 398, 399, 400, 401
Лисиця Анжела 332, 333
Лисицька Л. 351
Литвин Л. 447
Литвинов Микола 23, 463, 475
Литовченко Іван 16, 61, 62, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 241, 242, 243
Литовченко Марія 16, 62, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 241, 242, 243
Литовченко Наталія 232, 233, 240, 242
Личко О. 21, 446, 448
Ліндеман Г. 304, 306

http://www.etnolog.org.ua

Ліндерман Агнеса 38
Лініченко Юрій 231
Лісова К. 59
Лісовська Оксана 407
Лісовський Роберт 50, 204, 207
Ліщинський П. 465
Лобанов Юрій 20, 409, 416, 417, 418
Лозинський Тарас 450, 451, 454
Лозова Леонтіна 20, 406
Ломилкіна Л. 335
Лондон О. 319
Лопатін В. 217
Лопато Н. 295, 296, 297
Лопінський Ян 200
Лопушанський М. 434
Лужецький М. 206
Лукань Володимир 451, 454
Лукач Валентина 310, 331
Лукашевич Тетяна 22, 244, 276, 312, 317, 318, 320, 322
Лукіянович М. 118
Луковська Ольга 240
Лук'янова Галина 237
Лук'янович М. 212
Луначарський А. 218
Лупій С. 5
Лупул Ігор 23, 462
Луцик Володимир 452, 454
Луцкевич М. 303
Лучинський О. 459, 463
Лучук І. 102
Лушпинський Олександр 9, 10, 118, 131, 133, 138, 184, 187, 204, 207, 212
Любас Маріанна 358
Любич Б. 292, 305
Любич В. 400
Люрса Жан-Жак 55
Лятуринська Оксана 95
Ляхов Г. 290
Лящук Б. 303
Маєв Юрій 99, 328, 329
Маєвська Тереза 329, 334, 335
Мазепа Галина 35
Мазур Людмила 352, 353, 360
Мазур М. 353
Мазур О. 241
Майданець-Баргилевич Олена (Майданець Леся, Майданець-Саєнко Леся) 22, 239, 240, 243, 271, 320
Макєєва-Лялюк Наталія 376
Майстренко О. 400
Маковей Осип 182
Максименко А. 18, 366, 367, 371
Максимова Наталія 18, 22, 270, 272, 273, 275, 314, 316, 319, 321, 486
Максимович М. 36
Малевич Казимир 11, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 95, 69, 99, 349
Малиновський Олександр 135
Малицький Григорій 147, 406
Малиш Г. 59
Малишко Іван 127, 375
Малишко Микола 24, 481, 486
Маляренко Людмила 23, 469, 471
Мамчич Ольга 267
Мандич Євген 151, 156
Мандрика Леся 438, 444, 448
Мануїлов В. 18, 365, 366, 371, 372
Мануїлов Євген 486
Манучарова Ніна 135, 287
Манько Яків 122
Маринченко М. 127
Марінетті 37
Маріно Ольга 17, 22, 241, 242, 262, 315, 316, 318, 320, 322
Марков В. 143
Маркович К. 459
Марлен Дітріх 98, 100, 106
Маро С. 20, 469
Мартинюк С. 19, 440, 447
Маругін В. 297
Марченко Г. 342
Марчук Іван 343, 350, 363, 375
Марчук Раїса 147, 157, 424
Маршак Йосип 10, 200, 205, 207
Масляк Зіновія 19, 127, 440, 441, 448
Масютенко М. 169
Матвєєнков П. 60
Матвієнко Ніна 267
Матвіїшин І. 465
Матейко А. 266, 275
Матяш Г. 464
Махно С. 400
Мацієвський Іван 443
Мацієвський Ігор 21, 438, 444, 445, 448
Мацієвський Ярослав 436, 437, 443
Машкара-Швець В. 363
Машкевич Олег 17, 226, 230, 231, 236, 237, 239, 242
Маяковська Л. 288
Мегик Петро 205, 207
Медвецька Елеонора 228
Медвідчук М. 215, 249, 221
Медвідь А. 459
Медвідь Любомир 350, 375
Мединський Олександр 17, 242
Медяник Г. 278
Мейльман Я. 427
Мельник (Солудчик) Ольга 344
Мельник Володимир 358, 424
Мельник І. 183
Мельник Олександр 17, 230, 232
Мельник Олена 108
Мельникова Л. 331
Мельниченко М. 370, 372
Мельничук Станіслав 459, 463

http://www.etnolog.org.ua

Менцінський Маркіян 196
Мепен Герц 17, 255, 256, 325, 328, 329, 335
Мері Євгенія 16, 167, 174, 175, 176, 178, 434, 438, 439
Метценже 39
Мєстечкін Г. 33
Мєшкова Людмила 18, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373
Микита Сергій 471, 472, 476
Мимрик Дмитро 350, 351, 360
Миронова Єлизавета 235
Миронова Я. 400
Миронюк О. 454
Мисковець Тетяна 15, 18, 22, 270, 272, 273, 275, 282, 283, 293, 295, 310, 315, 316, 485
Мисько Л. 470
Митяєва (Пахарєва) Лідія 16, 19, 150, 160, 167, 169, 406, 410, 412, 414, 427, 428, 429, 431, 432
Михайлицький Олександр 483
Михайличенко Г. 320
Михайлів Юхим 36, 119
Мізин Олександр 143, 153
Мікєєва Ася 415, 416, 418, 424
Мікушева І. 304
Міловзоров Олександр 18, 19, 20, 21, 363, 364, 365, 367, 371, 372, 376, 377, 378, 381, 383, 384, 457
Мілонадіс Костянтин 474
Міляєв С. 222
Міміношвілі Гія 21, 376, 384, 396, 397, 400
Мінько (Мінько-Муращик) Ірина 17, 231, 237, 238, 242, 243
Мінько Олег 232, 235, 242, 350
Мірошниченко А. 152, 417
Мірошников Олександр 23, 468, 471, 475
Міхальянц Олександр 20, 23, 469, 476
Мічуріна Т. 302
Міщенко Людмила 231, 233, 234, 242, 363
Міяке Іссе 330
Могиляк Юстина 333
Можейко Іда 412
Мойсеєва Антоніна 148, 156, 415, 422
Мойсюк Г. 155
Мокловський Казимир 10, 94, 132, 184, 212
Мокрицький Ювеналій 203
Молдаван О. 19, 419
Молнар І. 220
Молотніков Ю. 295, 296, 297, 306
Молящий С. 23, 459
Монцібович Стефанія 92, 93
Моргунов Ігор 18, 277, 281
Мороз Григорій 230
Мороз Л. 18, 270, 275, 319
Мороз Олексій 18, 22, 240, 241, 261, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 296, 315, 317, 318, 368
Мороз Степан 459
Мороз Тамара 15, 230, 242, 282, 283, 288, 289, 305
Морозова А. 237
Морозова Г. 160
Морріс Вільям 33, 34, 35
Морчак О. 301, 302
Мосійчук Зінаїда 146, 147, 157, 158, 406
Московка Т. 49, 428
Мось Петро 19, 21, 376, 377, 379, 380, 384
Мотика Мар'яна 453, 454
Мотика Ярослава 19, 21, 356, 376, 382, 384, 397, 398, 402, 465
Мотовилець М. 331
Моцак Михайло 421, 424
Музика (Стефанович) Ярослава 10, 12, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 93, 95, 107, 180, 201, 203, 207, 247, 269, 275, 449, 450
Музиченко В. 146
Музичук Василь 412
Мур Генрі 271, 470
Муравйова Л. 364
Мурашко Олександр 30, 91, 100, 102
Мусатов Юрій 396, 397, 400
Мусієнко Пантелеймон 126, 128, 134, 135, 136, 141, 143, 149, 150, 151, 153, 155, 159, 160
Мустафаєва З. 262
Мутка Альбін 200
Муха Альфонс 30, 181
Муха Оксана 333
Мухіна В. 11, 96, 97, 427
Мушурова Асіє 400
Мялковська Тетяна 484, 486
Мягков В. 233
Нагірний Василь 132, 181, 184, 187, 196, 204
Нагірний Є. 132
Нагорна Л. 316
Нагорний Леонід438, 439
Надтока Петро 407
Назаренко Микола406, 412, 413, 416, 423
Назаров Д. 421
Назаров Іван 119
Наконечний Віктор 353
Налепинська-Бойчук Софія 64, 119, 122
Нарбут Георгій 10, 72, 158, 211, 349
Нарекян Вартам 146, 155, 406, 410, 411
Наумко Дарія 231, 238, 309, 449
Негляденко Гульнара 23, 258, 261
Недільська С. 61
Недосеко Альберт 231, 232
Недосеко Неоніла 231, 237
Несвицька О. 434
Нестеренко Іван 449
Нестеров В. 335
Нестеров М. 30, 38
Нехорошов А. 464
Нечипоренко Іван 250, 252
Нечипоренко Сергій 17, 247, 291, 304
Нікітаєва Катерина 412
Ніколаєв Микола 23, 151, 409, 417, 418, 424, 469

http://www.etnolog.org.ua

Ніколаєва О. 329
Нікуліна Валентина 228, 230, 231, 236, 298, 299, 300, 306
Новаківський Олекса 91, 94, 138, 204, 121
Новикова-Саницька Л. 18, 281
Новодерьожкіна Ольга 474
Новосад Юлія 241
Новотнова Я. 93
Нога О. 5, 6, 7
Носар Б. 167, 169, 427
Ньюберрі Джесі 45
Обмінський Тадеуш 10, 118, 131, 132, 138, 187, 206, 212
Обрист Г. 35
Оверчук Анатолій 157
Оводенко Д. 464
Оврах Володимир 21, 376, 384, 387, 389, 392
Овсянников Владислав 410, 414, 418, 422
Овчаренко Віталій 148, 410
Овчинников В. 58
Одрехівський В. 222
Одрі Гепберн 98
Оксамитна Л. 318
Окуневська О. 93
Олексієнко Зінаїда 408, 414, 415, 416
Олексієнко Федір 127, 368, 384
Олена Пчілка 11, 95
Олесницька Елеонора 93, 94, 95, 107
Олійник Ольга 241
Ольшевський Мар'ян 92
Оначко Н. 120
Онишкевич Г. 47
Онищенко Володимир 21, 376, 384, 397, 400, 401
Онищенко К. 298, 299, 300
Онищук І. 438
Онохіна О. 301, 302
Орлов В. 447
Орлова М. 97
Орловський 148
Орт Віктор 9, 35
Осецький І. 16, 165, 170, 173, 174
Осецький М. 16, 165, 170, 173, 174
Осипова Маргарита 148, 408
Осиповичева О. 92
Осінчук Михайло 85, 203
Османова Ельвіра 258
Остапенко Л. 370
Остаповичева О. 95
Остафійчук Іван 449, 450, 454
Островська Ю. 399
Островський Г. 5
Откович Зоряна 240
Откович Наталя 356
Отрощенко М. 280
Отрощенко С. 368
Охримик Олена 17, 238, 248, 252
Охримович Емілія 93, 94, 95
Охримович Зінаїда 125, 128
Ошур Н. 447
Ошуркевич Галина 19, 21, 376, 382, 383, 384, 394, 398, 400, 401
Павельчук Ю. 21, 446, 448
Павленко Анатолій 230, 237
Павленко Віра 150, 154, 159, 160, 287, 305, 406, 411, 412, 413, 423
Павленко Оксана 122, 123, 143, 153, 158, 159
Павленко-Черниченко (Павленко) Галина80, 150, 154, 159, 406, 412, 413, 423, 424
Павленко-Ярема Ольга 230, 237, 238, 335
Павлишак Михайло 212
Павлишин Лариса 238
Павлишин-Святун Тетяна 21, 384, 396
Павловський Вадим 68
Павловський Мечислав 16, 19, 165, 170, 172, 173, 174, 177, 178, 434, 435, 437, 447
Павлусенко Л. 18, 281
Павлюк В. 306
Падалка Іван 59, 64, 80, 85, 119, 122, 123, 126, 143, 153, 158
Падалка Яків 127, 372, 373
Паламар Григорій 440
Палієнко В. 201
Панасюк Сергій 20, 409
Панащатенко Валентина 149, 154
Панова М. 325
Панчишин В. 23, 459
Панчук-Медведкова Анастасія 407
Панькевич Юліан 181, 187
Папірна Н. 269, 271
Параджанов Сергій 351
Паранін А. 76, 280, 292, 305
Паращук Михайло 94, 204, 207
Парута-Вітрук Ольга 17, 22, 231, 238, 240, 241, 243, 310, 311, 312, 315, 316, 318, 320, 321
Парфенюк Н. 465
Пасічна Світлана 21, 376, 384, 396, 400, 402
Патковський Станіслав 118, 119, 142, 158
Паук Наталія 16, 17, 62, 228, 229, 231, 232, 233, 236, 238, 240, 241, 242, 244, 250, 251, 252, 265, 267, 310
Пахалович В. 428
Пашкевич Р. 15, 18, 281, 290, 291, 292, 295, 305
Пащенко Олександр 287, 288, 306
Пащенко Ю. 370
Перейма Ака 474, 475
Пержан Штефан 466
Перова І. 18, 281, 363, 367, 370, 371
Перфецький Л. 201
Пестель В. 38
Петрашевич Галина 157
Петращук-Гинга О. 319
Петренко А. 463
Петрицький Анатоль 95
Петровський Андрій 21, 438, 444, 445, 448

http://www.etnolog.org.ua

Петрук Роман 18, 19, 21, 24, 127, 350, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 389, 398, 440, 443, 448, 449, 454, 458, 481, 482, 486
Петрякова Ф. 5, 7
Пецух Ірина 412
Печенюк Таміла 5, 17, 18, 22, 88, 237, 240, 244, 270, 271, 273, 275, 284, 310, 315, 316, 318, 320, 321, 350
Печорний Петро 19, 21, 376, 384, 391, 392, 393, 399, 401, 407, 411, 412, 415, 418, 421, 424
Пилєва (Флуд) Т. 266
Пилипенко Міртала 474
Пилипчук Микола 406, 414, 423
Пилипчук Ніна 406, 411, 413, 414, 423
Пимоненко Михайло 91
Пиріжок Андрій 325
Письменна Т. 20, 469
Письменний О. 20, 469
Підкова М. 459
Пікасо 37
Пікуш Наталія 17, 22, 231, 240, 244, 282, 312, 314, 318, 320, 321
Пілюгін Євген 353
Пілюгіна О. 240
Пільщикова А. 356
Піманкін Юрій 20, 409, 411, 415, 417
Пінзель Іоанн-Георгій 481
Пінчук І. 428
Піонтковський Ю. 133
Піотрович Казимир 198
Плегуца Г. 60
Племянников А. 148
Плесківська Марія 122
Повстяний Євмен 12, 67, 70, 71, 74, 75, 87
Погорецька А. 20, 469
Погребний М. 293, 294
Погребняк Н. 271, 272
Погрібний В. 428
Подольська-Костельна Марія 333
Позен Л. 207
Познікін В. 288, 289, 305
Покиданець-Мазурок Ірина 353, 355, 356, 360
Покосовська Валентина 157, 406
Покотило Тамара 231
Пола Негрі 98
Полінова Є. 48
Поліщук А. 149
Полуботько Сергій 23, 463, 475
Поляк В. 148
Полякова Ірина 333
Полякова Р. 336
Полянська Н. 290
Пономаренко М. 59, 293, 294
Пономаренко К. 295, 296, 297, 306
Понтеліаді Ф. 295
Попов Богдан 464
Попов М. 100
Попова Віра 37, 38, 39
Попова Любов 11, 36, 37, 38, 39, 41, 97, 349
Попова Н. 332, 400
Попова (Попова-Хижинська) Анна 22, 240, 241, 310, 315, 316, 318, 319, 322, 486
Попович М. 213
Поппель Антін 156
Поп'юк Ілля 466, 471
Порохова Лариса 309
Потеряйло Т. 331
Потієвська Ольга 18, 22, 269, 271, 273, 275, 276, 315
Потієвський В. 276
Потравна Тетяна 148, 408
Поцюрко Ольга 333
Почеква Оксана 85
Пошивайло Олександр 5, 7, 127, 399
Правдіна Ірина 327
Прахов Адріан 185
Прахов Микола 30, 259
Прахова Олена 10, 30, 31, 41, 259
Преснякова Л. 293, 294
Преторіус Теодор 198, 206
Пржибильський Т. 147
Прибильська Євгенія 10, 11, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 47, 48, 49, 95, 96, 97, 102, 107
Приведа Леся (Олександра) 18, 231, 270, 272, 275, 309, 310
Придатко Т. 5
Приймак Б. 135, 138
Примаченко (Приймаченко) Марія 80, 258, 267, 272, 275, 291, 342
Примаченко Федір 342
Принада Орест 21, 444, 445, 446, 448
Пришедько Григорій 342
Прокопенко Олександра 230
Прокопович Теодор 212
Проніна Ірина241
Протасов Григорій 21, 376, 384, 395, 396, 399
Протор'єв Валерій 125, 373
Протор'єва Надія 125, 373
Прохера А. 61
Прохоров С. 102
Процик Любов 351
Прядка Володимир 17, 18, 229, 230, 232, 233, 242, 243, 364, 372
Пуаре Поль 34, 92, 96
Пузів Ігнатій 196
Пуні І. 37, 38
Пустовійт Гаврило 58, 59
Пустовіт Ліля 332, 333, 334, 336
Пушкарьов Андрій 348, 353, 355
Пушкарьова Ганна 355
Пшесмицький Зенон (Міріам) 182
Пшеченко Євмен 31, 39, 40, 42, 49, 87, 260
Пшибильський (Пржибильський) А. 148
П'янида Борис 20, 409, 411, 416, 417, 418, 424
П'ятковський Й. 196
Рабанн Пако 327

http://www.etnolog.org.ua

Раду А. 370, 372
Радько Сергій 376, 400
Раєвська-Іванова М. 30, 259
Райтер Н. 331
Райхерт Я. 93
Ралко Марія 457
Рапай Ольга 18, 19, 21, 157, 363, 365, 367, 371, 372, 381, 384, 385, 400, 401, 419, 420, 421, 424
Рациборський М. 81
Рева В. 214
Резніченко Н. 358
Реріх 143
Реріх М. 197
Реут Т. 301
Решетник І. 293, 304
Рєзнік Елла 330, 335
Рибін Юрій 406
Рибіна-Конарева Олександра 151, 409, 415, 416, 417, 418, 424
Риботицька Оксана 17, 22, 231, 236, 237, 238, 240, 243, 309, 310, 318, 322
Рижанков В. 19, 21, 445, 446
Римаренко Т. 302
Рихтинський Л. 201
Ріґль Алоїз 48
Рідний Олександр 483
Рікель Соня 329
Рімер С. 133, 138
Ріхтер Р. 148
Роготченко О. 20, 469
Родіонова Валентина 409
Родченко Олександр 97
Роєнко (Роєнко-Сімпсон) Валентина 17, 18, 22, 231, 238, 270, 271, 273, 275, 316, 317, 320, 322
Рожанківський В. 5, 7, 170
Рожко В.201
Розанова Ольга 36, 38, 39
Розвадовський В. 213
Розвадовський О. 301
Рокицький Микола 58, 59, 80, 85
Романець Богдан 23, 458, 459, 475
Романів-Тріска Оксана 452, 454
Романов В. 196
Романщак Віктор 17, 230
Романюк Мусій 146, 149, 159
Романюк Олександр 310
Росоловський Осип 196
Росул Мирослава 21, 384, 391, 392, 401
Рось Леся 376, 392
Рось Олександр 376
Ротальський Дем'ян 156
Рубан В. 87
Рубан Зеновія 376
Рубан Микола 376
Рудакевич С. 93
Руденко А. 167
Руденко О. 329
Рудик Ліліана 333
Рудницька Анжеліка 23, 257, 262
Рудольф П. 196
Ружинкова Олександра 406
Руснак Манолій 20, 457, 465, 466, 475
Рюміна Г. 370, 372
Рябчук Анастасія 470
Сабов М. 220
Сависька Г. 64
Савка-Качмар Марія 127, 376, 392, 398
Савтер Ю. 400
Савчук В. 440, 458
Садилик І. 290
Садловський Владислав 92, 196
Садова Вікторія 309
Садовський Микола 69
Саєнко Ніна 64, 73, 74, 239, 242, 343, 344, 346
Саєнко Олександр 12, 57, 64, 72, 73, 74, 75, 124, 212, 214, 236, 238, 239, 242, 292, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346
Салтиков О. 15, 62
Сальченко О. 459
Самійленко Микола 408, 411, 423
Самокиш М. 10, 211
Самолович Павло 120, 121
Самохіна С. 301
Самутіна Ганна 343, 346
Сандомирська Беатриса 146, 159
Саніна Валентина 98, 102, 370, 372
Сапожак Олександр 23, 461
Сара Бернар 30
Сарапова Сусанна 150, 406, 410, 421
Саратов Л. 99
Сарафанов Володимир 334
Сафаргалін А. 335
Свенціцький Іларіон 85, 95, 187
Сверстюк Є. 393
Світлична Н. 342
Світличний І. 393
Свобода Юзеф 183
Севастьянова (Грибанова) М. 15, 277, 282, 283, 288, 289, 305
Севрук Галина 18, 21, 365, 368, 369, 371, 372, 373, 376, 382, 384, 392, 393, 401
Седляр Василь 59, 85, 122, 123, 126, 143, 153, 158
Сеїт-Аметов Абдюль 399
Сельська Маґрід 449
Селюченко О. 127, 373
Семененко П. 16, 165, 170, 172, 173, 174, 177, 178
Семенко Ганна 21, 376, 384, 385, 387, 401
Семенко Світлана 330
Семенюк Василь 449, 450, 454
Семенюк Іван 213, 215
Семесюк Іван 22, 23, 258, 261, 317, 318, 486
Семесюк Марина 486
Семиградова А. 31, 32, 34, 41, 47
Семиградова Є. 33, 34
Семикіна Людмила 17, 331, 332, 335, 393

http://www.etnolog.org.ua

Сен-Санс Марк 55
Сень Валентина 20, 409
Сень Іван 20, 151, 409, 417, 424
Сеньків Михайло 189
Серафим Антоній 195
Серветник (Серветник-Юрчук) Лідія 231, 236, 237, 238
Серебряник Ф. 57
Середа А. 48
Середник М. 60
Сєров С. 20, 23, 469, 476
Сєрова О. 325
Сивак Віталій 449
Сидак Валентина 409, 417
Сильвестров В. 393
Симоненко В. 236, 393, 450
Синиця Григорій 341, 342, 346
Сипняк В. 18, 270, 273
Сігал Ушер 152
Сідак (Француз) О. 230, 298, 299, 300, 306
Сідорский І. 185
Сікора Олеся 453, 454
Сіренєва А. 364
Сіробаба-Климко Віра 20, 408
Сітас С. 304
Сіхульський Казимир 91
Січинський Володимир 189
Скибін Рустем 399, 400
Скицюк (Графова) Олена 412, 413
Скицюк Іван 19, 81, 412, 423
Скопець Н. 250
Скопп Ю. 147
Скорий Андрій 21, 384, 387, 388, 401
Скремета Л. 17, 325, 327, 328
Скрипка 67
Скрипник Г. 8
Скринеиг О. 102
Скутін А. 15, 290, 292
Славінська А. 317
Славіцький К. 138
Сластіон Опанас 10, 11, 95, 119, 142, 158, 211
Слободян Галина 241, 311, 312, 321
Слободян Олег 358, 360
Слободянюк Василь 356
Слуцький Наум 200, 205, 207, 473
Смеречинська-Мартинович Оксана 452, 454
Смик Олександр 134
Смирнов Б. 427
Смілянець Василь 342, 343
Сміян С. 19, 428, 429, 430, 431, 432
Снайдер Н. 196
Снєдзін Ю. 292, 293
Собачко (Собачко-Шостак) Ганна 11, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 47, 49, 80, 96, 256, 260, 261, 282, 291, 329, 342
Соболєва Наталя 334
Соболь Л. 266, 275
Собчик Станіслав 200
Сойка Богдан 350
Сойко Л. 303
Соколенко Сергій 146, 147
Соколова Віра 407, 410, 415
Соколова Кіма 146, 406
Соколова Л. 370
Соколовський Олександр 332
Соловйова Жанетта 19, 376, 377, 378
Сольська Ірена 10, 92
Сомова Ганна 30
Сом-Сердюкова О. 5, 7
Сорокін Олександр 149, 151, 155, 157, 406, 410, 412, 424
Сорокіна М. 295, 296, 297
Сорохтей Осип 449
Сорочинська Людмила 358
Сосенко Модест 85, 91, 94, 212, 446
Софієнко В. 370
Соффічі 37
Спаська О. 48
Спектор С. 335
Спиця Володимир 146, 406, 410, 412, 413
Співак Віктор 358
Станіславський Я. 30
Станкевич М. 353
Старинець Петро 231, 295
Старицький Михайло 69
Старченко Микола 406, 410, 422
Стасюк О. 20, 457
Стаховська О. 267
Стаховський Д. 138
Сташкевич Наталя 358
Стебловська Леоніла 351, 352, 360
Степанов Микола 483
Степанова Варвара 39, 96, 97
Стернічук М. 447
Стернюк Аскольд 459, 472
Стефанівський Михайло 183, 189, 194, 197, 198, 199, 206
Стефанович Каєтан 36, 92
Стефанович-Ольшанська Михайлина 94, 102
Стеф'юк Ігор 24, 480, 484, 486
Стеценко Олексій 295, 296, 297
Стецишин І. 459
Стіклі Густав 45, 54
Стоклос Ю. 196
Столокотня (Цибульова) Ф. 67
Стороженко Микола 343
Сторчак Г. 20, 465
Стоянська О. 102
Стрельчук Б. 177
Стринадюк Р. 466
Ступак Оксана 333
Судомора О. 204, 207
Супранівський Йосип 195
Супранівський Якуб 195
Сух В. 196
Суханя Марта 276, 283

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Суходолова О. 321
Таборовський Володимир 149
Талащенко Є. 17, 255
Танадайчук Сергій 359
Танюк Л. 393
Тарадіна Ірина 334
Тарань Г. 465
Тарасенко Петро 408, 414, 415
Тарасов В. 169
Тарнавський В. 484
Тарнавський І. 21, 446, 448
Тарнавський Мар'ян 434, 437, 438, 447, 448
Тарутіна О. 67
Татлін Володимир 11, 97
Теліженко Микола 21, 260, 353, 354, 357, 360, 376, 384, 391, 392, 394
Теліженко Олександра 23, 259, 260, 262
Теліженко Олеся 23, 260, 333, 357
Тенглі Жан 462, 472
Теннер Григорій 151, 156
Теодорович К. 206
Тептяєва Ліля 356, 357, 358, 360
Терещенко Світлана 333, 336
Терещук П. 201, 204, 205, 207, 208
Тернавська І. 270, 272, 273, 275
Тесленко-Пономаренко Л. 22, 320, 321
Тесляк Дзвінка 330
Тимків Б. 5, 7
Тимків М. 213, 219, 221
Тимко В. 476
Тимофієнко Л. 303
Тимчак С. 438
Тимченко Марфа 19, 80, 81, 150, 154, 159, 160, 286, 287, 288, 406, 411, 412, 413, 416, 423
Тимченко В. 316
Тинкалюк І. 465
Тинкалюк М. 465
Титаренко Е. 15, 267, 282, 283, 290, 291, 292, 305, 306
Тихонова О. 41
Тихонюк Валерій 357
Тихонюк Олена 357, 360
Тищенко Галина 231, 234
Тіменик Марія 22, 310, 312
Тіменик Олена 22, 310, 312, 314, 319
Тіпакова І. 61
Тіфані Л. 33
Тканко В. 102
Тканко Зеновія 5, 17, 102, 331, 335
Тканко Ольга 333
Ткач О. 335
Ткаченко Іван 147, 148, 411, 422
Ткаченко Ірина 332
Ткаченко М. 30
Ткаченко Д. 67
Товстуха Леонід 231
Токар Іванна 22, 240, 241, 271, 317, 319, 322
Токар (Балла) Марта 17, 22, 250, 317, 325, 326
Токар О. 400
Токаренко Таїсія 147, 156, 157
Толмачов Д. 370
Томашевська Віра 21, 384, 385, 386, 401
Томашевський Б. 400
Тоцький Леонід 342, 343, 346
Трегубов Микола 20, 406, 410, 415, 421, 423, 424
Трегубова Валентина 20, 157, 406, 407, 412, 415, 416, 419, 420, 421, 424
Тринцолин В. 21, 444
Трофимова І. 266
Трофимов В. 147, 156
Труш Іван 91, 94, 117, 181, 184, 187, 207, 212
Тулупова Юлія 23, 258, 262
Туманова Інна 18, 381, 383, 398
Турдиєва Тамара 470
Турчин І. 20, 465
Турянська Олена 356, 360
Тютюнник Н. 325
Удальцова Надія 36, 38, 39, 41, 96
Укадер Юлія 483
Українець Іван 119, 146, 153, 158
Ульріх 121, 143
Ульянов Г. 167, 168, 427
Унтер Є. 196
Усик Я. 216, 217
Устенський Володимир 195
Устименко Катерина 412
Устинов Сергій 484
Ушакова Ірина 400
Ущапівський Василь 406, 411
Фаберже Карл 10, 33, 194, 200
Фаворський В. 290
Фадєєва Юлія 316
Фальк Роберт 126
Фащенко Єлизавета 16, 17, 228, 230, 231, 232, 235, 243, 247, 250, 252, 327
Фединський В. 20, 465
Фединський Степан 195
Федірко М. 298, 299
Федоренко Н. 270, 271, 275, 277, 282
Федоров Ю. 20, 469
Федорова Ніна 19, 21, 123, 127, 128, 135, 136, 150, 368, 372, 373, 376, 382, 384
Федорова-Солодовникова С. 20, 469
Федоров-Давидов О. 288
Федорович Володислав 47, 48
Федорович Я. 196
Федорук О. 5, 7
Федорченко Н. 64
Федчун Неля 18, 20, 127, 381, 383, 398
Федчук Н. 465
Федько Володимир 16, 18, 228, 229, 230, 232, 234, 242, 295, 364
Федько У. 23, 469
Федькович Ю. 47
Федяєв Сергій 408, 411, 423
Фера С. 98

http://www.etnolog.org.ua

Фетисов П. 131
Филимонов І. 170
Фіголь М. 230
Фізер Іван 21, 24, 362, 376, 384, 391, 392, 394, 479, 486
Філіппі П. 196
Філіппов В. 428
Філонович Клавдія 157
Флінта Зеновій 18, 19, 127, 350, 366, 371, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 387, 398, 440
Флору Т. 12, 80, 85
Фоменков О. 298, 302
Форостецька Людмила 231, 237, 242
Фочук Г. 356
Франк Іван 376, 398
Франко Іван 117, 157, 217, 269, 412, 460
Фрідман Є.157
Фролова Т. 57
Фурик Т. 465
Халабудний Я. 214, 216, 217, 222
Хамула І. 11, 50, 54
Ханенко Варвара 47, 55, 68, 75
Харченко М. 59, 64
Хасевич Н. 201
Хвостенко-Хвостов Олександр 99
Хижинський Володимир 21, 376, 384, 396, 397, 400, 402
Хитько Алла 148, 406, 407, 410, 411, 421, 423
Хитько В. 217
Хівренко Олександр 17
Хмелевський Ю. 156
Хмелінський Ю. 196
Хмелько М. 60
Хмельник О. 465
Ходзінський К. 201
Холодний Петро (Молодший) 50, 52
Холодний Петро (Старший) 11, 446
Холопцева Ганна 230, 237
Хоменко Віктор 315
Хоменко Віталій 20, 23, 469, 470, 471, 476
Хоменко Володимир 407
Хоменко Галина 23, 465, 468
Хоменко Олена 240
Хомик Василь 483, 484
Хомик М. 24, 447
Хомчик Володимир 231, 237
Хорт Андрій 463
Хорунжий О. 67
Хохряков В. 19
Хрєнкова О. 421
Худоба Р. 447
Хумл Ірена 81
Хургін М. 293, 298, 302, 304
Цвєтков Олексій 407
Цвілик П. 373
Цеслевич Андрій 200
Цибик Йосип 189
Цибульова Гликерія 31, 32, 33, 41, 96
Циганюк Лілія 240
Цимбалюк Володимир 198
Цимбалюк Олена 311
Циндря Василь 123
Цись Микола 231
Цівчинський Микола 64, 122
Цілуйко М. 296, 297
Цьонь Василь 61
Чабан І. 364, 434
Чабан-Звіринська Христина 83, 350
Чавус А. 400
Чайка С. 222
Чайка Я. 434
Чапек С. 156
Чапельська М. 93
Чеверденко К. 59
Чегусова Зоя 5, 7, 8, 239, 258, 311, 313, 316, 370, 399
Чекотун Олег 333
Чередник Олександр 421
Черненко В. 10, 211, 214
Черниченко-Лампека Наталя 20, 406, 412
Чернова Галина 20, 151, 409, 415, 417, 418, 424
Чернова Ольга 20, 409
Чернявський В. 280, 281, 370
Черняк Франц 7, 19, 21, 438, 441, 443, 447, 448
Черняков П. 15, 289
Черняхович А. 16, 167, 169, 427
Черченко Володимир 67
Чижович Стефанія 93, 95
Чистоганов А. 127
Чіп Наталія 241
Чмутіна Наталія 341, 368
Чорнобай Володимир 451, 454
Чорнодоля Вікторія 333
Чувалова Тереза 231, 235, 236, 237
Чуйков І. 164
Чурилова Валентина 231, 237, 238
Чурилова Л. 18, 277, 281
Чурлу Мамут 22, 23, 257, 258, 261, 315, 317, 320, 399
Шабан П. 170, 177
Шабатура Стефанія 16, 228, 229, 232, 250
Шавикін Дмитро 58, 59
Шаган Я. 465
Шалабаєва Ольга 230, 231, 237, 238, 300
Шапіро Г. (Молодший) 201
Шапіро Г. (Старший) 201
Шаповалов Володимир 376
Шаповалов Микола 406
Шарай Ганна 126, 127, 136, 368, 372, 373
Шатківський Олекса 449
Шатська А. 269, 272
Шах Р. 16, 167, 174, 176, 178, 434, 438, 439, 447
Швець Л. 295, 296, 297
Шебиченко М. 64
Шевченко Віталій 20, 408, 411, 414, 415, 423
Шевченко Григорій 406

http://www.etnolog.org.ua

Шевченко Людмила 20, 408, 411, 414, 416, 423
Шевченко Олександр 21, 421, 444, 445, 446, 448
Шейнбаум Е. 325
Шелест Валентина 17, 255, 261, 328, 331, 335
Шепітько Юлія 333
Шептицький Андрей 85, 94, 182, 184, 187, 393
Шеремета Мирослава 17, 231, 236, 240, 331
Шеремета Я. 127, 398
Шилімов Сергій 22, 314, 316, 322
Шилімова-Ганзенко (Ганзенко) Людмила 21, 22, 238, 314, 316, 319, 322, 376, 384, 391, 392, 401
Шило Н. 136
Шиманський Д. 400
Шимбаровський О. 138
Шимін Наталія 18, 22, 270, 271, 272, 275, 312, 314, 316, 319, 321
Шимчук М. 440
Шиндлер А. 196, 201
Шинкаренко Ольга 358, 360
Ширай Олександр 120
Шишак Роман 23, 459, 462, 475
Шкарапута Микола 341, 342, 346
Шкрібляк В. 213
Шкрібляк І. 182, 184
Шкрібляк Ф. 220
Шкуренко Т. 400
Шлищ Іван 47
Шмагало Ростислав 5, 7
Шмигун В. 465
Шнайдер Андрій 22, 238, 241, 315, 316, 318, 319, 321
Шнайдер Борис 230, 231, 296, 297, 298
Шнайдер Юрій 241
Шнайдер-Сенюк Марія 231, 239, 242, 243, 295, 296, 297, 305
Шовкуненко О. 102
Шоломій Віктор 23, 459, 461, 471, 476
Шольц Гюнта 55
Шостак Іван 342
Шостак-Орлова Ірина 22, 261, 315, 317, 318
Шпак Марина 85
Шпаковська Е. 303
Штернберг Н. 196, 201
Штівельман Юхим 146
Штігліц А. 121, 142
Шуляк Таїсія 421
Шульга Зеновія 5, 17, 22, 231, 236, 240, 244, 250, 317, 331
Шульц Я. 206
Шуман Ф. 196
Шумейко Г. 120, 128
Шуст-Цимбалюк Наталія 240
Шухевич Володимир 187
Шухевич Герміна 94
Шуцька К. 288
Щебиченко М. 59
Щербак В. 373
Щербак О. 332
Щербаківський В. 55
Щербаківський Данило 11, 95, 117
Щербакова Н. 15, 18, 279, 281, 282, 283, 288, 289, 291, 305
Щербина Владислав 19, 147, 156, 157, 158, 404, 419, 420, 421
Щербонос Петро 406, 408, 410, 411, 423, 424
Щетинін О. 320
Щодра Г. 330
Щуплакович С. 182
Щур Богдан 83, 84, 85
Щур Марія 59, 61, 64
Щурат Василь 182
Щурко Ольга 108
Щусєв А. 197
Юдін 67
Юнак М. 87
Юнусова Хатідже 258
Юрченко Б. 295, 296, 297, 298
Юсипчук Наталія 453, 454
Юсипчук Роман 453, 454
Юхименко Прокіп 211, 214, 216
Юхименко Федот 211, 214
Юшков Станіслав 240
Яворницький Д. 80
Ягн А. 130
Ягневський Я. 196
Ядчук (Ядчук-Богомазова) Тетяна 18, 22, 237, 240, 270, 272, 275, 281, 311, 312, 315, 316, 318, 319, 320, 322
Язловська О. 320
Якимчук Богдан 319
Якіб'юк В. 215
Якубишин Г. 266, 275
Якубович Н. 335
Якулов Г. 37, 38
Якуніна Є. 11, 97
Якунчикова Марія 30
Ямамото Йоджі 330
Ямборко О. 5
Янас Любов 309
Янковський Олег 21, 445, 446, 448
Янович І. 18, 366, 367
Яновський Станіслав 92
Яроцький Стефан 31, 41
Ярош Олександр 149, 156, 407, 410, 421
Ярошевич Уляна 19, 21, 376, 382, 383, 384, 391, 398, 400, 401
Ярошинська Є. 47
Ястрембський 148
Яцевич В. 421
Яценко (Жарова) Наталія 17, 18, 230, 237, 269, 279, 281
Яценюк Алла 18, 230, 277, 278, 279, 280, 281, 284, 292, 304
Яциковський Б. 382
Яців Роман 5, 6, 273, 309, 310
Яшвіль Наталія 29, 31

http://www.etnolog.org.ua

ПРО АВТОРІВ

БОНЬКОВСЬКА Софія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України.

ГОЛОД Ігор Васильович – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри книжкової графіки Української академії друкарства.

ГОЛУБЕЦЬ Орест Михайлович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри художньої кераміки ЛНАМ.

ЖОГОЛЬ Людмила Євгенівна – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри художнього текстилю і моделювання костюма КДІДПМД (2009–2015), народний художник України, академік Української академії архітектури.

ІСТОМІНА Галина Валентинівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, завідувач відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, премій П. Білецького, Ф. Колесси, В. Щербаківського.

КОЗАКЕВИЧ Олена Романівна – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України.

КОРОВИЦЬКИЙ Олександр Олександрович – професор, завідувач кафедри дизайну костюма ЛНАМ, заслужений діяч мистецтв України.

КОСИЦЬКА Зінаїда Миколаївна – молодший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

КУСЬКО Галина Дмитрівна – кандидат мистецтвознавства, декан факультету декоративного і прикладного мистецтва ЛНАМ.

ЛУКОВСЬКА Ольга Ігорівна – кандидат мистецтвознавства, заступник директора Львівського Палацу мистецтв

ЛУПІЙ Світлана Петрівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії та теорії мистецтва ЛНАМ.

МАЙДАНЕЦЬ-БАРГИЛЕВИЧ Олена Леонідівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри художнього текстилю і моделювання костюма КДІДПМД.

ПЕЧЕНЮК Таміла Григорівна – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри художнього текстилю ЛНАМ.

РОМАНОВА Тамара Олексіївна – провідний науковий співробітник НМУНДМ.

СЕРЖАНТ Людмила Вікторівна – молодший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

СТУДНИЦЬКА Мар'яна Романівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії мистецтва ЛНАМ.

СОМ-СЕРДЮКОВА Олена Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії НАОМА.

ТКАНКО Зеновія Олексіївна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри дизайну костюма, учений секретар ЛНАМ.

ЧЕГУСОВА Зоя Анатоліївна – науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка.

ШМАГАЛО Ростислав Тарасович – доктор мистецтвознавства, професор, декан факультету історії та теорії мистецтва ЛНАМ.

ШПАК Оксана Дмитрівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України.

ЯМБОРКО Ольга Ярославівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ЗМІСТ

Передмова. *З. Чегусова*

Розділ 1 **ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ**

Вишивка. *Т. Кара-Васильєва* 29
Орнаментальний килим. *О. Ямборко* 45
Тематичний килим. *О. Ямборко* 55
Вибійка. *Т. Романова* 67
Розпис на тканині. *Т. Печенюк* 79
Моделювання костюма і мода. *З. Тканко* 91
Художнє в'язання. *О. Козакевич* 105
Художня кераміка. *С. Лупій, Г. Істоміна* 117
Архітектурно-декоративна кераміка. *Г. Істоміна, М. Студницька* 129
Фарфор і фаянс. *Л. Сержант* 141
Художнє скло. *М. Студницька* 163
Сакральна металева пластика. *С. Боньковська* 181
Художній метал. *Р. Шмагало* 194
Художня обробка дерева і меблі (початок XX ст.). *Т. Кара-Васильєва* 211
Художня обробка дерева і меблі. *І. Голод* 213

Розділ 2 **ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

Гобелен. *Г. Кусько* 227
Орнаментальне ткацтво. *О. Луковська* 247
Вишивка. *Т. Кара-Васильєва* 255
Розпис на тканині. *Т. Печенюк* 265
Розписний текстиль у громадському інтер'єрі. *З. Чегусова, Т. Печенюк* . . . 277
Художні промислові тканини. *Л. Жоголь* 287
Новітній текстиль (1990-ті роки). *Г. Кусько* 309
Новітній текстиль (2000-ні роки). *З. Чегусова, Т. Печенюк* 313

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Моделювання костюма і мода. *З. Тканко, О. Коровицький* 325
Мозаїка соломою. *О. Майданець-Баргилевич* 339
Витинанки. *З. Косицька* 349
Монументально-декоративна кераміка. *З. Чегусова* 363
Художня кераміка. (1960–1980-ті роки) *О. Голубець* 373
Художня кераміка. (1990–2010-ті роки) *З. Чегусова* 383
Фарфор і фаянс. *Л. Сержант* 405
Київське художнє скло. *О. Сом-Сердюкова* 427
Львівське художнє скло. *З. Чегусова* 433
Малярство на склі. *О. Шпак* 449
Художній метал. *Р. Шмагало* 457
Художня обробка дерева. Лозоплетіння. *З. Чегусова* 479

Післямова. *З. Чегусова* 487
Словник термінів 489
Бібліографія 501
Архівні джерела 519
Список скорочень 520
Іменний покажчик 522
Про авторів 540

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

http://www.etnolog.org.ua

Наукове видання

ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У п’яти томах

Том 5

Мистецтво XX – початку XXI століття

БОНЬКОВСЬКА Софія
ГОЛОД Ігор
ГОЛУБЕЦЬ Орест
ЖОГОЛЬ Людмила
ІСТОМІНА Галина
КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна
КОЗАКЕВИЧ Олена
КОРОВИЦЬКИЙ Олександр
КОСИЦЬКА Зінаїда
КУСЬКО Галина
ЛУКОВСЬКА Ольга
ЛУПІЙ Світлана
МАЙДАНЕЦЬ-БАРГИЛЕВИЧ Олена
ПЕЧЕНЮК Таміла
РОМАНОВА Тамара
СЕРЖАНТ Людмила
СТУДНИЦЬКА Мар’яна
СОМ-СЕРДЮКОВА Олена
ТКАНКО Зеновія
ЧЕГУСОВА Зоя
ШМАГАЛО Ростислав
ШПАК Оксана
ЯМБОРКО Ольга

Науковий редактор
Кара-Васильєва Тетяна

Редактор-координатор: *О. Щербак*
Редактор: *Н. Джумаєва*
Комп’ютерна верстка: *М. Голеня, О. Михолат*
Упорядкування іменного покажчика: *Л. Пасічник*
Обробка фотографій: *М. Голеня, О. Михолат*
Оператори: *І. Матвєєва, Т. Миколайчук*

На обкладинці: *Л. Жоголь.* Гобелен «Київ весняний» в інтер’єрі Будинку прийомів Кабінету Міністрів України в м. Києві (фрагмент). 2004 р. Вовна; ручне ткацтво. Опубліковано у виданні: *Чегусова З. А., Кара-Васильєва Т. В., Придатко Т. О.* Людмила Жоголь. Чарівниця художнього текстилю. – К., 2008. – 264 с.: іл.

Підписано до друку. Формат $60 \times 84^{1}/_{8}$.
Папір крейд. Гарн. KudriashovCyr. Друк офс.
Умовн. друк. арк. 98,91. Обл.-вид. арк. 91,98

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
01001 Київ, вул. Грушевського, 4
Свідоцтво про державну реєстрацію: серія ДК № 1831 від 07.06.2004 р.

IMFE