

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ІМЕНІ М. П. РИЛЬСЬКОГО

Тетяна Кара-Васильєва

СТИЛЬ МОДЕРН В УКРАЇНІ

Київ 2021

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України
(протокол № 7 від 04.06.2019р)

Рецензенти:

Рецензенти: академік НАМУ Людмила Міляєва,
доктор філологічних наук Тетяна Руда,
член-кореспондент НАМУ Ольга Лагутенко

Кара- Васильєва Т. В.

К 27 **Стиль модерн в Україні: ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ: Видавничий дім Дмитра
Бураго, 2021. 216 с. : іл.**

ISBN 978-966-489-582-5

В монографії розглядаються процеси формування стилю модерн в Україні, який перетворився в національний стиль, ідеї якого на початку ХХст. активно функціонували як у Західній, так і у Східній Україні, процес був всеукраїнським, хоча мав свої локальні відмінності, свої джерела інспірацій. На східній Україні, завдяки активній позиції В. Кричевського, М. Самокиша відбувалася орієнтація на здобутки українського бароко, на західній Україні – на використання традицій народного мистецтва Гуцульщини. В роботі розглядаються особливості взаємодії просторових мистецтв, аналіз творів архітектури, образотворчого та декоративного мистецтва, їх художньо-виражальні засоби образно-пластичної мови доби модерну. Процеси формування стилю модерн в Україні розглядаються в контексті європейської синхронності.

Книга розрахована на мистецтвознавців, художників, викладачів та студентів вузів, широкого кола читачів- шанувальників мистецтва.

The monograph examines the processes of the Art Nouveau style formation in Ukraine, which has become a national style, whose ideas actively functioned in both Western and Eastern Ukraine in the early XXth century. This process was all-Ukrainian, although it had its local distinctions, its sources of inspiration. In Eastern Ukraine, thanks to the active position of Vasyl Krychevskyi and Mykola Samokysh, there was a focus on achievements of the Ukrainian Baroque, while in Western Ukraine – on using the traditions of the Hutsulshchyna folk art. The study considers peculiarities of interaction of spatial arts, the analysis of works of architecture, fine and decorative arts, their artistic and expressive means of a figurative-plastic language of the Art Nouveau era. The processes of the Art Nouveau style formation in Ukraine are traced in the context of European synchronicity.

The book is pitched at art critics, artists, teachers and students of higher educational institutions, as well as at a wide range of readers – adherents of arts.

ISBN 978-966-489-582-5

© Тетяна Кара-Васильєва. Текст, ілюстрації. 2021



У монографії розглядаються процеси формування стилю модерн в Україні в контексті європейської синхронності, виявляються художньо-виражальні засоби образно-пластичної мови пам'яток архітектури, образотворчого та декоративного мистецтва, особливості взаємодії просторових мистецтв. Оцінка згаданого стилю в різні часи була неоднозначною – від відверто негативної до пильного інтересу до цього явища культури, починаючи з другої половини ХХ ст. Особливою подією, що привернула увагу науковців до вивчення модерну, була виставка «Піонери ХХ століття – Гимар, Орта, Вельде», проведена в Парижі в 1971 році в музеї декоративного мистецтва. Дослідники почали аналізувати цей стиль, характеризуючи його художньо-стилістичні особливості, і, врешті, повернули йому належну славу.

Стиль модерн розглядають як синтетичне явище культури, підкреслюючи його універсальність. Він виявив себе в різних видах і жанрах художньої культури як у декоративному, так і образотворчому мистецтві, архітектурі. Основою цього стилю була насамперед його синтетичність, руйнування традиційного розмежування між архітектурою, образотворчим та декоративним мистецтвом.

Виник модерн наприкінці 80 х років ХІХ ст. і проіснував до початку Першої світової війни, далі його змінив ар-деко, потім модернізм. У цей час в європейських країнах почали утворюватись об'єднання митців, що сповідували й пропагували нові ідеї мистецтва. Це передусім «Виставкове товариство мистецтв та ремесел» (1888) у Британії, «Світ мистецтв» (1890) у Росії, дрезденські та мюнхенські «Об'єднані художньо-ремісничі майстерні» (1897), «Школа Нансі» (1901) у Франції, «Віденські майстерні (1903) в Австрії, «Німецькі майстерні художніх ремесел» (1907). Синхронно виникає зацікавленість і поширення нового стилю на території України. У західній її частині (у Львові) утворюється фірма Івана Левинського, що об'єднує професіональних митців над проектуванням архітектурних споруд, їх декоративним оздобленням і цілісним творенням усього предметно-просторового середовища. В основі діяльності бюро Івана Левинського була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, насамперед Гуцульщини, з другого – розроблення стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Відня, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю модерн або львівської сецесії.

Водночас у східній частині України поширюються й реалізуються ідеї Василя Кричев-

ського зі створення українського варіанта модерну, який розглядається як формування українського національного стилю. Саме цьому присвятив усе своє життя видатний український художник, архітектор. Він був автором губернського земства в Полтаві (1903–1907). Треба зазначити, що проект В. Кричевського, тоді молодого харківського архітектора й художника, експонувався 1903 року в Полтаві на виставці, присвяченій відкриттю пам'ятника І. П. Котляревському. На цей патріотичний захід з'їхалося багато українських письменників, композиторів, діячів науки та культури, освіти. Відкриття пам'ятника було справжнім святом української культури, консолідації української інтелігенції, об'єднаних єдиною ідеєю національного відродження. Будівництво губернського земства було своєрідним художньо-ідеологічним маніфестом. Дискусії, які розгорнулися навколо проектування полтавського земства, виходили далеко за рамки суто мистецьких понять; вони мали глибокий політичний підтекст. Мистецтво бароко стало джерелом інспірацій і натхненником формування нових засад українського модерну й, зокрема, «українського стилю». До того ж мистецтво бароко, що виразно проявилось в період Гетьманщини, асоціювалося у свідомості дослідників (передусім таких, як М. Біляшівський, М. Грушевський, Н. Петров, Г. Павлуцький, М. Самокиш) як виразний, хоча й короткий, період національного відродження. Саме тому до цього пласта української культури (як з позицій художньо-естетичних, так і ідеологічних) звернулися митці початку ХХ ст.

З появою будівлі Полтавського земства розпочався новий етап української культури. Він продемонстрував поєднання різних видів мистецтва в єдиному органічному ансамблі. Це був знак нової епохи, яскравий взірєць українського національного стилю.

Дослідження стильових напрямів, зокрема модерну, в Україні через ряд ідеологічних причин у попередній період історії не здійснювалося. Лише в часи незалежності України стало можливим вивчати своєрідність цього стильового напрямку, що так виразно виявив себе в архітектурі, різних видах образотворчого та декоративного мистецтва, порушувати питання про національні особливості, трансформацію в різних галузях української культури. Світло українського модерну, який проіснував 10–15 років, ще довгий час жило українську культуру; його ремінісценції відчуються в декоративному мистецтві донині.

Підготовка монографії про модерн є актуальною, адже українське мистецтвознавство нині потребує кардинальної переоцінки етнокультурної та мистецької спадщини попередніх періодів, що продиктовано вимогами часу й соціокультурними запитами новітньої україністики.

Одним із нагальних питань є аналіз особливостей художніх стилів українського мистецтва, їх трансформацій на різних етапах творення. Особливу увагу сьогодні акцентовано на розгляді своєрідності розвитку художнього життя регіонів України та формування локальних мистецьких традицій, активних взаємодій і взаємовпливів української культури, її органічне входження у світовий контекст. Монографію підготовлено в Інституті мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України за підтримки колег і однодумців, з якими тривалий час автор працює над дослідженнями теорії, історії та практики декоративного мистецтва України і які на різних етапах брали участь у критичному розгляді роботи про особливості стилю модерн. Значною мірою стали в пригоді архівні матеріали, колекції музеїв, атрибуція окремих

творів і введення їх у науковий обіг. Книга підсумовує наукові пошуки автора протягом багатьох років, насамперед вивчення формування національного стилю на початку ХХ ст. в різних видах мистецтва. Важливими в осмисленні особливостей модерну в Україні були підготовка й публікація в Інституті мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України п'ятитомної «Історії декоративного мистецтва України» (2005–2016), вихід колективної монографії «Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст» (К., 2019), які дали змогу подивитися на історію українського мистецтва з позицій

еволюції художніх стилів, а також оприлюднення статей автора на цю тему.

Висловлюю щире подяку дирекції і співробітникам Державного музею українського народного декоративного мистецтва; Харківського художнього музею; Музею видатних діячів української культури Миколи Лисенка, Лесі Українки, Миколи Старицького; Кам'яньського державного історико-культурного заповідника.

Окрема подяка колегам і друзям – Т. Рудій, Л. Міляєвій, Г. Коваленко, О. Лагутенко, Л. Соколюк, В. Костюковій, О. Клименко.

Особливо вдячна своїй родині, насамперед синам – Олексієві й Андрієві, за підтримку та розуміння.





ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ОСНОВ СТИЛІСТИКИ МОДЕРНУ В КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ ЄВРОПИ

Дослідники модерну відзначають появу та існування стилю модерн з кінця 80-х років XIX до початку XX ст. За цей короткий період стиль модерн досягає вершинних своїх здобутків у різних країнах. Але, незважаючи на спільність художніх рис, він має свої національні відмінності й свої джерела інспірацій. У цей час формується теорія стилю, з'являється значна кількість теоретичних праць у різних журналах і альманахах, помітне постійне намагання створити основні концептуальні засади нового стилю, утверджується його назва, яка в різних країнах звучить по-різному. Так, назва «Ар Нуво» було використано бельгійцями у 1880-х роках у часописі «Сучасне мистецтво». Але найбільше поширення ця назва має з 1895 року після того, як Зигфрід Бінг – відомий поширювач і ентузіаст китайського та японського мистецтва відкриває у Парижі свій магазин-ательє під назвою «Ар Нуво».

Саме ця назва остаточно закріпилася у Франції, хоча паралельно існували ще деякі назви, які були надані цьому стилю за прізвиськами провідних митців, які сформували основні художньо-стилістичні принципи цього нового явища. Це такі назви, як «стиль Гімар», «стиль Муша (Муха)», «стиль метро», але з часом вони втратили свою актуальність.

В Англії, де власне і зародився цей стиль, користувались назвою «Ар Нуво», але найчастіше послуговувалися назвою «новий стиль» «Modern Style», «Англійський стиль». Цим терміном користувались переважно і у Франції. В Італії утвердилася назва «стиль Ліберті» – за прізвиськом власника англійської фірми, що поширювала вироби в стилі модерн. У Німеччині утвердився термін «Югендстиль» – за назвою часопису «Юність» («Jugend»), який почав виходити у світ з 1896 року. В Австрії, яка в 1890-х роках внесла свій найбільший внесок в існування модерну, він отримав наз-



О. Вінсент Бердслі. Ілюстрації до п'єси Оскара Вайлда (Оскара Уайлда) «Соломея». 1893. Папір, туш; перо. Лондон, Англія

ву «стиль сецесіон» (Zezessionstil) Сецесіон – це різновид об'єднання митців. Аналогічні об'єднання існували у Відні, Берліні, Мюнхені. Така ж назва поширилася в Польщі та Чехії. У Польщі паралельно вживалася назва «новий стиль». В Росії найбільше поширення отримала назва «новий стиль» або «стиль модерн», чи просто «модерн». В Україні, яка на момент початку ХХ ст. була розділена територіально-адміністративно і мала відповідно різні ідеологічні орієнтири, було поширено дві назви. Так, на Західній Україні, яка входила до сфери впливу і територіально належала Австро-Угорщині, був поширений термін «сецесія», і більш конкретно – «Львівська се-

цесія». На території Східної України мали поширення терміни «модерн» або «український національний стиль».

У формуванні стилю модерн провідна роль належить Англії. Тут відновлювались ремесла, поширювались ідеї Джона Раскіна та його послідовників – Вільяма Морріса та Едварда Берн-Джонса, було створено «Рух мистецтва та ремесел», який значно вплинув на подальший розвиток мистецтва модерну в інших країнах Європи та в Америці. Цей рух знайшов в Англії своє конкретне, реальне втілення. У 1883 році була організована «Гільдія століття», у 1889-му – «Асоціація домашніх мистецтв та індустрії», у 1892-му – «Товариство різьблення по дереву». Гільдія передбачала широке виробництво речей декоративного оформлення побуту – виробів зі скла, металу, кераміки, дерева, живопису на склі, малої скульптури, а також виробництво меблів, а головне – проектування і оформлення інтер'єрів за єдиним художнім задумом.

Гільдія з перших кроків свого існування почала видавати свій журнал «Коник», який був першим часописом, що поширював і пропагував ідеї модерну. До цього об'єднання входили такі митці, як Макмердо та Імідж, які залишили по собі перші твори стилю модерн, насамперед у графіці та декоративному мистецтві. Це обкладинка 1883 року до книги «Міські церкви Рена» та ширма 1884 року, в яких він широко використовував мотив соняшника, що сплітається зі стеблами, листям, птахами у єдиній динамічній композиції. Саме ці роботи поклали початок орнаментальному вирішенню площини.

Поширенню новітніх ідей стилю модерн сприяв часопис «Студіо». Статті та ілюстрації журналу ознайомили широкі кола з досягненнями англійських митців, а також спрідненими школами на європейському континенті,

зокрема Школою Нансі та «Віденськими майстернями». У цей час було створено фірму «Морріс і компанія». Її основною спеціалізацією було виробництво тиснених шпалер та інших декоративних тканин для оформлення інтер'єрів. В основу виробництва було покладено застосування природних барбників з рослинних матеріалів, відновлення традиційного ткацтва та ручної вибійки тканин.

Найвищого розвитку виробництво текстильних виробів набуло з 1881 року, коли Вільям Морріс очолив текстильну фабрику в Мертон Еббі. Саме тут створювались винятково вишукані гобелени за ескізами Берн-Джонса (гобелен «Флора», 1900 р.). Тут було налагоджено також виробництво рукотворних килимів за ескізами Уолтера Крайна та Чарльза Войсі. З часом фірма розширюється і починає спеціалізуватися на výroбах зі скла, виготовлення кахлів. Чарльз Войсі, архітектор за фахом, активно пропагував і втілював у своїх проектах ідею єдності архітектури та художніх ремесел, коли звичайний житловий будинок перетворювався на твір мистецтва, створений за єдиним проектом митця. Власне він був засновником просторових мистецтв, що є однією з характерних ознак модерну. Ідеалом і зразком для Ч. Войсі слугував будинок свого часу, побудований для Морріса Філіпом Уеббом, так званий «Червоний дім». Сучасники сприймали його як своєрідний маніфест «кола Морріса», в якому все відповідало єдиній художній ідеї і було виконано в єдиній стилістиці.

Шлях розвитку ручних ремесел, який розпочався в середині ХІХ ст., перетворився в могутній поступ розвитку декоративних видів мистецтва в кінці ХІХ ст. Артур Лейзенбі Ліберті, якого охрестили «підприємцем епохи модерну», перетворив виготовлення виробів для декоративного оздоблення інтер'єрів, ювелірних прикрас у масове виробництво ре-



О. Вінсент Бердслі. Ілюстрації до п'єси Оскара Вайлда (Оскара Уайлда) «Соломея». 1893. Папір, туш; перо. Лондон, Англія

чей широкого розповсюдження. Він дбав про оновлення прикладного мистецтва, масово продаючи і цим самим пропагуючи ідеї модерну в усьому світі. Саме тому Ліберті і «модерн» сприймаються як синоніми.

В Англії зусиллями провідних митців, таких як Вінсент Бердслі, Уолтер Крайн активно формувались основи стилю модерн. Обидва були послідовниками В. Морріса, учасниками руху «Мистецтва та ремесла», працювали в різних галузях мистецтва – живописі, графіці, декоративному мистецтві. Уолтер Крайн був теоретиком мистецтва, роботи якого мали широкий резонанс і глибокий вплив на розвиток мистецтва як у Європі, так і в Америці. Це



Ф. Р. Ларош. Танок Луї Фуллер. 1901. Бронза. Париж, Франція

передусім його теоретична праця «Лінія і форма» (Лондон, 1900), в якому він дає чітку характеристику, що є лінія в мистецтві і, власне, дає вичерпну картину особливостей модерну: «Лінія насправді – це мова, вищою мірою збагачена відчуттями і виразністю, що варіюється в різних наріччях, мова, що може бути застосована для різної мети і яка фактично засто-

совна в усіх видах малювання»¹. Художник залишив нам у спадщину значну кількість творів живопису, графіки, виробів з кераміки, в яких формотворчою основою була виразна лінія. «Залишена ним у спадок тремтлива лінія стала свого роду символом стилю модерн»². Віднині «Лінія у зображувальному мистецтві модерну являє собою дещо більше, ніж просто контурний рисунок. Вона передає характер і суть намальованої нею фігури»³.

Обрі Вінсент Бердслі пішов далі й подав нове розуміння площини поверхні картини. Він відійшов від тримірного зображення, замінивши його на декоративність лінії, що перетинає площинні поверхні. Для нього характерна виразність лінії – красномовність чорного⁴. Основою його малюнків стало поєднання чорно-білих площин. Саме з цього приводу Оскар Вайлд (Уайлд) висловився, що, мабуть, пізніші епохи припишуть ХІХ ст. відкриття краси чорного кольору, що лише контраст чорного і білого подарує сонячному світлу повною мірою його блиск⁵.

Культурно-мистецький рух «Мистецтва і ремесла» був ідейно-теоретичним підґрунтям для започаткування і практичного втілення індивідуального рукотворного художнього виробництва в добу загальної механізації художньої промисловості. Ідеї цього руху були основою становлення творчості Джона Генрі Дерла, роботи якого були антитезою індустріальному виробництву. Він виступав за відновлення і відродження зниклих технологій створення високохудожніх фігурних гобеленів та

¹ Grane W. Linie und Form. Leipzig, 1910.

² Фар-Беккер Габриеле. Искусство модерна. Köln : Konemann, 2000. С. 43.

³ Там само. С. 49.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

орнаментальних килимів. Декоративні мотиви в них виконано винятково за мотивами флори і фауни Великої Британії. Це гобелени «Зелень», «Брук», кілька гобеленів на сакральну тематику («Різдво», «Поклоніння волхвів»). Він працював у співдружності з Е. Берн-Джонсом і В. Моррісом. Основним внеском Д. Г. Дерла було розроблення колірної гами, організація декоративного тла, загальної композиції та участь у процесі ткання. Д. Дерл створив ряд квіткових килимів у співавторстві з В. Моррісом, монументальних за розміром, яскравих за колоритом, складної композиційної побудови⁶. Багато зусиль доклав художник також до створення вітражів, виконуючи безпосередньо розпис на склі⁷. Творча діяльність митця була основою зародження художнього та індустріального дизайну і мала подальший вплив на його розвиток.

Незважаючи на те, що в Англії стиль модерн народився і мав своє ідеологічне підґрунтя, саме митці Франції, а пізніше Бельгії надали йому яскравого звучання і художнього блиску.

Загальною темою, що об'єднувала митців, був своєрідно інтерпретований образ жінки. Це період панування таких талановитих жінок, як актриса Сара Бернар і танцюристка Лої Фуллер. Їх спосіб життя, поведінка, манера одягатися були яскравим втіленням стилю модерн, вони були натхненницями багатьох творів мистецтва. Так, танок «Серпантин» Лої Фуллер так вразив сучасників, що став прообразом багатьох творів мистецтва. Він являв

⁶ Мартиненко Н. Творчий внесок Джона Генрі Дерла в розробку килимової орнаментики. *Актуал. пробл. мист. практ. і мистецтвозн. науки: «Мистецькі обрії»*. 2014. Київ, 2014. Вип. 6 (17). С. 127–130.

⁷ Мартиненко Н. М. Життєвий шлях і творча діяльність Джона Генрі Дерла в контексті руху «Мистецтва і ремесла» (друга половина ХІХ – перша третина ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 2016. С. 8.

собою синтез хореографії, гри кольорових драперій, спеціально продуманого освітлення сцени. Її називали «живою арабескою», «гігантським орнаментом». Вона була музою Тулуз-Лотрека. Німецький графік Теодор Хайне написав свою відому картину «Серпантинна танцюристка».

Мистецтву танцю Лої Фуллер присвячував свої вірші Стефан Маларме. Клод Дебюссі вважав, що його музика найкраще була втілена саме в хореографії Лої Фуллер. У зображенні танцюристів, їхніх танців митці намагались передавати передусім свої естетичні уявлення



А. Муха. Танок. 1898. Літографія. Париж, Франція



А. Муха. F. Champenois Imprimeur – Eiteur. 1897. Літографія. Париж, Франція

про красу руху, вихор драперій тощо. Танок Лої Фуллер, динаміка користування драперіями були втіленням стилістики модерну. Французькі скульптори Рауль Ларш та П'єр Рош створили низку творів, у яких композиційним центром була драперія, що своїми рухами нагадувала полум'я або крила гігантського метелика чи вибагливої рослини. Триумф Лої Фуллер відбувся на відкритті Всесвітньої виставки в Парижі 1900 року і став прообразом для скульптора Франсуа Рауль Ларш при підготовці його твору «Лої Фуллер-Саломея» (1901) ⁸.

⁸ Фар-Беккер Габриеле. Искусство модерна... С. 100–101.

Інша жінка – видатна актриса Сара Бернар стала натхненницею для Альфонса Мухи і взагалі яскравим уособленням стилю модерн. У 1895 році вона замовила йому афішу для своєї вистави «Жисмонда» і відтоді він виконував численні замовлення на її афіші, рекламні плакати, а також відповідав за сценографію вистав, її костюми. В основі його творів – своєрідний образ жінки із замріяним поглядом, вишуканими позами, з розкішним волоссям, яке утворює складні арабески. Саме жіночий образ Альфонса Мухи став уособленням та ідеалом жіночої краси «прекрасної епохи», символом фатальної жінки. Сам Альфонс Муха опублікував у 1902 році збірник орнаментів «Documents dekoratifs», які він розробив і пропонував для подальшого використання. У Парижі в цей період набули поширення численні тумби на яких демонструвались рекламні плакати, афіші, в кафе і ресторанах художникам замовлялись меню, запрошення. Таке поширення графічного мистецтва сталося завдяки тому, що у 1879 році виникла кольорова літографія, яка здійснила революцію в рекламному жанрі. Відтоді розпочався триумфальний поступ друкованих плакатів Анрі де Тулуз-Лотрека, Жюльє Шере, П'єра Боннара та ін.

У Франції яскраві приклади стилю модерн являла Школа Нансі, яку очолював Еміль Галле, а також вироби відомого ювеліра Рене Лаліка. Саме Лалік вперше започаткував і утвердив красу таких матеріалів, як ріг, бурштин, перламутр, виявляючи їх декоративні можливості, удосконалив мистецтво емалі, виявляючи багатство її кольорової палітри. Кожна ювелірна прикраса Лаліка – це справжній шедевр декоративного мистецтва.

Розквіт стилю модерн пов'язаний з творчістю Гектора Гімара, з його металевими конструкціями. Це ворота, металева в'язь яких

примхливо вигинається в будинку «Кастель Беранже» (1897–1898) та ціла низка яскравих декоративних входів до метро (1898–1904), що являються собою сплетіння декоративних рослинних елементів. Саме тому цей стиль у Франції носив назву «стиль Гімар» або «стиль метро». В основі його декорацій – вигнуті, примхливі стебла рослин, абрис лінії.

Гектор Гімар – митець, який найбільш яскраво втілював сутність модерну. Він був автором архітектурних споруд, численних решіток, огорож, вікон, дверей, гобеленів, меблів, у яких розробляв єдиний стиль декоративного оформлення. Себе він мислив категорією «архітектор мистецтва», вважаючи, що художник має проектувати всі предмети, що оточують людину.

Наприкінці XIX ст. на перше місце у формуванні нового стилю виходить Школа Нансі. Тут повсюдно утвердився пантеїзм доволі пишної природи, символічне сприйняття рослин, естетизація квітів. Цьому в значній мірі сприяла символічна поезія, передусім збірник поезій Шарля Бодлера «Квіти зла». Квіти мали певний символічний зміст, мовою квітів художники Школи Нансі висловлювали конкретні почуття і свої душевні настрої. Найулюбленішими квітами епохи модерну були орхідеї, калли, магнолії, гортензії. Так, калли та іриси ототожнювались із жіночим началом, ірис символізував цнотливість, лілія – символ чистоти, пов'язаний з образом Богоматері, та ін. Втіленням пошуків Школи Нансі був насамперед Еміль Галле, твори якого за висловом сучасників, були справжніми «поемами в склі». Галле, досконало освоївши всі технічні способи оброблення скла, у своїх творах втілював свою зацікавленість поезією та натурфілософією. Він глибоко вивчав ботаніку, створював малюнки різноманітних квітів і трав. У Німеччині, де він проходив курс



А. Муха. Ілюстрація журналу «La Plume». 1897. Літографія. Париж, Франція

навчання, освоїв також історію мистецтва, зоологію, займався скульптурою та малюнком, постійно прослуховував музику сучасних композиторів, а головне – глибоко і наполегливо вивчав технологію скла. Він засвоїв і вдосконалив техніку багат шарового скла, якою користувалися в Японії, вивчав технологію античного та венеціанського скла, але все це переосмислив у відповідності до власного світовідчуття.

Техніка багат шарового скла полягала в тому, що митець накладав на безбарвне скло кілька шарів кольорового скла, потім відбувся процес шліфовки, різьблення, витравлювання. Галле застосовував також інкрустацію, коли в гаряче скло вкладають шматочки

кольорового скла, золото, метали. Він використовував емаль для розпису по склу, для створення глазури, адже саме вона надає склу ефект перлини, матової або блискучої поверх-



Г. Клімт. Юдіф та голова Олоферна. 1901. Полотно, масло. Відень, Австро-Угорщина

ні⁹. Еміль Галле творив унікальні вироби зі скла, кожний з яких був неповторним шедевром мистецтва.

Масове виготовлення виробів зі скла було налагоджено в Нансі у мануфактурі братів Луї-Огюстена та Антоніане Даум, основною ідеєю якої стало поєднання мистецтва та виробництва. Мануфактура уславилась передусім виробництвом світильників, адже розвиток електрифікації надав нові можливості виготовлення цих предметів побуту. Світильники виробляли у формі грибів, рослин, різноманітних комах.

Видатним художником модерну по склу був Луї Комфорт Тіфані з Нью-Йорка. Саме в його творчому доробку абажури для електричних ламп набули своєї надзвичайної виразності, різноманітності завдяки вмільому поєднанню творчих художніх пошуків, технологічних експериментів зі склом та вдалому використанню світлових ефектів. Сучасники були у захопленні від вітражів, створених Тіфані, називаючи їх «скло, що полум'яніє». Особливе захоплення викликали вітражі Тіфані, що були експоновані на Всесвітній виставці в Парижі – «Чотири пори року». Це надзвичайної краси пейзажі, квітучі дерева, інші вибагливі рослини, особливо квіти.

У 1971 році в Парижі у музеї декоративних мистецтв відбулася виставка «Піонери ХХ століття – Гімар, Орта, Вельде». Саме лінія в творчості бельгійських архітекторів Орта, Ван де Вельде стала основою формотворення; її вигини, переплетіння складають архітектурний декор усіх будівель. «Бельгійська лінія» з 1900 року стала синонімом стилю модерн. Саме в Бельгії стиль модерн набув найвищого розвитку, оскільки ця країна тих часів була найбільш сприятлива до нововведень і підтримувалася заможними меценатами.

⁹ Фар-Беккер Габриеле. Искусство модерна. Köln : Koenemann, 2000. С. 114.



Г. Клімт. Поцілунок. 1908–1909. Полотно, олія, сусальне золото. Відень, Австро-Угорщина

Тут було організовано кілька художніх об'єднань, як-от «група ХХ», художній салон «Золоте руно», які активно сприяли організації всього художнього життя. Нові ідеї символізму були розвинуті в поезіях Метерлінка, Малларме, Верхарна, вони знаходили своє втілен-

ня в музиці Дебюссі, в постановках на сцені поем-казок Метерлінка. Теорії Джона Раскіна, Морріса знайшли у Бельгії благодатний ґрунт, своє естетичне втілення у мистецтві й теоретичне обґрунтування передусім у творчості Анрі ван де Вельде.



Р. Лалік. Підвіска «Пави». 1897–1998. Діаманти, хризоліт, золото, емаль. Відень, Австро-Угорщина



Р. Лалік. Гребінь «Півень». 1898. Золото, емаль, аметист. Відень, Австро-Угорщина

Шлях де Вельде – це відхід від живопису й архітектури і звернення до творів декоративного мистецтва. Він займався як проектуванням меблів, різноманітних освітлювальних приладів, так і створенням гобеленів (гобелен «Ангельське очікування», 1893 р.), малюнків для декоративних тканин, шпалер і навіть виступав як дизайнер одягу. Анрі ван де Вельде доводив самоцінність творів декоративного мистецтва, відводячи їм належне рівнозначне місце в ієрархії образотворчих мистецтв. Ці ідеї він задекларував у своїй доповіді «Вільям Морріс – художник прикладного мистецтва і соціаліст», яку виголосив у 1898 році в Народному домі¹⁰. Віднині твори декоративного мистецтва зайняли своє гідне місце як у культурному середовищі, так і на виставках нарівні з живописом і скульптурою.

Важлива роль в утвердженні основ стилю модерн належить архітектору Віктору Орта. Він по-новаторськи підійшов до розуміння специфіки таких матеріалів, як залізо в поєднанні зі склом. Саме цим поєднанням він домогся ефекту легкості будівель. Завдяки залізу в ансамблі зі склом, яке є конструктивним матеріалом, він вводить залізо в оздоблення інтер'єрів. Це і хвилясті лінії балюстрад, і примхливі вигини сходів, поручні, які приймають вигляд різноманітних рослин, стебла цих рослин, що вигинаються як справжні фантастичні істоти або як водорості. Саме цей метод отримав назву «лінія Орта» як найяскравіший прояв стилю модерн. Такий стиль полягав передусім у тому, що будівлі набували хвилястих ліній не лише в горизонтальному напрямку, але й у вертикальному вимірі: утворювалася так звана «бельгійська лінія». Орта не лише проектував самі будівлі, а й виконував декоративні оздоблення інтер'єрів, проектував меблі,

¹⁰ Dekorative Kunst. 1898. Bd. 2.

гобелени, шпалери, малюнки декоративних панно, приділяв увагу навіть формі фурнітури для дверей, освітлювальних приладів – різноманітних люстр, бра, торшерів. У результаті такої синтетичності ансамблю кожна будівля Віктора Орта перетворювалася на твір мистецтва, ставала явищем єдиного стилю – стилю – модерн. Саме тому його інший видатний французький архітектор Гектор Гімар назвав «сучасним зодчим мистецтва». Своєю творчістю він утвердив «теорію лінії як абстрактний спосіб висловлення»¹¹. Прикладом довершеності стилю Орта може бути будинок Тасселя у Брюсселі 1893 року, де, крім широкого введення в конструкцію металу, скла, Орта використав розпис, вітраж. У будинках Сольве та Етвельда в Брюсселі (1895–1897) архітектор застосував примхливо вигнуті залізні конструкції, які перетворюються в складні орнаменти в поєднанні зі склом. Завдяки цьому внутрішній простір будівлі ніби об'єднався з навколишнім середовищем, створивши надзвичайно легку ажурну конструкцію.

На переломі епох стиль модерн набув свого найбільшого поширення і виявлення у виробництві речей масового вжитку. Саме тому Мюнхен стає столицею художніх ремесел, як і Відень, в якому організуються так звані «Віденські майстерні», де працював Густав Клімт, роботи якого стали символом та уособленням стилю модерн.

У Мюнхені цікавою фігурою був художник Герман Обрист (1862–1827). Основою його творчості й світовідчуття стає закручена лінія – спіраль. В його роботах – малюнках для вишивок втілена абстрактна ідея динамічного руху, спіралі. Приклад: роботи з вишивки, які він продемонстрував у 1895 році. Його ескізи для вишивки реалізували Берта Руше, а також

¹¹ Фар-Беккер Габриеле. Искусство модерна... С. 152.



Р. Лалік. Прикраса для корсета «Жінка-бабка». 1897–1898. Хризопраз, золото, емаль, халцедон, опал. Відень, Австро-Угорщина



Р. Лалік. Підвіска «Чотири бабки». 1898. Топази, діаманти, золото, емаль. Відень, Австро-Угорщина

майстрині вишивальної майстерні у Мюнхені, яку він організував. Ці роботи вразили сучасників своїм новаторством і були новим напрямком у мистецтві модерну.

Цікавинкою творчості Германа Обриста стала його «Подушка, вишита квітами» (Віденський музей декоративного мистецтва; 1898 р.; шовк, металічні нитки; муаровий візерунок, човниковий стібок, придбано від Мюнхенської асоціації художників)¹². Студії Обриста у царині ботаніки мали неабиякий вплив на його творчість. Оригінально переплетені та доволі натуралістичні за своїм зображенням рослини без зайвих зусиль узгоджуються між собою у прямокутному полі цього майстерного дизайну, який вони проривають своїм корінням. Сама подушка символізує єдність різних видів мистецтва та ілюструє розвиток у напрямку ідеалізованого натуралізму, що долає властиву історизму стилізацію.

У музеї представлено частину настінного килима з галереї Віденської школи ужиткового мистецтва, експонованої на Всесвітній виставці у Сент-Луїсі (США) у 1904 році (вовна, металічні нитки; візерунок зроблено з перемержованого мережива, човниковий стібок)¹³.

Килим складався з шести частин; на ньому було зазначено: «Школа ужиткового мистецтва Австрійського музею у Відні». Розміщений високо на стіні, він обрамляв спроектовану Йозефом Гофманом, кімнату, в якій були представлені об'єкти з Віденської школи. Участь у міжнародних виставках дозволяла цій школі бути більш помітною, що врешті допомогло їй стати важливим натхненником розвитку віденського югендштилю. Частина цього настінного килима, виставлена в музеї, є звичайним пляним візерунком, на якому зображені дві

доволі ефемерні людські постаті на тлі геометричних фігур¹⁴.

Райнальд Франц (дослідник мистецтва модерну і творчості митців Віденських майстерень, які проіснували з 1900 по 1938 р.) робить детальний аналіз Віденської школи цього періоду: «На зламі 19-го та 20-го століть Відень був головним економічним та культурним центром центральноєвропейського регіону, що простягався між Тиродем та Буковиною і від Герцеговини до Сілезії. Ця імперська столиця та місто проживання було осердям нових ідей та концепцій, спрямованих на відродження мистецтва та науки. Модернізм у Відні на зламі століть розвивався у відповідь на ідеї з інших районів Європи та світу, що були запозичені з передових джерел інформації та з опублікованих праць»¹⁵.

Лінія в орнаменті модерну була основою формування художнього образу, його стилістики. Адже факт, що відомий бельгійський архітектор Анрі ван де Вельде створював свої інтер'єри, в яких всі елементи були об'єднані єдиною лінією. Лінію він вважав основою творення всіх видів мистецтва. Цю ідею він виклав у статті «Лінія – сила» (1898), в якій доводить, що орнамент модерну об'єднує всі види мистецтва, створюючи єдине просторово-орнаментальне середовище, саме лінія сприяла синтезу мистецтв у єдине органічне ціле, що було основною особливістю модерну як стилю. Як вже зазначалося, ван де Вельде збудував власний дім, який став символом народження нового стилю, який об'єднував у єдине ціле архітектуру й художнє оздоблення інтер'єру. Він власноруч проектував не лише меблі та предмети декоративного мистецтва,

¹⁴ Wien1900/Design/ Kunstgewerbe (1890–1938) Wien, 2013. S. 106–107.

¹⁵ Там само. S. 196–197.



Г. Обрист. Альпійські фіалки. 1895. Човниковий стібок; вовна, шовк, металеві нитки. Мюнхен, Німеччина

кераміку, скло, меблі, створював малюнки шпалер, гобеленів, одягу. Як відзначають його сучасники, він проектував навіть одяг своєї дружини, ювелірні прикраси, оформлення і сервірування страв. Саме це дуже вразило свого часу Анрі де Тулуз-Лотрека, який відвідав цей будинок. В ньому все знаходилося в єдиній стилістичній єдності. Все було об'єднано в єдине просторово-орнаментальне середовище, було символом нового часу і нового стилю, що об'єднав декоративне мистецтво з образотворчим.

Найбільш поширеною і за часом першою, як відомо, була так звана флореальна або натуралістична течія – «Ар Нуво», що з часом претворилася в геометричну.

Художники, захоплені вигнутими лініями модерну, поступово стали їх геометризувати. Так у модерні з'явилися прямі кути, чіткі прямокутники, квадрати та кола. В рамках цієї течії модерну модерні працювали Йозеф Гофман та «Віденські майстерні», Чарльз Макінтош, Анрі ван де Вельде, які, експериментуючи, стали біля витоків геометричної течії у мистецтві модерну та естетики.

У своїй праці «Стиль модерн» Дмитрій Сараб'янов¹⁶ дає розгорнуту характеристику стилю модерн, виділяє основні сюжети, улюблені теми і загалом аналізує іконографію модерну

¹⁶ Сараб'янов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. Москва : Искусство, 1989. 296 с.

¹² Т 4939/1898.

¹³ Т 8641-1 / 1932Б до інвентаря внесено пізніше.



Е. Гале. Світильник. 1900. Багатобарвне кольорове скло. Нансі, Франція



Е. Гале. Ваза. 1900. Багатобарвне кольорове скло. Нансі, Франція

як в образотворчому, декоративному мистецтві, так і в архітектурі. Він підкреслює, що, незважаючи на специфіку національних шкіл, теми та їх вирішення в мистецтві модерну були аналогічні. Аналізуючи загальний шлях розвитку європейського мистецтва, дослідник відзначає низку аналогічних тем і сюжетів, які є втіленням філософських ідей того часу і передусім дуже розповсюджених ідей «філософії життя». Д. Сараб'янов наголошує, що ряд тем і мотивів були типовими для живопису і графіки багатьох країн Європи. Це мотив зростання, виявлення життєвих сил, пробудження, становлення і розвиток, молодість, весна, танок, вакханалії тощо. Особливо митців цікавила ідея бурі, поривчастого вітру, шторму та інших виявів сил природи: у Людвіга фон Гофмана – «Танок», «Екзотичний танок», у Гуго Габермана – «Вакханка». Улюбленими сюжетами Гофмана був мотив бурі, подолання її проявів («Весняний вітер»).

Ці теми знаходимо і в творчості Пилипа Малявіна, Сергія Малютіна, Олександра Бенуа. Улюбленими темами були зображення професійних виконавців, особливо це стосується творчості Анрі де Тулуз-Лотрека, Жюльє Шере. Російський художник Валентин Серов малював видатних балерин Тамару Карсавіну та Ганну Павлову, Іду Рубінштейн. У зображенні танцюристів, їхніх танців митці намагались передати насамперед свої естетичні уявлення про красу руху, вихор драперій тощо. Так, однією з найбільш популярних танцюристок у Франції була Лої Фуллер, і саме її танець, динаміка користування драперіями були втіленням стилістики модерну. Французькі скульптори Рауль Ларш та П'єр Рош створили твори, в яких композиційним центром була драперія, що своїм рухом нагадувала полум'я або крила гігантського метелика, чи вибагливої рослини. Її втілив у своїх

літографіях Анрі де Тулуз-Лотрека, в акварелях – австрійський митець Коломан Мозер, німецький графік Томас Теодор Гейне (створив свою відому картину «Серпантинна танцюристка»).

Улюбленими мотивами епохи модерну були зображення молодості, молодих героїв як символу пробудження життєвих сил. Це роботи Фердинанда Ходлера «Весна» (1910), Кузьми Петрова-Водкіна «Юність», (1911), численні роботи на цю тему Миколи Кузнецова, Ганни Голубкіної. В контексті цього стоять також картини львівських майстрів сецесії – Олексі Новаківського «Пробудження» (1914), Казимира Сіхульського – триптих «Весна» (1908), численні портрети Михайла Жука.

За висловом Дмитрія Сараб'янова, особливістю модерну є те, що він дає чітке уявлення про єдність усього живого. Це реалізується в перенасиченості тваринних і рослинних форм, які перевтілюються і утворюють нові фантастичні істоти. Це поєднання і перевтілення квітки у птаха, хвилі в коня, риби в людину. Художники самі відчують себе міфотворцями, авторами нових фантастичних істот.

Так, улюбленим персонажем живописних картин Михайла Врубеля є фантастична істота Пан, що живе в лісах і виростає із землі («Пан», 1899). Врубель також звертається до фантастичного образу чарівної царівни – лебіді, що була нав'яна оперою Римського-Корсакова («Царівна-Лебідь» 1900).

Особливої популярності фантастичні істоти набули в мистецтві німецького «Югенстилю» – у творчості А. Бекліна, М. Клінгера, Штука. Це різноманітні морські істоти – тритони, nereїди, або кентаври, що уособлювали чоловічу силу, мужність. У мистецтві Франції, Бельгії улюбленими були зображення фантастичного і загадкового сфінкса, що поєднував риси жінки, птаха і лева.



Е. Гале. Глечик «Бабка». 1900. Багатобарвне кольорове скло. Нансі, Франція



Е. Гале. Ваза. 1900. Багатобарвне кольорове скло. Нансі, Франція



М. Врубель «Весна». 1897–1900. Майоліка; відновлювальний випал

Характерною особливістю стилістики модерну є уважне ставлення до природи, конкретніше – до її окремих елементів. Це взаємозв'язок рослинних і тваринних форм. Але ці форми не досліджуються живописцями, графіками, художниками декоративного мистецтва в їх природному середовищі, а лише використовуються як частини орнаментального цілого. Саме тому митців дуже цікавлять конкретний мотив природи – гілка, квітка, метелик, пташка або щось інше, які утворюють орнаментальну єдність в її складних динамічних поєднаннях, у примхливих вибагливих формах.

Улюблені квіти епохи модерну мали завжди певний символічний зміст, глибоке художньо-емоційне навантаження, пов'язане з конкретними міфологічними уявленнями. Так, улюбленими були тюльпани, орхідеї, лілії, троянда, нарцис. Орхідеї, лілії, латаття були символом трагедії, загибелі, смерті. Дзвоники символізували бажання, соняшники – сяйво сонця, своєрідне бажання життя. Дерево за традицією

давньої міфології ототожнювалося з деревом життя, деревом раю. Серед зображень живої природи улюбленими були також птахи – фазани, лебеді як символ приреченості, трагічної вірності кохання, павичі з часів давнього Єгипту уособлювали Сонце. Водночас приваблювала їх екзотичність, яскраве забарвлення, наявність «вічок», які за народними уявленнями і повір'ями були джерелом пристрیتی.

Головною ознакою стилю модерн була універсальність, синтез мистецтв, які формували предметне середовище. Саме тому архітектурний ансамбль включав і внутрішнє оздоблення, різні види мистецтва – живопис, вітраж, скульптуру, твори прикладного мистецтва. У цей період виявилася також інша особливість стилю – його відкритість, тяга до публічності – «виставковості». Саме виставки, особливо міжнародні, стали жанром модерну, а на міжнародних форумах створювалися національні павільйони.

У мистецтві модерну часто поєднувалися різні види мистецтва – архітектура, живопис, скульптура, вітраж, предмети декоративного мистецтва. Широкий розвиток отримує декоративний розпис. Окремі житлові споруди, громадські будівлі прикрашають живописними панно, мозаїкою, темперним розписом живописом на склі.

Прикладом органічного включення живопису в архітектуру може слугувати готель «Метрополь» у Москві. Побудований за проектом англійського архітектора В. Валькота (1898–1903), він включає мозаїки та розпис, виконаний О. Головіним за малюнками М. Врубеля. Вони повністю відповідають і підпорядковані архітектурі будівлі.

Прикладом є також розписи «Павиної кімнати» Джеймса Уїстлера, і це декоративне живописне панно вважається одним із перших творів модерну. Художник не ста-

вить собі за мету створити сюжетне зображення – це швидше орнаментально-декоративний розпис.

Інтернаціональний у своїй основі стиль модерн мав спільні художньо-пластичні принципи формотворення. Проте кожна країна мала свої національні особливості, створила свої варіанти модерну. Це стосується передусім вироблення в Росії, а отже, і в Україні свого варіанту національного стилю, що мав дещо романтичне, патріотичне забарвлення і опертя, насамперед на давні витоки народної творчості, фольклорні традиції.

Розвиток національно-романтичного неоросійського стилю було стимульовано яскравими Дягелівськими сезонами у Парижі, діяльністю митців з Абрамцево і Талашкіно.

Підґрунтям для цього слугувала велика зацікавленість суспільства витоками своєї культури. Так, Федір Солнцев видає у 1849–1853 роках шеститомну працю «Дневності Російської держави», в якій помістив малюнки давнього одягу, церковного начиння, зброї. Директор Строгановського училища Віктор Бутовський у 1870 році публікує працю з «Історії російського орнаменту з X по XVI століття»¹⁷. Саме ці матеріали активно використовуються у процесі викладання фахових дисциплін студентам Строгановки, яка стає центром виховання митців, що сповідували ідеї неоросійського стилю.

Велике значення для вивчення давнього орнаменту мала капітальна праця Володимира Стасова¹⁸, яка розкривала витоки народного мистецтва. Роботи Стасова сприяли не лише

¹⁷ Бутовский В. История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям. В 2-х ч. 1870. Москва : Тип. В. Готье, 1870. 26 с. : ил.

¹⁸ Стасов В. В. Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева. Санкт-Петербург, 1872. Вып. 1. 27 с., 88 л. ил.

вивченню основ народного орнаменту, а й мали вплив на розвиток текстильного орнаменту, творення речей прикладного мистецтва в стилізації як форм народних виробів з дерева, кераміки, так і у виявленні національного колориту.

Всі ці дослідження мали сильний вплив на митців, що об'єдналися навколо Сергія Дягелева для створення «балетних сезонів» у 1909–1911 роках у Парижі. Саме вони зробили великий внесок у мистецтво російського модерну, знайомили французьку публіку з досягненнями новітнього музичного та балетного мистецтва. Величезний успіх мали спектаклі «Половецькі танці», «Шахерезада», «Клеопатра», «Жар-птиця». Вони вразили паризького глядача декоративною експресією сценічної дії, новизною музики, буянням звуку, кольору. Унікальні костюми та декорації до спектаклів створювали видатні російські художники – Олександр Головін, Іван Білібін, Мстислав Добужинський, Микола Реріх, Лев Бакст, Євген Лансере та ін. В декораціях і костюмах художники використовували стилізовані слов'янські орнаментальні мотиви, мотиви російської вибілки XVII–XVIII ст.

Російська тема найбільш яскраво була засвідчена в оформленні балету Ігоря Стравінського «Жар-птиця». Ескізи декорацій, костюмів створював Олександр Головін, деякі костюми виготовлено за ескізами Льва Бакста. Ескізи декорацій до «Кощієве царство» Головіна побудовані на квітково-рослинних мотивах російських тканин XVII ст. Буяння фарб, яскравих орнаментальних мотивів – все це свідчило про утвердження російського варіанту стилю модерн, який було започатковано і розвинуто в середовищі митців «Світ мистецтв», а також у спільноті митців, об'єднаних Оленою Поленовою в Абрамцево. До речі, музику Ігор Стравінський створював, перебу-

ваючи саме тут. На прохання Марії Тенішевої Стравінський одну з музикальних фраз свого балету написав на балаясині Талашкінського «Теремка». Це був центр, де творились нові форми мистецтва – в музиці, хореографії, живописі, декоративному мистецтві.

Абрамцево є символом нового мистецтва, центром оновлення та новітніх пошуків на шляху своєрідності розвитку російської культури. Це було унікальне, яскраве явище російської художньої культури. Село Абрамцево розташоване неподалік Троїце-Сергіївської лаври у Загорську та Хотьківського монастиря. З 1843 року воно належало видатному російському письменнику С. Т. Аксакову, саме тут були створені найбільш значні його твори, сюди приїздили М. В. Гоголь, І. С. Тургенєв, М. С. Щепкін, М. П. Самарін, М. М. Загоскін та інші видатні діячі свого часу.

У 1870 році Абрамцево купує Савва Мамонтов, і в 1878 році в ньому утворюється так зване Абрамцевське коло або, як його ще називали – Мамонтовське коло однодумців, у яке входили найяскравіші представники російського мистецтва XIX ст. – В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, І. Ю. Рєпін, М. М. Антокольський, К. А. Коровін, В. А. Серов, М. В. Нестеров, М. О. Врубель, видатні музиканти, артисти, співаки, теоретики мистецтва. Це було унікальне яскраве явище російської художньої культури. Всі творчі зусилля членів Мамонтовського кола були спрямовані на подальший розвиток національного мистецтва, що спиралося передусім на народне мистецтво, його традиції. Саме тут було написано першу приватну оперу, в якій співав Федір Шаляпін, яка уславила музичну культуру того часу.

Напружене творче життя в Абрамцево виливалося у створення яскравих живописних творів, цікавих архітектурних проектів.

Саме тут відроджувались традиції давнього гончарства і в той же час розроблялись нові твори декоративного мистецтва в стилі модерн, засновані на глибинному вивченні та інтерпретації давньоруського народного мистецтва. Саме тут відбувались пошуки національного стилю в образотворчому та декоративному мистецтві Росії. В Абрамцево було дві майстерні – столярно-різьбленна (1885) та керамічна (1890). Саме тут відбуваються активні пошуки створення нових виробів декоративного мистецтва, пристосованих для сучасного інтер'єру, тут формувався стиль модерну в його неоросійському варіанті. Основні прагнення митців Абрамцево полягали передусім у підвищенні суспільно-культурної спрямованості творчості в контексті починань європейських діячів мистецтва. Саме «Рух мистецтв та ремесел» утверджував романтичний погляд на твори декоративного мистецтва як такі, що виявляли їхню духовну сутність та основну функцію – окрасу сучасного інтер'єру.

В Абрамцево працювала Марія Поленова – сестра художника Василя Поленова та Михаїл Врубель. Це дві протилежні грані одного і того ж явища – модерну, заснованого на інтерпретації традицій народної культури. Врубель у своїх керамічних виробках, панно виходив на обшири оновлення форми в руслі трансформації нової пластичної системи художнього мислення, він спирався на глибинні фольклорні художні традиції. У своїх пошуках Поленова спиралася на вивчення традицій народного мистецтва, проникнення в його глибинну стилістику та художню сутність, засновану на єдності доцільності та краси. Марія Поленова збирала, ретельно вивчала зразки народної творчості, насамперед виробки сільського побуту, керамічні та різьблені вироби, елементи декору сільського житла, тканини,



В. Орта. Інтер'єр будинку Е. Тасселя. 1892–1893. Брюссель, Бельгія

вишивки, прялки тощо. Численні авторські виробки дерев'яного різьблення – різноманітні полицки, шафи, меблі ґрунтувалися на інтерпретації народного мистецтва, осучасненні виробів, пристосуванні їх до потреб тогочасного інтер'єру. Шлях М. Поленової та її однодумців по майстерні пролягав від творення орнаментальних форм народної лексики до її трансформації в нову пластичну систему модерну в його неоросійському варіанті. Разом з М. Поленовою працювала Марія Якунчикова (Вебер). Вона також зробила значний внесок у розвиток мистецтва модерну, зокрема у сфері декоративного мистецтва.

У своїх працях¹⁹ М. Кисельов вперше подає біографію М. Якунчикової та її внесок у художнє життя, насамперед у розвиток ідей Абрамцевського кола. Він стверджує, що художниця була предтечею символізму та модерну в російському мистецтві початку XX ст. передусім у графіці та декоративному мистецтві. Народилася вона в родині заможного фабриканта й мецената Василя Івановича Якунчикова, який щедро фінансував будівництво

¹⁹ Киселев М. Мария Якунчикова. Москва, 1979. 189 с.; Киселев М. Мария Якунчикова и русский модерн (1870–1902). *Наше наследие*. Москва, 2000. № 3. С. 32–41.

Московської консерваторії, оселю якого відвідували видатні музиканти того часу – Антон Рубінштейн, Олександр Скрябін. Родинні зв'язки були з Третяковими, Мамонтовими. Сестра Якунчикової по батьку вийшла заміж за художника Полєнова і з молодих років Марія Якунчикова відвідує широко відомі на той час полєновські рисувальні вечори, де працює поруч з Василем Полєновим, Ісаком Левітаном, Костянтином Коровіним, Валентином

Серовим, Михайлом Нестеровим. Саме це і зумовило формування її художніх смаків та уподобань, особливо в галузі плєнерного живопису та в захопленні аквареллю. Особливо цікавим є портрет сестри («За роялем», В. В. Вульф, 1880), яка пізніше підняла мистецтво вишивки та аплікації на високий рівень. Саме тоді, у 1890-х роках, вона знайомиться з Оленою Полєною, однією з предтеч російського модерну, яка на все життя стає її сорат-



В. Орта. Інтер'єр будинку Е. Тасселя. 1892–1893. Брюссель, Бельгія

ницею в справі утвердження новітніх форм мистецтв²⁰. М. Якунчикова постійно перебувала між Росією та Швейцарією, де трагічно рано обірвалося її життя і де залишилась більшість робіт. Її ім'я і творчість останнім часом виходить з небуття і демонструє як художницю високого рівня, що внесла значний вклад у розвиток модерну в живописі, графіці, в різних видах декоративного мистецтва.

Перебуваючи у Франції, вона у 1889 році вступає до Академії Жюльєна, у мастерню В. А. Бугєро (Бугро) й Т. Робєр-Флері, опановуючи мистецтво малюнка. Одночасно вивчає сучасне мистецтво, передусім творчість Андерса Цорна та П. А. Бенара. Марія Якунчикова в Парижі захопилася офортом та керамікою. М. Кисєльов доводить, що якщо її тарелі були прикрашені станковими пейзажами без елементів модерну, то в офортах 1893–1895 років художниця повністю опановує новий стиль.

Саме вона познайомила вітчизняних митців з кольоровим офортом, якого тоді не було в Росії. М. Кисєльов зазначає, що притаманний модерну культ лінії, пошуки двомірних формул для передачі тривимірного світу, підвищена декоративність кольорових площин характерні для офортів «Сільське кладовище», «Пейзаж з церквою». В офортах превалує орнаментальне начало і водночас прослідковується чітке підкреслення кожного елемента композиції контурною лінією. Саме ці пошуки стимулювали іншу художницю модерну – Г. Остроумову-Лебєдеву до експериментів у галузі ксилографії²¹. Саме ця увага Якунчикової до виявлення і чіткості лінії приводить її до створення декоративних

²⁰ Кисєлев М. О творчестве В. В. Вульф. *Искусство*. Москва, 1989. № 1. С. 32–34.

²¹ Остроумова-Лебєдова А. П. Автобиографические записки. Ленинград : Изд-во обл. союза сов. худ., тип. им. Володарского, 1935. Т. 1. С. 227.

панно, які демонструють вироблення новаторської оригінальної техніки випалювання на дерев'яній основі у поєднанні із живописом. З 1895 року вона опановує нові прийоми поєднання чіткої лінії випалювання з яскравим живописним мазком, де кожен елемент композиції підкреслено виразною контурною лінією («Осика та ялинка», «Дика полуниця»). Саме завдяки синтезу кольору та форми художниця передає глибинний зміст своїх панно. Картини «Вікно» (1896), «Печаль пам'яті» (1890), «З вікна старого будинку. Введенське» (1897) – це ліричні, просякнуті глибоким сумом твори, в яких художниця зі щемом згадує щасливі дні дитинства, проведені в рідному маєтку у Введенському, дні, які вже не повернуться. Це передано через експресивний мазок, підкреслений контур всіх елементів пейзажу, через зеленувато-синій колорит ночі, в якій як марєво зображено білий будинок з колонами, на першому плані вікно зі свічкою як символ втрати рідного щасливого раю.

З 1894 року роботи М. Якунчикової все більше набувають символічного змісту. Показовими в цьому плані є картини «Відображення інтимного світу» (1894), «Чохли» (1897), що було наближенням художниці «до галузі чистого символізму»²². Художники «Світу мистецтв» відчували спорідненість творчих устремлінь М. Якунчикової з власними пошуками. Саме тому Сергій Дягілєв замовив їй зробити обкладинку для його журналу та ряд орнаментальних заставок. Цікаве полотно «Весло», в якій декоративно вирішено листя з ліліями навколо човна і несподівано перекреслений простір діагональним розміщенням весла. Всі елементи композиції чітко оконтурені, що створює контраст між живописно вирішеними квітками,

²² Русакова А. А. Символизм в русской живописи. Москва : Искусство, 1995. С. 54.



листям і чітким контуром всіх елементів композиції. В цій роботі найбільш яскраво виявилася єдність декоративного начала та графічної чіткості всіх елементів.

Після втрати своєї наставниці і друга Олени Поленової Марія Якунчикова продовжує її роботу над відродженням народних промислів, створює ряд творів з дерева для Абрамцевських майстерень, зокрема, оздоблену випалюванням поличку, панно «Городок», «Троїце-Сергіїв монастир», дитячі іграшки. Вона створює цілий макет з різноманітних фігурок, які можна пересувати, складати в різні ансамблі. Ці іграшки з дерева можна було пересувати, видозмінювати, складати в єдиний ансамбль, наповнений складних просторових рішень, і, власне, з цих динамічних, але внутрішньо урівноважених, інтенсивних за кольором композицій можна було б судити про появу «неоросійського стилю» з його пластичними і просторовими досягненнями»²³.

Роботи виконувалися у майстернях в Абрамцево для кустарного відділу Всесвітньої виставки в Парижі у 1900 році. Розвиваючи починання Поленової, М. Якунчикова пішла іншим шляхом – вона повністю відходить від народних зразків, її роботи наповнюються творчою фантазією, в якій народне мистецтво – це імпульс для вільної творчості, це вияв нового стилю модерн в його російському варіанті.

У 1895 році М. Якунчикова створює картину «Дівчинка у лісі», яка пізніше лягла в основу її вишитого панно «Дівчинка і лісовик» (1899, приватна колекція, Шен-Бужері, Швейцарія). Цю роботу виконано в техніці аплікації, вона була представлена на Всесвіт-

²³ Борисова Е. А. Архитектура в творчестве художников Абрамцевского кружка (У истоков «неорусского» стиля). *Художеств. процессы в рус. культуре втор. пол. XIX века*. Москва, 1984. С. 172–173.



Ф. Шехтель. Інтер'єр будинку С. Рябушинського. 1900–1903. Москва, Росія

ній виставці в Парижі 1900 року, де отримала срібну медаль. Аплікація була улюбленою технікою виконання панно, гобеленів епохи модерну. Саме вона надавала можливість органічного поєднання, синтезу декоративного та образотворчого начала. За ескізом М. Якунчикової робота виконувалася у вишивальних майстернях Абрамцева, де художниця безпосередньо керувала і слідувала за виконавцями. Досвід, набутий при виконанні панно з випалюванням і живописом, було інтерпретовано і перенесено на вишите панно. Саме тут різноманітні клаптики тканини склали живописну композицію, а замість чітких контурів випалювання – рельєфні стібки вишивки, які оконтурюють

кожний кольоровий шматочок. Нерівність поверхні тканини, її заглибленість, нарочита рельєфність стібків, які по-різному відкидають тіні, створюють відчуття певної просторовості й живої рукотворності. Разом з тим, декоративні ефекти допомагають виявляти загальний настрій роботи. Гама побудована на зіставленні зеленуватих, золотавих, рожевих тонів, що чітко передає тривожний настрій, відчуття дівчинки, що злякалася, побачивши лісовика в гущавині лісу.

Міркуючи над розвитком декоративного текстильного панно, слід проаналізувати передусім досягнення таких художниць, як Віра Вульф, Надія Псіщева, Микола Кульбін, Ксенія Левашова (Стюнкель) в Росії, які піднесли мис-



Ф. Шехтель. Інтер'єр будинку С. Рябушинського. 1900–1903. Москва, Росія



М. Врубель. Панно «Клеопатра». 1902–1903. Готель «Метрополь». Головний фасад. Москва, Росія

тецтво вишивки, перетворивши його в самодостатній вид творчості, створювали панно-аплікації, а головне – очистили цей вид творчості від ужитковості.

Віра Вульф була молодшою сестрою М. Якунчикової і з дуже освіченої родини. У неї рано проявився музичний таланти, вона брала уроки музики у О. Скрябіна, готувалася до професійної кар'єри піаністки, переїхала для цього в 1888 році до Парижу, де виступала з сольними концертами. У 1907 році повертається до Варшави, потім до Москви, у 1915-му поселяється в Тарусі, з якою пов'язала останні роки життя. Вона захоплювалася аплікацією як одним з різновидів вишивки, створюючи у цій техніці портрети, пейзажі, натюрморти. У своїх спогадах вона згадувала, що, нарешті, знайшла своє справжнє захоплення. Вона писала: «Люблю і те й інше пристрасно, воно частина мене, але, очевид-

но, я більше художник, ніж музикант, точніше, тому й музикант, що художник»²⁴. Впродовж свого творчого життя вона створила майже 50 творів, з яких відомо лише до двох десятків. Її роботи не були звичайним аматорським захопленням. Вони експонувалися з 1906 по 1916 роки на виставках «Союз російських художників», «Світ мистецтв». Разом із сестрою М. Якунчиковою брала участь у виставках у Швейцарії²⁵. Особливістю її творчого методу була робота на пленері, де замість фарб вона використовувала різноманітні клаптки тканини, робила попередні ескізи, щоб визначитись з відповідними ко-

²⁴ Евдокимов И. В. Вера Васильевна Вульф-Якунчикова. Рукопись. 1925 г. ЦГАЛИ. Ф. 1246. Ед. сохр. 87. Лист 141.

²⁵ Ручной труд. Ч. 1. Рукоделие. Москва, 2009. С. 119–120.

льорами тканини²⁶. З творів Віри Вульф збереглося багато пейзажних робіт, сповнених глибинного ліричного настрою. Це насамперед краєвиди її улюбленого маєтку у Введенському («Введенське», аплікація, 1909), або ж Таруси, де пройшли останні роки її життя. Картина («Дощ», аплікація, 1916) надзвичайно тонко передає краєвид, що відкривається з тераси будинку. Це неозорі поля за річкою, сама річка, гладінь поверхні якої сприймається як течія життя, крита крупними краплями дощу тераса. Клаптки тканини лягають суцільною кольоровою плямою, кожен контур спеціально обметано білим стебловим швом, що посилює враження рукотворності та живописності. На противагу своїй сестрі М. Якунчиковій, у творах якої спостерігаємо чіткий контур зображених предметів, В. Вульф використовує стібок, який своїм імпульсивним контуром надає живописності й відчуття рукотворності.

Роботи обох сестер глибоко символічні, наповнені пронизливим смутком, внутрішньою душевною зосередженістю. Вони перегукуються з творчістю художників-символістів «Світу мистецтв» («Смеркається. Вікно на Новинському бульварі», аплікація, 1913). Багато місця у творчості В. Вульф займає зображення пейзажів, де основний художній ефект тримається на декоративному зображенні хмар, які клубочаться у небі, відбиваються у гладіні річки («Райдуга», 1920; «Хмари», 1919). Робота «Свічка» (аплікація, 1922), навіяна аналогічною картиною М. Якунчикової, просякнута глибоким сумом, драматизмом, пов'язаним з відчуттям передчасної смерті. Свічка, що догорає, ріка, сумний осінній пейзаж за вікном, розкритий рояль та букет троянд на першому плані вносять ще сильніший мажорний

²⁶ Там само. С. 4.



М. Врубель Панно «Принцеса мрій». 1902–1903. Москва, Росія

акорд у загальній трагічній настрої картини. Її можна вважати прощальним реквіємом художниці²⁷. В. Вульф розвиває у сфері вишивки, в техніці аплікації унікальний напрямок – портретний жанр.

Спочатку свої портрети Вульф виконувала чорним силуетом (портрети С. Мамонтова, К. Ігумнова), а пізніше перейшла до кольорових станкових картин і портретів²⁸. Такі

²⁷ Киселев М. О творчестве В. В. Вульф... С. 62.

²⁸ Там само. С. 60.



О. Головін. Панно. 1902–1903. Москва, Росія

картини, як «Автопортрет» (1916), «Портрет художника Н. П. Ульянова» (1917) свідчать про опанування художницею декоративного панно як нового явища в декоративному мистецтві доби модерну. Зображення персонажів з їх глибоко психологічною характеристикою подано на орнаментальному тлі вишитих квітів, енергійні стібки ниток білого кольору підсилюють внутрішню динаміку всієї композиції. В роботі є деталь, вузол, який притягує погляд. Так, в автопортреті – це яскравий букет квітів, що його тримає В. Вульф, у портреті Н. Ульянова – вишуканий жест руки з цигаркою і димком від неї. Роботи художниці детально пророблені. Загальний колорит будується на контрастному протиставленні інтенсивних тонів – чорного сюртука та білого коміру сорочки, енергійних червоно-бузкових смуг на світлій поверхні крісла. Багато місця залишено як суцільні поверхні тканини одного кольору, але вони не сприймаються одноманітними площинами – їх поживавлено штрихами-стібками, невеликою змятістю, що додає об'єму і живописності поверхні; відчувається тепла рука самої майстрині.

Як портретист працював художник Микола Кульбін, відомий теоретик мистецтва, графік, організатор виставок літературно-художнього авангарду. За його ескізом виконано «Жіночий портрет» (аплікація з шовку, 1913). Він інакше організовує зображення. Замість детально проробленої поверхні, як у В. Вульф, Кульбін будує зображення на контрасті суцільних поверхонь тканини, які наче залиті однією фарбою, в контрастному поєднанні – чи жовтої, як на комірі, чи умовно фіолетової при зображенні волосся. Площини тканини організуються внаслідок пластичного руху ножиць, створюючи підкреслено чіткі графічні лінії, виявляючи гнучкий контур площин. Ця робота відображає художні

пластичні пошуки М. Кульбіна і є «чистим художнім експериментом»²⁹.

Аплікація була одним з найулюбленіших видів вишивки, хоч користувалися і виявляли її пластичні можливості кожний з художників по-своєму. Суто живописне вирішення лежить в основі роботи Ксенії Левашової (Стюнкель), учениці А. Купріна («Натюрморт», аплікація з шовку, 1920 р.). З 1918 року вона брала активну участь у виставках (XXIV виставка картин і скульптур Московського товариства художників, 9-та виставка картин «Сучасний живопис», 5-та виставка московських живописців). Зображення квітів у вазі, тло панно – все зроблено з окремих клаптиків матерії, підкреслено недбалого і різного розміру. Зшиті клаптики тканини рельєфним контуром, прошито опуклими стібками, що створює додаткову складну фактурність, рельєфність зображення, гру світла і тіні. Надзвичайно тонкий колорит роботи, витриманий у теплих охристих тонах з акордами темно-вишневого і рожевого тонів. Таке спрямування, власне, дає підстави говорити про живописний підхід у художньо-образному вирішенні роботи.

Цей напрямок характерний для вишитої роботи за ескізом Ель Лісицького, яку, вірогідно, виконала П. Хентова («Завіса до шафи з торою», вугілля, вишивка шовком) та картини Павла Кузнецова «Смерть Тентажиля» (вишивка шовком, 1904), в основі якої лежить графічна прорисовка малюнку, що дуже вишукано виконана вишивкою шовковими нитками.

Вишиті твори Надії Псіщевої також породжені її художніми уподобаннями. Вона відвідувала Строгановське училище, пізніше (з 1905 року) разом зі своїм чоловіком худож-

²⁹ Ручной труд. Ч. 1. Рукоделие... С. 6.



О. Головін. Панно. 1902–1903. Москва, Росія



М. Реріх. Мозаїка «Спас нерукотворний». 1910. Церква Всіх святих. Архіт. С. В. Малютін. 1900–1915. Талашкіно (Фленово), Росія

ником Олександром Шевченком вона переїхала до Парижу, де захопилась аквареллю. Це куточки та передмістя Парижу. Але згодом її інтереси змінилися у бік створення вигаданих пейзажів з дамами і кавалерами у вбранні XVII ст. Їх ніжнопастельна гама, сюжети нагадували образи митців «Світу мистецтв». Вишивки Псіщевої надзвичайно вишукані, вони в ніжних блакитно-сірих тонах. Це невеликі мініатюри, як дорогоцінні коштовні прикраси, овальних обрисів з пасторальними сюжетами; вони споріднені з іншими роботами майстрів Срібного віку³⁰. Це поетичні

елегії, наповнені невиразною поетичністю, замріяністю жінок, що прогулюються понад спокійною гладдю озера («Пейзаж з жіночою фігурою», вишивка, аплікація, 1900; «Пейзаж з двома жіночими фігурами», вишивка, аплікація, 1900; «Пейзаж», вишивка, аплікація, 1900). Художниця дуже вдало комбінує аплікаціями з шовку потрібного їй кольору для заповнення певних площин композиції і вишивки, якою потім зашиває зображення.

Талашкіно – центр, в якому було сфокусовано всі ті новації та пошуки митців початку XX ст., зі створення цілісного напрямку як варіанта національного стилю модерн, який ще іноді називають неоросійським стилем.

Це був значний культурний центр Росії, де працювали видатні музиканти, архітектори, художники, історики, де творча атмосфера була сповнена багатоплановими пошуками в усіх галузях мистецтва. Тут побували видатні діячі культури – Ілья Репін, Костянтин Коровін, Михайл Врубель, Сергій Малютін, Сергій Дягілев, Микола Реріх, Адріан Прахов, Олександр Бенуа, Михайл Нестеров, Ігор Стравінський. З оркестром балалайок виступав Василь Андреев. Тут у маєтку Марії Клавдіївни Тенішевої, яка була натхненником, організатором і меценатом талашкінського осередку, були реалізовані найсміливіші задуми у сферах театру, музики, опери, балету, художніх промислів. Упродовж 1893–1914 років тут було створено школу ремесел та художні майстерні: вишивальна, різьблення по дереву, гончарна, емальерна.

Вироби Талашкінських майстерень були широко відомі. Це був значний культурний, художній центр Росії. Він відіграв значну роль у відродженні й розвитку основних напрямків у декоративному мистецтві, у становленні та формуванні стилю модерн в його неоросійському варіанті. Тут було зібрано унікальну колекцію народного мистецтва, продемонстровану в 1907 році в Луврі, а згодом, у 1911-му, передано до Смоленського художнього музею. В Талашкіно підтримували два напрямки розвитку мистецтва – перший був націлений на підтримку народних майстрів. Їх заохочували, навчали ремеслу і робили замовлення на вироби, чим матеріально підтримували та сприяли відродженню місцевих народних промислів. Другий напрямок, і він був основним, – це індивідуальна творчість професійних художників, творіння яких відштовхувалося не стільки від народного мистецтва, скільки від образів давньо-російського декоративного мистецтва і храмової

архітектури, від пам'яток археології³¹. Народні майстри були виконавцями, і тут здійснювався контакт з професійними митцями.

Художники, що працювали у Талашкіно, трансформували народні мотиви, підпорядковуючи це своїм творчим задумам. Адже ці вироби були розраховані не на сільський традиційний побут, а на окрасу міського інтер'єру. Кольорове рішення виробів, їх форми, будь-то талашкінська вишивка чи кераміка, чи вироби з дерева, все було підпорядковано єдиному ансамблю міського житла, повинно було підпорядковуватися загальному ансамблю, де були присутні живопис, декоративні панно, нові меблі, де декоративність як естетична категорія мала виступати організуючим і об'єднуючим фактором. Саме тому кардинально змінюється форма вишитих виробів, змінюється колір, композиційний лад, присутня вільна інтерпретація орнаментальних мотивів, – все підпорядковано оздобленню інтер'єру.

Треба зазначити, що вироби талашкінських майстерень були продемонстровані у 1901 році на виставці, організованій журналом «Світ мистецтв» і були нагороджені Золотою медаллю. За кордоном на Всесвітній виставці у Парижі в 1900 році було продемонстровано вироби талашкінських майстерень: розписні балалайки були нагороджені золотою медаллю. Пізніше, у 1907 році, Тенішева організує виставки виробів – ще одну в Парижі, а також у Празі, Лондоні, де паралельно експонувалися картини М. Реріха, І. Білібіна, інших художників, які давали уявлення про національний напрямок у мистецтві. Цей напрямок якнайвиразніше продемонстрував С. Малютін, запрошений до Талашкіно у 1900 році. Його твори цього періоду свідчать про те, що художник глибоко

³⁰ Ручной труд. Ч. 1. Рукоделие... С. 120.

³¹ Журавлева Л. С. Талашкино. Москва : Изобразит. искусство, 1989. С. 92.

осягнув характер давньоруського мистецтва і на його основі створив свій власний стиль. Він працював в основному з деревом, яке оздоблював різьбленням та розписом. За його проектом було створено казковий «Теремок», він оформив талашкінський театр – живописний малюнок завіси із зображенням Бояна, що грає на гусях, різьблені меблі, світильники.

Цікавий досвід було набуто в галузі кераміки. Керамічні кахлі С. Малютіна, О. Головіна, М. Врубеля стали яскравим свідченням появи стилю російського варіанту модерн. Михайл Врубель приїхав до Талашкіно у 1899 році. Крім роботи над живописними творами («Пан», «Валькірія»), значний внесок Врубеля у створення ескізів для балалайок та їх безпосередній розпис. Яскраві, насичені за колоритом вони являють величезну художню цінність. В їх сюжетах художник використав свої улюблені казкові сюжети. Це «Добриця та Змій Горинич», «Морська царівна», «Касатка», «Риби» тощо. Крім того, М. Врубель створює проект церкви в Талашкіно в традиціях володимиро-суздальської архітектури, з декоративними кокошниками, керамічними вставками. Значний внесок і Миколи Реріха, який працював над розписом у церкві св. Духа, зробив цікаві мозаїки («Цариця небесна», «Нерукотворний Спас»). Разом із композитором І. Стравінським він працює над костюмами та декораціями до балету «Весна священна». Тут в органічній єдності злилися музика, декорації, костюми. Відголосок народних костюмів інтерпретовано М. Реріхом у вихор кольорових насичених площин та символічних знаків, у яких проглядається орнаментика смоленських тканин.

Так, талашкінська майстерня вишивки також, як і загалом всі інші майстерні Талашкіно, розвивалася в напрямку створення сучасних речей для міського побуту. У вишивці застосовувався традиційний геометричний орнамент,

переважно ромб, своєрідно перероблений і осучаснений. Особливо поширеною була техніка «строчка», яка створювала двосторонні ажурні орнаменти вишивки. Застосовувались і рахункові техніки – набір, настил, що прикрашали різноманітної форми серветки, скатерті, доріжки, інші різноманітні предмети окраси міського інтер'єру. Колір талашкінських виробів було витримано у відповідності із загальним вирішенням тогочасного інтер'єру, більш м'яких пастельних тонів. Вишивка була розрахована на ансамблеве рішення, де були присутні декоративні панно, живопис, кераміка, нові форми меблів, де декоративність виступала організаційним моментом усього середовища загального образу³².

Значний внесок у розвиток вишивки зробив художник Олексій Зінов'єв. За його ескізами створювалися численні вишивки. Збереглися меблі, вироби, оздоблені різьбленням. В основі його творів – смілива стилізація давньоруських мотивів, сюжетів міфології, билин і казок.

У Талашкіно вишивки створювалися також за ескізами самої княгині Тенішевої. Улюбленими були орнаменти, в основі яких лежали фантастичні та реальні квіти – маки, дзвоники, химерних форм тюльпани, стебла яких закручені у спіралі, зубчасте листя папороті, вигнуті шляпки грибів, стебла різних трав, які мов живі проростають і тягнуться догори. Все сплітається у примхливі форми орнаменту. Окремі сюжетні композиції М. Тенішева створювала для оздоблення меблів. В основі їх лежали билинні, казкові сюжети. Так, вишивка для стільця 1900–1905 років передає сюжет із зображенням двох жіночих постатей, одягнених у російський народний костюм. Вся композиція добре вписана в овал, фігури підпорядковані вигнутій лінії всього овалу, вони чітко і вираз-

³² Журавлева Л. С. Талашкіно... С. 98.

но сприймаються на тлі фантастичних рослин та архітектурного пейзажу.

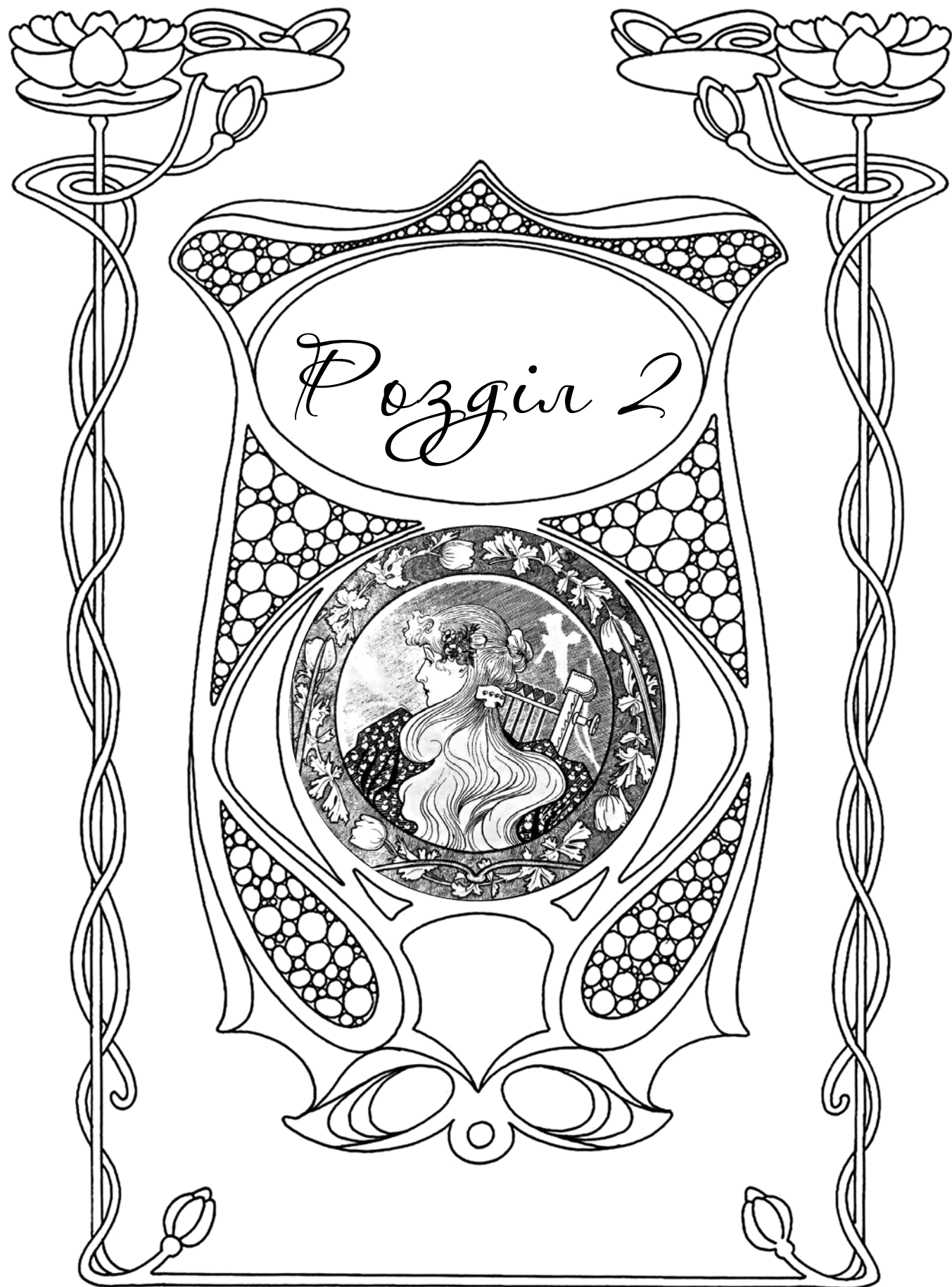
У 1899 році Олена Прахова на прохання Тенішевої вишила дві композиції для талашкінської церкви «Архангел Михайл» та «Архангел Гавриїл» за ескізами Віктора Васнецова, які він створив у 1885–1893 роках для вівтаря Володимирського собору в Києві і які не були реалізовані. Аналіз цих пам'яток буде розглянуто далі в розділі про творчість Олени Прахової та її внеску в розвиток вишивки. Тут лише відзначимо, що вишиті роботи зазнали значних змін у порівнянні з попередніми ескізами як у кольорі, так і в розробці деталей.

У Талашкіно була чудово організована реклама виробів, їх збут через магазин «Родник», була спеціально підготовлена і видана брошюра, що розповідала про вироби майстерні. Вироби талашкінських майстерень широко експонувались на виставках, про що вже згадувалось раніше. Крім творів декоративного мистецтва, на виставках експонувались роботи Реріха, ак-

варелі Шусева, Білібіна та інших майстрів пензля. Значну роль у розвитку Талашкіно зіграв художник Сергій Малютін, який яскраво втілював у своїх роботах пошуки митців, що йшли шляхом оновлення декоративного мистецтва. Саме йому належить створення багатьох речей в неоросійському стилі. Це і значна кількість зразків меблів з різьбленням, ескізів розпису, декоративних плиток, будівництво талашкінського театру, казкового будиночка «Теремок», церкви св. Духа у Фльоново.

Зовсім скоро Талашкіно заявило про себе як значний центр художнього життя. Саме тут нерідко реалізовували свої творчі задуми художники, музиканти, історики, мистецтвознавці. Все це завдяки натхненній творчій діяльності Марії Тенішевої, яка перетворила його в культурний осередок, сповнений активних пошуків оновлення мистецтва на шляху формування нового стилю, що своїм корінням міцно тримався за глибинні традиції російської культури.





УТВЕРДЖЕННЯ ЕСТЕТИКИ МОДЕРНУ В ХУДОЖНЬОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ

Синтез мистецтв у впровадженні
українського архітектурного стилю і естетичному
перетворенні довкілля

Начаток ХХ ст. в Україні ознаменувався розвитком промисловості, зростанням таких міст, як Київ, Харків, Львів, Чернівці, Житомир, Одеса, Катеринослав (сьогодні це Дніпро), промислових робітничих і металургійних центрів. Перед архітекторами вставали нові завдання будівництва театрів, «доходних будинків», готелів, заводів, фабрик, бірж, ринків тощо. Пожвавлення економічного життя, науковий прогрес, поява нових засобів пересування і спілкування стимулював розвиток міської культури. Широкого розповсюдження набуло художнє оформлення внутрішніх інтер'єрів споруд, яке вирішувалося у стилістиці нового мистецького напрямку. Художнє життя на зламі століть було надзвичайно активне. Це був час виникнення нових музеїв, виставкових салонів, різ-

номанітних творчих об'єднань та угруповань, появи великої кількості як мистецьких, так і літературно-освітніх видань. Українські митці навчалися у багатьох провідних художніх центрах Європи: Парижі, Мюнхені, Кракові, Відні, відвідували міжнародні виставки. Відомо, який вплив справила на художнє життя Європи Всесвітня Паризька виставка, що відкрилася у 1900 році. Саме на ній переважали твори нового стилю мистецтва.

Пошуки нового стилю знайшли свою інтерпретацію і в Україні. Виникає глибокий інтерес до декоративного мистецтва, усвідомлюється його роль і значення в художній культурі, в процесі формування художнього середовища.

Найяскравіше на початку століття проявив себе український модерн, який проіснував лише 10–15 років.



В. Кричевський. Зображення герба. Будинок Полтавського земства. 1903–1908



В. Кричевський. Будинок Полтавського земства. Інтер'єр. 1903–1908

Одним із художньо виражальних засобів модерну виступив орнамент. Саме орнаментальне начало об'єднало всі види мистецтв, стало домінувати як в архітектурному вирішенні будівель, так і в декоративному оздобленні інтер'єрів і предметів побуту. Орнамент виконав стиліформівну роль у декоративному мистецтві того часу, він взяв на себе функцію зближення різних видів мистецтва на шляху створення стилю «Art Grande» – «великого синтетичного стилю», став об'єднуючим художнім засобом, що приводив світ предметів до єдиного візуального модуля³³.

Характерною особливістю стилю модерн стала втрата творами живопису, скульптури декоративного мистецтва своєї самодостатності і включення їх у загальний єдиний ансамбль як цілісної художньої системи. Твори декоративного мистецтва набувають підвищеної декоративності й підкресленої експресивності. У зв'язку з цим у художній організації інтер'єру особливого поширення набувають панно, подушки, оздоби для меблів, вишиті ширми³⁴. В синтезі просторових мистецтв особливу роль починає відігравати декоративне панно, яке повністю «підпорядковується» площині стіни. «Чим більше живопис уподібнюється килиму, гобелену, вишивці, аплікації, перетворюючись на узор, чим він більш площинний та орнаментальний, тим він найбільше задовольняє вимоги стилю³⁵.

В епоху модерну орнамент виконує формотвірне і змістове навантаження, він стає ос-

³³ Казакова Л. Орнамент в декоративном искусстве модерна как визуальная модель стиля. *Модерн и европ. художеств. интеграция. Матер. междуна. конф.* Москва, 2003. С. 343.

³⁴ Штольдер Н. В. Панно эпохи модерна : дис. ... канд. искусств. Москва, 2005.

³⁵ Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва : Искусство, 1982. С. 30.



В. Кричевський. Будинок Полтавського земства. 1903–1908

новним компонентом у створенні предметного світу, він формує навколишнє середовище. Новий стиль привносить у мистецтво глибокий внутрішній зміст. За висловом В. 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»³⁶. Саме тому відбувалася інтерперетація мотивів флори і фауни як окремого конкретного елемента, так

³⁶ Эстетика Морриса и современность. Москва : Изобраз. искусство, 1987. С. 173.

і насичення внутрішнім символічним змістом всього орнаменту в цілому.

Початок ХХ ст. в Україні ознаменувався яскравими творчими проявами митців на шляху формування національного стилю, який проте мав локальні відмінності. Національно-культурний рух, що активізувався, мав безпосередній зв'язок із процесами відродження в більшості європейських країн. Саме в цей час українці дедалі дедалі гостріше усвідомлюють себе як нація, гідна посісти належне місце у світовому процесі, зростає національна свідомість, увага до стародавніх пам'яток, люди

захоплюються етнографією та народною творчістю як важливими складовими професійного мистецтва.

Велике значення у формуванні нових засад образотворчості, виходу на нові обшири національної художньої культури мала діяльність Василя Кричевського. Будівництво губернського земства в Полтаві (1903–1907) визначило новий напрям українського мистецтва – звернення до джерел народного мистецтва, творче застосування принципів народного образотворення на основі вільної мистецької трансформації форми. У будівництві повертаються до традиції дерев'яної архітектури XVI–XVIII ст., декорування керамічними кахлями

та розписи в народних традиціях, виконаних за малюнками самого В. Кричевського. Йшло цілеспрямоване формування українського архітектурного стилю.

Ідеї запровадження національного стилю активно звучали як у Західній, так і в Східній Україні. Цей процес був усеукраїнським, хоча мав свої локальні відмінності, свої джерела інспірації. Архітектура виступала як стилетворюючий фактор становлення мистецтва українського модерну. Для Східної України етапним було будівництво полтавського губернського земства, для Західної – Народного дому (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського у



Бессарабський критий ринок. Архіт. Г. Гай, інж. М. Бобрусов. 1906–1912. Київ

Львові. В основі діяльності бюро була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з другого, – розроблення стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю сецесії.

Ю. Бірюльов детально аналізує загальну атмосферу, що передувала появі нового художнього стилю, зокрема пожвавлення художнього життя Галичини, поява нової художньо-інтелектуальної атмосфери, підвищений інтерес до проблем мистецтва, організації численних художніх виставок та мистецьких об'єднань, поява теоретичних розвідок³⁷. Велике значення мали статті критиків та мистецтвознавців, які поширювали ідеї нового стилю. І. Труш у своїх статтях «З нагоди руської вистави штуки» (1898) та «Нові напрями в малярстві» (1899) виділяв як головні риси сецесії – стилізацію, рослинний орнамент, лінійний рисунок.

Теоретичне осмислення проблем сецесії знаходимо в книзі Ф. Ляхнера «Рослинний орнамент у сучасному мистецтві, пристосованому до промисловості» (1898–1899). Він підкреслював, що нові художні форми повинні відповідати як утилітарним, так і естетичним вимогам. Як художник Ф. Ляхнер використовував проекти стінних розписів, шпалер і декоративних тканин у стилі сецесії.

Своєрідним маніфестом можна вважати статті К. Мокловського «Сецесія у Львові» (1900) та «Новий стиль в міському музеї» (1901), в яких він підкреслював прогресивність нового стилю і важливість його використання у мистецтві Львова³⁸. За прикладом Відня, Парижа, Мюнхена, в яких вчилися і на які орієн-

тувалися львівські митці, новий стиль став модою і набув свого широкого розповсюдження. «Від дамського вбрання, капелюхів і краваток до меблів і килимів – всюди, на виставках і в крамницях зустрічаємось у звичайному житті із сецесійною модою». Дописувачі з іронією зазначали поширення нового стилю в середовищі Львова: «Тепер все є сецесійним – меблі, посуд, квіти, собачі вуха і хвости, мистецтва, вірші, скульптури, ліхтарі, словом все, що впадає в око, мусить бути сецесійне. Це невинна манія, що уживає багато зелені і досить приємна завдяки естетичним лініям»³⁹.

Важливе значення у формуванні художнього процесу мали об'єднання і товариства. Головним з них було Товариство приятелів красних мистецтв (Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych), до якого входили І. Труш, Ю. Панькевич, О. Кульчицька, І. Северин, Я. Пстрак та ін. Вони сприяли організації виставок, які б ознайомлювали львів'ян з новим напрямком мистецтва. Так, у 1900 році експонувалася широкомасштабна міжнародна виставка, серед експонатів якої були вироби різних видів мистецтва – плакати А. Мухи, Е. Грассе, вази Е. Галле, вироби з фарфору, скла, кераміки, меблі Школи Нансі. Численні виставки влаштовував Ян Антоневиц Болоз, які викликали гострі дискусії. Для підтвердження масового поширення мистецтва європейського модерну Антоневиц виступив з теоретичною доповіддю «Сецесія», що прозвучала в Літературно-науковій спілці⁴⁰.

Виставки творів нового напрямку мистецтва постійно організовував львівський Художньо-промисловий музей. Так, у 1901 році відкрилася виставка творів декоративного

³⁷ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. С. 9–25.

³⁸ Там само. С. 17.

³⁹ Там само. С. 18.

⁴⁰ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. С. 220.



В. Городецький. Власний будинок (Київ, вул. Банкова). Загальний вигляд. 1901–1903

мистецтва, закуплених у Парижі: меблів, ювелірних прикрас, плакатів, виробів з металу, скла, кераміки, тканин. Упродовж кількох років Художньо-промисловий музей регулярно організовував виставки гобеленів та плакату, кераміки, художнього металу, меблів. У 1902–1909 роках Музей експонував вироби львівських митців – скульптури, предмети живопису, художніх ремесел. Для популяризації ідей сецесії в музеї була постійна експозиція жилого інтер'єру в новому стилі ⁴¹.

⁴¹ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів: Центр Європи, 2005. С. 25.

Для популяризації нових ідей мистецтва у 1898 році за ініціативи В. Нагірного, Ю. Панькевича, І. Труша було створено «Товариство для розвою руської штуки». Виставки 1898, 1900, 1902, 1903 років засвідчили підтримку художніх ремесел, що сприяли розвитку нового стилю. «Товариство прихильників українського письменства, науки і штуки» на чолі з І. Трушем існувало з 1904 по 1914 роки. Воно ставило за мету «формування обличчя українського мистецтва у Львові» і організувало у 1905 році виставку живописних робіт самого І. Труша, а ще М. Сосенко, М. Жука, М. Бураче-

ка та інших, у творчості яких яскраво проявлялися ідеї сецесії ⁴².

Важливою ланкою у сфері популяризації та підтримки декоративного мистецтва в стилі сецесії було товариство «Зерно» («Ziarno»). Його очільники С. Дембіцький, В. Крицінський, Т. Обмінський, Е. Пітч ставили собі за мету підтримку художніх ремесел на нових стильових засадах. Засноване ще у 1884 році В. Нагірним «Товариство українських ремісників та промисловців» своєю метою ставило відновлення художніх промислів. Активним пропагандистом і популяризатором декоративного мистецтва було товариство «Заспул» («Zespol»), засноване М. Ольшевським у 1910 році. Члени цього товариства – це насамперед художники К. Сіхульський, Ф. Паутч, В. Яворський, які торували шлях експериментальних пошуків у сфері синтезу архітектури та декоративного мистецтва і демонстрували це на чотирьох виставках 1911–1914 років. Саме митці цього об'єднання реалізували на практиці оформлення ряду інтер'єрів у містах Галичини.

У Львові в 1904–1905 роках було створено «Товариство сприяння руській штуці». На його запрошення до співпраці щиро відгукнулися митці Східної України – С. Васильківський, В. Кричевський, О. Сластюн, М. Жук, І. Іжакевич, М. Бурачек, а також Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, яке об'єднувало у своїх лавах учених різних галузей науки. Активно запрацювали історичні, археологічні, етнографічні експедиції, стали виходити друком збірник наукових праць «Записки Наукового товариства імені Шевченка», журнал «Зоря» та ін.

Львів відігравав провідну роль у формуванні загальноукраїнського художнього процесу, очолив рух за зростання національної

⁴² Там само. С. 23.



В. Городецький. Власний будинок (Київ, вул. Банкова). 1901–1930

свідомості, відстоюючи національні риси українського мистецтва. Національна концепція стала однією з провідних проблем художньої культури періоду модерну. Прогресивно налаштовані діячі культури й мистецтва у своїй творчості втілювали ідею національного стилю, але виходили з різного її трактування. Так, В. Кричевський спирався на народне мистецтво, Г. Нарбут – на українське бароко, М. Бойчук – на візантійські корені, Я. Струхманчук – на традиції ренесансу. Саме в цей час на західних землях постає нова українська література, остаточно утверджується літературна мова, зароджуються український театр і музика, періодична преса, формується мистецька критика, активізуються процеси піднесення української свідомо-

сті. Серед творчої прогресивно налаштованої інтелігенції посилюється інтерес до історичного минулого свого народу, його культури й мистецтва. З цього приводу є цікаве висловлювання Михайла Грушевського на ювілейному вечорі, присвяченому 25-річчю літературної діяльності Івана Франка: «Останні три десятиліття нашого віку будуть записані в історії нашої культури як час незвичайний, час пам'ятний і дуже втішний. Він буде уважатися героїчним часом українсько-руської національної й культурної поступової ідеї. Коли ми тепер сміливо можемо дивитися в будуччину, певні, що наше слово не вмере, не загине, коли наш нарід займає гідне місце серед інших слов'янських народів, і ми можемо без жалю порівнювати наші здобутки з чужими, коли



В. Городецький. Власний будинок (Київ, вул. Банкова). Інтер'єр. 1901–1903

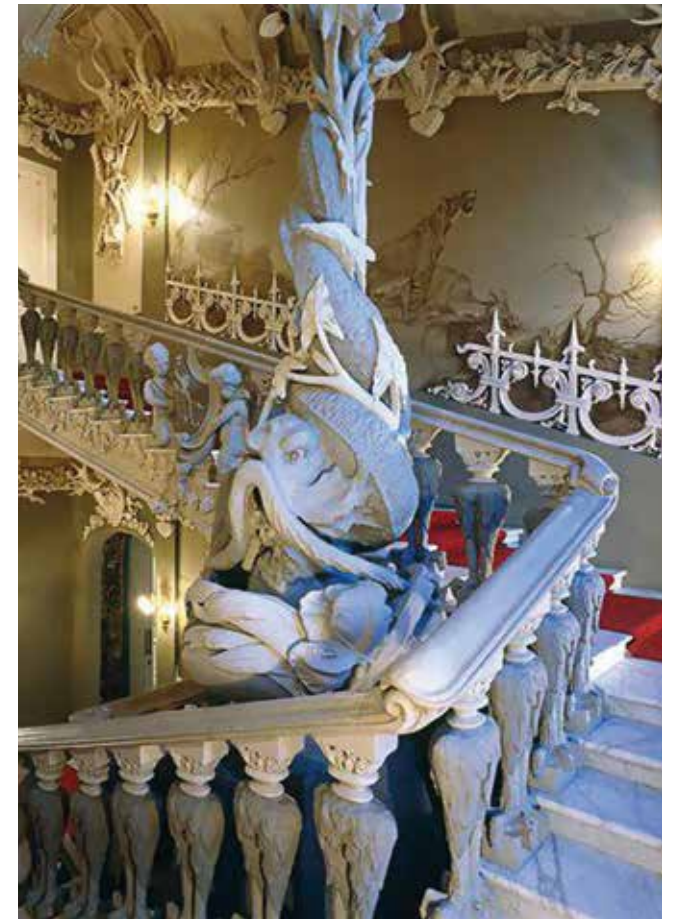
ми почуваємо себе на своїм місці в загальному поході вселюдського поступу й можемо з іншими суспільностями прямувати до ідеалів вільності і справедливості, не сходячи з свого національного ґрунту – се все є заслуга передовсім останніх трьох десятиліть»⁴³.

Цей патріотичний рух формували та очолювали два видатні представники української культури – Іван Франко та Іван Труш. Важливу роль у вивченні й популяризації народного мистецтва відіграли Л. Вержбицький, В. Шухевич, М. Грушевський, Я. Головацький, І. Гнатюк. Духовний аспект цієї проблеми був у центрі уваги митрополита А. Шептицького.

Процес створення національного стилю був виявом пробудження патріотичних почуттів інтелігенції як Західної, так і Східної України. Становлення українського стилю відбувалося завдяки активній позиції В. Кричевського, О. Сластіона, С. Васильківського, М. Самокиша, які усвідомлювали своє високе громадянське покликання, гуртували навколо себе митців, котрі спиралися на глибоке вивчення народного мистецтва та вітчизняної історії, фахові розробки в цій галузі провідних науковців того часу – М. Сумцова, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, Д. Яворницького та ін. Народ, а відтак і народна творчість стають першоосновою національної культури. До народного мистецтва значний інтерес проявляє творча інтелігенція, починається активне збирання й формування музейних колекцій, теоретичне обґрунтування самого поняття «народне мистецтво».

На початку ХХ ст. живопис, архітектура, скульптура, книжкова графіка, сценографія, декоративне мистецтво були взаємопов'язані й виступали в тісній єдності. Основною іде-

⁴³ Ювілей 25-літньої літературної діяльності Івана Франка. *Літ.-наук. вісн.* 1898. Т. 4. Кн. 11. С. 115–133.



В. Городецький. Власний будинок (Київ, вул. Банкова). Інтер'єр. 1901–1903



Піч-груба. Поч. XX ст. Глина, поливи; відтискання з форми, ліплення, розпис. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського. Київ

єю цього часу був синтез мистецтв, що особливо яскраво проявилось в книжковій справі, в оздобленні й ансамблевому вирішенні предметів побуту та інтер'єрів.

Культура України початку XX ст., як відкрита художня система розвивалася в тісному контакті з іншими сферами діяльності суспільства того часу, отримуючи животворні сили від модерну Росії та Англії, паризького «Ар Нуво», віденської та краківської сецесії, мюнхенського «Югендстилю». Такі митці, як О. Новаківський, Ф. Кричевський, О. Мурашко, А. Маневич, М. Жук навчалися в передових центрах культури того часу – Кракові, Мюнхені, Відні, Парижі.

У своїй монографії «Мистецтво львівської сецесії» Ю. Бірюльов детально аналізує складну картину формування і стилістичних орієнтирів львівського модерну. Він відзначає дві фази його існування. Перша – 1897–1907 роки – це етап зацікавленості орнаментальним мистецтвом. У творах цього періоду переважало лінійно-орнаментальне начало, велике значення мав орнамент. Друга фаза (1908–1914) характеризується розвитком раціонального відтінку з орієнтуванням на європейські стильові орієнтири. Логіка внутрішнього розвитку стилю привела до послаблення захопленням орнаментом, до переходу на динамічну напруженість, гармонійність⁴⁴. Бірюльов також чітко виділяє «національно-романтичний варіант» сецесії, коли розроблялись і стилізувались принципи народного мистецтва⁴⁵.

Підтриманню розвитку нового архітектурного вигляду Львова та інших міст Галичини сприяла підготовка спеціалістів у навчаль-

⁴⁴ Ювілей 25-літньої літературної діяльності Івана Франка... С. 25.

⁴⁵ Там само. С. 27.

них закладах, передусім у Політехнічному інституті, який забезпечував високий рівень технічної інженерної підготовки. Саме випускники Львівської політехніки кардинально змінили художнє обличчя Львова, створивши не тільки нові будинки в стилі модерн, але й реформували художнє середовище, створюючи нові проекти, в яких все – від загального вигляду будинку до його внутрішнього оздоблення, насичення творами декоративної скульптури, живописними розписами, панно, виробами прикладного мистецтва було вирішено в єдиному стилі модерну. Цілісність художнього образу, синтез усіх видів мистецтв був характерною прикметою нового стилю. Народжувався новий тип художника, який вирішує образ в єдиному стилі. Звідси ми бачимо широту інтересів митців, як архітектори докладають зусилля до формування моди, беруть участь у проектуванні творів декоративного мистецтва – світильників, вітражів, металевих решіток тощо.

Особливістю живопису того часу була втрата станковою картиною своєї провідної ролі. Натомість на перший план виступило живописне панно як нова мистецька форма, скажімо, у творчості таких українських митців, як С. Васильківський, М. Жук, О. Новаківський та ін. Тоді в Європі, в Росії художнє панно, в якому риси модерну набули найвищого рівня розвитку, продукували насамперед В. Васнецов, М. Врубель, О. Головін, В. А. Серов, Л. Бакст, В. Борисов-Мусатов, М. Якунчикова, К. Петров-Водкін (Росія), П'єр Пюві де Шаванн, Г. Моро, О. Редон, М. Дені (Франція), Г. Клімт (Австрія), Е. Берн-Джонс, Дж. Вістлер, Ч. Макінтош (Англія), Ф. Ходлер (Швейцарія) та ін. Набувають масштабності тематичні монументальні розписи у творчості М. Сосенка, М. Пестрякова будівель як громадського, так і приватного призначення.



Піч-груба. Поч. XX ст. Глина, поливи; відтискання з форми, ліплення, розпис. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського



Деталі майолікового декору на будинку Харківського художнього училища (нині – Харківська державна академія дизайну і мистецтв) (Харків, вул. Мистецтв, 8). Архіт. К. Жуков. 1912

Широко розвивається монументальний релігійний живопис, стилістика якого має багатовекторне стилізове спрямування. Це і звернення до візантійських витоків у мозаїках М. Реріха (Троїцький собор Почаївської лаври, 1910) і в релігійному живописі М. Бойчука, і пошуки яскраво вираженого україн-



Фрагмент фасаду будинку (Харків, вул. Пушкінська, 19). Поч. XX ст. Архіт. О. Гінзбург

ського модерну М. Сосенком (ц. Онуфрія Василіанського монастиря у Львові, св. Михаїла під Львовом, 1910), і сентиментальний варіант модерну в сакральному мистецтві І. Їжакевича (ікони трапезної церкви Михайлівського Золотоверхого монастиря і церкви на Миколаївській слобідці у Києві), і вершина сецесійного віражництва у творчості П. Холодного (Успенська церква у Львові та церква в колишньому селі Мразниця на Львівщині (1924–1929).

Найяскравішими представниками українського модерну були П. Холодний, О. Кульчицька, В. Кричевський, В. Максимович, М. Жук.

Як було зазначено раніше, у львівській сецесії було два напрямки (етапи) розвитку. Один орієнтований на досягнення західноєвропейського мистецтва, другий – на використання і переосмислення народного мистецтва, передусім гуцульського, такий собі «національно-романтичний варіант»⁴⁶. Якщо перший етап (1897–1907) був орнаментально-декоративним, то наступний (1908–1918) був більш врівноважений і «раціональний». Львівська сецесія була надзвичайно привабливим стилем і глибоко вкоріненим у художньо-суспільне життя, тому ремінісценції цього стилю простежуються до 1920-х років у різних видах мистецтва, насамперед у декоративному. Вони комбінувалися з символізмом, неокласицизмом, арт-деко⁴⁷. Саме варіант модерну, звернення до народного мистецтва, його орнаментики, образів, мав міцне закорінення в ідею національного відродження, пробудження національної свідомості.

Вибуховим моментом у питанні звернення до народної творчості була виставка в Ко-

⁴⁶ Ювілей 25-літньої літературної діяльності Івана Франка... С. 25

⁴⁷ Там само. С. 25.

ломії 1880 року. Саме вона привернула увагу до народного мистецтва, почалося збирання приватних колекцій, наприклад, Владислава Пшибиславського та Володимира Шухевича, видання різних альбомів, каталогів виставок («Взори промислу домашнього селян на Русі» – Львів, 1880–1889) тощо. Орієнтація на народне мистецтво була програмною: художні ремесла і промисли повинні спиратися на місцеве, галицьке мистецтво, зокрема на мистецтво русинів-гуцулів. «Селянка наша є такою артисткою, яку би сама природа видала», – вважав В. Нагірний⁴⁸.

Процеси творення нового стилю на території України відбувалися в кількох напрямках. З одного боку – відродження традиційних осередків народних ремесел, з іншого – формування новітніх напрямів у мистецтві, які відбивали принципи модерну, згодом супрематизму. Йшли пошуки національної моделі українського мистецтва, яке у різних частинах України мало свої локальні відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювали на «національну ідею»: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, зверталися до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко.

Генераторами ідеї звернення до мистецтва доби Гетьманщини були В. Кричевський та М. Самокиш, які під впливом розвідок про козаччину Д. Яворницького видали два альбоми – «3 української старовини» (Петербург, 1900) та «Мотиви українського орна-

⁴⁸ Там само. С. 29.



Фрагмент ліпного декору на фасаді будинку (Харків, вул. Пушкінська, 38). Поч. XX ст. Архіт. О. Гінзбург (?)

менту» (Прага, 1912). Велике значення для розвитку національного стилю мали два з'їзди, які відбулися в 1902–1903 роках, у Полтавському земському музеї і були присвячені «виданню південноруського орнаменту» з метою «звернути увагу кустарів на місцевий



Фрагмент фасаду будинку (Харків, вул. Пушкінська, 53). Архіт. Ю. Цауне. 1911



Деталі ліпного декору на фасаді будинку (Харків, пров. Грабовського, 4). Архіт. О. Гінзбург, І. Загоскін. 1905

національний стиль»⁴⁹. Планувалося видати серію альбомів з окремих видів народного мистецтва. Особливий інтерес викликав реферат О. Сластіона «Про південноруський історичний і сучасний орнамент, його утворення, розквіт і занепад»⁵⁰. Велике значення для розвитку нового стилю мала організація школи малювання та живопису М. Раєвсько-Івановою у Харкові та розробка і видання нею посібника «Прописи елементів орнаменту» (Москва, 1886)⁵¹.

Архітектура. Найхарактернішими прикладами надзвичайних архітектурних об'єктів в Україні є вже названий вище будинок Полтавського губернського земства (1903–1907)

⁴⁹ Сластіонов А. Съезд художников по изданию народного орнамента. *Археол. летоп. Южн. России*. 1903. Кн. 1. С. 47.

⁵⁰ Ханко В. М. Кустарно-промисловий рух у Росії та промисли Полтавщини на зламі ХІХ–ХХ ст. Київ, 1983. С. 177.

⁵¹ Раевская-Иванова М. Д. Прописи элементов орнамента для технических школ. Москва : Издат. К. И. Тихомиров, 1896.



Деталі ліпного декору на фасаді будинку (Харків, вул. Клочківська, 3). Архіт. Б. Корнієнко. 1903

В. Кричевського, а також споруди Києва: так званий «Будинок з химерами» В. Городецького (1901–1903), особняк на вул. О. Гончара, 33 П. Качковського (1907) та житловий будинок по вул. Великій Житомирській, 32 П. Ледоховського (1911–1912).

В українській культурі велике значення мала діяльність художника Опанаса Сластіона, який поєднував в одній особі знавця історії національного будівництва і практика-архітектора. Він був етнографом, фольклористом, грав на бандурі, займався декоративним мистецтвом і саме він чітко усвідомив необхідність створення архітектури для народу. Ним було запроєктовано чимало шкіл у Лохвицькому повіті Полтавської губернії, які мали схвальні відгуки в пресі як твори, що розвивають український національний стиль.

В Україні на початку ХХ ст. були всі передумови для появи нового стилю модерн. Його перший етап становлення охоплює період з 1900 по 1910 роки. Поширенню модерну сприяли справа і пошук фахівців у питаннях історизму та еkleктизму щодо нових форм

у мистецтві⁵². Поштовхом до цього стали сецесіони, що проводилися у 1892–1897 роках у Відні, Брюсселі, Мюнхені. У своїх виступах на них відомий архітектор О. Бекетов, один із засновників школи модерну в Харкові (про нього мова буде далі) відзначав: «В самому кінці ХІХ століття у тогочасній Німеччині і Австро-Угорщині почалась дуже цікава еволюція архітектури, яку очолив відомий талановитий віденський архітектор Отто Вагнер, що створив цілу школу своїх учнів і послідовників (Й. Ольбріх, Л. Бауер, Я. Котера та ін. Новий стиль цієї архітектури мав, як відомо, в основі класичні форми, модернізовані легкими карнизами з великими виступами, і багатою, але стриманою, орнаментикою з рослинного світу в поєднанні з широкими поясами барельєфів і скульптури. Він (цей стиль) дістав дуже широке розповсюдження на Заході, а також у нас на самому початку ХХ ст.»⁵³

Київська школа архітектури. Найяскравішою пам'яткою київського архітектурного модерну є прибутковий будинок архітектора В. Городецького, відомий під назвою «будинок з химерами», на вул. Банковій, 10 (1901–1903). Він на той час став новим словом як в архітектурно-просторовому вирішенні, так і завдяки своєму пластичному оформленню. В архітектурному вирішенні ця споруда вирішена об'ємно як скульптура. Основні теми і сюжети архітектурного декору екстер'єру та інтер'єру відобразили екзотичні мисливські враження архітектора від щорічного полювання в Африці. Це цілий пантеон скульптур: слони та носорі

⁵² Чепелик В. В. Формування українського модерну початку ХХ ст. у контексті інтернаціональних творчих зв'язків. *Укр. мистецтвозн. та архіт. кін. ХІХ – поч. ХХ ст.* Київ, 2000. С. 184.

⁵³ Цит. за : Чепелик В. В. Формування українського модерну початку ХХ ст. у контексті інтернаціональних зв'язків... С. 185–186.

роги, пантера і орел, риби та ящірки, осідлані русалками дельфіни, крокодили, жаби та пітони, а в інтер'єрах – безліч ліплених мисливських трофеїв, тематичних та орнаментальних стінових розписів тощо. Образотворча основа декору виявила очевидний вплив смаків раннього модерну з його тяжінням до осмислення краси природних форм. Насиченість фасадів скульптурним декором, виконаним на основі нового тоді матеріалу – цементу скульптором Еліо Саля, надала споруді надзвичайної пластичності. Кругла скульптура – фігури наяд з



Балкон будинку (Харків. Пров. Короленка, 19). Архіт. М. Диканський. 1902

рибальськими сітками на дельфінах, що акцентують кути над рівнем карнизу, голови та ряди жаб утворюють оригінальне вінчання будинку. Самостійним художнім твором з автографом Е. Саля є кругла скульптура «Двобій орла з пантерою», включена у загальну композицію будинку в частині балюстради з вул. Банкової. Монументально-декоративна пластика, виконана загалом у реалістично-експресивній манері, виразно контрастує з глухими площинами стін і чіткими формами кубічного об'єму та архітектурних деталей.



М. Пестриков. Орнаментально-декоративний розпис в інтер'єрі особняка О. Бекетова (нині – Будинок учених) (Харків, вул. Жон Мироносиць, 10). Архіт. О. Бекетов. 1897

Риси модерну проявляються і в інтер'єрі – спіралеподібному скульптурному світильнику-торшері у формі дивовижної квітки парадних сходів у вигляді перевитих хвостами величезних рибин, в зооморфній балюстраді сходів, ліпленні склепіння вестибюлю із зо-

браженнями химерно переплетених спрутів, живописних риб і птахів тощо. В оформленні приміщень брали участь багато вітчизняних та зарубіжних фірм, серед яких окремо слід назвати відомий київський завод Й. Анджейовського з виготовлення декоративної кераміки для фасадів та інтер'єрів будівель, що виконав для будинку декілька кахельних печей за ескізами скульптора Єви Куликовської⁵⁴. Асортимент керамічних виробів заводу Анджейовського включав інтер'єрну, екстер'єрну та садово-паркову кераміку. Особливо цікаві вироби фабрики з виготовлення камінів та печей і всіх складових до них⁵⁵. Ці каміни та печі були важливим художнім акцентом у приміщеннях.

Яскравим прикладом раннього модерну в Києві є будинок цирку Крутикова (1898–1903) арх. Е. Брадмана (зруйнований у 1941 р.). Його особливість – величезна парабола фасаду з великими вітражами центральної частини та сплетінням гнучких металевих віконних рам, що асоціативно нагадують циркові канати.

Прикладом модерну в Києві є також лікарня Петра Качковського, який у 1907 році разом зі скульптором Федором Соколовим створює будинок, типовий для естетики європейського модерну. Його особливістю є цікаві динамічні фігури звірів, зокрема постаті лева; своєрідно вирішений також проект сходів із закрученим флоральним мотивом квітки тощо. Вартий уваги також будинок Родзянко. Він стоїть на вул. Ярославів вал, 14, його архітектор Мартін Клуг. Особливість будинку – його спіральні центральні сходи, прикрашені декоративним ліпленням, пишними дзеркалами, жіночими

⁵⁴ Шулешко І. В. «Изящный» бизнес Иозефата Анджейовского. *Капитал*. 1995. № 6–7. С. 42–43.

⁵⁵ Смолій Ю. Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги. *Студії мистецтвозн.* 2012. Чис. 4. С. 161.



О. Сокіл. Орнаментальні розписи у притворі церкви Трьох Святителів (Харків, вул. Гольбергівська, 101). Архіт. М. Ловцов, В. Покровський. 1914

будівельних матеріалів. Декоративна скульптура і художній метал побутового та анімалістичного жанру в деталях фасадів вирізняються реалістичною манерою виконання. Їх автори – О. Теремець і Т. Руденко, тодішні учні скульптурної майстерні Ф. Балавенського у Київському художньому училищі. У пар-



М. Самокиш. Фрагмент орнаментально-декоративного розпису сходової клітки в будинку І. Х. Бойка (Харків, вул. Мироносицька, 44). Архіт. С. Тимошенко, П. Ширшов, П. Соколов. 1914

скульптурами, вітражем з гербом Родзянко та живописними панно у внутрішніх приміщеннях. Тематика панно відповідає смакам самого господаря. Він пройшов усі сходинки військової кар'єри від драгуна полку до полковника, а вийшовши у відставку зайнявся розведенням коней. Тому стіни в будинку прикрашено панно із зображенням різновидів верхової їзди, а над каміном барельєф самого господаря Леоніда Родзянко на своїй улюблениці «Ракет», яка отримала гран-прі на Лондонських перегонах.

Цікавий приклад декоративного розпису та вітражу в стилі модерн являє так званий «Шоколадний будинок» у Києві. Його побудував у 1901 році талановитий архітектор Владислав Ніколаєв як приватний будинок купця та мецената Семена Могилевцева. В архітектурному вирішенні будинок являє собою стилізацію архітектурних форм флорентійського палаццо, зокрема палаццо Пітті. Особливу цінність становить декоративне оформлення інтер'єрів, у декорі яких використано історичні стилі, що й зумовило назви кожного із залів – Мавританський, Ренесанс, Рококо, Візантійський, модерн. В останньому залі привертають увагу віконні вітражі та декоративний розпис стін. Усі двері та вікна обрамлені квітковими композиціями – це довгі стебла рослин примхливих форм з великими гронами розквітливих кетягів квітів, які вибагливо вигинаються, з невимовним тяжінням догори. Серед цього рослинного світу – зображення павичів з чітко промальованим пір'ям, метеликів. Зала має насичений колір стін, на яких контрастно виділяються квіти синіх, жовтих, оранжевих кольорів.

Програмним твором київського архітектурного модерну зрілого етапу є Бессарабський критий ринок (1908–1912, арх. Г. Гай, інж. М. Бобрусів), який засвідчив розвиток стилю у напрямку художнього осмислення конструктивної форми, нових можливостей



Керамічне панно на фасаді будинку (Львів, вул. Павлова, 6). 1906. Фабрика І. Левинського, проєкт Т. Обмінського

них горельєфах головного фасаду «Молочниця» (скульп. Т. Руденко) і «Селянин з волами» (скульп. О. Теремець) втілено характерні типи українських селян. Художню самодостатність мають також окремі декоративні композиції,



Керамічне панно на фасаді будинку (Львів, вул. Павлова, 4). 1906. Фабрика І. Левинського, проєкт Т. Обмінського

зокрема «Гуси в леті» О. Теремця та «Риби у сітьях». Вдалим є введення у декорування фасадів модельованої з цегли геометричної орнаменталії та полив'яної кераміки, що наштовхує на асоціації з вишитими народними рушниками.

Харківська архітектурна школа на початку ХХ ст. також зазнала впливу нового стилю модерн, що яскраво проявилася в архітектурному декорі. У статті «Архітектурний декор доби модерну в Харкові» Л. Соколюк наголошує, що центром формування українського національного стилю в місті був архітектурно-художній відділ Харківського літературно-художнього гуртка, створеного у 1912 році його натхненником та активним пропагандистом національної культурної спадщини Сергієм Васильківським⁵⁶. Крім альбому «Мотиви українського орнаменту» (Лейпциг, 1912), який було видано разом з М. Самокишем, про якого вже йшла мова, велике значення мала серія акварелей С. Васильківського старовинних дерев'яних церков в Україні, що експонувалися на виставці в Харкові у 1906 році⁵⁷.

Все це мало вплив на подальший розвиток новітніх форм архітектури. Однією з перших споруд стала будівля К. Жукова 1911 року Харківського художнього училища. Саме тут вперше у Харкові було застосовано в оздобленні фасадів майолікові панно. Виконані в яскравих жовто-вохристих і блакитних кольорах, вони підсилюють виразність фасадів і відчуття національної української кераміки. Рослинний орнамент, його окремі елементи розміщуються над вікнами, на колонах ганку, утворюють невисокий фронтон, щедро оздоблений майолікою з гербом Харкова в центрі,

⁵⁶ Соколюк Л. Архітектурний декор доби модерну в Харкові. *Укр. мистецтвозн.* Київ, 2014. Вип. 14. С. 149–150.

⁵⁷ Там само. С. 150.



Т. Обмінський, О. Лушпинський, І. Левинський. Фрагмент фасаду будинку товариства «Дністер». Львів. 1906

з рогом достатку і жезлом Меркурія⁵⁸. Широко використовував у своїй творчості майолікові прикраси видатний майстер архітектури, академік О. Бекетов, автор більшості яскравих споруд міста. Прикладом слугує особняк (нині це будинок Харківського художнього музею), збудований майстром у 1912 році.

Важливим для сприйняття нового стилю є майолікове панно колишньої мануфактури Кулаковського 1910 року (арх. О. Ржепшевський), в основі якого лежать зображення численних «очок», вкраплених у багатобарвне

⁵⁸ Там само.

хвостове оперення павичів, що є поширеним і улюбленим мотивом модерну⁵⁹.

В оздобленні споруд Харкова важливу роль відводили метлахській плитці, яку виготовляв завод харківського підприємця фінського походження барона Е. Бергейна. Фігурний поверхні плиток надавали вигляду мозаїчного набору, орнаментальні узорі відбивали новітні смаки доби.

У Харкові працювали такі архітектори доби модерну, як О. Гінзбург, Б. Корнієнко, Ю. Цауне, М. Диканський, О. Бекетов, С. Тимошенко,

⁵⁹ Там само. С. 151.

які активно розвивали принципи нового стилю, масово оздоблюючи свої будівлі виразним архітектурним декором, що мав яскраво виражені регіональні особливості. В архітектурній



Керамічне обрамлення вікон Народного дому (Радехів, вул. Львівська, 22). Поч. ХХ ст.

орнаментативній будівель міста значне місце відводилося скульптурній пластиці рослинного характеру, вибагливим рослинним абрисам, гнучким лініям. Це передусім квіткові зображення місцевої флори – мотиви ромашки, соняшника, мальви.

У поширенні та розвитку орнаменту модерну важлива роль діяльність школи М. Раєвської-Іванової. Це був один з перших навчальних закладів художньо-промислового типу на теренах тодішньої Російської імперії. Як вважала сама засновниця школи, джерела самотності національного стилю в мистецтві слід шукати в традиціях народного мистецтва, у мотивах рідної природи. Навчання у школі розпочиналося з малювання народних орнаментів, а вивчення рослинного світу, особливо природи місцевого краю, було основою літніх занять⁶⁰. У своєму навчальному посібнику «Прописи елементів орнаменту»⁶¹ вона заклала основи теоретичного вивчення і композиційної побудови орнаменту.

Цікава біографія самої Марії Раєвської-Іванової, її шлях подвижництва на нині художньої освіти. Раєвська була однією з найосвіченіших жінок свого часу, яка з молодих літ визначила для себе шлях художника-педагога, розглядаючи його як засіб служіння народу. Вона відвідувала лекції в Міланській академії наук, у Дрездені в майстерні професора Ергардта брала уроки малювання та живопису, у скульптора Кірхгода брала уроки ліплення, а в художника Дітріха – уроки живопису «аль фреско»⁶².

⁶⁰ Раевская-Иванова М. Д. Двадцатипятилетие Харьковской школы рисования М. Д. Раевской-Ивановой с 1869 до 1894 и отчет школы за 1893 год. Харьков : Литотип Аршевской, 1894. С. 22.

⁶¹ Раевская-Иванова М. Д. Прописи элементов орнамента для технических школ...

⁶² Соколюк Л. Видатна просвітниця, художник-педагог. *Образотв. мист.* 1992. № 1. С. 26–29.

Повернувшись у 1868 році до Петербурга, художниця звернулася до Академії мистецтв з проханням присвоїти їй звання вільного художника, представивши картину «Смерть селянина в Малоросії», отримала диплом і право на відкриття спеціальної художньої школи⁶³. Це був безприкладний випадок в історії академії, оскільки вона була першою жінкою, що отримала диплом. Вже з 1869 року розпочалися заняття у її приватній школі, яку від початку Раєвська скерувала в напрямку художньо-промислової. Це було актуальним на той час у зв'язку із зверненням уваги до кустарних промислів, у контексті європейського руху «Мистецтва і ремесла», діяльності Морріса та інших митців. Підготовка фахівців для промисловості, підвищення рівня промислових виробів було нагальною потребою часу, і саме це чітко усвідомила Раєвська-Іванова. Ця школа була єдиною на теренах сучасної території України, на рівні таких навчальних закладів, як Строгановське училище у Москві та школа Товариств заохочування художників у Петербурзі. Школа була приватною, позбавленою державних субсидій. У ній були запроваджені спеціальності художників-прикладників: випалювання по шкірі й дереві, розпис по фарфору, живопис по оксамиту, розмалювання кахлів, стінний живопис⁶⁴. Паралельно у школі велася підготовка художників станкового мистецтва. З неї вийшли відомі митці – живописці С. Васильківський, М. Ткаченко, архітектор О. Бекетов, К. Первухін. Її вихованці з успіхом склали іспити при вступі до Академії мистецтв.

Важливе значення в діяльності школи приділялось проблемам вироблення та становлення українського національного стилю.

⁶³ Там само. С. 26.

⁶⁴ Цит. за : Соколюк Л. Видатна просвітниця, художник-педагог... С. 27.



Керамічне облицювання на фасаді Народного дому (м. Кам'янка-Бузька, вул. Т. Шевченка, 11). Поч. ХХ ст.

лю. «Малоросія має свої самостійні художні мотиви. Її вишивки, тканини, гончарні вироби заслуговують не менше уваги, ніж її пісні. Зібрані й збережені, вони збільшують собою скарбницю національного мистецтва, послужать до подальшого розвитку нашої художньої промисловості»⁶⁵. У програмі школи основним було звернення до народної

⁶⁵ Соколюк Л. Видатна просвітниця, художник-педагог... С. 28.



Керамічний фриз на фасаді бурси Народного дому (Львів, вул. Лисенка 14 14а). 1907. Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського

орнаментики, до фауни навколишньої природи. Малювання місцевої рослинності було основним змістом літніх занять студентів. Раєвська прищеплювала своїм вихованцям любов до українського мистецтва. Згодом колишній вихованець школи С. Васильківський видав цілий альбом «Мотиви українського орнаменту», що справив значний вплив на формування українського стилю. Свою любов і знання українського розпису, вишивки рушників і народного гончарства, зокрема куманців, глечиків, М. Самокиш у 1914 році відтворив у розписах сходової клітини будинку підприємця І. Бойка (арх. С. Тимошенко, П. Ширшов, П. Соколов⁶⁶).

Архітектурний модерн у Львові. Для Західної України етапним було спорудження Народного дому (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського у Львові. Як уже зазначалося, в основі діяльності бюро була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з іншого – розроблення стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Петербурга, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю сецесії.

Дослідник стилю сецесії Ю. Бірюльов наголошує на впливі на цей процес об'єднань студентів: української «Основи» (з 1898) та

польської «Спілки», які активно з 1903 року організовували виставки архітектурних проєктів, творів образотворчого та декоративного мистецтва.

Важливим центром формування стилю сецесії стала Львівська художньо-промислова школа, яка з 1898 року орієнувалася на викладання і вивчення художніх ремесел краю, стилізацію народних орнаментів. Вже на початку ХХ ст. в працях її випускників, а потім і викладачів (В. Садловського, Е. Пітча, В. Крицінського) стала помітною орієнтація на розроблення нового стилю⁶⁷.

Будівельну фірму-концерн І. Левинського було організовано наприкінці ХІХ ст., а період її найбільшого розвитку припадає на початок ХХ ст. Вона мала в своєму підпорядкуванні значну кількість художньо-промислових фабрик. Саме тут протягом 1900–1914 років розквітає галицький варіант українського національного стилю. Фірма об'єднала найвидатніших митців того часу: архітекторів Ю. Захаревича, К. Мокловського, О. Лушпинського, Т. Обмінського, художників І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка, А. Герасимовича, М. Гаврилка, художників декоративного мистецтва М. Лукіяновича, О. Білоскурського, І. Глинчака, О. Кульчицьку та ін. Це було коло митців-одномудців, які створили і втілили у практику значну кількість проєктів архітек-

⁶⁶ Соколюк Л. Архітектурний декор доби модерну в Харкові... С. 155–156.

⁶⁷ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 10.

турних споруд по всій Галичині, зразків орнаментальної промислової та побутової кераміки, виробів з художнього металу, вишивки, килимарства, ткацтва, меблів. Ці вироби мали яскраво виражені ознаки українського стилю, майстри якого творчо переосмислювали традиції народного мистецтва. Цей стиль інколи називають гуцульською або галицькою сецесією. Власне, розроблення українського стилю на Галичині переросло в активний національно-визвольний рух.

Поширенню ансамблів у стилі сецесії сприяли численні художньо-промислові виставки, в яких демонструвались інтер'єри громадських і приватних споруд, витриманих в єдиному стилі. Образ будівлі вирішувався вже на перших етапах проєктування. Архітектори виступали своєрідними режисерами, вони у співдружності з живописцями і скульпторами, митцями декоративного мистецтва створювали загальний образ будівлі. Архітектурна школа в Галичині була досить потужною і діяла на високому професійному рівні. Найчастіше архітектори, маючи високий фаховий художній рівень, виступали і в ролі декораторів. Це, в прешу чергу, Ю. Захаревич, Т. Обмінський, В. Садловський, О. Лушпинський, Ю. Піонтковський, які проєктували для своїх споруд внутрішнє декоративне оздоблення – малюнки вітражів, меблів, скульптурного декору, металевих решіток, декоративних панно, gobеленів. Такий універсалізм був характерною рисою стилю модерн, в якому синтез мистецтв був основоположним.

Архітектурно скульптурний декор у будинках львівської сецесії виконувався з гіпсу, цементу, штучного каменю, що вироблялись на фабриках І. Левинського. Серед найбільш відомих скульпторів-декораторів того часу були Ф. Бернат, А. Загурський, Т. Оркаевич, Е. Плішевський, С. Пліхаль, А. Репіховський,



Кераміка на фасаді вілли (Львів, вул. Вишенського, 12). Архітектурно-технічне бюро І. Левинського



Ю. Горнунг. Керамічне панно фронто́ну на фасаді кам'яниці (Львів, вул. Котляревського, 17). Поч. XX ст.



Фрагмент керамічного панно вілли Я. Стихи (тепер – Музей О. Новаківського у Львові)

Б. Солтис, К. Унз, Ю. Шебеста та ін.⁶⁸ Фасади споруд завдяки насиченості скульптурного декору перетворювалися у величезні рельєфи, які склалися з композицій антропоморфного, рослинного декору, рельєфно виліплених макаронів, металевих решіток балконів, вхідних дверей, кронштейнів, що підпорядковувались загальній композиції всього фасаду будинку і формували ажурне мереживо.

У художньому вирішенні варіанту львівської сецесії важливу роль відіграло застосу-

⁶⁸ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 72.

вання типових для модерну мотивів флори і фауни. Саме тому фасади споруд перетворювалися на своєрідні скульптурні орнаментальні поверхні, архітектурні скульптурні панно. Орнаменти львівської сецесії, як загалом і в архітектурі модерну, були не лише прикрасами, а й формували художній образ цілої споруди, були визначальною ознакою його стилістики. Арсенал вживаних мотивів був досить широким. Насамперед це улюблений мотив модерну – стилізовані водяні лілії та бутони з довгим звивистим листям, які примхливо вигинаються, створюючи неспинний рух. Як і в живописі, у графіці поширеними є квіти, улюблені в східному мистецтві – іриси, орхідеї, хризантеми, які несуть присмак екзотичності, а також улюблені місцеві мотиви. Це передусім плющ, ромашка, волошка, кульбаба, соняшник та виноград. Всі ці рослини набували динамічного руху, вони складали чітко сконструйовані орнаментальні фризи, служили обрамленням вікон, входів до будинків тощо. Цей арсенал мотивів доповнювався скульптурними зображеннями різноманітних метеликів, птахів, переважно лебедів, журавлів, пеліканів. Разом з тим, провідною тенденцією було звернення до образів місцевої природи – ромашка, кульбаба, конюшина, волошка, соняшник тощо. В зображення квіткового орнаменту органічно вплітали фігурки метеликів, коників-стрибунців, єгипетського скарабея або ж декоративно вирішених зображень лебедя, журавля, чорногуза, павича. У цей фантастичний світ вплітали зображення жіночих голівок з довгим хвилястим волоссям: саме хвилясте, розвіяне волосся улюблений мотив графіки модерну. Скульптурні маскарони пошквлювали поверхню фасадів.

На початку XX ст. впроваджено львівської сецесії характеризується поєднанням творчих спрямувань архітекторів та скульпторів, їх-

ньою тісною співпрацею. Особливо плідним був творчий союз архітектора А. Захаревича та скульптора З. Курчинського. Спільно вони створили кілька цікавих ансамблів.

Крім пластично рельєфного рішення фасади доповнювалися кольоровим вирішенням – це насамперед введення кольорової керамічної оздоблювальної плитки, фарбування найбільш виразних деталей в різні кольори. Особливо широко застосовувалися керамічні панно та керамічні вставки з українським орнаментом. Так, за проектом О. Лушпинського на фабриці І. Левинського було виготовлено облицювання будинку «Дністер» (1904–1906). У будинку «Колегіону» весь фасад прикрасили поліхромними майоліковими вставками у вигляді підвіконних «рушничків» з мотивами геометричних народних орнаментів. Фасади будинків у період з 1904 по 1910 роки, який дослідники називають «національним романтизмом»⁶⁹, прикрасили майолікові вставки з геометричним орнаментом. Ця форма запозичена з гуцульського різьблення, вишивки. Пошуки національного орнаменту в архітектурних облицювальних плитках посилились після приходу у фірму І. Левинського випускників Коломийської гончарної школи братів О. та М. Білоскурських. Саме вони активізували роботу в напрямку пошуків національного стилю⁷⁰. Особливо плідним було їх звернення і творче переосмислення гуцульської кераміки, зокрема творчості Олекси Бахматюка. Такі будівлі, як будинок страхового товариства «Дністер» та будинок Академічної громади у Львові, народних домів у Стрию, Судовій Вишні, Кам'янці-Буській, мають елементи облицю-

⁶⁹ Чепелик В. Український архітектурний модерн. Київ : КНУБА, 2000. С. 243.

⁷⁰ Нога О. Іван Левинський : художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч. Львів : Основа, 1993. С. 17.



С. Пімер. Фрагмент фасаду будинку (Львів, вул. Курбаса, 5). 1907

вання в традиційній для гуцульської кераміки гамі кольорів – зеленої, жовтої, коричневої поливи. Керамічні плитки були переважно лише як орнаментальні поліхромні плями, які виблискували поєднанням яскравих кольорів, як, скажімо, на фасаді бурси Народного дому у Львові, виконаного І. Левинським, або у вигляді керамічних панно із зображеннями рослинної орнаментики в простінках між вікнами. Тема облицювання керамічними плитками мала своє продовження у вирішенні внутрішнього простору, яке доповнювалось скульптурою, розписами плафонів, вітражами. Це передусім роботи майстерень Л. Аппеля, Г. Шапіри, Ю. Таубера, Ф. Недзельського, краківської фа-

брики С. Желенського, яка працювала за кар-
тонами С. Матейко ⁷¹. У Львові були пошире-
ні два види вітражних засклень. Це класичні
вітражі (виконані технологією спайки вікна) і
псевдовітражі (поліхромний розпис емалями
та монохромне декорування – гризайль, трав-
лення) ⁷². У житлових будинках вітражі часто
влаштовували на сходових клітиах, у вести-
бюлях. Часто це були вітражі із зображенням
пейзажів, квіткових композицій. Рослинні мо-



Керамічна плитка у вестибюлі будинку (Львів,
вул. Саксаганського, 1). Поч. ХХ ст.

тиви привносились у симетричні композиції
медальонів, гірлянд, вазонів.

Вітражні композиції вносили живописний
акцент у вирішення внутрішнього простору.
Як приклад слід назвати унікальні компози-
ції вітражів та кахельних печей Т. Обмінсько-

го, що виготовлені в майстерні Л. Аппеля для
дому А. Сегаля, вітражі фабрики С. Жилен-
ського, ескіз розпису Ф. Вигживальського «Пе-
ремінний капітал» у Торгово-промисловій па-
латі, розписи інших будинків. Особливої уваги
в плані формування національного напрямку
львівської сецесії заслуговують твори М. Со-
сенка, його монументальний живопис у Львів-
ській національній академії ім. Миколи Лисен-
ка (1914–1915). Стіни та плафон її Великого залу
мають суцільне орнаментально-декоративне
вирішення поверхні, а приміщення Малого
залу прикрашають орнаментальні композиції
з виразними, динамічними фігурами гуцулів у
народному вбранні.

Треба зазначити, що в основу названих
вище об'єктів будівництва закладено ідеї син-
тезу всіх видів мистецтва. Кожна споруда на
етапі проектування задумувалась як своєрід-
на естетична декларація, як цілісний худож-
ній організм з ідеально продуманим середо-
вищем. Все було підпорядковано єдиній ідеї,
вирішено в єдиному стилі – від об'ємно-про-
сторової форми до ужитково-функціональ-
них деталей ⁷³.

На межі ХХ ст. відбувався процес нового
осмислення синтезу мистецтв, де рівноправ-
ними виступали твори декоративного мис-
тецтва – вітраж, гобелен, меблі, скульптура,
металеві огорожі тощо. Архітектори на стадії
проектування детально промальовували такі
деталі, як консолі балконів, входні двері, руч-
ки, кронштейни для ліхтарів, обрамлення ві-
кон, перила сходів, навіть вигляд поштових
скриньок, у дизайнерському вирішення яких
лежали передусім форми органічного світу,
квітів, інших рослинних мотивів, зооморфні

мотиви, характерні для епохи модерну. Твори
декоративного мистецтва, художньо-промис-
лові вироби сприймалися на рівні станкового
мистецтва, була стерта грань між ними. Саме
тому над проектуванням творів декоративного
мистецтва працювали видатні митці, які під-
няли сферу декоративного мистецтва на висо-
кий професійний рівень. Так, керамічну плас-

тику для фабрики О. Левицького в с. Пациків
(нині це Івано-Франківська обл.) проектували
львівські художники та скульптори Т. Блот-
ницький, Л. Деклер, Е. Ковач, С. Дембіцький ⁷⁴.
У різних жанрах декоративного мистецтва (ви-
готовлення гобеленів, меблів, прикрас, виши-
вок, моделювання одягу, капелюшок) працю-
вали сестри Олена та Ольга Кульчицькі.



⁷¹ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 79.

⁷² Грималюк Г. Вітражі Львова кінця ХІХ – початку
ХХ століття. Львів : Ін-т народозн. НАН України, 2004.
С. 231.

⁷³ Студницька М. Синтез мистецтв у громадській
і житловій архітектурі Галичини першої третини
ХХ століття. *Укр. мистецтвозн.* 2014. Вип. 14. С. 160.

⁷⁴ Там само. С. 162.

Оновлення художньо-пластичної мови живопису та графіки

Образотворче мистецтво. Дискусії щодо терміна «стиль модерн» не вщухають досі. Так, у літературних та філософських дослідженнях цей термін не вживається, а замінюється об'ємнішим поняттям, як-от «fin de siècle», що охоплює європейське мистецтво порубіжжя XIX – початку XX ст. і включає широкий спектр різноманітних стилістичних течій, художніх напрямів. Складність із визначенням стилю модерн полягає передусім у тому, що стадіально він зародився і розвивався в різних країнах і в різні часові періоди, мав різні джерела інспірації. У Західній Україні при формуванні львівської сецесії цей стиль орієнтувався на досягнення західно-європейського мистецтва, хоч мав своє розгалуження в орієнтації на народне мистецтво Галичини. В центральній Україні формування цього явища всіляко орієнтувалося на формування національного стилю, використання як у темах, так і в засобах народного мистецтва.

Дослідники українського мистецтва довели, що він тісно переплітається з неоромантизмом, для якого характерне звернення до народних традицій, народної творчості.

Поширення модерну в Україні на початку XX ст. мало складну і неоднорідну картину розвитку. Саме в цей час у художнє життя приходять митці, що отримали солідну художню освіту в школах Кракова, Мюнхена, Парижу, відвідували міжнародні виставки, що відбивали творчі прагнення митців, скерованих на оновлення художньо-стильових напрямків у різних галузях образотворчого мистецтва.

В цей час у зв'язку з технічними відкриттями, появою кіно, телефону, видів швидкого пересування, таких як залізниця, пароплавання, виникла більша оперативність у поширенні інформації, зросли можливості швидкого пересування і внаслідок цього – значного розширення «спільного поля культури», який вже не обмежувався однією країною, а спонукав митців до тісних творчих контактів. Саме в цей період значного поширення набули засоби масової інформації, серед яких видання значної кількості літературно-мистецьких журналів. Вони поширювали інформацію про найбільш цікаві новітні напрямки культури, пропагували їх теоретичні засади, розвивали поліграфічні засоби графіки, зокрема різноманітні естампні техніки. Масового поширення набуває друк афіш, запрошень, в оформленні яких беруть участь провідні митці. Саме графічні види мистецтва стали найбільш чутливими і мобільними щодо нових віянь часу. Імпульси, що йшли від мистецьких центрів культури, були надзвичайно відчутними і своєрідно перетворювалися на місцевому ґрунті.

Українське мистецтво стадіально проходило ті самі етапи поширення художніх стилів-модерну та символізму, що і в країнах Західної Європи. Михайло Бойчук, Михайло Жук, Олекса Новаківський, Іван Труш, Олена Кульчицька та інші митці Західної України вплинули на художнє спрямування українського мистецтва, зокрема Львова. Як зазначалося вище, в місті вирувало активне творче життя: відбувалися виставки, організовувалися товариства, такі

як «Товариство любителів красних мистецтв», «Товариство для розвою руської штуки», видавалися науково-теоретичні праці, виходили численні журнали, що пропагували і утверджували основи нового стилю, який отримав назву «львівська сецесія». Так, у журналах «Артистичний вісник», «Будучність», «Молода Україна», «Iris», «Liberum Voto», «Nacz Kraj» друкувалися статті з аналізом художнього життя, описом діяльності окремих митців, а головне – ці часописи давали змогу використати засоби поліграфічного виробництва для втілення і поширення художніх ідей. «Завдяки художньому оформленню часописів індивідуальна, неповторна графіка митців мала величезні наклади»⁷⁵. Тут співпрацювали як польські митці, що мешкали у Львові, так і ті, хто проживав у Кракові, Мюнхені, але своєю присутністю у львівських виданнях утверджували ідеї сецесії.

Оскільки стиль модерн був породженням загалом міської культури, то саме він був націлений на улаштування міського середовища, на окрасу побуту і всього стилю життя містян з оформленням ресторанів, кафе, театральних вистав, приватного та громадського інтер'єру.

У художньому житті Львова чітко виокремлювалися дві лінії розвитку нового художнього напрямку. Одна була чітко орієнтована на стилістику графічного мистецтва Мюнхена, Відня, і в цілому західноєвропейського модерну. Це стосується насамперед всіх ознак стилю, особливо чітко означеної вибагливої лінії, яка несе на собі всю змістову й образну навантаженість творів. Теми, образи, їх вирішення – все було підпорядковано чіткій графічній лінії. З-поміж митців, які переважно працювали в графіці, слід виділити Т. Терлецького, К. Сіхульського, Я. Мальчевського, М. Ольшевсько-

⁷⁵ Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ: Грані-Т, 2006. С. 23.

го, Ф. Паутча, М. Дембіцького, К. Стефановича. Друга тенденція мала орієнтацію на реалізацію ідеї, пов'язаної з осмисленням етнографічних тем і образів, зверненням до гуцульського народного мистецтва, його орнаментики, а ще на розроблення національного стилю сецесії. Все це було в контексті пошуків польських митців, які в архітектурі, живописі розробляли тему закопанського стилю. До цієї кагорти слід віднести такі яскраві постаті, як Іван Северин, Олена Кульчицька, Олекса Новаківський, Модест Сосенко, Іван Труш.



В. Блоцький. Фрагмент плаката «Виставка сучасного мистецтва у Львові». Кольорова літографія. 1913. ЛНБ

Якщо говорити про митців, які взяли на озброєння лінію модерну, орієнтовану на західноєвропейський художньо-стилістичний спосіб розвитку, сповідували інтернаціональні ідеї цього стилістичного напрямку, то слід насамперед згадати про журнальну ілюстрацію Теофіла Терлецького. Він закінчив Краківську академію мистецтв (1893), навчався в студіях Мюнхена,



М. Ольшевський (майстерня Леона Аппеля). Вітраж «Східна танцюристка». Скло, метал. 1912–1913. ЛГМ

працював там і водночас співпрацював з журналами Львова⁷⁶. Він малював не лише окремі ілюстрації, але й робив надзвичайно вишукані заставки, віньєтки до цих видань і цим самим ознайомлював і насичував львівське міське середовище високохудожніми творами нового стилю «Ар Нуво». В його ілюстрації «Жінка з квіткою» (1898 р. – заставка до видання «Tygodnik ilustrowany», № 23) бачимо яскраві ремінісценції творчості А. Мухи як у виборі жіночого образу красивої жінки з довгим хвилястим волоссям, що споглядає себе в круглому дзеркалі, так і в композиційних засобах відображення. Тут все підпорядковано колу, в якому зобра-

жено в складному ракурсі молоду особу, що повернута до глядача спиною, голова обернута в профіль. Ця вирашна поза дає можливість підкреслити і виявити її гарний витончений профіль, волосся в якому, за влучним висловом сучасників, «заплутався модерн». Вся композиція обрамлена вінком з квітів, двома гілками польових дзвіночків. Крім того, слід підкреслити, що Т. Терлецький розвиває традицію модерну і демонструє жінку як твір мистецтва, об'єкт краси, але водночас без еротичного присмаку французького «Ар Нуво».

Нове століття народжувало новий тип митців, що пропагували й реалізовували основи модерну як синтетичного стилю, в якому митець розкриває себе в різних видах мистецтва. Таким був Мар'ян Ольшевський, якого назива-

ють «Львівським Моррісом»⁷⁷. Він з однаковим успіхом і натхненням працював у царині вітражу, проектування меблів, декоративного металу, одягу, проектував будинки та їх внутрішнє декоративне оздоблення, виступав як сценограф, розробляючи театральні декорації. Багато і плідно працював на ниві книжкової графіки, плакату. До того ж він був активним пропагандистом нового виду мистецтва, відомим мистецтвознавцем, філософом, поетом і публіцистом. Вивчав історію мистецтв в університетах Мюнхена, Берліна, заснував у Львові товариство «Зеспул»⁷⁸. Знаковою його роботою є плакат Другої виставки товариства «Зеспул» та ескіз рекламної віньєтки 1913 року. В основі вирішення цього твору – графічний малюнок еліпсоподібних ліній, які своїми вигинами відносять нас до аналогій з «лінією Орта», що стала символом модерну, з вишивками Германа Обриста, що ґрунтуються на звивистій лінії, звідки і пішов цей вислів. Аналогії є і з творчістю Г. Гімара у плані вирішення ним флоральних мотивів при виготовленні металевих конструкцій для станцій паризького метро. Плакат М. Ольшевського вирішено на контрастному поєднанні чорного тла, на якому чітко, графічно точно виділяється білий малюнок алегоричної жіночої фігури, що тримає еліпс, від якого відходять в обидва боки еліпсоподібні фігури, а голова жіночої постаті увінчана однією із башт львівського кафедрального собору. Все умовно, символічно і передає дух та художню спрямованість виставки.

Однією з яскравих постатей львівської сецесії був Фредерік Паутч. Він закінчив Краківську академію мистецтв, працював у майстернях Ю. Унежинського та Л. Вичулковського, потім навчався в академії Жюліана у Парижі,

згодом був членом мистецького об'єднання «Штука», упродовж 1904–1912 років практикував у Львові⁷⁹. Працював як карикатурист, а також любляв робити замальовки в техніці туші, досягаючи віртуозності при володінні нею. Такі його твори, як «Жінка з парасолькою» та «Жінка в капелюсі» (обидві 1903 р.) демонструють митця, який досконало володіє технікою, виявляючи чи то блиск оксамиту, чи прозорість шовку, легкі драпіровки довгої спідниці, а головне – він найяскравіше розвинув і утвердив художні ознаки нового стилю в художньому середовищі Львова. Це проявилось як у побудові композиції, коли жіноча модель зображується по діагоналі аркуша, наповнює динамізмом жіночі постаті, наче вихоплює як миттєвий фотокадр стрімкий рух жінки, що з парасолькою повернулася до глядача або ж нахилилася до співрозмовника. Крім віртуозного володіння технікою, завдяки якій митець досягає неймовірної ефектної передачі фактури, твори Ф. Паутча є ще ілюстрацією тогочасної моди, вони створюють художній образ епохи львівської сецесії.

З-поміж художників, які працювали в галузі графіки й віртуозно володіли сепією, офортом, малюнком олівцем, слід назвати митців, що внесли вагомий вклад у розвиток плакату того часу. Це К. Сіхульський з його плакатом Виставки архітектури, скульптури і живопису у Львові (1910), С. Дембіцький з плакатом виставки Я. Мальчевського, А. Бекліна у Львові (1903) та ін. Ряд митців багато і плідно працювали у сфері книжкового ілюстрування, співпрацювали з редакціями журналів та рекламистами.

Дуже важливою для формування львівської сецесії була діяльність Станіслава Дембіцького. Він був вихованцем одразу кількох європей-

⁷⁶ Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 23.

⁷⁷ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 126.

⁷⁸ Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 33.

⁷⁹ Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 38–39.



К. Стефанович. Жінка і змія. 1912–1913. Картон, олія, темпера. ЛНГМ

ських художніх шкіл – Віденської, Краківської та Мюнхенської. У 1891–1909 роках працював у Львові, Коломиї⁸⁰. Як і більшість митців початку століття, з величезним успіхом проявив себе в різних видах творчості, підтверджуючи особливість стилю модерн як синтетичного явища. Працював на ниві живопису, скульптури, монументальних розписів, створював проекти керамічних виробів, меблів, архітектурного оздоблення споруд, зробив розписи в каплиці Львівського кафедрального собору. Доклав багато зусиль до оновлення львівського мистецтва книги на межі століть, створивши «синтетичний книжковий ансамбль, подіб-

ний до архітектурно-художнього комплексу, уніфікувавши всю тектоніку книги»⁸¹.

Усі елементи книги – обкладинку, титул, шмуци, ілюстрації, заставки, кінцівки С. Дембіцький готував в єдиному ансамблі («legendy» А. Немоевського), обкладинки до книжок Я. Касперовича «Банкет Іродіади» («Уста Herodyady»), та З. Недзвецького «Очі» («Осзу»), що вийшли у Львові в 1905 році. Як зазначає О. Лагутенко, добре відома робота Дембіцького – обкладинка до каталогу виставки А. Бекліна у Львові (1903).

Художник був знаковою фігурою, його шанували як великого митця, що торував нові шляхи у мистецтві. Його творчість викликала асоціації з філософією Ф. Ніцше, музикою Р. Вагнера. Художнє вирішення обкладинки лаконічне і доведено С. Дембіцьким до граничного символу, а колористичне побудовано на контрасті білого і чорного, композиційне – на вирі зигзагоподібних елементів, що наповнені космічною енергією. Як зазначив О. Лагутенко, цей образ символізує вир життя, вертикальну пов'язаність земного і небесного. На перетині цієї космічної спіралі зображена вертикальна планка з виразними літерами BOCKLIN, що підкреслює зв'язок між світом земним і космічним⁸².

Багато митців Львова працювало в техніці пастелі, кольорової ліногравюри, темпері, гуаші, розробляючи проблеми кольору, виразності лінії, контуру малюнка, тобто ті ж завдання, що вирішуються і галуззю живопису.

Лінії модерну і символізму в українському мистецтві завжди тісно перепліталися, іноді були гранню одного і того ж явища мистецтва «Fin de siecle». Важливе значення у створенні художнього образу у творах митців Львова мав

⁸¹ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії.. С. 15.

⁸² Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 29.

орнамент та лінія, «арабескова лінеарність і біоморфний орнамент»; вони «служили ознаками Прекрасного, передавали ідею одухотворення та органічної цілісності буття, динамізму природних сил, активізували емоційно-естетичне сприйняття твору»⁸³ та уособлювали основні характерні риси нового стилю. Всі ці ознаки найбільш яскраво проявилися у творчості Каетана Стефановича, у творах якого найвиразніше помітний потяг митців до східних мотивів, персонажів загадкового світу казок, фантастичного, іноді уявного світу орієнтальних сюжетів, які митець подавав з яскравим містичним забарвленням. Він використовував весь арсенал сюжетів, притаманний модерну і символізму. Це роботи «Мовчання», «Полум'я», «Фавни», «Жінка та змії».

Стефанович навчався на архітектурному відділенні Львівського політехнічного інституту, у Краківській академії мистецтв у Ю. Мегоффера і Ю. Панькевича, у Мюнхенській академії мистецтв та у Парижі. Був митцем широкого діапазону – працював у книжковій, станковій та ужитковій графіці, займався іконописом, працював як живописець. Усі навички в живописі митець розвивав в галузі графіки.

Художник, вірменин за походженням, з особливим інтересом ставився до традицій перського та індійського мистецтва, ось чому його роботи «несуть» аромат східної екзотики, показної розкоші. Роботи К. Стефановича, уособлюючи всі характерні ознаки модерну, позбавлені підкресленого еротизму, вони скоріше споглядальні, з підкресленою театральністю поз і жестів. Саме такою є твір «Парижанка» (олія, темпера, 1912–1913 рр.). Основну увагу митець зосереджує на вишуканій поставі жінки з квітами, погляд привертає її біла сукня,

⁸³ Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 30.

що контрастує з чорним троакарком на тлі розмитих бузкових, блакитних арабесок з квітів.

Поступово художник переходить до створення більш умовних робіт, приділяючи основну увагу декоративній, орнаментально вирішеній площині, на тлі якої фігури підкорені загальному ритму звивистих ліній, що викликає певну асоціацію з музикою. Саме так вирішено картину «Східна царівна» (1913 р., папір, акварель, туш). Композиція має овальну, видовжену форму, в центрі – на тлі розкішних опахал постать східної красуні, фігури її служниць, що розміщені праворуч від неї; вони своїми позами демонструють поступовий, наростаючий орнаментальний ритм, суголосний із загальним ритмом усієї композиції. За цим же



К. Стефанович. Парижанка. 1912–1913. Картон, олія, темпера. ЛНГМ

⁸⁰ Там само. С. 28–29.



К. Стефанович. *Le space (Простір)*. 1912–1913. Картон, олія, темпера. ЛНГМ

принципом вирішена робота «Королівна та невільник» (1911–1913 рр., папір, акварель, гуаш). Одяг персонажів, тло – все вирішено орнаментально, побудовано на поєднанні насиченого вишневого кольору, що поступово на першому плані картини переходить у поєднання охристих, зеленувато-жовтих тонів.

Звивиста пружна лінія – основний елемент композиції всіх робіт Каетана Стефановича. Вона надає підкресленої динаміки жіночим фігурам, пружності, наповнює прихованою енергією («Жінка і змія», 1912–1913 рр., картон, олія, темпера) або ж сповнена шаленого вихору жінки з довгим волоссям на тлі закручених динамічних орнаментальних мотивів («Lespace» «Простір», 1912–1913, картон, олія, темпера).

Орнаментально вирішено і сцену в «Розп'ятті». Це асиметрична композиція. На тлі великого сяючого серця на хресті розіп'яте тіло Христа, його видовжена фігура в оточенні чотирьох жіночих фігур у складних позах з чітко окресленим контуром кожної фігури, вбрання має спіралеподібні складки, все щедро насичено орнаментом модерну. Колористична гама побудована на поєднанні вибагливих кольорів – вишневого, охристого, ніжних відтінків рожевого та блакитного. Деякої містичності композиції надає простерте крило ангела в правій частині композиції. Як і в інших роботах К. Стефановича, основним художнім засобом є пружна звивиста лінія та орнаментальне вирішення. Саме ці дві головні ознаки об'єднують твори художника як одного з найяскравіших представників модерну.

К. Стефанович знаходився під значним впливом віденської сецесії, зокрема творчості Г. Клімта, його захоплення орнаментальними поверхнями. Всі його роботи власне є декоративними панно, призначеними передусім для окраси інтер'єру. Як декоративне орнаментальне панно вирішено роботу «Фавни» (1912–1913 рр., картон, олія, темпера), в якому дві симетричні фігури фавнів, їхні крила, орнаментальні мотиви утворюють загалом якусь фантастичну загадкову квітку, казкову орхідею, як таїнство народження чогось незвичного. Як і в панно, в усіх роботах К. Стефановича проявляється характерна особливість нового стилю – лінійно-декоративна пластична система в побудові всієї композиції. Мистри модерну відходили від тривимірного зображення, від традиційного ренесансного «оптичного» підходу, глибина простору наче притягалася площиною і нейтралізувалася першим планом»⁸⁴.

⁸⁴ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 129.

Серед митців львівської сецесії, які розвивали лінію, пов'язану передусім з віденською сецесією, був також Мечислав Рейзнер. Особливо цікава його композиція «День» і «Ніч» (1907 р., папір, пастель). Власне, ця робота демонструє розроблення митцем синтезу зображення та і орнаментального вирішення рами. Зображення алегоричної жіночої фігури «День», сповнено сонця, яскравих барв синього неба, золотого волосся молодої жінки. В таких же яскраво-жовто-оранжевих тонах вирішено також орнаментальні мотиви рами. Це різноманітні зображення квітів – соняшника, в'юнка. В роботі «Ніч» центральне зображення – жінка, її драперії наповнені загадковістю,

довкола в рамі улюблені квіти модерну – ірис, маки. Квіткові зображення в рамках є не просто додатком, вони яскраво розкривають алегоричний зміст центральних зображень.

Орнамент як засіб художнього перетворення площини аркуша, активний елемент формування композиції властивий творчості Гната Колуняка, який він активно застосовував у книжковій графіці. Це насамперед ескіз обкладинки видання 1912–1913 років. «Новітня бібліотека». Композиція побудована на симетрії двох фронтально зображених павичів, які в символіці модерну уособлювали культ краси, а також щільно розміщених по всьому полю картини орнаментальних мотивів у вигляді



М. Рейзнер. *День і Ніч (диптих)*. 1907. Папір, пастель. ЛНГМ

серця, спіральних закруток, орнаментально-го фризу у верхній і нижній частині аркуша. Павичі обрамлюють коло, в центрі якого чітко виділяються напис «Новітня бібліотека» та два перехрещених укрупнених зображення пір'я павичів. Весь малюнок – це чітко промальована графічна лінія, вона як мереживо накладається на аркуш.

На початку ХХ ст. у Львові широкого розвитку набула станкова графіка. У цій сфері плідно працювали художники В. Блоцький, В. Вахтель, О. Добровольський, А. Квятковський, М. Рейзнер, І. Северин, В. Яроцький, вирішуючи і розвиваючи новітні ідеї сецесії в галузі графіки живописними засобами. Цікава в цьому плані кольорова літографія В. Блоцького – плакат «Виставка сучасного мистецтва у Львові» (1913).

Своїм художнім рішенням вона яскраво передає основний дух львівської сецесії. Композиція плакату побудована як золотаве тло кола, в якому асиметрично розміщено два сріблястих птаха, звернутих один до одного. Основним формотвірним елементом є звивиста гнучка лінія, яка чітко вимальовує вигнуті абрис птахів, створюючи їх орнаментальний ритм.

З-поміж митців львівської сецесії в галузі графіки слід відзначити творчість Казимира Сіхульського. Він був майстром широкого діапазону творчих пошуків, розвивав як лінію інтернаціонального модерну, так і плідно працював на ниві утвердження так званої «гуцульської сецесії», тобто створення українського стилю, що було характерним явищем у різних країнах Європи. Художник навчався в Краківській



К. Сіхульський. Триптих «Весна». 1908. Пастель. Національний музей у Варшаві



К. Сіхульський. Триптих «Гуцульська мадонна». 1914. Папір, темпера. ЛНГМ

академії мистецтв у С. Виспянського, Л. Вичулковського, потім закінчував віденську Художньо-промислову школу, був одним з провідних членів краківського об'єднання «Штука», віденського «Хагнбунду»⁸⁵. Під час перебування у Львові він доклав багато зусиль до розвитку графіки, живопису, плідно працював у монументальному розписі, був одним з найбільш знаних митців Львова того часу. В своєму творчому житті культивував ідеї дендизму, поширені в англійському мистецькому середовищі та яскраво означені у творчості Оскара Вайлда (Уайлда), в поезії Шарля Бодлера.

Збереглися два автопортрети Казимира Сіхульського 1904 і 1909 років, які були програмними роботами в його творчості. Особливо важливим у цьому плані є автопортрет 1909 року (картон, пастель). На ньому художник зобразив себе на тлі гнучких стебел квітів, його обличчя зосереджене, глибоко задумливе, лише яскравим акордом звучить червоний колір краватки.

⁸⁵ Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 30.

Від С. Виспянського художник успадкував любов до зображення квітів, які завжди наділяє глибоким символічним змістом. Робота «Ангел» (1911) відтворює замріяну, сповнену суму постать ангела, з декоративно вирішеними крилами, із загадковими рослинами, до яких звернута зображена у профіль фігура. Вся робота побудована на переливах оливкового кольору, охристих відтінків, лише жовтогарячий німб, привертає увагу глядача, оскільки є в епіцентрі всієї композиції. Митець багато малював квіти, завжди наділяючи їх символічним змістом, виявляючи основну їх якість як символ естетизму. Їх стебла завжди вигнуті, сповнені тривожного руху, вони мов живі істоти передають неспокійний настрій митця («Квіти», 1910 р., картон, гуаш, акварель, пастель).

Як і всі майстри львівської сецесії, К. Сіхульський прагнув до площинного зображення всієї композиції, оскільки вважав, що «малюнок – це площа»⁸⁶.

⁸⁶ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 131.



О. Кульчицька. Богородиця – Золотий колос. 1910. Полотно, олія. НМУ

Разом з тим, Сіхульський активно формував і впроваджував у художнє життя Львова лінію «гуцульської» сецесії. Саме Львів став взірцем тісного поєднання і співіснування лінії модерну, що підживлювалася і постійно отримувала імпульси від віденської та краківської шкіл і репрезентувала західноєвропейський напрямок та лінії місцевої, що формувалася під впливом соціально-політичних тенденцій та національно-патріотичних поглядів. Львів демонстрував тісне поєднання інтернаціонального та національного начал у міському художньому житті. Це проявилось в усіх видах мистецтва, чи то безпосередньо у виборі тем і образів, як у живописі й графіці, чи то у зверненні до народної гуцульської орнаментики, форм, як у кераміці, так і частково як акцент або як своєрідне за-

барвлення в декоративному оздобленні інтер'єрів або фасадів будинків.

Враховуючи багатонаціональний склад Галичини, де переважали проживали поляки, українці, євреї, частково чехи, вірмени, сецесія мала кілька розгалужень, передусім у формі української «гуцульської» сецесії, яка зверталась і черпала натхнення в народному мистецтві Гуцульщини, польської (як «закопанський» стиль), як звернення до мистецтва, переважно в архітектурі, до надбань народної архітектури гірських районів Татр. Все це надавало мистецтву своєрідного етнографічного відтінку. Художники, що розробляли варіант «гуцульської» сецесії, стояли на чітко означених позиціях творення національного українського стилю, який у своїх ідеологічних позиціях співпадав із загальними підходами, обраними такими митцями, як О. Сластіон, М. Самокиш, В. Кричевський, що прагнули сформувати всеукраїнський національний стиль.

Стимулом для пошуку нових ідей в Галичині стала етнографічна виставка в Коломиї 1880 року, на якій вперше відвідувачі наочно побачили і відчували самотність народного мистецтва Гуцульщини. Відтоді почалася активна пошукова робота, створення колекцій, друкування матеріалів про народне мистецтво. Вже наступна виставка в Тернополі 1887 року продемонструвала успіхи освоєння нового стилю в народному будівництві, орнаментиці, в їх переосмисленні в сучасному зодчестві. Так, головний павільон етнографічної виставки було прикрашено орнаментальним різьбленням по дереву. Крім етнографічних колекцій таких культурних діячів, як Володимир Шухевич, Владислав Пшибиський, Володимир Дідушицький, які активно збирали і акумулювали в своїх колекціях величезний етнографічний матеріал, у Львові провідні мистецтвознавці й художники виступали з лекціями, рефератами

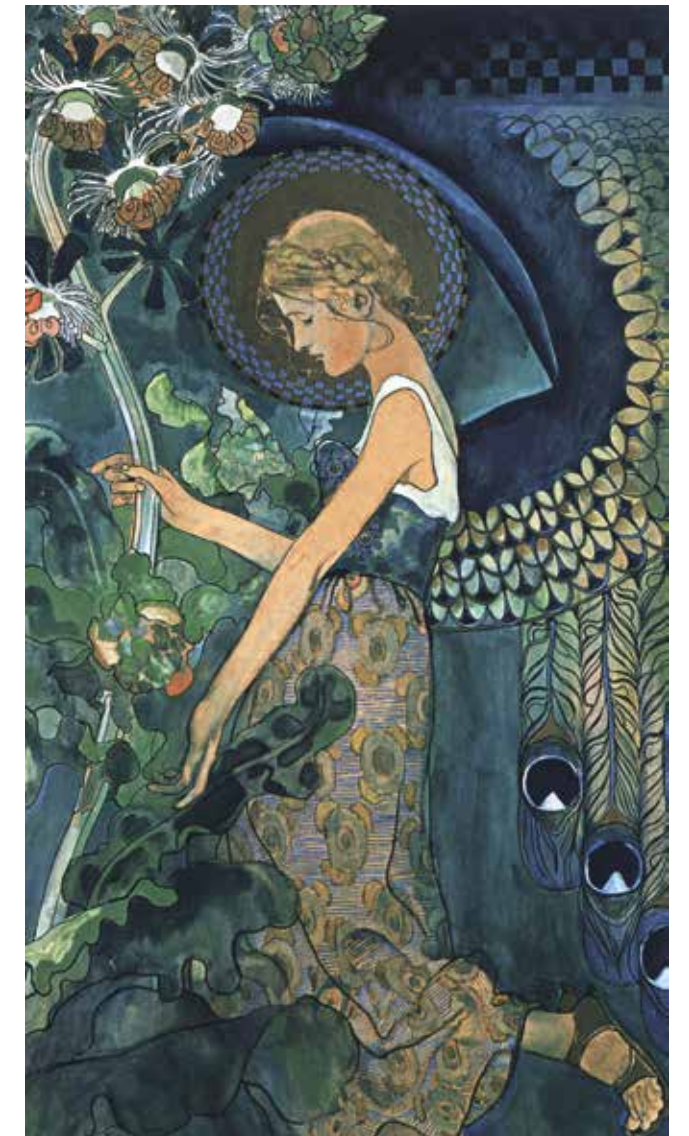
і теоретично обґрунтовували особливості нового стилю. Так, В. Шухевич, В. Дідушицький, В. Ребчинський, В. Стронер, архітектори Ю. Захаревич, В. Нагірний, І. Левицький, Л. Вержбицький, скульптор С. Левандовський активно пропагували основи нового стилю, сформованого на основі переосмислення народного мистецтва Гуцульщини. В. Нагірний писав, що «Наші художні ремесла і промисли повинні спиратися на місцеве, галицьке мистецтво, зокрема, на мистецтво русинів-гуцулів»⁸⁷.

Результати такого інтересу до народного мистецтва з боку художньої інтелігенції яскраво проявилися вже в оздобленні Загальної крайової виставки 1894 року у Львові. Оздоблений за проектом Ю. Захаревича павільон, розписи його інтер'єру, керамічні вазы Дослідної станції при Львівській політехніці, піч, оздоблена гуцульськими кахлями, вхідні ворота, стилізовані меблі в гуцульському стилі, виконані М. Гнатківським, В. Гостинською, М. Павлишакком, Т. Прокопович, продемонстрували інтерес до народного мистецтва та до його активного переосмислення для використання у творах міської тематики.

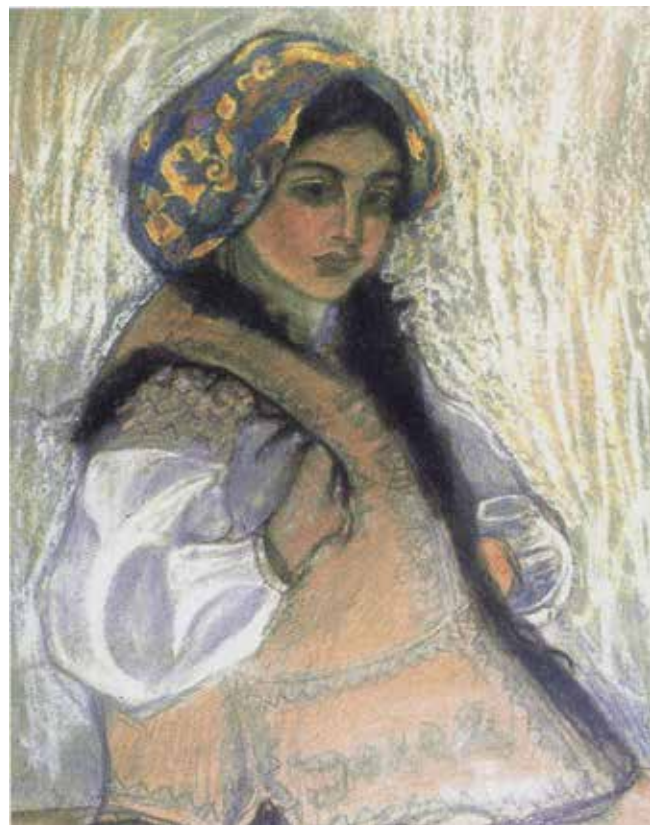
К. Сіхульський був митцем широкого творчого діапазону. Він працював як у графіці, живописі, створював ескізи вітражів, активно працював на ниві книжкової карикатури, він також прагнув до синтезу мистецтв, цілісного вирішення життєвого середовища. В його творчості намітилось дві чітко окреслені тенденції. Перша – це твори, в яких він розвивав лінію інтернаціонального модерну, і друга – активні пошуки національного мистецтва, що ґрунтується на народному мистецтві. Такі пошуки завершилися вибором народних типажів, удягнених у народні строї, а ще тем і сюжетів з народного побуту.

⁸⁷ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 29.

Показовим у цьому плані є триптих «Гуцульська мадонна» (1914). Її виконано у змішаній техніці – темпера, гуаш, олівець, акварель, бронза. Вся сцена поділена на три частини. Центром композиції є Богоматір з маленьким Ісусом, що вдягнені в народні строї. Кептарик Богодитя оздоблений вишитим візерунком, Богоматір у вишитій сорочці, на плечі накинуто білий кожух, на ній ще червона сму-



К. Сіхульський. Ангел. 1911. Національний музей у Познані



І. Северин. Гуцулка в козушку. 1908. Картон, пастель. НМУ

гаста запаска, яскравочервоне намисто, постолі, голова пов'язана наміткою. З такою ж повагою намальовані ангели по боках центральної композиції, які шанобливо нахилились до Богородиці. Ліворуч – молода дівчина в кептаріку, вишневій запасці з макітрою, праворуч – молода дівчина з хрестом у вишитій сорочці, в яскравій орнаментованій запасці.

Особливу увагу К. Сіхульський приділяє орнаменталізації крил ангелів. Це гострі зигзагоподібні лінії на тлі контрастного поєднання вишневого, синього кольорів по всій площині крила. Вся робота підкреслено етнографічна, відчувається глибоке знання автором народного гуцульського строю. І саме ця етнографічність є основною прикметою роботи. Те саме передає триптих «Весна» (1908), якому харак-

терна надмірна екзальтація персонажів, особливо молодих хлопчиків обабіч центральної жіночої фігури з дитинкою; всі вони зображені в традиційному вбранні на тлі високих темних гір і різноманітних розквітлих квітів на першому плані.

До народної тематики звертався також Іван Северин. Це замальовки народних типів – «Гуцулик-школяр» (1908) та «Гуцулка в козушку» (1907–1908). Виконані вони пастеллю і це надає їм особливої глибини і свіжості. Національний колорит передано тут через звернення художника до місцевого типуажу та передачу народного строю, що вносить певний етнографічний колорит.

Іван Митрофанович народився 1881 р. в с. Остапівка Миргородського повіту Полтавської губернії. Під керівництвом О. Сластіона навчався в Миргородській художньо-промисловій школі, потім у 1903–1905 рр. продовжував навчання в Харківській школі малювання та живопису, створеній на базі художньо-промислової школи М. Раєвської-Іванової. В 1905–1907 рр. І. Северин продовжував навчання у Краківській академії мистецтв, з 1907 – студент Римської академії мистецтв. За підтримки митрополита Андрея Шептицького, Іван Северин три роки вдосконалював своє мистецтво в Мюнхені, Парижі, Римі та Празькій академії образотворчого мистецтва. Його перша персональна виставка відбулася в Києві у 1911 році. Все своє творче життя присвятив зображенню краєвидів і побуту Гуцульщини.

Принагідно варто відзначити, що при формуванні українського стилю, тобто утвердженні «гуцульської сецесії», на початковому етапі такі художники, як К. Сіхульський, І. Северин, використовували лише зовнішній фактор – малювали народні типи, уважно ставилися до народного вбрання, детально замальовуючи орнаментальні елементи. Це надавало їх робо-

там особливого етнографічного колориту, що було прогресивним явищем і цим привертало увагу до народного мистецтва. Такі ж митці, як Олена Кульчицька, Модест Сосенко, Олекса Новаківський, репрезентували іншу грань розвитку «гуцульської сецесії». Вони більш органічно підійшли до вивчення народної спадщини, їх роботи були не просто стилізаторством на тему народного мистецтва, це було органічне проникнення в його суть, це був погляд художників професіоналів на створення сучасних робіт у стилістиці модерну.

Прикладом органічного проникнення в красу народної творчості й перетворення на новому сучасному рівні її надбань може бути творчість Олени Кульчицької, її здобутки в різних напрямках мистецтва – графіці, ювелірстві, художній металістиці, майоліці, у створенні вибіжок, меблів, гобеленів, у сфері сакрального мистецтва. Вона була художником різноплановим, демонструвала універсальність, розвивала ідеї синтезу мистецтв, намагалася досягти ансамблевості в оздобленні як житлового середовища, так і в орнаментиці одягу, вона творила нову моду, нову вишивку. Всі її здобутки висвітлено в інших частинах розділу. Тут розглянемо лише її досягнення в графіці й живописі.

Вже йшлося про те, що Олена Кульчицька отримала належну художню освіту. У 1903–1908 роках вона навчалася у Віденській художньо-промисловій школі, де студіювалася в живописі та декоративно-прикладному мистецтві. У своїх роботах вона застосовувала різні техніки графіки, але перевагу віддавала естампу, ліногравюрі, офорту. Її графічний доробок свідчить, що вона творчо розвивала основні художньо-пластичні засади стилю модерн. Це передусім абсолютизація чорного кольору, його контрастне протиставлення білому, заміна об'єму предметів зображення кольоровою площиною, активне використання лінії як за-

собу формування художньо-пластичного образу. Ще одна характерна особливість стилістики її модерну – це наближення зображення до першого плану і площинне вирішення всієї композиції. Крім сюжетів, що відтворюють



І. Северин. Гуцулик-школяр. 1908. Картон, пастель. НМУ



М. Сосенко. Фрагмент розпису Малого залу в Музичному інституті. 1914–1915

краєвиди рідного краю, художниця застосовує улюблені сюжети модерну – «Жінки на березі моря» (1912), «Акація» (1908), «Дівчина з голубами» (1903–1906). Глибока зацікавленість релігійною тематикою привела митця до створення полотна «Жертва Святовидові» (1910 р., офорт, акватинта). Ця картина побудована на контрастному поєднанні глибоких чорних плям, які передають неспокійні, рухливі язички полум'я, та вертикальних списів, на які насаджені жертвні голови тварин. У центрі цієї містичної, сповненої рухливості всіх елементів сцені височить вертикальна стела язичницького бога. У доробку художниці є низка краєвидів рідного краю – «Зима», «Дорога», «Ворота біля хати», які побудовані на протиставленні глибоких чорних плям і білого тла.

Значне місце у творчості О. Кульчицької займає історична тема, саме цьому вона присвятила серію творів «Історія княжих часів»

(1918). У серії виділяється робота, присвячена Ярославу Мудрому, образ якого подано монументально, з усіма ознаками княжої влади, символів, які притаманні діяльності князя – зображення будівлі Софії Київської, кількох книжок на першому плані – як нагадування про бібліотеку князя, а також постать Нестора-літописця.

Олена Кульчицька – майстер широких творчих зацікавлень. Універсальний характер її спрямувань проявився в різних жанрах і техніках, і крім графіки вона створила цікаві роботи у живописі. Це, зокрема, картина «Богородиця “Золотий колос”» (1909–1910). Зображення Богородиці з Богодитям сповнено мелодійного ритму лінії, яка огортає і формує всю композицію, підкреслюючи узагальнений силует зображення, яке чітко виділяється на золотому тлі ікони, з проробленим малюнком колосся, що своїми нахилами вторить загальному ритму всієї композиції. Вперше художниця зображує Христа у вишиваній сорочці, розвиваючи національний характер релігійного живопису. Мисткиня звертає особливу увагу на декоративне вирішення головних уборів Богородиці й немовляти, і в цілому твір своїми художньо-пластичними засобами, узагальненістю, лаконізмом уподібнюється твору декоративного мистецтва. Ця тенденція ще більше помітна у роботі «Богородице, Діво Маріє, молися за нами», в якій постать охоплена круговим мелодійним ритмом гірлянд із стилізованих троянд⁸⁸.

Пошуки національного стилю у творчості О. Кульчицької яскраво проявилися і в триптиху «Народна творчість» (1906). Твір виконано в техніці емалі, яку так любила художниця. Композиція картини поділяється на три частини, кожна з яких обрамлена дерев'яними рамками. В центрі – грає старий майстер і його

⁸⁸ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 125.

пісні уважно слухають трое дітей. Вони вдягнені у народні строї. Бічні фігури звернуті до центральної. Зліва – молодик, він грає на скрипці, справа – прая з куделею, у білій вишитій сорочці, з гарним яскравим намистом. Основний акцент – це велика маса білого кольору, на тлі білих плям чітко виділяється орнамент вишитих сорочок, і все це контрастує з площинами синього на лівій стороні скрипаля та зеленого на запасці у пралі.

Важливе значення в розвитку українського стилю у Львові мала діяльність Модеста Сосенки. Це передусім монументальні розписи в Малому і Великому залах Музичного інституту (1914–1915). Він також автор керамічних панно, вітражів. Живописом художник об'єднує все внутрішнє приміщення, виділяючи на тлі орнаменту могутні фігури тримбітарів, одягнених у гуцульські строї; їхні динамічні постаті, сповнені руху, акцентують увагу глядача. М. Сосенко доклав багато зусиль до розроблення орнаментів, які широко застосовував у монументальних розписах, у церковних спорудах⁸⁹. Це фантастичні, примхливих форм квіти, гілки рослин, що є опосередкованим переосмисленням мотивів дерева життя, або ж звивистих орнаментів, інспірованих бароковою церковною вишивкою, або ж переосмислених орнаментів галицьких рукописів XVI–XVII ст. Кольорова гама цих орнаментів тримається на яскравих поєднаннях зеленого, червоного, синього кольорів. Пружна лінія, яскраві насичені кольори створюють враження динаміки форм, сильного емоційного звучання. Ескіз розпису в Успенській церкві у Львові (1910–1911) дає певне уявлення про їх характер. Вони скомпоновані за принципом килимового заповнення між сюжетними зображеннями.

⁸⁹ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 33, 39, 363, 364.



М. Сосенко. Фрагмент розпису Малого залу в Музичному інституті. 1914–1915

Оригінальним рішенням є розпис куполу. Обабіч основного сюжету – зображення Пантократора – розміщені один над одним ангели, які своїми розпростертими крилами створюють орнаментальний ритм з чіткою спрямованістю руху, націленого до центру.



В. Котарбінський. Дівчина (Роса). 1900. Полотно, олія. Приватна збірка

Багато зусиль до розроблення національного варіанту львівської сецесії впродовж своєї діяльності доклав Олекса Новаківський. Це, зокрема, його чотири панно – «Музика», «Наука», «Виховання», «Народне мистецтво» (1914–1920). Художню освіту Олекса Новаківський отримав в Одесі (1888–1892) а потім навчався у Краківській Академії мистецтв (1892–1900), навчаючись у відомих польських художників Л. Вичулковського та Я. Станіславського. Перша персональна виставка митця відбулася у Кракові у 1911 році. Все своє творче життя художник пов'язав зі Львовом. Він тяжіє до символічного узагальнення образів, чіткої виразної лінії, поєднуючи це з дуже ретельним відображенням національних стройв, у які одягнені персонажі, а ще живописно проробленим орнаментом їх вбрання. Так, панно «Наука», власне, є етнографічним відтворенням галицького одягу, образною і водночас точною передачею особливостей крою жіночої яворівської сорочки, її вишивки червоним кольором, темно-вишневої запаски, народного головного убору – бавниці. Це яскраво передає стиль модерн у варіанті гуцульської сецесії, глибоко вплинуло на творчість тогочасних митців і, як відзначив В. Овсійчук, збагатило львівський модерн «експресивно-динамічним відчуттям сучасності»⁹⁰.

У Києві й Харкові на початку століття вирує активне мистецьке життя. Потужні імпульси модерну впливають і формують творчі поривання митців.

Сильним поштовхом, який сприяв активізації митців до впровадження нових стильових напрямків, було будівництво Володимирського собору в Києві. Всі інтелектуальні й творчі зусилля акумулюються навколо Адріана Прахова, який згуртував біля себе Віктора Васнецова, Ми-

⁹⁰ Овсійчук В. Ранній період творчості О. Новаківського. *Укр. мистецтвозн. та архіт. кін. XIX – поч. XX ст.* Київ, 2000. С. 27.

хайла Нестерова, залучив до співпраці Михайла Врубеля, Вільгельма Котарбінського та ін. Розписи в соборі, вся підготовча робота, малюнки та ескізи, навіть ті, що не були реально впроваджені, відкрили перед художньою громадськістю нові шляхи розвитку мистецького життя. Розписи Володимирського собору, Кирилівської церкви справили величезний вплив на подальший розвиток мистецтва. У 1880–1890 роках проводяться реставраційні роботи в Софійському, Михайлівському соборах, Кирилівській церкві. Справжньою сенсаційною подією стає відкриття давньоруських фресок і мозаїк, які були приховані під шаром пізніших розписів. У громадській свідомості киян утверджується розуміння величчя давньоруського мистецтва. Саме повернення з небуття цілого пласту давнього мистецтва дало можливість художникам переосмислити традиції давнього мистецтва, по-новому підійти до розв'язання нових позицій у мистецтві, поєднавши їх з новітніми тенденціями поширення модерну та символізму.

У Києві пройшло кілька виставок робіт провідних європейських, російських художників, їх новітніх пошуків. На початку XX ст. відбуваються виставки польських митців, де глядачі мали можливість ознайомитись з творчістю Яна Матейко, Яцека Мальчевського, Яна Станіславського, Едварда Окуня, а також популярних у середовищі киян Генріха Семирадського, Вільгельма Котарбінського. Саме вони своїми творами опосередковано розкрили і донесли до мистецького загалу новітні пошуки європейських митців модерну, символізму. Особливо інтенсивно відбувалися виставки польських митців у 1908–1910 роках, що викликало у пресі низку бурхливих і неоднозначних відгуків – від негативних у М. Мурашко до цілком позитивних у художника і критика Г. Бурданова. Саме він писав про сильний емоційний вплив на нього цих виставок, зокрема творчості Я. Мальчевського, якого



В. Котарбінський. Ангел. 1900. Полотно, олія. Приватна збірка

вважав могутнім стовпом польського мистецтва, що відображає його славу і дух самобутності⁹¹.

⁹¹ Бурданов Г. Виставка картин польських, чеських і моравських художників. *Київск. мысль.* 1910. 5 февр.

Діяльність митців Польщі, зокрема художників Ю. Мегоффера, В. Подковинського, Я. Мальчевського, С. Виспянського, що представляли товариство «Молода Польща», сприяла поширенню нової естетики.

Водночас на художнє життя Києва великий вплив мала діяльність митців, які постійно проживали у місті. Це, зокрема, творчість Вільгельма Котарбінського, в творчості якого лінії модерну і символізму тісно перепліталися. Поляк за походженням, він закінчив у 1871 році Варшавське художнє училище, а з 1872 року студіював живопис у Римі в академії св. Луки, брав участь у конкурсі на звання кращого рисувальника Риму й отримав першу премію. Впродовж десяти років перебування в Італії В. Котарбінський глибоко занурився у вивчення археологічних розкопок, атичної історії, і цей інтерес

на все життя наклав свій відбиток на коло інтересів митця, тематику його творів. У 1887 році за рекомендацією братів Сведомських його запросив А. Прахов до Києва для участі у розписах Володимирського собору. Прахов, ознайомившись з роботами митця в техніці сепії та акварелі, відзначив, що саме графіка Котарбінського – це саме те, що залишиться від нього в історії. Відтоді впродовж 30 років польський митець проживав у Києві.

У Володимирському соборі разом з братами Павлом та Олександром Сведомськими Котарбінський створив 18 сцен розписів та 84 фігури святих, орнаменти. Це композиції «Моління про чашу», «Суд Пілата», «Тайна вечеря». Крім того, цей художник написав композиції «Преображення», «Вознесіння», «Четвертий, П'ятий, Шостий та Сьомий день творіння»,



В. Котарбінський. Німфа. 1900. Полотно, олія. Приватна збірка

а також зображення серафимів на малому куполі, фігури княгині Ірини, Миколи Стовпника, князя Володимира Ярославовича, Іосифа Волоцького та ін. Після урочистого освячення собору в 1896 році Вільгельм Котарбінський став широко відомим митцем і в 1905 році Петербурзька академія художеств присвоїла йому звання академіка. Він активно включився у творче життя Києва, став одним із співзасновників товариства київських художників. У січні 1907 року в міському музеї відбулася персональна виставка Котарбінського, що викликала велику зацікавленість глядачів та преси того часу.

Свій творчий шлях художник почав у 1880–1890-х роках як художник академічного напрямку, як співець Давньої Греції та Риму, загадкового, омріяного легендами Сходу, Єгипту.

У картинах Вільгельма Котарбінського все сповнено краси, гармонії, якогось особливого настрою тиші та споглядання, теми його картин піднесено романтичні, сповнені елегії та замріяності, вони розкривають ідеалістичну красу давнього світу. Він досконало володів художньою формою, пластикою, технікою живопису, був майстром глибинного кольору. Все це зробило митця не лише популярним, а й модним на той час художником. Варто назвати його найкращі картини: «У жертovníка», «Годування голубів», «Вечірня тиша», «Дівчата на терасі», «Вечір», «Клеопатра», «Римська красуня з голубами».

З часом у творчості В. Котарбінського все ширше стала проглядати лінія модерну з його орієнтацією на яскраво підкреслену декоративність, яскраву насичену палітру. Це проявилось в намаганні підкреслити красу персонажів, у заповненні композицій екзотичними квітами і рослинами, у підкресленні декоративного тла, на фоні якого розгортається сюжетна лінія картини. Основою робіт Котарбінського стала



Т. Терлецький. Жінка з квіткою. Журнальна ілюстрація

ідея естетизму, культу краси, деяка загаковість, східна екзотика, що було характерно взагалі для епохи модерну.

Наслідуючи творчість Прирафаелітського братства – прирафаелітів, Котарбінський приділяв багато уваги темі водяної стихії – простору моря, водоспадам. Водяна стихія в нього як уособлення життєвої енергії, плину самого життя. Ця тема загалом була дуже популярною в творчості митців рубежу століть. Водяна стихія у художника наповнена русалками, озера заповнені ліліями, болотяними рослинами, які так любляли митці модерну. Ця лінія творчості митця має аналогії з роботами Джона Еверетта Мілеса, зокрема картиною і в першу чергу роботою «Офелія», з творчістю Едварда Берн-Джонса, Данте Габріелем Росетті (твори «Водяна німфа», «Вечірня зірка», «Ніжність хвилі»).

З 1890 року В. Котарбінський захоплюється зображенням фантастичних сцен, наповнених містичними видіннями. Апокаліптичні настрої пронизують роботи цього періоду



О. Новаківський. Аллегорія «Народне мистецтво». 1915–1920. Полотно, олія. ЛНМ

як передчуття незворотної катастрофи. Його картини насичені ангелами, вампірами, духами смерті, пейзажами нічних кладовищ тощо. Переважна більшість робіт виконувалася в графіці, в техніці сепії, яку майстер опанував досконало. Реальне і фантастичне, реальне та ірреальне, реальне та містичне – основний зміст деяких його творів, які найяскравіше передають напрямок символізму в творчості митця («Темна зірка», «Ангел з піднятим мечем», «До зірок. Поцілунок ангела»).

Вільгельм Котарбінський займався монументально-декоративним живописом, оздоблював київські приватні будинки. Так, він створив плафонний живопис у будинку Миколи Терещенка (зараз це Національний музей Тараса Шевченка). Для будинку Варвари та Богдана Ханенків він зробив дві парні композиції панно «Дівчина з голубами» і «Жінка з глечиком» та 12 композицій на плафоні Червоної вітальні, чотири живописні фризи. В основу художнього образу жінок на декоративних панно покладено ідеал жіночої краси епохи модерну. Саме так змалювавав жіночий образ Котарбінський для декоративного панно, яке вишила Олена Прахова.

У творчості митця, який поєднав стилістичну рису символізму та модерну, простежуються дві основні теми: він був майстром великих живописних полотен на античні теми, а також на теми Апокаліпсису з акцентами на містичній їх стороні. Це сюжети із пейзажами нічних кладовищ, сумними фігурами, що схилилися біля надгробків, жахами потопу. Настрій природи, стан людини в них передано за допомогою фантастичних, містичних образів крайньої екзальтації. Ця містична сторона робіт В. Котарбінського перегукується із західноєвропейською, зокрема польською, тенденцією митців символізму. Але, попри всю популярність митця, цей напрям символізму не знайшов широкого позитивного відгуку, оскільки не був сумісний з більш життєствердним світовідчуттям українського образотворчого мистецтва. За вдалим висловом Л. Савицької, він був представником «салонного символізму»⁹².

Разом з тим, в арсеналі робіт В. Котарбінського є невеликі декоративні полотна, які

⁹² Савицкая Л. На пути обновления. Харьков : ТО «Эксклюзив» НГУ ХПИ, 2003. С. 96.

передають ідилічний стан природи, відзначаються глибоким настроєм, романтичною втаємничістю, поєднують умовність декоративного мотиву пейзажу з реалістичним відтворенням квітів, трав, птахів, різних комах. Улюбленим мотивом його робіт є зображення ангела, що спустився з неба, втаємниченої жіночої фігури. І це поєднання реального та ірреального стало ознакою робіт майстра, воно привносило в картини романтичний флер.

До символічної лінії модерну в Україні належить творчість Віктора Замирайла. У Києві художник пройшов навчання у школі М. Мурашка, а в 1895 році переїхав до Москви, де активно працював як графік. Плакатист, брав участь у виставках «Світ мистецтв», «Спілка російських художників». Але не поривав зв'язку з Києвом і активно співпрацював з журналом «В мире искусств». Під час робіт у Володимирському соборі та Кирилівській церкві В. Замирайло допомагав М. Врубелю, який справив на нього величезний вплив. Крім того, в художніх образах митця відчутні впливи Д. Росетті, Е. Берн-Джонса, О. Бердслі, а також творчості В. Борисова-Мусатова. Це проявилось як у тематиці й виборі сюжетів, так і в стилістиці.

В. Замирайло працював переважно в галузі графіки. Особливо це відчутно в роботі «Ангел з кадилом» (1900), у відтворенні численних зображень ангелів і демонів. В цих образах він передає відчуття безмежної самотності й трагізму, які позначені «характерним для стилю модерн настроєм романтичної меланхолії»⁹³. В жіночих портретах, виконаних переважно в акварелі, художник передає меланхолійний, занурений у свої думки і почуття образ жінки, відтворюючи вічний ідеал Краси – краси жінки і природи.

⁹³ Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 57.



О. Новаківський. Аллегорія «Наука». 1915–1920. Полотно, олія. НМУ

Одним з найяскравіших виразників модерну був Всеволод Максимович. Все його коротке життя (1894–1914), манера поведінки, вживання опіуму, що зміщував реальність і породжував наркотичні марення, самогубство в 20 років – все це відповідало й укладалося в стиль життя художньої богеми того часу. Він народився у Полтаві, був учнем епатжного художника Івана Мясоедова, в усьому наслідував його манеру поведінки, був членом його художньо-філософського гуртка

нудистів-атлетів «Сад богів», де все підпорядковувалось ідеалу спорту, краси людського оголеного тіла. Все було незвично в біографії митця – і його передчасна смерть, і забуття на довгі десятиліття, і несподіване повернення його імені на початку ХХІ ст., все було наче театральне зрєсисоване, трагічне і відповідало естетичним поглядам символістів початку ХХ ст. Лише за три роки свого творчого життя (з 1912 по 1914 р.). В. Максимович неначе



В. Максимович. Поцілунок. 1910. Полотно, олія. НХМУ

яскрава комета увірвався в художнє життя і залишив яскравий слід.

З Полтави В. Максимович переїхав до Москви, де відвідував студію відомого архітектора професора Училища живопису Івана Рєрберга, який залучив його до символізму. Американський дослідник Джон Боулт дав влучну характеристику його творчості, відзначивши, що митець, використовуючи запаморочливу суміш засобів, є найбільш яскравим представ-

ником стилю українського модерну⁹⁴. Простір його картин, заповнений сластолюбними аргонавтами, безумними ефебами, діонісійськими німфами. Теми його картин – це теми маски, маскараду, тема життя і смерті, що було так поширене в західноєвропейському мистецтві того часу. Він любляв античних героїв, був занурений у прадавність, був прихильником культу оголеного тіла. В цьому плані виділяються роботи «Нудизм», «Тритон». Особливу роль в його творчості займають сюжети орґій – картини «Аргонавти», «Бенкет».

Всеволод Максимович був апологетом естетики чорного кольору, заповнення всього простору орнаментованої поверхні, що складалася з безкінечного різноманіття концентричних фігур, численних декоративних кіл, які напливають одне на інше, нагадуючи суцільне мереживо. Саме такі роботи, як «Автопортрет», «Карнавал» асоціативно нагадують твори Обрі Бердслі (зокрема, це ілюстрації до «Саломеї» Оскара Уайдла) – художника, відомого своїми еротичними фантазіями, в якого герої є акторами таємничого театрального дійства.

Робота В. Максимовича «Поцілунок» є найкращим проявом стилю модерн. Лінія, що окреслює і «тримає» малюнок цієї картини, вишукана, музична, все тло орнаментально вирішене, в ньому як на хвилях вічності ніби плывуть дві фігури закоханих.

Яскравим представником українського модерну початку століття виступає Михайло Жук. Він здобув ґрунтовну освіту: спочатку навчався в рисувальній школі М. Мурашка в Києві, а потім у Московському училищі живопису, скульптури та архітектури. Найбільший вплив на формування творчості митця справило навчання у Краківській академії красних

⁹⁴ Боулт Джон. Перехрестя: модернізм в Україні, 1910–1930. Каталог виставки. Нью-Йорк, 2007.



В. Максимович. Бенкет. 1910. Полотно, олія. НХМУ

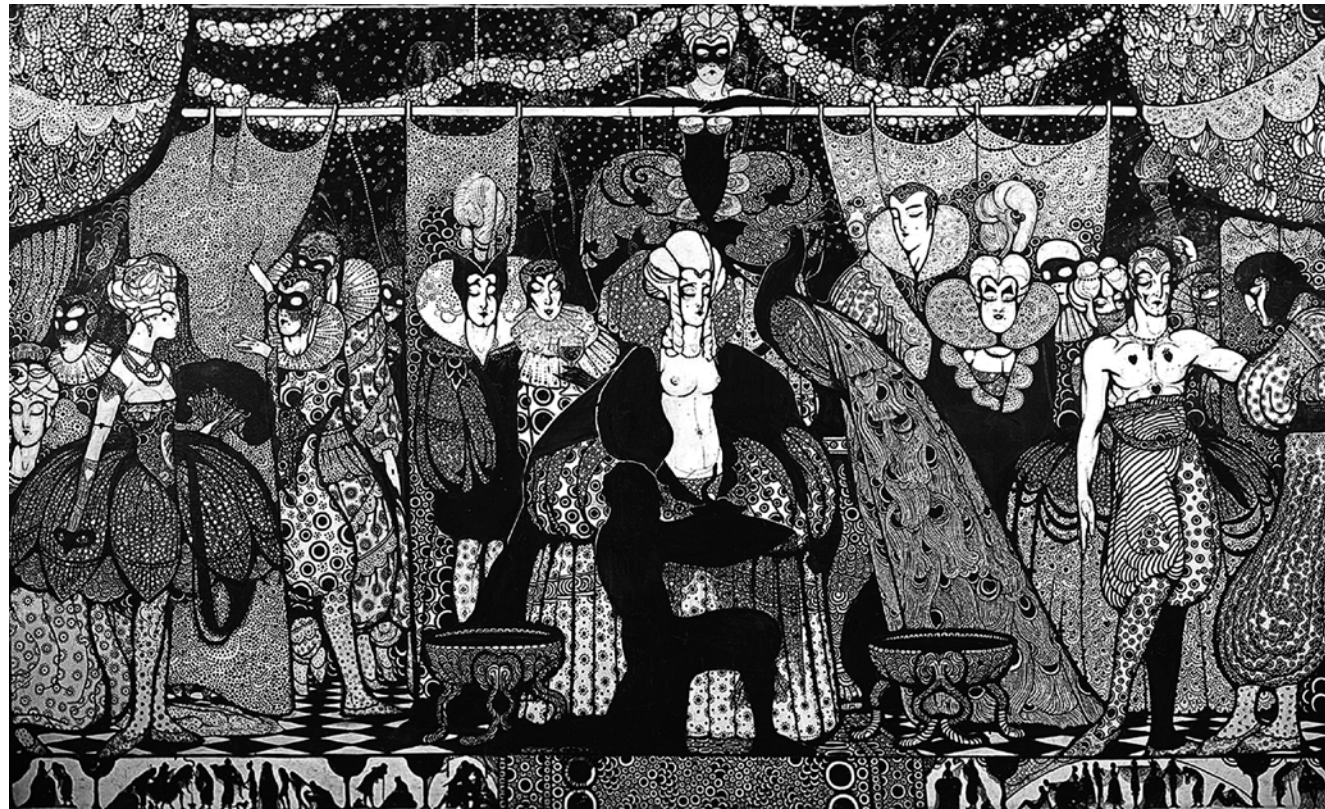
мистецтв, яку він закінчив у 1904 році й де студіювався у свого вчителя Станіслава Виспянського – яскравого представника польської сецесії. Після його ранньої смерті у 1907 році Жук залишився найпослідовнішим продовжувачем його ідей, адаптуючи їх на місцевому українському ґрунті, але переніс він їх «не як епігон, а як цілком оригінальна яскрава творча особистість, для якої вчитель став тим, хто знайшов ключі та відкрив як нові шляхи у мистецтві, так і внутрішній світ свого учня»⁹⁵.

Михайло Жук уславився як майстер портрета, декоративних панно і в цій царині творчості залишився неперевершеним майстром модер-

⁹⁵ Лагутенко О. Вплив Станіслава Виспянського на творчість М. Жука. *Укр.-польс. культ. відносини ХІХ–ХХ ст.* Київ : ІМФЕ НАНУ, 2002. С. 46–60.

ну. В його декоративних панно рослинний світ виступає «як казкове царство, як символ людського щастя, як прихований рай з його чарівними запахами і кольорами, що оточують людину протягом життя»⁹⁶. У своїх роботах Жук поєднав точність реальних квітів, які не тільки вносять елементи краси і чарівності, а в першу чергу насичують символічно-поетичним началом, зі змістом декоративних панно, портретів. Тоді величезного значення надавалося ролі квітів у формуванні людської духовності. Це, наприклад, знайшло своє відображення у творчості бельгійського письменника-символіста Моріса Метерлінка, зокрема, в його книзі

⁹⁶ Соколюк Л. Михайло Жук: шляхом модернізму (перший чернігівський період 1905–1916). *Вісн. ХДАДМ.* 2015. № 9–10. С. 79.



В. Максимович. Карнавал. 1910. Полотно, олія. НХМУ

«Розум квітів» (1904), що справила сильне враження на митців того часу.

Як довели останні дослідження Л. Соколюк⁹⁷, М. Жук був усебічно обдарованою людиною, його творчість як художника нерозривно пов'язана з його літературною творчістю, з його поетичним даром. Оселившись в Чернігові у 1905 році, дослідниця виявила коло його однодумців. Він зазнайомився з новатором української літератури Михайлом Коцюбинським і став постійним відвідувачем його «літературних субот». До цього кола творчої інтелігенції входили письменник, громадський діяч, упорядник «Словника української мови» Борис Грінченко, поет і критик, історик театру

⁹⁷ Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Харків : Видав. Олександр Савчук, 2018. 256 с. : іл.

Микола Вороний, письменники Володимир Самійленко та Микола Чернявський. Видав і власноруч оформив значну кількість поетичних збірок, поезія яких розкриває і доповнює грані його поетичного мислення.

Саме в чернігівський період М. Жук створює низку гостро психологічних портретів своїх сучасників і цим започатковує нову лінію портретного живопису. Він значно розширює свої художньо-пластичні пошуки, застосовує пастель, вугілля. На портретах він змальовує квіти, які підсилюють і символічно розкривають характер зображеного. Жук продовжує лінію свого польського вчителя С. Виспянського, зокрема характерний його пастельний автопортрет 1902 року на квітковому тлі. Проте на противагу Виспянському, який площинно вводить зображення квітів, посилюючи лише декора-

тивність загальної композиції, М. Жук наділяє квіти глибоким символічним змістом, розкриваючи психологічні риси характеру портретованого. Вони у нього в динамічному русі. М. Коцюбинський на портреті 1907 року зображений на тлі типово українських квітів – настурцій, що своїми перебільшеними формами наче наближують обличчя портретованого, а рухливо вигнуті лінії стебел, розташовані в діагональному напрямку, наповнюють портрет відчуттям душевного неспокою і тривоги. Три портрети художник присвятив адвокату, громадському і культурному діячу, одному із засновників чернігівської «Просвіти» Іллі Людвиговичу Шразі. В пастельному портреті 1911 року, що зберігся на фотографії, для підсилення вдумливого, розважливого і зосередженого характеру портретованого художник зміщує обличчя праворуч, а в лівій частині картини подає куточок квітника зі стрункими силуетами садових рослин, які видно через вікно кімнати. Все сповнено стабільності й урівноваженості.

Натомість для портрета української письменниці Галини Журби (1912) митець знайшов форму триптиху, що було нововведенням у портретному живописі того часу. Сам образ письменниці подано в центральній частині, її обличчя привертає увагу своїм замріяним поглядом заглибленої в себе людини. Саме зображення має символічний підтекст. Душевний неспокій жінки підкреслено за допомогою контрасту темно-синього космічного тла зі спалахом насиченого за кольором світила, а сухі гілки очерету правої частини й тонкі стеблини болотяних рослин лівої створюють відчуття незахищеності й самотності.

У портретній галереї Михайла Жука гідне місце займає портрет поета, перекладача, театрального діяча і близького друга художника Миколи Вороного (1916). Його вірші, передусім «Ліричні поезії», «В сьайві мрій», сповнені ду-

ховного устремління поета до світла, осмислення космосу. Саме таким заглибленим у свій внутрішній світ на тлі ірреального темно-синього загадкового космічного простору з умовно поданими зірками і зображено поета.

Відчуття загадковості з символічним підтекстом характерні для портрета доньки Михайло Грушевського Катерини (1900). Вона зображена ще зовсім дитиною на тлі глибокої умовно вирішеної ущелини, що натякає на Карпати, Криворівню, де любила бувати родина Грушевських. А сама ущелина, її глибина і вигляд гір, що сходяться до землі, символічно перетворюються в крила обабіч образу Катерини. Крім того, тривожний синій колорит символічно наче прогнозує трагічну долю цієї дівчини.

Цікавий автопортрет М. Жука 1908 року. Як і в портреті Катерини Грушевської художник і в ньому виступає як символіст. Це диптих, що складається з двох частин. У нижній в центрі митець зображений як глибоко зосереджена людина, що пильно вдивляється у світ. Динамічними спалахами язиків полум'я, що стрімко здіймається вгору, до зірок на тлі темно-синього загадкового космосу, митець ніби-то хоче підкреслити і передати той нестримний вир, що в його душі, в контрасті зі спокійним, зосередженим виразом обличчя. Л. Соколюк, докладно аналізуючи творчість М. Жука, відзначає спільність рис живописної творчості митця і його поезії, що проявилось вже у першому надрукованому поетичному творі «Мені казали: «Ще молодий!»»⁹⁸

Крім декоративно вирішених квітів, що привносять в образ портретованих певний символічний настрій, Жук використовував також орнаментальне тло у вигляді українського народного килима, підкреслюючи цим на-

⁹⁸ Соколюк Л. Портрети Михайла Жука першого чернігівського періоду (1905–1916). *Вісн. ХДАДМ : зб. наук. пр.* / за ред. В. Я. Данилюка. Харків : ХДАДМ. 2015. № 6. С. 110.



В. Замирайло. Ангел з кадилом. 1910. Папір, акварель

лежність портретованих до історії культури, народного мистецтва України. Саме так вирішено образ на портреті дівчини (1914), що зберігається в Запорізькому художньому музеї.

Значний внесок художника у розвиток такого популярного в епоху модерну жанру, як декоративне панно, де головна тема – божественна краса квіткового світу. Він жив добою, її культурою, її духовною аурую, залишаючись романтиком, естетом, прихильником чистої краси. Він був серед тих, хто переводив декоративне мистецтво зі статусу меншовартості на рівень образотворчого і ставив до нього такі ж високі вимоги, як і до

портретного жанру, до станкового живопису⁹⁹. Квіткова тема залишалась улюбленою і в наступні роки, особливо після переїзду митця до Одеси.

У творах «Хризантеми», «Тюльпани», «Троянди», «Жоржини» квіти продовжують зберігати свій неймовірно магнетичний вплив на чутливу душу мистця-поета. На його декоративних панно вони дихають, рухаються, живуть, повертають до глядача свої чарівні голівки, бутони. Їхні пелюстки то розкриваються, то закручуються, зберігаючи свій природний характер.

Зробивши живописні квіткові панно окремою ділянкою своєї творчості, він, спираючись певною мірою на досвід свого краківського вчителя С. Виспянського в декоративному мистецтві, пішов далі, своїм шляхом, орієнтуючись на новітні досягнення в тогочасному художньому розвитку. В кольорових панно митець продовжує поєднувати різні техніки, в різних варіаціях, чого не було у польського генія, щоб досягти особливої виразності, – італійський олівець, пастель, гуаш, туш, акварель, сангіна, білило, інколи і золото, знаходить все нові й нові композиційні ходи, експериментує з форматами, використовуючи то ромбоподібний, то еліпсоподібний, але, зрештою, як і С. Виспянський, зупинився на форматі, подібному до витягнутого вгору прямокутника¹⁰⁰.

У чернігівський період творчості Михайло Жук, крім портретів, які насичуються зображеннями квітів і цим у символічних формах розкривають характер зображуваного, митець створює низку декоративних панно, серед яких вирізняється «Біле і чорне» (1912–1914). Дуже шкода, що у Чернігові митець не мав замовлень ні на монументальні роботи в інтер'єрах, ні на виготовлення вітражів, але

⁹⁹ Соколюк Л. Михайло Жук. Митець-літератор... С. 39–40.

¹⁰⁰ Там само. С. 109–110.

душа його прагнула монументально-декоративних форм вислову. Картина «Біле і чорне» найбільше грандіозне панно, що являє собою тетраптих. Його окремі частини на папері обрамлені металевим каркасом. Цей твір знаходиться в контексті поетичних пошуків художника, зокрема в темі опублікованого одноіменного вірша (1908), а також є таємницею стосунків молодого тоді Павла Тичини і Поліни Коновал. У центрі твору два ангели – білокрилий та чорнокрилий. Чорнокрилий ангел має риси молодого Павла Тичини, що грає на сопілці, білий образ – його коханої, нерозділене почуття до якої стало трагедією молодого поета. Вони зображені на тлі казкового світу квітів, за яким здійснюються до неба хвилі полум'я. Буяння квітів на тлі людських пристрастей, контраст білого і чорного – все це символізує нерозділене кохання.

У цей же період період М. Жук створив один з найкращих своїх творів – «Казка». Свого часу О. Лагутенко звернула увагу на спорідненість цього твору з роботою «Під Івана Купала» одного з пізніх прирафаелітів Е. Р. Х'юза. Художник наповнив сюжет реалістичними зображеннями жуків, які по колу розташовані навколо образу жінки, пишними зображеннями квітучих кущів, але все це не порушує відчуття втаємниченої казки.

Упродовж чернігівського періоду М. Жук створив низку декоративних панно, в яких риси символізму домінують і доповнюють втаємничений світ рослин. На панно «Лілея» (1908) на блакитному тлі зі спалахами зірок виростає кущ лілії, обабіч якого зображено сріблясті крила. Панно «Гвоздика» (1908) передає вихор, який закрутив квіти гвоздики в їх нестримному русі. Квіти в панно митця живуть своїм особистим напружено-емоційним життям. Так, «Півники» (1914) сповнені динамічного руху, вони наче тягнуться до фантастичних

хмар, що клубочаться та об'єднуються в кола, в загадкові зображення «павиних очей».

Графічні роботи митця цілком розкривають його як майстра романтично-символічної суті, де образний ряд розкривається за допомогою рослин, що своїми абрисами, динамічними рухами передають своє чиєсь життя, почуття і переживання. Це обкладинки до збірки віршів самого митця «Співи землі» (1912), а також Л. Віхмана «Мудрість Еклезіаста» (1909), О. Олеся «На зелених горах» (1910) та ін.

Олександр Мурашко – видатний художник ХХ століття, який уславив українське мистецтво далеко за його межами. Його творчі пошуки увібрали в себе міцну реалістичну основу, пошуки імпресіонізму та нових на той час віяній модерну.

Перші навички майстерності він отримав в іконописній майстерні Олександра Мурашка в



Ф. Кричевський. Центральна частина триптиха «Сім'я». 1925–1927. Полотно, темпера. НХМУ



М. Жук. Біле і чорне. 1912–1914. Папір, гуаш, пастель, акварель. Приватна збірка



М. Жук. Гвоздики. 1910. Папір, італійський олівець, вугілля, туш, білило. Приватна збірка. Одеса

Чернігові, а згодом – у київській малювальній школі. На очах вразливого молодого підлітка, народжувались розписи Володимирського собору в Києві, він мав можливість спостерігати за роботою В. Васнецова, М. Нестерова. За спогадами сучасників, саме вони і, в першу чергу, Адріан Прахов звернули увагу на талановитого підлітка з порадою подальшого навчання. У 1894 році Олександр Мурашко вступає до вищого художнього училища при Петербурзькій Академії, а з 1896 року стає студентом майстерні Іллі Рєпіна, що на все життя заклало реалістичні основи творчості митця, увагу до психології персонажів, утвердження цінності людини, краси людської душі. З 1901 по 1903 роки Олександр Мурашко перебуває у

Парижі, згодом у Мюнхені, пильно придивляючись до художнього життя, він знайомиться з роботами митців паризької школи арт-нуво, мюнхенського сецесіону. Під враженням від новітніх пошуків тогочасних митців стилю моден, Олександр Мурашко створює свої роботи «Парижанки. Біля кав'ярні», «В кафе», «Дівчина в червоному капелюсі», які демонструють красу вишуканого колориту, бездоганний рисунок, пильну увагу до побудови композиційного вирішення, вільну живописну манеру виконання з деталізованою пластичною проробкою форми. Митець бере активну участь у виставковому житті. У 1906 році він виставляє на Мюнхенській міжнародній виставці свою роботу «Карусель», яка отримала золоту медаль і міжнародне визнання. Його твори увійшли в контекст світового художнього процесу. Першу свою персональну виставку (1909) митець експонує у Берліні. Кельні, Дюссельдорфі. У Києві роботи митця мають широкий розголос, він активно виставляється. Незважаючи на те, що основну перевагу художник віддає портрету, (Портрет Адріана Прахова, «Старий вчитель. Портрет Миколи Мурашка», портрет Людмили Куксіної, «Портрет Олени Прахової. За шиттям»), він працює в історичному, побутовому жанрі, приділяє увагу сценам з народного життя («Праля», «Селянська родина», «Квіткарки»). Крім інтенсивного художнього життя, Олександр Мурашко багато уваги приділяє громадській діяльності, стає одним із засновників новоствореної Української Академії мистецтва у вересні 1917 року. В 44 роки, сповнений нових творчих задумів, Олександр Мурашко трагічно загинув. Його посмертну персональну виставку було організовано мистецтвознавцем і шанувальником Федором Ернстом в стінах Української Академії мистецтв, яка в усій повноті представила яскраву постать цього митця.

Одним з цікавих представників модерну в живописі був Юхим Михайлів. Його творчість малодосліджена. Його було репресовано і заслано до Архангельської області Росії, де він і помер у 1934 році. Його творчість на довгі роки було вилучено з контексту українського мистецтва. Уродженець Херсонщини, з давнього козацького роду він навчався у Москві у Строга-



М. Жук. Казка (Зачароване коло). 1914. Папір, олівець, акварель; аплікація. ХОХМ



О. Мурашко. Парижанки біля кафе. 1903. Полотно, олія. НХМУ

нівському училищі технічного малювання та в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури, студіюючи у В. Серова й К. Коровіна, де він поринув в атмосферу новітніх течій. Особливо його захоплювала творчість М. Реріха та елегійна тематика В. Борисова-Мусатова. У 1918 році художник переїхав до Києва, де зближується з музичним світом міста у пошуках спільних шляхів відтворення емоційних настроїв музики та живопису¹⁰¹.

Перебуваючи в Україні в тяжкі часи розрухи, Михайлів створює низку своїх робіт, в яких тема невимовного смутку, трагічного передчуття майбутнього стає символічною основою його робіт. Більшість його картин знаходиться в приватних руках у США. Так, твір «Мій сон» (1921) – це трагічне передчуття трагедії, що невдовзі захопить і самого художника, власне, це зримий символ зла. В центрі – хрест, який оповито зеленим змієм на тлі похмурого неба та сонця, що затухло і не дає світла й тепла. Символічний зміст закладено і в триптиху «Місячна соната» (1927). Гра світла і тіней, безпомічне немовля, зламана квітка – все свідчить про нетривкість життя. Жахом віє від роботи «На грані вічного» (1926). Все поєднано – сцена життя, радість квітів і безпомічність арлекіна, розпластаного на сцені, на якого наступили лапи чудовиська. Довершує цей жах на другому плані пожежа прекрасного храму.

Юхим Михайлів – автор епічного полотна «Чайка» (1923). Чайка, що летить над річкою, це символ невпинного руху, життя, що продовжується.

Треба зазначити, що модерн в Україні затримався до другого десятиліття ХХ ст. В цьому нас переконує, зокрема, діяльність Федора Кричевського. На противагу своєму братові Василю,

¹⁰¹ Соколюк Л. Живопис. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5. Мистецтво ХХ ст. С. 79.

який послідовно розробляв основи національного мистецтва, звертаючись до вивчення українського орнаменту, Федір у своїх живорисних роботах, особливо на початку століття, дещо механічно наслідував зовнішні схеми віденського сецесіону, намагаючись підпорядкувати їх українському етнографічному матеріалу. Це стосується передусім триптиха «Життя» (1925–1927). Особливо це помітно в лівій частині триптиха «Любов». В основі композиційної схеми лежить твір Густава Клімта. Специфічний, гротескний вигин шиї молодої дівчини, яка є знаковою в усіх роботах Клімта, зокрема в картині «Поцілунок», перекладено на типаж молодої української дівчини та хлопця. Органічніше ця жива звивиста лінія малюнка, що формує всю композицію, помітна в центральній частині роботи «Сім'я». Схилені голови молодої матері, її сина і чоловіка органічно закомпоновано в умовний композиційний трикутник. Яскравими акцентами є червона плахта молодої матері та її оздоблена орнаментом свитка. Потяг до етнографії, зв'язок з народним мистецтвом проявився вже у дипломній роботі майстра «Наречена», яку він створив у стінах Петербурзької академії мистецтв, а потім був розвинений в ряді інших робіт, у тому числі в картині «Автопортрет у білому кожусі».

Становлення нової моделі національної школи ілюстрації

У 1904 році в Києві відкрився перший загальнодоступний міський Художньо-промисловий та науковий музей імператора Миколи Олександровича, який очолив відомий знавець українського мистецтва Микола Біляшівський.

Аналізуючи стан мистецтва графіки на початку ХХ ст. насамперед у Києві, слід сказати про важливе значення для формування нових



О. Мурашко. Карусель. 1906. Полотно, олія. Музей образотворчих мистецтв Будапешта. Ескіз до картини в НХМУ



О. Мурашко. В кафе. 1903. Полотно, олія. НХМУ



Г. Нарбут. Обкладинка журналу «Наше минувле». 1918

шляхів розвитку художнього життя Міжнародної виставки плаката 1900 року. На ній були представлені твори широковідомих західноєвропейських митців модерну – Жюль Шере, Анрі де Тулуз-Лотрека, Альфонса Мухи, Франца фон Штука. Поряд експонувалися твори митців об'єднання «Світ мистецтв». У місті влаштовуються виставки польських художників, які в основному були трансляторами ідей західного мистецтва, передусім модерну та символізму. Виникають численні творчі об'єднання, до яких входять митці різних художніх спрямувань –

від реалізму й академізму до символізму. Так, у 1907 році виникає Київське товариство шанувальників літератури і мистецтва. Зусиллями членів товариства у жовтні 1907 року було організовано творчий вечір «Нового мистецтва» за участю запрошених О. Блока, А. Белого, С. Кречетова. Було виголошено доповідь Андрія Белого «Про підсумки розвитку нового російського мистецтва» з подальшою її публікацією у новоствореному журналі «В мире искусств»¹⁰².

Цей журнал організовано за ініціативою художників Г. Бурданова, С. Яремича, В. Замирайла, а також критиків Г. Павлуцького, О. Філіпова, Г. Дяченка та ін.¹⁰³. Журнал розробив чітку програму, в якій основне місце відводилося поширенню і пропаганді нового мистецтва. У програмі зазначалося таке завдання журналу: «Освітити нове мистецтво, показати його з усіх сторін і пояснити його зв'язок з мистецтвом минулого»¹⁰⁴. У часописі друкувалися твори митців об'єднання «Світ мистецтв», а також роботи художників М. Врубеля, М. Нестерова, С. Виспянського, В. Котарбінського, В. Замирайла. З літературних творів друкувалися праці М. Метерлінка, К. Бальмонта, вірші О. Блока. Важливими для пропаганди нових течій у мистецтві були оглядові статті мистецького життя передових центрів того часу – Відня, Лондона, Кракова та ін.

Друкуючи матеріали про сучасні напрями у мистецтві, художники додавали відповідне художнє оформлення. Дуже відповідально ставилися до художнього оформлення, до змісту і форми обкладинок та заставок, кінцівок, розробляли єдиний принцип художнього оформлення. В цьому плані сильний вплив на розвиток

¹⁰² Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 47.

¹⁰³ Там само.

¹⁰⁴ Там само.



Г. Нарбут. Заставка до розділу «Поезія» часопису «Мистецтво». 1919. Папір, туш

цілісного художнього оформлення сприяла реформаторська діяльність Вільяма Морріса, який у 1891 році заснував видавництво при друкарні «Келмскотт-Прес». Важливого значення Морріс надавав використанню стилізованого шрифту й орнаменту, що незабаром перетвориться в основну якість української графіки в наступних генераціях митців, а також паперу, друкарській фарбі, а головне – ілюстрації. І все це він підпорядковував і приводив у стилістичну єдність. Саме такі принципи художньої ансамблевості успадковували митці «Світу мистецтв», зокрема І. Білібін, О. Бенуа.

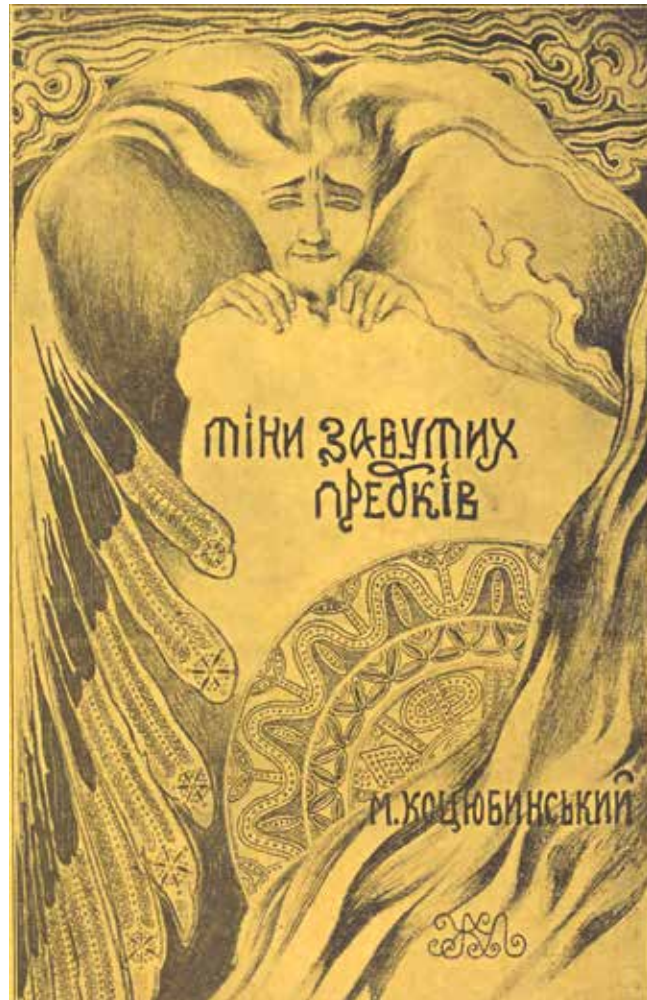
Важливими для розвитку мистецтва графіки були публікації у часописі «В мире искусств» про творчість О. Бердслі, якого Георгій Бурданов називав «королем графіки декадентського мистецтва»¹⁰⁵. Він писав: «Бердслі чудово малює, що добре видно з упевненої влучно нанесеної лінії; але реальна форма не входить до сфери його безмежної фантазії, а тому вона йому не потрібна. Фон його персонажів перетворюється то в строгий, то кокетливий стильний орнамент, навіяний лініями існуючих предметів. Лінії біжать по площині, перетворюючись на пунктир, і зникають у контрастних плямах, що визначають задуману форму»¹⁰⁶. Саме твори Бердслі, естетика його робіт, що ув'язувалась зі стилістикою модерну, стала зразком для художнього оформлення часопису. Саме на його сторінках вміщували свої графічні твори Георгій Бурданов («Ніч», «Кузня взимку»), демонструючи віртуозне знання митцем особливостей лінії, використовуючи біле тло паперу як складову загальної композиції. Так, у роботі «Кузня взимку» біле тло аркуша паперу використано як зображення бі-

¹⁰⁵ Бурданов Г. О. Бердслі. В мире искусства. 1907. № 3. С. 6

¹⁰⁶ Там само. С. 5–6.



Г. Нарбут. Обкладинка журналу «Солнце труда». № 1. 1919



М. Жук. Обкладинка до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Папір; друк, відбиток. 1912

лого снігу і неба, як образ сніжної зими. Лише біла фігура коня контрастує в цій царині білого снігу. Журнал «В мире искусств» об'єднував художників, яким було притаманне сповідання символізму як мистецького напрямку і використання пластичних засобів, що приніс із собою стиль модерн¹⁰⁷.

Істотну роль у формуванні нових напрямків мистецтва, передусім модерну, відіграла

¹⁰⁷ Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 49.

творчість графіка Г. Золотова, його діяльність з оформлення журналів «Искусство і печатное дело» (1919–1910). «Искусство: живопись, графика, художественная печать» (1911–1912). «Искусство в Южной России» (1913–1914). Цей журнал був ініційований Василем Кульженком та Святославом Яремичем. Часопис мав на меті об'єднати кращих художників, скерувавши їх діяльність на шляху підвищення загального рівня графічної та друкарської справи. Навколо журналу групувалися як графіки, так і історики, критики мистецтва, які орієнтувалися на кращі досягнення тогочасного мистецтва. Прикметно, що в журналі була опублікована програмна стаття О. Бенуа «Завдання графіки», яка доводила до читачів основні творчі позиції насамперед митців «Світу мистецтв» на шляху підвищення рівня видавничої справи і роботи щодо цілісного оформлення видань. Публікації В. Кульженка відзначалися високим професійним рівнем, тому не випадково у 1911 році на Міжнародній виставці в Турині журнал «Искусство и печатное дело» був нагороджений золотою медаллю.

Слід звернути особливу увагу на заставки Г. Золотова до цього часопису видання 1910 року. Основою їх художнього образу є складне переплетіння ліній, що виглядають наче різноманітні коштовні намистини – перли. Вони утворюють мереживне орнаментальне середовище, в якому закомпоновані фігурки персонажів. На виставці плакату, організованій у рамках Всеросійського з'їзду художників 1911–1912 років, демонструвалася обкладинка журналу, яку створив Г. Золотов, – біла троянда на чорному тлі, оповита терновим вінцем, що вважався знаком символістів.

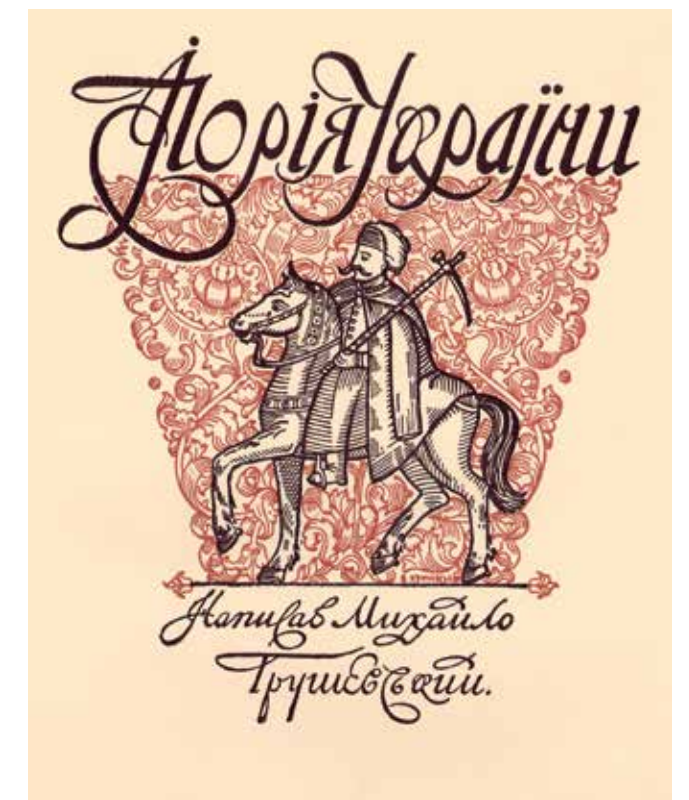
Значний внесок у розвиток вітчизняної графіки доби модерну зробив журнал «Сяйво», який виходив у Києві в 1913–1914 роках. Видавцем часопису був О. Корольчук. У ньому була

чітко розроблена лінія спрямування цього видання. «Сяйво» було пристосоване до потреб українського мистецтва. Місячник, маючи на меті задовольнити естетичні потреби нашого суспільства, заручився згодою на участь у його роботі кращих українських поетів, артистів, малярів, різьб'ярів, музикантів, будівничих та знавців мистецтва»¹⁰⁸. З цим виданням співпрацював художник Охрім Судомора, який разом із В. Кричевським, М. Самокишем репрезентували лінію модерну в його українському варіанті. Сам О. Судомора закінчив Київське художнє училище, був учнем І. Їжакевича у Лаврській іконописній майстерні, де створив низку оригінальних орнаментальних композицій українського модерну, працюючи над розписами Церкви всіх святих на Економічних воротах Києво-Печерської лаври. Праця в журналах «Дзвін» та «Сяйво» 1913 року були програмними у творчості митця, виявляючи його пошуки на шляху творення українського стилю, що ґрунтувався на темі українського народного орнаменту. Інспірації стилю модерн у його творчості ґрунтуються на ретельному вивченні та стилізації мотивів орнаменту рушників Центральної України, що несуть відгомін пишного стилю епохи бароко.

Звернення до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., сюжетів з її історії, етнографічного типу та елементів орнаменту було програмним у творчості українських митців і дуже імпонувало при створенні українського національного стилю. В численних заставках, кінцівках О. Судомори до журналу «Сяйво» за 1913 рік знаходимо улюблений мотив вазона, розквітлої квітки, грон винограду. Прикметно, що ці стилізовані форми несуть графічне вирішення площин окремих мотивів, відштовхуючись від характерних технік рушникових швів,

¹⁰⁸ Сяйво. 1913. № 1. С. 13.

різних рушникових заповнень. Саме це створювало виразний графічний малюнок цих заставок і кінцівок у журналі, наповнювало його національним колоритом. Сюжетами були також зображення образів козаків улюблених народних картинок. Показовими тут можуть бути ілюстрації до комедії «Сторінки минулого», виконані в техніці туш, перо. Графічно, одним чорним кольором з виділенням білим силуету О. Судомора досягає виразних графічних ефектів. Особливо вдала сцена – зображення численного війська, де митець протиставляє чорні силуети бійців та білий колір неба. Етнографічно наповнені теми зі сценою бандуриста, що грає для побожно схилених постатей жінок та друга заставка для журналу «Сяйво» 1913 року – це зображення молодої дівчини у



В. Кричевський. Обкладинка книги М. Грушевського «Ілюстрована історія України». 1911–1912



В. Кричевський. Обкладинка книжки М. Грушевського «Культурно-національний рух на Україні XVI–XVII віків». Київ–Львів. 1912 р.

вишитій сорочці, що плете святковий вінок. Детально, з великою любов'ю і знанням справи художник відтворює орнамент вишитої сорочки, всю фігуру дівчини.

Програмою в контексті цих пошуків була робота М. Самокиша – обкладинка для журналу «Українська хата» (1910 р., № 5)¹⁰⁹. В її композиції подано знакові елементи – біла українська хата, в центрі куманець, макітра, лиштви з різьбленим орнаментом, шрифт назви журналу. Взагалі стиль модерн і, як його варіант – український стиль, висунув на перший план особливий принцип взаємодії з народним мистецтвом:

¹⁰⁹ Українська хата. 1910. № 5.

його стилізація, активне стилістичне перетворення і збереження основ його цілісності як гармонійного образу світу. Кожен митець в залежності від свого таланту і розуміння основ народного мистецтва по-різному інтерпретував народне мистецтво, стилізуючи чи механічно переносячи в свої твори окремі його елементи. Скажімо, якщо Микола Самокиш був тільки на початковому етапі освоєння і стилізації основ народної творчості, то ідеолог і активний пропагандист українського стилю Василь Кричевський вже підійшов до перетворення зовнішніх елементів та органічного включення їх до загальної стилістики своєї творчості.

Попереду вже йшла мова про внесок В. Кричевського у справу формування українського стилю. Це і його участь у будівництві полтавського губернського земства із залученням творів народного мистецтва, його напруження в створенні малюнків для вибійки тощо. Він проявив свій талант у різних галузях мистецтва – художній кераміці, килимарстві, оформленні виставок, дизайні інтер'єрів тощо. Значною подією стала робота з графічного оформлення «Ілюстрованої історії України», виданої М. Грушевським у 1911 році. В основі попередньої роботи митця лежало дбайливе вивчення української графіки XVII–XVIII ст. та нова її інтерпретація, в основі подальшої роботи (виготовлення обкладинки книги) – реалізація графічних мотивів українських стародруків, зокрема орнаменту заставки «Учительного Євангелія» 1619 року з Волині, а також зображення козака з полемічного видання 1625 року¹¹⁰. До зразків графічного мистецтва звернувся Кричевський і під час підготовки книги М. Грушевського «Культурно-національний рух на Україні XVI–XVIII ст.» (1912).

¹¹⁰ Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття... С. 56.

Неоціненна роль у розвитку української графіки творчої особистості Георгія Нарбута. Як графік він зростав у колі передових митців «Світу мистецтв», перебуваючи в Петері. На нього глибоке враження справила творчість І. Білібіна, О. Бенуа, К. Сомова та інших представників тодішнього творчого актуального художнього спрямування. У 1918 році Г. Нарбут взяв активну участь в організації Української академії мистецтв, ректором якої став Ф. Кричевський. Він стає в ній професором, очолює підготовку майбутніх митців графіки, повністю поринувши у створення нового художнього стилю, який дуже відрізнявся від попереднього петербурзького.

Усі свої уподобання в цей київський період (1918–1919) він віддає глибокому вивченню і стилізації мистецтва бароко, народної творчості. Орнамента барокових килимів, вибійки, кераміки, краса народного вбрання XVII–XVIII ст., досконалість графічного оформлення рукописів – все це стало предметом інспірації майстра на шляху вироблення ним нового національного стилю. Цікаві в цьому плані відомості про захоплення майстра пам'ятками архітектури, а також опанування ним стилістикою не лише мистецтва, а й заняттями театралізації навколишнього життя. Тут варто навести опис Ю. Михайлівим манер поведінки та зовнішнього вигляду художника в той час: «Як тільки він приїхав до Києва, ледве здобув помешкання, зразу ж побіг по антикварах шукати меблів, улюблений емпірі. «Корелку», замовив собі жовті чоботи і темно-синього жупана за власним кроєм, оздобивши його старовинними круглими срібними гудзиками. Національне відродження захопило Нарбута вщердь і він хотів показати це навіть своїм зовнішнім виглядом»¹¹¹.

¹¹¹ Михайлів Ю. Фрагменти спогадів про Нарбута. *Бібліолог. вісті.* 1926. № 3. С. 47.

Заслуговує на особливу згадку обкладинка до журналу «Наше минуле» (1918). Композиція складається з центральної фігури козака з рушницею на першому плані, групи студентів Києво-Могилянської академії ліворуч та жіночої фігури праворуч козака. Всі зображені мають суто українське вбрання періоду Гетьманщини – козак в орнаментальному жупані, жінка в намітці та багато оздобленому вбранні. Всі фігури зображено на тлі основних реліквій України – барокових бань Миколаївського собору. Барокового фронтона, капітелі, герба Івана Мазепи – будівничого і мецената. В основу малюнка обкладинки покладено стилізоване зображення окремих елементів оформлення українських



В. Кричевський. Обкладинка книжки Д. Щербаківського «Українське мистецтво». 1918



М. Самокиш. Обкладинка журналу «Українська хата». 1910

стародруків, групи спудеїв академії з гравюри І. Щирського «Теза на честь Прокопа Колячинського» (1690). Художник підкоряючись пишному бароковому стилю оформлення віршів, детально виписує орнаментальне гаптування пишних барокових квітів на жупані козака та жіночої фігури. Центральна постать козака поєднує в собі, як пише С. Таранушенко, «риси 1. Військової печатки часів Мазепи, 2. герба на прапорі Лубенського полку 1758 р. та 3. герба на прапорі Домонтівської сотні 1762 р.»¹¹².

¹¹² Таранушенко С. Мотиви старого мистецтва в творах Нарбута. 1928. 15 січ. – Машиноп. ст. ІМФЕ 13-4/247. С. 24; цит. за Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття...

Звернення художника до пишних орнаментальних форм барокового мистецтва і формування на цій основі нової графічної мови – блискучий приклад художньої інспірації стилу бароко у мистецтві того часу. Особливо глибоко проявилися знання основ мистецтва ХVIII–ХVIII ст., майстерність Нарбута як рисувальника при оформленні журналу «Мистецтво» (1919). Обкладинка вирішена у двох улюблених майстром кольорах – чорному та вишневому. Під аркою, яку утворює постать Пегаса, сидить козак з бандурою. Зліва – умовно вирішена будівля, все тло заповнено виразними елементами рослинного орнаменту, які нагадують панські килими, пишних форм рушники, керамічні розписи, – все просякнuto поетичними формами українського фольклору.

Найбільш вдалою є заставка до розділу «Поезія». Художній настрій цієї роботи зумовлений образом дівчини в народному вбранні з тюльпаном у руці. Всі малюнки рослинних орнаментальних галузок, вигнутого й умовно вирішеного стовбура дерева, керамічного глечика підпорядковані співучій вибагливій лінії малюнка, все це передає повнокровний дух українського бароко, інтерпретованого в стилістиці модерну. Так само виразно вирішено і композицію до розділу «Красне письменство». Під деревом з вибагливими вигинами кетягів винограду, соняшників у національному вбранні лежить жінка з дитиною. Все загадкове і сповнене якоїсь символічної недомовленості. «Теорія пролетарської творчості» також побудована на плавних вигинах лінії, яка формує фігуру робітника, перегукується з малюнком орнаментальних форм.

У 1918 році Г. Нарбут створює обкладинку до журналу «Зорі». Вона побудована за принципом народного килиму Центральної України, в основі якого чергування окремих рослинних елементів. Так, на чорному тлі чергуються в

суворій послідовності два рослинних стилізованих квіткових букетів – один з квітки тюльпану, другий – стилізована квітка, що нагадує улюблений мотив мистецтва бароко – гранат. Усього використано дві фарби – улюблена вишнева та охриста, і ці мотиви орнаменту чітко і ясно проглядаються на чорному тлі обкладинки, створюючи враження барвистого українського килима.

Секрет його успіху П. Білецький вбачає в тому, що художник не копіював конкретні зразки, не використовував стару технологію і матеріали, а створював свою графіку за законами і матеріалами сучасного книжкового мистецтва¹¹³. Саме роботи Нарбута є яскравим прикладом формування українського національного стилю, про який дебатували на початку ХХ ст. в колах передової інтелігенції.

Аналізуючи набутки митців на шляху створення національного стилю, варто виділити творчість М. Самокиша, який органічно вводив мотиви народного мистецтва у свої твори, але робив це дещо механічно. О. Судомора подолав цей недолік і пішов шляхом інтерпретації мотивів вишивки, принципів її формотворення і підготовки на цій основі сучасних робіт, лише забарвлених національним колоритом. Принципово іншою видається творчість Г. Нарбута. Він був блискучим рисувальником, глибоко проник у суть мистецтва бароко, його основи художньо-пластичного рішення і на цій базі створив новий блискучий стиль українського модерну, що цілком відповідав завданням епохи. Набутки давніх епох пропущені Г. Нарбутом «через

¹¹³ Белецький П. Георгий Иванович Нарбут. Ленинград: Искусство, 1985. С. 188.



О. Судомора. Обкладинка журналу «Дзвін». 1913

досвід сучасності, вони видозмінені, в них елемент стилізації, гри, акцентування, перебільшення, іронії». «Він настільки досконало володіє матеріалом, що мимоволі привносить відчуття гедоністичної насолоди формою, естетизування легкої гри абрисами, начерками рухом руки майстра, красою лаконічної плями». Нарбут є «бароковим» через цю природну схильність до гри, театралізації, іронічного перевтілення і цілком серйозного проживання у певних стилях і традиціях»¹¹⁴.

¹¹⁴ Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 105–106.



УКРАЇНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ПЕРІОДУ МОДЕРНУ: НОВІ ПРИНЦИПИ ФОРМОТВОРЕННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА

Формування моделі української моди
в контексті міжнародних соціокультурних тенденцій

Стиль модерн і формування національної моделі українського вбрання. Модерн як стиль мистецтва прагнув до повного оновлення як художнього середовища, так і способу життя. Він був не лише яскравим художнім явищем, але й соціальним, оскільки регулював матеріальні й духовні потреби суспільства. Після Всесвітньої виставки 1900 року в Парижі, яка продемонструвала нові досягнення стилю в різних галузях мистецтва, вся суспільна і художня громада в Україні активно почала цікавитися і переймати новинки нового напрямку. Цьому сприяли насамперед художньо-мистецькі виставки, альманахи, газети, які ак-

тивно пропагували нове. Стиль модерн, який проіснував кілька десятиліть, був широко розклемаваний і знайшов широке застосування в побуті. Проблема одягу як цілісного явища цікавився Анрі ван де Вельде, модним стає французький кравець-модельєр Жак Дусе. Вбрання останнього носили відомі актриси, його послідовниками були Мадлен Віонне, яка відкрила світу сукні, викроєні за косою ниткою, від чого вони мали хвилястий характер. В цей час популярним був відомий реформатор моди Поль Пуаре, який звернув увагу художниці Євгенії Прибильської на використання вишивок народних майстринь у сучасному одязі. Саме він звільнив жіно-



Ф. Паутч. Жінка в капелюсі. 1903. Папір, туш



Ф. Паутч. Жінка з парасолькою. 1903. Папір, туш

чий одяг від корсету. В 1913 році він створив колекцію одягу суконь-тунік з природним жіночим силуетом. Його моделі в яскравих декоративних кольорах, в орнаменталії він використовував античні, східні, російські мотиви. В кінці XIX ст. в світі моди панують салони синів Чарльза Ворта – Жана Філіпа і Гастона-Люсьєна, англійської фірми «Редферн», Жака Дусе, сестер Калло, які спеціалізувалися на мереживах і срібних тканинах для вечірніх туалетів, та ін. Основні ідеї одягу періоду модерну формує французький модельєр Жанна Пакен. Її будинок моделей відкрився у 1891 році. Вона активно пропагувала одяг, використовуючи характерний S-видний силует. На початку 1890-х років силуету намагаються надати риси павича, метелика, квітки. На Всесвітній виставці у Парижі в 1900 році було остаточно закріплено нову моду в жіночому одязі. В основі естетики модерну був ідеал жінки-квітки, жінка як уособлення краси. Зразками для наслідування був одяг і в цілому поетичний образ таких відомих актрис, як Сара Бернар, Елеонора Дусе, балерина Айседора Дункан та ін.

Тканини для одягу використовують пастельних тонів – бежового, сірого, опалового. Для збереження форми сукні використовують багатошарові нижні спідниці, іноді на основну тканину накладають зверху прозорий шифон, мережива. В кінці 1910 року силует сукні змінюється, стає більш зручним, з м'яким верхом, завищеною талією, спідниця стає більш стрункою, прямою. обов'язковою окрасою всіх суконь було пишне оздоблення вишивкою, мереживом, аплікацією, стеклярусом, бісером, розписом. Це переважно стилізовані екзотичні рослинні, вибагливих форм орнаментальні мотиви, в основному болотяних рослин, мушлів, лілій, латаття і листя. Лілія, хризантема, орхідея – найбільш популярні та улюблені квіти

модерну. Костюм доповнювали капелюшки великих розмірів.

Ювелірні прикраси епохи модерну стають дедалі вибагливішими і формують певний образ жінки. Так, відомими були прикраси Рене Лаліка, екзотичним був браслет Сари Бернар у вигляді змії.

Поступово мода стає явищем комерційним. На Всесвітній виставці у Парижі 1900 року було представлено продукцію 20 модних будинків моделей. Рубіж XIX–XX ст. – це новий спосіб життя та активної участі жінок у громадському і суспільному житті. Жінки все більше домагалися своїх прав у світлі рухів емансипації, активним заняттям спортом, зокрема велосипедом. Чоловічий одяг складався з сюртука, брюк, піджака, доповнених сорочкою, жилетом, краваткою, циліндром. У живописних роботах Л. Бакста, А. Мухи, О. Мурашко В. Серова відтворено одяг цього періоду. У зв'язку з розширенням прав і свобод жінок та залученням їх у різні сфери діяльності відповідним мав бути і діловий стиль костюма. Поширеними стають довгі темні спідниці та блузи. Цей одяг з блузи і спідниці отримав в Америці назву «Gibson Girl» – дівчина Гібсона – це через популярність створених образів художником Чарльзом Даною Гібсоном. Ці моделі були репрезентовані в ілюстрованій колекції «Дівчина Гібсона та її Америка: кращі роботи Чарльза Дана Гібсона». Костюм складався з англійської блузи з простої бавовняної тканини та довгої спідниці з вільними складками, зібраної ззаду в турнюр¹¹⁵.

Важливим кроком в емансипації жінок була діяльність американської письменниці Амелії

¹¹⁵ Кротова Т. Ф. Класичний костюм в європейській моді XIX – початку XX століття: еволюція форм і художньо-стильові особливості. Автореф. докт. дис. Львів, 2015. С. 15, 23.

Блумерс. Елемент одягу, пов'язаний з її іменем, має назву «блумерси» (укорочені брюки – шаровари). Саме в них зручно було їздити на велосипеді, займатися різними видами спорту, яким захопилися жінки. Раціональний, стриманий костюм, що розвивався під впливом елементів чоловічого одягу, знайшов своє відображення в гардеробах прогресивних пред-



О. Мурашко. Дівчина в червоному капелюсі. 1902–1903. Полотно, олія. НХМУ

ставниць українства – Лесі Українки, Софії Крушельницької, Христини Алчевської, Марії Заньковецької, Ольги Кобилянської, хоч і мав свої відтінки у використанні елементів народного строю.

Газети Львова так відзначали явище поширення нового стилю: «Від дамського



Ольга Кобилянська і Леся Українка. Фото. 1901. Чернівці

вбрання, капелюхів і краваток до меблів і килимів – всюди, на виставках і в крамницях зустрічаємось із сецесійною модою ¹¹⁶. Мода, особливо жіноча, була найбільш динамічною і прийнятною для впровадження нових тенденцій. Жінки Києва, Харкова, Львова намагалися не відставати від модних напрямків в одязі.

У кожному місті, художньому середовищі були активні пропагандисти нових тенденцій, які власним прикладом утверджували життєвість ідей модерну. Це були передусім актриси, співачки, великосвітські дами.

¹¹⁶ Бірюльов Ю. Львівські сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. С. 18.

Так, у Києві пропагандистом нових ідей у моді були Марія Заньковецька, Олександра Родзянко. У будинку-модерні Родзянко збиралися письменники, музиканти, актори; їхній одяг, манера поведінки були реальним втіленням нових сучасних тенденцій моди. У Львові активним пропагандистом сецесійної моди були знані жінки міста – всесвітньо відома співачка Софія Крушельницька, актриса Ірена Сольська. Ірену у Львові вважали втіленням сецесії. В її будинку, обставленому меблями, розмальованими ірисами та каштанами, вазами збирався цвіт прогресивної артистичної богеми. Саме її одяг, манера поведінки сильно впливали на людське середовище, спонукали до наслідування.

Активним пропагандистом сецесійної моди у Львові була письменниця Габрієля Запольська. Її одяг, капелюшки, модні прикраси французького ювеліра Р. Лаліка викликали щире захоплення і цим сприяли поширенню моди. Свої ідеї вона активно реалізовувала для облаштування своїх помешкань, зокрема вілли «Скіз», а також у своїх літературних творах – в повістях та п'єсах. Широку популярність мали її театральні вистави «Життя жартома» (1901), повісті й оповідання про життя львів'янки Анелі Дульської ¹¹⁷. Модні сукні львів'янок органічно гармонізували з дизайну по-новому оформлених інтер'єрів кафе, ресторанів, готелів. Найвідоміш артистичним середовищем був готель «Жорж», який розробили за проектом І. Левинського та Ю. Цибульського у 1900 році. Модним місцем для спілкування стали кав'ярні «Театральна», «Монополь», «Віденська», «Штука» та ін. У європейській індустрії моди першість відводилась Парижу, а за ним у розробці стилістики моди стояли Відень і Мюнхен. Най-

¹¹⁷ Там само. С. 19–20.

більш активні світові фірми мали в них своїх представників, через яких замовники-покупці за каталогами могли замовити вбрання за зразками.

На Галичині загалом творцями моди були митці різних напрямів мистецтва – від архітекторів до художників. Популяризації та поширенню модного вбрання сприяли кравці й шевці Львова, такі як Баум, Сілвер, Мюллер, Сегета, Матерновський, Томашевський, які були добре обізнані з новими тенденціями західноєвропейської моди ¹¹⁸. Фото жінок тих часів, а також численні живописні портрети В. Серова, А. Тулуз-Лотрека, українських художників М. Пимоненка, О. Мурашка, Ф. Кричевського, О. Кульчицької, І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка, польських митців, пов'язаних із Галичиною, – К. Сіхульського, С. Дембіцького дають уявлення про одяг епохи модерну. Силует сукні мав форму латинської літери «S», заправлений в корсет, верх якого трохи нахилений уперед (так звана «голубина грудка»), дещо відставлена назад нижня частина тіла з плавно розкльошеною донизу спідницею. На головах величезні капелюхи. Все це уподібнювало жінку до рівня витвору мистецтва, вона мала вигляд неземного екзотичного створіння.

Графічні малюнки художника Фредеріка Паутча передають вишуканість жіночого силуету того часу. Саме завдяки досконалому володінню вишуканою лінією, майстерному опануванню техніки туші художник досягав ефекту тонких переливів оксамитової тканини, динамічними штрихами він підкреслював глибокі рельєфні складки та зборки довгої сукні. Свої малюнки – вільні, вишука-

¹¹⁸ Кодлубай І., Нога О. Нариси з історії моди кінця ХІІ – початку ХХ століть. Історико-мистецтвознавчий аспект. Львів, 1999. С. 77, 99.

ні, граціозні Ф. Паутч розміщує по діагоналі аркуша паперу, чим досягається враження динамічного руху, широкої ходи портретова-



Дама у демісезонному вбранні. Фото. 1906. Одеса

ної жінки. Його малюнки «Жінка з парасолькою» та «Жінка в капелюсі» (обидві – 1903) були уособленням жіночої моди, своєрід-



А. Сальварані. Перед танцем. 1910 ті. Львів

ним символом львівської сецесії. Як відомо, художник був членом творчого об'єднання «Штука», упродовж 1904–1912 років працював у Львові ¹¹⁹.

З 1890 року в моду входять гіпероб'ємні рукава – буфи. Епоха модерну характерна поши-

ренням рукавів жиги – дуже пишні, призібрані на плечах, вони поступово звужуються біля зап'ястя. Поступово їх пишність дещо знизилась, вони стали більш зручними. Художній образ костюма формувался різними тканинами – тонкою бавовною, тафтою, мусліном, шифоном. Широко застосовувалось пишне декоративне оздоблення вишивкою шовком, бісером, аплікацією, мереживом ¹²⁰. Великий вплив на розвиток моди мав інтерес до східного орнаменту, чому сприяли також блиск Дягілевських театральних сезонів у Парижі, розробки театральних костюмів Бакстом, Головіним та іншими представниками «Світу мистецтв».

Серед митців слід відзначити діяльність Олени та Ольги Кульчицьких зі Львова, які розглядали національну течію в тогочасній моді як пропаганду українського мистецтва. Вони ретельно вивчали особливості народного крою, декоративного оформлення із застосуванням вишивки, орнаментів, вибійки, писанки. Художниці пропагували свої дизайнерські проекти на сторінках часопису «Нова хата». Аж до 1930-х років у кожному його номері вміщувались моделі одягу, прикрашені вишивкою. Серед творчого доробку сестер Кульчицьких є проекти буденного і святкового вбрання для дорослих і дітей, літургійний одяг з використанням народних традицій вишивки, декоративні пояси, хустки, жіночі прикраси. Олена Кульчицька проектувала тканини за мотивами народної вибійки, писанки, у моделях широко застосовувала біле домоткане полотно.

Художниці органічно втілювали в стилістику модерну переосмислені орнаменти

¹²⁰ Тканко З. Моделювання костюма і мода. *Іст. декорат. мист. України* : у 5 т. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2016. Т. 5. Мистецтво ХХ – початку ХХІ ст. С. 91.

й елементи крою народного вбрання. Цікаві зразки риз створили сестри в кооперативі «Українське народне мистецтво», який розробляв орнаменти за мотивами народної вишивки для одягу священнослужителів. Основою для цих мотивів були вишивки не тільки Галичини, а й Полтавщини та інших регіонів Східної України. Сестри були активними пропагандистами нової моди. «Вони виділялися з-поміж усіх своєю ношею, в якій завжди було щось народне, оригінальне, гарне, власної роботи» ¹²¹. Це знайшло своє відображення в живописних полотнах «За фортепіано» (1908), «На кораблі» (1911), «Портрет сестри в білому» (1908–1912) «За вишиванням» (1928), «Автопортрет» (1926). Треба відзначити активну діяльність Кульчицьких і в питанні творення нових моделей з трикотажу, що активно завойовував своє місце в середовищі галицької моди. Крім зручностей у використанні трикотажних, в'язаних речей, моделі Олени Кульчицької відбивали місцеві особливості, оскільки в них широко застосовувались в'язані орнаменти ¹²².

У трикотажній галузі переважали дві тенденції – декоративна у виробках святкових та утилітарна, функціональна у відпочивально-спортивних виробках ¹²³. Популярність і поширеність спорту сприяла появі нової кількості виробів. Це насамперед практичні і зручні спідниці, брюки, в'язані шарфи, шапки, рукавиці, а також різноманітні одягові вироби – светри, полувери, джемperi, гольфи, реглани. Саме ці форми трикотажного одягу надійно увійшли до гардеробу і

¹²¹ Цит. за : Тканко З. Моделювання костюма і мода... С. 93.

¹²² Козакевич О. Художнє в'язання. *Іст. декор. мист. України* : у 5 т. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. Т. 5. Мистецтво ХХ – початку ХХІ ст. С. 114, іл. 11.

¹²³ Там само. С. 105.

з певними видозмінами зберігаються там до сьогодні. Набули популярності плащі та жакети для прогулянок і ковзанярського спорту. В одязі для щоденного вжитку під впливом світової моди увійшли до вживання різноманітні ажурні оздоблення, виконані гачком (так зване «ірландське мереживо»). Популярність даного виду мережива спричинила організацію спеціальних курсів, утворення майстерень, шкіл на те-



С. Крушельницька у бальній сукні перед концертом у м. В'яреджо (Італія). Фото. 1910

¹¹⁹ Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття... С. 38–39.

риторії Східної Галичини. Цьому сприяла діяльність Ліги промислової допомоги. Це були невеликі речі – комірці, жабо, манжети. Вони були світлих, біло-молочних відтінків, їх орнаментальні мотиви – стилізо-



В. Максимович. Автопортрет. 1913. Полотно, олія. НХМУ

вані хризантеми, орхідеї, галузки, пелюстки будь-яких розмірів та конфігурацій¹²⁴. В напрямку пропаганди української моди в трикотажній справі активно працювали сестри Кульчицькі, а також Е. Олесинська, Я. Музи-

ка, І. Гургула. Свої вироби вони виставляли на різних етнографічних та промислових виставках. На провідні центри національного в'язання перетворилися Коломия, Львів, Станіслав (нині Івано-Франківськ), Косів, Чернівці¹²⁵.

Кооперація «Труд» діяла в період 1900–1913 років. Вона займалася питаннями керівництва і художнього рівня кравецьких майстерень. В різні часи нею керували Марія Грен, яка спочатку навчалась кравецької майстерності у Відні, а потім відкрила власну майстерню. Популяризатором моди і народного мистецтва Галичини були також Герміна Шухевич, майстер ручного розпису на тканині Елеонора Олесницька, керівник майстерні капелюшків Марія Драгомирецька. До програми навчання входили такі дисципліни: шиття, конструювання жіночого одягу, народна вишивка, малюнок¹²⁶.

Одним із перших митців, хто звернувся до пропаганди орнаментів народного мистецтва й використання його в одязі, був Станіслав Дембіцький. Уже 1901 року він проектує зразки жіночого одягу із застосуванням гуцульської орнаментики. Навколо його гасла «Творімо українське мистецтво!» згуртувалися також М. Стефанович-Ольшанська, М. Охрімович, В. Вальцева. Особливо цікаві зразки сучасного одягу з використанням лемківської, поліської, бучачцької та навіть полтавської вишивки створила Софія Вальницька, проекти якої поширювались у часописі «Нова хата». Важливу роль у розвитку української моди відіграв Микола Ольшевський. Він доклав багато зусиль до справи проектування одягу, розроблення орнаменту, заклав підвалини дизайну для масово-

¹²⁵ Там само. С. 106–107.

¹²⁶ Тканко З. Моделювання костюма і мода... С. 94.

го індустріального виготовлення одягу, був засновником об'єднання «Зеспул» у Львові (1910–1914), пильну увагу звертав на популяризацію і реалізацію проектів одягу.

Серед творців львівської моди початку ХХ ст. переважали архітектори, художники декоративного мистецтва, поети, філософи, музиканти. Передусім слід назвати архітекторів В. Садловського, К. Дембіцького, мистецтвознавця В. Вітвіцького, театральних художників С. Яновського, Ф. Вигживальського, Ю. Водинського. Митці, що формували моду

сецесії, не оминули увагою також аксесуари одягу – капелюшки, парасольки, жіночі сумочки, біжутерію. Вони, сприймаючи західноєвропейську моду, намагалися створити свої власні проекти одягу, адаптовані до місцевих смаків.

Львівські модельєри постійно звертались до української вишивки в розробленні моделей для спорту, вони відкрили навіть окремий напрямок – національна специфіка спортивної моди. Орнаментами української вишивки прикрашали моделі одягу



М. Жук. Жіночий портрет. 1901. Полотно, олія. ЧОХМ



О. Мурашко. Портрет В. Єпанчиної. 1904–1908. Київ

¹²⁴ Козакевич О. Художнє в'язання... С. 106.



О. Мурашко. Автопортрет. 1918. Полотно, олія. НХМУ

для тенісу, лиж, ковзанів, для спортивного відпочинку¹²⁷.

¹²⁷ Нога О. Світ львівського спорту 1900–1939 рр. Спортдосягнення, товариства, архітектура, вбрання, мистецтво. Львів : НВФ «Українські технології», 2004. 783 с.

Над розробленням нових форм декоративного мистецтва працював Микола Бутівич. Високий рівень кравецького мистецтва на Галичині забезпечила поява мережі навчальних закладів художньо-промислового профілю, яких на початку ХХ ст. нараховувалося понад 60¹²⁸. Створена у 1876 році у Львові перша в Україні художньо-промислова школа сприяла поширенню національних традицій, в опанованні світових мистецьких тенденцій. У 1887 році в цій школі було відкрито відділ гаптування та мережива, випускники якого, зокрема сестри Кульчицькі, З. Курчинський, Я. Рейхерт, З. Вальк, В. Блоцький, Я. Гриньковський, Я. Новотнова¹²⁹ працювали в галузі проектування одягу, поєднуючи місцеві традиції з набутками європейської моди.

Навички рукоділля на Сході України поширювала школа Раєвської-Іванової у Харкові. Це був один з перших навчальних закладів художньо-промислового типу. Як вважала сама засновниця школи, джерела самобутності національного стилю в мистецтві слід шукати в традиціях народного мистецтва, у мотивах рідної природи. Навчання у школі розпочиналося з малювання народних орнаментів, вивчення рослинного світу, особливо природи місцевого краю¹³⁰. У своєму навчальному посібнику «Прописи елементів орнаменту» Раєвська-Іванова заклала основи теоретичного вивчення і композиційної побудови орнаменту. Вона активно пропагувала орнаменти модерну, їх варіанти і способи застосування в різних сферах мистецтва.

¹²⁸ Тканко З. Моделювання костюма і мода... С. 92.

¹²⁹ Тканко З. Моделювання костюма і мода... С. 93.

¹³⁰ Раевская-Иванова М. Д. Двадцатипятилетие Харьковской школы рисования М. Д. Раевской-Ивановой... С. 22.



М. Врубель. Портрет Н. І. Забели-Врубель. 1898. Полотно, олія. ДТГ

Всезростаючий інтерес до народного мистецтва, зацікавлення його самобутністю, намагання врятувати промисли від загибелі та поглинання їх промисловістю привели актив фахівців до думки про пошук шляхів співпраці професійних художників і народних майстрів, створення розгалуженої мережі майстерень, в яких би генерувались і реально втілювались новітні ідеї.

Особливо слід відзначити роботи, виконані за ескізами Василя Кричевського, який у



О. Кульчицька. Портрет сестри «Біле на білому». Полотно, олія. НМЛ

1912–1915 роках очолював Оленівський осередок (нині Фастівський р-н Київської обл.), заснований родиною Ханенків, де виготовляли килими, декоративні тканини, вибірку, різноманітні види узорного полотна. Вони мали широкий попит і реалізовувалися через спеціалізований магазин у Лондоні. За ескізами В. Кричевського були створені килими й декоративні тканини, вишивки, що мали великий успіх за кордоном і отримали золо-



Ф. Кричевський. Портрет Л. Я. Старицької в зеленій сукні. 1906–1907. Полотно, олія

ту медаль на Другій Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі (1913). Вишиті роботи В. Кричевського дають уявлення про творче спрямування митця на шляху опанування стилістикою модерну¹³¹.

Княгиня Наталія Яшвіль у своєму маєтку в с. Сунки Смілянського повіту Київської губернії організувала майстерню, яка спеціалізувалась на створенні виробів із художньої вишивки та килимарства. Тут було облаштовано школу, майстерню вишивки. Майстерня брала активну участь у виставках: у Парижі 1900 року (мала золота медаль), у Києві 1906 та 1909 року (велика срібна медаль), у Чернігові 1912 року. В маєтку працювали художники М. Нестеров, О. Мурашко, Я. Станіславський. Керувати художньою справою розвитку промислів сюди було запрошено Миколу Прахова. Княгиня Яшвіль та її сестра Філіпсон виготовляли вишиті вироби, оздоблювали одяг. Орнаменти виконувались кольоровим шовком, декоративними швами гладі. Орнамент формувався в національному стилі, інтерпретувався стилі бароко.

На згадуваній вище Всеросійській виставці 1913 року українські художні осередки продемонстрували не лише свою продукцію з вишивки, але й моделі міського вбрання, оздоблені вишивкою, аплікацією. Було представлено жіночий одяг, виготовлений у майстернях А. Семигradoвої та Є. Прибильської в с. Скопці Полтавської губернії. Вишиті вони були шовковими нитками, гладдю, орнамент їх – це стилізовані рослинні орнаментальні мотиви і за характером стилістики належать творчості Г. Собачко, яку саме в цей час активно залучали до творення новітніх орнаментів.

¹³¹ Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Живопись иглой. Художники авангарда и искусство вышивки. Київ: Новий друк, 2018. С. 7.

Значну увагу розвитку моди приділяли художники авангарду, що працювали у творчій співдружності з народними майстрами в маєтку Н. Давидової в с. Вербівка (нині Кам'янський р-н Черкаської обл.). Крім декоративних панно, за ескізами художників-супрематистів створювалися різноманітні аксесуари одягу – шарфи, сумочки, розроблені спеціально для вишивки. Вперше результати своїх експериментів у царині вишивки художники-супрематисти продемонстрували на виставці декоративного мистецтва (предмети вишивки і килими за ескізами художників), що відбулася 1915 року в галереї Лемерсьє у Москві. У виставці брали участь художники Н. Генке, К. Богуславська, Н. Давидова, К. Малевич (ескізи для шарфа, подушка), Л. Попова (скатертина, сукня, подушка), І. Пуні (стрічка, подушка, ескізи для вишивок), Г. Якулов (шарф, панно, скатертина, подушка). На виставці було представлено чимало яскравих декоративних творів для прикрашання інтер'єру та одягу – всього 280 робіт. Серед них виділялись «золотисто-зелені шарфи Н. Давидової та роботи О. Екстер – два чорно-білих шарфа і чорно-срібний з полум'яним тлом»¹³².

Цікавий сам перелік вишитих робіт Олександри Екстер, який свідчить про органічне поєднання вишивки і нової моди. Це шарф, пояс, сумка, парасолька, халат. Журнал «Женское дело» подає за 1915 рік фото вишитої парасольки за ескізом О. Екстер. Ця робота, а також невелика театральна сумочка, яка збереглася до нашого часу, свідчать про те, що художниця була невтомним експериментатором на шляху пошуків нових форм, кольорів і ритму, мит-

¹³² Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Живопись иглой... С. 16.



П. Нілус. Зустріч. Полотно, олія. ОХМ



П. Нілус. На сходах. 1901. Полотно, олія. ОХМ



О. Мурашко. Портрет Олени Прахової «За п'яльцями». 1905. Полотно, олія. НХМУ



А. Семиградова, Є. Прибильська. Жіночий одяг. Поч. ХХ ст.

цем, що прокладав нові шляхи у декоративному мистецтві¹³³.

Свої пошуки в напрямі творення нових форм одягу О. Екстер продемонструвала і на Виставці художньої індустрії в 1915 році. Ескізи суконь на ній представили також І. Пуні, К. Богуславська. Художники-супрематисти свої експерименти в галузі творення нових форм орнаменту в одязі продемонстрували на Другій виставці декоративного мистецтва «Вербівка» (Москва, 1917 р., салон Михайлової). На ній було експоновано понад 400 зразків вишивок, створених майстринями за ескізами майже всіх художників-супрематистів. У виставці взяли участь І. Пуні, Г. Якулов, В. Пестель, Л. Попова, К. Богуславська. Презентувались також роботи вишивки білим по білому Н. Давидової, О. Екстер. Свої роботи виставили Н. Удальцова та О. Розанова. Це були декоративні композиції для панно, ескізи жіночих суконь і театральних сумочок.

Усе перелічене вище свідчить про експериментальні пошуки у творенні композицій, в яких предметна форма конструювалась з різноманітних циліндричних, конусоподібних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Створюючи імпульсивно стихійні або раціонально змодельовані композиції, митці вдавалися до експерименту. Кожна площа різної геометричної форми наче «залита» одним певним відкритим кольором, і між собою вони поєднані за принципом контрастного протиставлення.

Упродовж 1915–1917 років у Вербівці Наталя Давидова спільно з Казиміром Малевичем розробляють нові принципи моделювання одягу, що було невід'ємною частиною завдань, які стояли перед мистецтвом нової епохи.

¹³³ Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Живопись иглой... С. 87.

У 1920-х роках важливу роль у цій справі зіграв журнал «Ательє». Основи розробки нових принципів були закладені художницями Н. Ламановою, Є. Прибильською (з 1922 р. вона жила у Москві), О. Екстер, в Україні – В. Болсуновою, Г. Цибульовою, Г. Собачко, які продовжували працювати на Полтавщині.

Відомий модельєр Н. Ламанова першою звернулася до традицій народного вбрання, розробила систему взаємодії призначення одягу та його форми: силуету, об'єму, декору. Вона уважно вивчала український костюм, зокрема Київщини, і вважала, що, поклавши в його основу принципи крою народного вбрання і декоративність, необхідно створити сучасний одяг в рамках міжнародної моди. Є. Прибильська, вивчаючи вишивку в ансамблі народного одягу, виявила її емоційність і образний зміст. Саме її підхід покладено в основу сукні, вишитої Г. Собачко у 1928 році, в якій органічно поєднані експресивний малюнок вишивки з тогочасною модою¹³⁴. Моделі, створені Є. Прибильською, Н. Ламановою, В. Мухіною за мотивами народного одягу з широким використанням аплікації, вишивки, експонувались на Всесвітній виставці в Парижі в 1925 році й отримали на ній «Diplom d'honneur» і, як зазначала зарубіжна преса, багато в чому вплинули на розвиток міжнародної моди¹³⁵. Золотою медаллю також були відзначені вишиті роботи майстринь Полтавщини, одяг за малюнками В. Болсунової. Імпульс, наданий художницями, був настільки сильним, що і в



О. Кульчицька. Автопортрет. 1917. Полотно, олія. НМЛ

1937 році на виставці в Парижі роботи В. Болсунової, яка розвивала цю традицію, отримали Золоту медаллю.



¹³⁴ Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. Київ : Наук. думка, 1983. С. 98, 101.

¹³⁵ Там само. С. 98, 105.

Переосмислення образотворчості народного мистецтва в художній кераміці

В основі творчого методу художників, які працювали на підприємстві Л. Левинського, було творче використання й переосмислення надбань народного мистецтва. Левинський та його колеги-однодумці О. Лушпинський, Т. Обмінський, прагнули надати виробам національного колориту. В художньому образі декоративно-ужиткової

кераміки відчувається інтерпретація пластичного вирішення, кольорового декору і технології виконання гуцульської кераміки. Важливою була діяльність О. Білоскурського. В основу композицій керамічних фризів та панно він поклав елементи українських орнаментів – ромби, хрести, стилізоване колосся пшениці, соняшнику, мотиви узорів гуцульської вишивки. Фабрична облицювальна плитка за народними зразками О. Білоскурського широко впроваджувалась у будівництві по всій Галичині.

Одним із перших, хто використав національний колорит в орнаментиці кераміки, був Ю. Лебіджак. Він відкрив у Галичі керамічну майстерню з виготовлення тематичної та орнаментальної плитки, в основу яких було покладено традиції українського народного розпису. У цьому ж напрямі працював і О. Лушпинський. За його малюнками було створено керамічні оздобу для будинку «Дядьківська бурса» в 1903 році. Це були підвіконні керамічні вставки й надвіконні «рушнички», в яких соковитий колорит і виразний малюнок стали основною окрасою композиції будівлі¹³⁶.

На початку ХХ ст. починає відроджуватись народне кахлярство на промисловому рівні завдяки зусиллям С. Дзбанського, який узяв за основу сюжетно-тематичне вирішення й технологічні прийоми виготовлення гуцульських



Вази. Поч. ХХ ст. Майоліка. Фабрика кераміки І. Левинського. ЛМЄХП ІН НАНУ

кахлів, передусім доробок відомого народного майстра О. Бахматюка.

Новим мотивом у створенні кахлів стала їх орнаментация, запозичена переважно з техніки нанесення узорів у народній вишивці. Елементи народної орнаментики на рельєфних кахлях плитках використовувались у Галичині та на фабриках Глинська, Коломиї, Галича, Льво-

ва. Керамічна фабрика у Львові масово випускала декоративно-ужиткову кераміку. Асортимент був різноманітний: декоративні блюда й тарілки, свічники, сувенірні вироби, великі вази та кашпо на підлогу. Для її оздоблення художники шукали нових форм орнаменту, дещо абстрагованої від конкретного виду. Саме тому в орнаментах поширені мотиви вишивки, тка-



Вази «Похід гуцулів». Поч. ХХ ст. Майоліка. Фабрика кераміки І. Левинського. ЛМЄХП ІН НАНУ

¹³⁶ Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському. Львів: Укр. технол., 1997. С. 123.



Вази. Поч. ХХ ст. Фабрика кераміки І. Левинського. ЛМЄХП ІН НАНУ



Ю. Захаревич. Вази. 1893–1894. Дослідна керамічна станція при Львівській політехніці. ЛМЄХП ІН НАНУ



цтва, прикраси з бісеру, різьблення по дереву чи гравірування на металі, орнаменти писанок. Трапляються цікаві елементи імпровізації в поєднанні форми й розпису. В цьому простежується певна закономірність: орнамент зазвичай концентрується в місцях найбільшого пластичного напруження – на опуклих стінках посудин, біля країв горловини, а також розгортається в динамічному концентричному русі на площинах тарелей. За ескізами Ю. Захаревича в кінці ХІХ ст. виготовлялися вази, кахлі, облицювальні плитки.

Показовою в цьому плані є діяльність художників-керамістів О. Білоскурського та М. Лукіяновича, О. Лушпинського, М. Галібей. Вони розробили орнаментальні варіанти композицій, що базувалися на мистецькій стилізації гончарства Гуцульщини, Бойківщини, мистецтві народних осередків Львівщини, Тернопільщини, найкращих зразках кераміки Полтавщини, зокрема Опішні. Майстри зверталися до орнаментики вишивки, різьблення по дереву, трансформуючи їх у сюжети для тиражованої кераміки в стилі львівської сецесії. Характерною особливістю виробів цього періоду є виготовлення декоративних ваз, в яких основним акцентом був широкий орнаментальний фриз з постатями підкреслено силуетними, що підпорядковувалось чіткому орнаментальному ритму. Це вази М. Лукіяновича «Похід гуцулів» (1908) та Е. Дубрави «Ринок у Східній Галичині» (1906). На фабриці І. Левинського на початку століття стилістика керамічних виробів формувалась діяльністю М. Лукіяновича. Він був учнем гончарної школи в с. Товсте, як стипендіат вивчав гончарство в Чехії¹³⁷. На фабриці був широкий асортимент декоративно-ужиткової кераміки, пристосова-

¹³⁷ Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському... С. 35.

ної до смаків міських жителів. Це вази, тарелі, чайні та кавові сервізи, чашки, бокали, свічники, сувеніри та сакральні вироби.

Загалом для кераміки Львова характерний рослинний орнамент, поширеними були традиційні мотиви – галузки, квіти, ромби, зигзаги, які поєднувалися з характерними для модерну візерунками. Улюбленими формами виробів були переважно кулясті, з м'якими обрисами. Вони зосереджувалися на опуклих стінках посудин, біля країв горловини. Разом з тим, час декор ставав густішим, набував вигядливості та рафінованості, відбувалося органічне поєднання традиційних і нових елементів, що проявлялося як у колориті, так і в орнаменталі. Розпис виконувався на білому або коричневому тлі, що було типовим для народної гуцульської кераміки. Основний його колорит становили зелені, жовті та коричневі барви, але іноді він збагачувався нетрадиційними синіми, фіолетовими, золотистими відтінками. На фабриці активно розроблялися нові технології застосування хімічних сполук у поливах та введення муфельного випалу, що значно урізноманітнювало художньо пластичні можливості кераміки.

На фабриці Левинського особливого поширення набула сакральна кераміка – церковні ліхтарі, підсвічники, підноси та інші речі, призначені для церковного вжитку¹³⁸. Вони широко використовувалися в українських церквах і несли яскраво виражений національний характер. Широкої популярності набуло виготовлення керамічних хрестів, щедро оздоблених декоративним орнаментом, запозиченим з різьблення Гуцульщини та Бойківщини, а також виробництво керамічних писанок. Їх орнаменталію визначав характер професійної

¹³⁸ Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському... С. 302.



Керамічні вироби. Поч. ХХ ст. Фабрика кераміки І. Левинського



Плесканець з портретом гуцула. Поч. ХХ ст. Коломийська фабрика гончарства



М. Жук. Ескіз тарілки з маками. 1912. Папір, акварель



М. Жук. Ескіз вази. 1913. Папір, акварель



Е. Дубрава. Ваза «Ринок у Галичині». 1906. Фабрика кераміки І. Левинського

творчості художників, що осмислювали та інтерпретували по своєму традиційні народні мотиви. Ці писанки мали великий попит, розповсюджувалися на ярмарках у Львові, Коломиї, Тернополі, Стрию, Дрогобичі та інших містах Галичини й Польщі.

На цій же фабриці набуло поширення створення керамічних ікон, кіотів з майоліковими вставками. Так, кіот з поєднанням дерева, майоліки, виконаний за проектом І. Левинського, був експонований на Виставці релігійних речей у Львові в 1909 році¹³⁹.

Активно на цьому поприщі працювали також художники Т. Романчук, Ю. Макаревич, С. Дембіцький, О. Білоскурський, М. Галібей, які спеціально розробляли фігурні композиції для керамічних виробів, зокрема для творів самого І. Левинського. У 1904–1906 роках на фабриці була розроблена й успішно введена у виробництво серія теракотових статуеток, що являла собою народні типажі Східної Галичини. Їх виготовляли і власноруч розписували Теофіл Джулинський та його донька художниця Олександра. У Львові також з успіхом працювала майстерня братів Олександра та Якова Левицьких, керівником якої був Е. Кшен. У ній виготовляли «львівську майоліку», розписану власноруч стилізованими в дусі сецесії народними орнаментами, запроєтованими Е. Ковач, С. Дембіцьким¹⁴⁰.

На багатьох виставках в Галичині, Австрії, Німеччині, Росії були широко представлені статуетки львівських скульпторів Т. Блотницького, Л. Дрекслер, К. Клакович, Й. Левицького, Р. Людвіга, А. Слугоцького, Ю. Хмелінського, І. Хмелінського, виготовлені на фабриці с.Пациків, що біля Станіслава (тепер

¹³⁹ Там само. С. 299.

¹⁴⁰ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 118.



Ф. Чирвенко. Вазочка. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, полива; гончарний круг, риткування, мальовка. ПКМ

С. Чирвенко. Ваза. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, мальовка. ПКМ

Ф. Чирвенко. Вазочка. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, полива; гончарний круг, риткування, мальовка. ПКМ

с. Підлісся Івано-Франківської обл.).¹⁴¹ Це були вироби з фаянсу високої мистецької і технічної якості, їх сюжети, художньо-стилістичне виконання, колористична гама свідчили про засвоєння митцями стилістики модерну. Слід, зокрема, згадати роботи Л. Дрекслер «Відпочинок» (1907) та «Жінка в чорних панчохах» (1911–1913), а також твори С. Чапека: статуетки «Жінки в танці», «Канкан», «Жінка з павичем» (1912–1913)¹⁴². Всі вони відзначаються динамічністю, насиченістю кольору та лінійною стилізацією загального силуету.

Становлення українського стилю на Полтавщині безпосередньо пов'язано з митцями Галичини і має двосторонній вплив. Цьому сприяли як активні творчі контакти, демон-

¹⁴¹ Там само. С. 118.

¹⁴² Там само.



В. Гудков. Ваза. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, мальовка. ПКМ



Автор невідомий. Ваза. 1904. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, ліплення, мальовка. НМЗУГО

стрування виставок, так і безпосередній обмін технологічним і мистецьким досвідом. Чимало професіональних керамістів Галичини працювали в провідних керамічних осередках Східної України і навпаки. У мистецтві це вилилось у розширення виражальних можливостей кераміки на основі синтезу традиційних форм, колориту чи елементів орнаментики різних регіонів України в єдину стильову цілісність українського стилю; при цьому зберігався художній образ кожного керамічного осередку.

Свідомий синтез традиційних рис і стильових напрямів різних етнічних осередків був програмним у формуванні єдиного українського стилю і розглядався як духовне єднання народу. Так, О. Сластіон, який дуже багато зробив для відродження художніх промислів та утвердження національної самобутності українського орнаменту, вважав, що використання в оздобленні буковинської кераміки елементів опішнянської кераміки сприяло її значному успіху на Віденській виставці. Він радив гончарам Опішні використовувати у виробі орнаменти, типові для вишивки XVIII ст. Саме Опішня як важливий осередок Лівобережжя, її гончарні майстерні, талановиті гончарі втілювали настанови діячів земства в питанні впровадження нового стилю, що базувався передусім на використанні орнаментики бароко. У 1902–1903 роках у Полтавському земському музеї відбулися два з'їзди з проблем формування національного стилю. Великий розголос мав реферат О. Сластіона «Про південно-руський історичний і сучасний орнамент, його утворення, розквіт і занепад». Художник-кераміст Ю. Лебіщак також широко використовував мотиви шитва, переносячи їх на гончарні вироби¹⁴³.

¹⁴³ Клименко О. Народна кераміка Опішні на зламі XIX–XX ст. *Укр. мист. і архіт. кін. XIX – поч. XX ст.* Київ : Наук. думка, 2000. С. 155.



К. Масюк (?). Полумисок. Поч. XX ст. Дибинці, Середня Наддніпрянщина (Київська губ.). Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполів'яне малювання ангобами. НМУНДМ

Миргородська художньо-промислова школа (нині – коледж) ім. М. В. Гоголя спрямовувала свою діяльність на створення орнаменту керамічних виробів, який мав би прямі аналогії з гаптами XVIII ст. Саме тут сформувався цікавий симбіоз і сталося переосмислення стилістики бароко на шляху формування і своєрідної інтерпретації стилю модерн. Орнаментика бароко, переосмислена в ході вивчення настанов модерну, була схвально сприйнята майстрами опішнянської кераміки і сформувала власну стилістику декору, який у середині XX ст. став канонічним.

О. Клименко детально проаналізувала новаційні перетворення опішнянського декору і зазначає, що найтипівішими елементами орнаментики є: 1) квітка, утворена овалом з подвійним (іноді зубцеподібним) хвилястим контуром, у який закомпонуються крапки або плями, а вгорі розміщуються три відрост-



Ф. Кариков. Тикви-карафки. 1900–1910. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, мальовка. НМЗУГО



І. Гладиревський. Плесканець, ваза, тарілка. Поч. XX ст. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, риткування, мальовка. ПКМ



П. Іванченко. Плесканець. 1922. Межигірська художньо-керамічна школа-майстерня. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, риткування, розпис. НМУНДМ



Баклага «Тарас Шевченко» 1920 ті. Межигірська художньо-керамічна школа-майстерня. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, риткування, розпис. НМУНДМ

ки – так зване «гранатове яблуко», 2) тюльпаноподібні та віялоподібні квіти різних варіантів, 3) круглі квіти кількох варіантів, 4) листя, пуп'янки, виноград, завитки.

Барокова орнаментика, сприйнята через гапти і вишивки XVII–XVIII ст., витіснила більш ранні традиційні мотиви, незначна частина яких органічно увійшла в нову систему декору. Це лінії, кривульки, накупання типу «курячі лапки», що в декорі відіграють допоміжну роль, підкреслюючи конструктивні особливості форми, облямовуючи композицію, доповнюючи головні мотиви ¹⁴⁴.

Декоративні мотиви виконуються в техніці контурного розпису (ріжкування), кольорова гама тримається на поєднанні білого, темно-вохристого, зеленого й темно-коричневого тонів, тобто великої кількості різних тонів, що створює враження багатоклірності. В основі композиції декору лежить хвилеподібна вигнута галузка, що оперізує тулуб посудини, обрамлює береги тарілки, лицьові боки куманців. Іноді зустрічаються центричні й вертикальні композиції. Основу узору складають гілка з великою квіткою або виноградом, маленькими квіточками, ягідками, завитками, листям ¹⁴⁵. Розвивали новаційний напрямок у мистецтві опішнянської кераміки Федір Чирвенко та його син Сидір, а ще Іван Гладиревський, Юхим Різник, Василь Поросний, Федір Кариков, Іван Бережний ¹⁴⁶.

Протягом 1901–1914 років названі митці торували новий шлях у мистецтві кераміки, що спирався на поєднання традицій модерну та української народної творчості. На початку

¹⁴⁴ ¹⁴⁴ Клименко О. Народна кераміка Опішні на зламі XIX–XX ст. *Укр. мист. і архіт. кін. XIX – поч. XX ст.* Київ : Наук. думка, 2000. С. 162–163.

¹⁴⁵ Там само. С. 163.

¹⁴⁶ Там само.



О. Кульчицька. Принцеса і паж. 1904–1906. Майоліка. НМЛ

XX ст. навчальний процес у Миргородській школі скеровували такі митці, як Опанас Слассіон, Василь Кричевський, Іван Падалка, Іван Українець, Федір Балавенський, Станіслав Патковський, Микола Касперович, Фотій Красицький, Петро Ваулін та ін. ¹⁴⁷

На Східному Поділлі визнаним був гончарний осередок у м. Бар. Наприкінці XIX – на початку XX ст. тут працював відомий майстер Павло Самолович, що навчався в гончарній школі в Коломії. В декорі його виробів, де поєднувались гравірування та ріжкування, відчужаються впливи гуцульської кераміки. Колорит його робіт яскравий завдяки застосуванню ангобів зеленого, жовтого, червоного та коричневого кольорів. Крім орнаментальних мотивів, що прикрашали його миски і полумиски, часто зустрічаються сюжетні побутові одно-, двофігурні композиції. Це сцени в корчмі, персонажі, які танцюють, вершники. Характерною особли-

¹⁴⁷ Лупій С., Істоміна Г. Художня кераміка. *Іст. декорат. мист. України* : у 5 т. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. Т. 5. С. 119.



Скульптури із серії «Дівчина, що танцює». 1910–1920. Пацківська фаянсова фабрика. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис. МХП ІН НАНУ



С. Чапек. Жінка з павичем. Пацківська фаянсова фабрика. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис. Пацківський музей мистецтв у Лодзі



Попільниця «Хвиля». Поч. XX ст. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива. Приватна збірка

вістю зображень майстра є своєрідно вироблений прийом зображення персонажів. Тулуб він малює фронтально, ноги – з повернутими в бік носками, голову – у профіль, а руки завжди зігнуті в ліктях. Часто зустрічаються зображення вершників. Коней відтворено з вигнутою шиєю та відставленою передньою ногою. Такий спосіб зображення позбавляє персонажі статичності, надає їм відчуття руху¹⁴⁸.

У 1900 році було створено Навчально-показову гончарну майстерню в Глинську (нині –



Вази. Поч. XX ст. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива. Приватна збірка

Сумська обл.), реорганізовану в 1908 році в інструкторську навчальну школу, яка готувала інструкторів гончарного виробництва¹⁴⁹. Вироби її були позначені впливом стилю модерн у його німецькому варіанті. Директором був Альберт Гофман. У цій школі викладав випускник Коломийської школи О. Білоскурський, який запровадив техніку гравірування по біленому черепку, працюючи в руслі смаків того часу.



¹⁴⁹ Шмагало Р. Гончарний промисел та керамічні школи України. *Вісн. ЛДІНДМ*. Львів, 1992. Вип. 3. С. 124.

¹⁴⁸ Там само. С. 120.

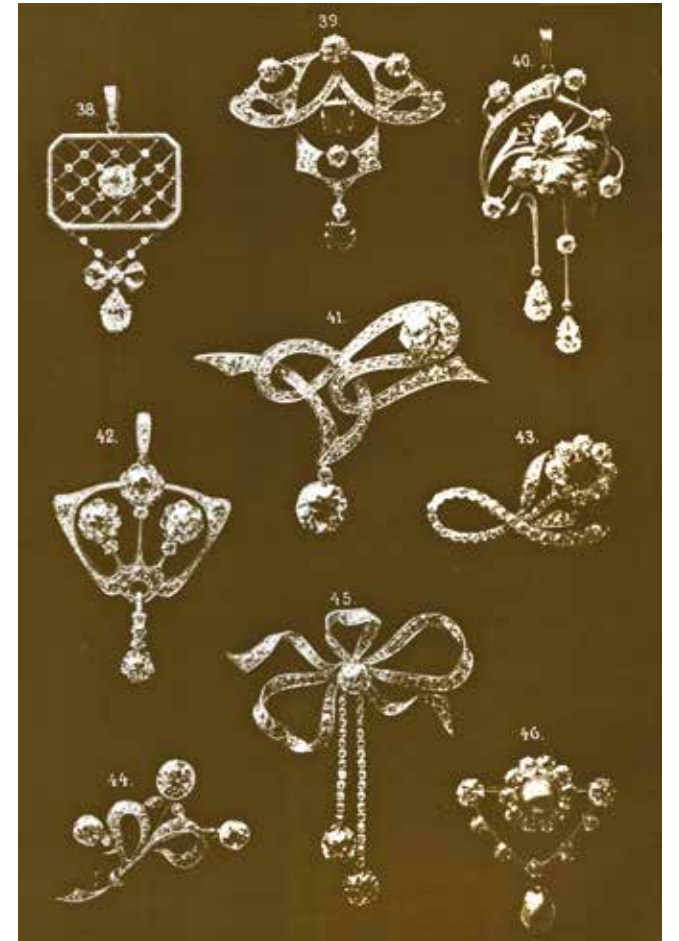
Стилістика модерну в художньому металі та ювелірному мистецтві

Художній метал. Важливе значення для розвитку львівської сецесії мала діяльність Михайла Стефанівського. На його фабриці був створений і втілений в життя цілий напрям в роботі з металом у Львові, пов'язаний з українськими національними традиціями¹⁵⁰. За пропозицією митрополита Шептицького, над створенням проектів церков у національному стилі працювало ряд архітекторів, зокрема О. Лушпинський, І. Левинський, Т. Обмінський, які використовували архітектурну спадщину церковного будівництва України, але по-новаторськи її переосмислюючи. У будівництві церковних споруд вони широко використовували металеві декоративні елементи для оформлення екстер'єрів та інтер'єрів, а також виготовляли хрести, огорожі, сходи, віконні ґрати, завершення будівель, творчо переосмислюючи традиції гуцульських виробів з металу¹⁵¹.

Помітну роль у розвитку ювелірної справи в Україні відіграла діяльність однієї з перших виробничих організацій – фабрика срібних виробів І. Заходера у Бердичеві, утворена в 1851 році, а також фабрика Й. Маршака (м. Київ). Діяльність цих підприємств, асортимент їхньої продукції, художньо-стилістичну спрямованість виробів добре описано в дисертаційному досліджен-

¹⁵⁰ Нога О. Михайло Адальбертович Стефанівський. Історія життя та творчої діяльності (1878–1952): Історико-мистецтвознавче дослідження. Львів : Укр. технол., 2004. С. 89.

¹⁵¹ Нога О. Михайло Адальбертович Стефанівський. Історія життя та творчої діяльності... С. 91–99.



Брошки. Поч. 1900 х. Фабрика Й. Маршака

ні Л. Пасічник «Ювелірне мистецтво України XX – початку XXI століть (Історія, стилістика, персоналії)»¹⁵². Автор докладно подає історію утворення підприємства Ізраеля Заходе-

¹⁵² Пасічник Л. Ювелірне мистецтво України XX – початку XXI століть. (Історія, стилістика, персоналії). Київ : Наук. думка, 2016. 302 с. : іл.



Й. Маршак. Браслет. Поч. XX ст. Золото, червона та чорна емаль, діаманти. Київ. Приватна колекція



Й. Маршак. Серезки. Золото, смарагди, діаманти; гравіювання. Приватна колекція

ра, виникнення утворення її варшавського та московського відділень у 1900–1905 роках¹⁵³. Особливого розвитку фабрика набула у кінці XIX ст. Її вироби з успіхом демонструються на різних виставках. Так, у 1901 році підприємство було нагороджене золотою медаллю на сільськогосподарській виставці в м. Києві, кращі зразки виробів відзначені на Першій Міжнародній виставці металу та каменю в Санкт-Петербурзі. Золоту медаль воно одержало і на Ніжинській сільськогосподарській виставці¹⁵⁴.

У 1878 році в Києві створюється потужне підприємство Йосипа Маршака, спочатку як приватна ювелірна майстерня, згодом фабрика, яка стала центром ювелірної торгівлі того часу. Після відвідин у 1890 році Всесвітньої виставки у Парижі та ознайомлення з виробами великих на той час підприємств Німеччини Йосип Маршак, значно розширює підприємство, модернізує його, вдосконалює технологічні процеси, розширює асортимент.

Вироби фабрики Маршака успішно реалізувалися в магазинах Москви, Варшави, Санкт-Петербурга. На той час вироби фабрики успішно конкурували з аналогами таких видатних ювелірів, як Фаберже, Хлебніков, Овчинников, а також варшавською фабрикою срібних

¹⁵³ Там само. С. 4.

¹⁵⁴ Пасічник Л. Ювелірне мистецтво України XX – початку XXI століть... С. 5.

Портсигар. Поч. 1900 х рр. Фабрика Й. Маршака



О. Кульчицька. Кулон «Павук». 1905–1907. Мідь, емаль. Львів. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ

О. Кульчицька. Ювелірні прикраси. Мідь, срібло, емаль. 1905–1907. Львів. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ



О. Кульчицька. Нашийна прикраса «Гілка акації». 1907. Срібло, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ



О. Кульчицька. Ювелірна прикраса. 1905–1907. Відень. Мідь, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ



О. Кульчицька. Дзеркало з оправою у вигляді пави. 1907. Львів. Срібло, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ



О. Кульчицька. Сумочка. 1905–1907. Відень. Мідь, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ



О. Кульчицька. Шкатулка. Фрагменти. 1905–1907. Відень. Мідь, емалі. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ

та мельхіорових виробів «Йосиф Фраже». Світове визнання виробу київської фабрики набули після отримання почесних нагород і медалей на міжнародних виставках у Чикаго (1893), Антверпені (1897), Парижі (1900), Льежі (1905), Києві (1897) та Санкт-Петербурзі (1902)¹⁵⁵. З відомих майстрів фабрики слід назвати М. Беркуцького, Є. Закса, І. Ліфшиця, В. Цивкіна.

ін.), такі предмети ужиткового призначення (вази, столові сервізи, кубки, келихи, канцелярське приладдя, портсигари тощо). Окрім того, на фабриці виготовляли унікальні вироби на індивідуальне замовлення до ювілейних та пам'ятних дат. За малюнками художників розроблялися ескізи, що потім втілювалися у матеріалі. Серед таких виробів можна наз-



О. Кульчицька. «Пори року». 1905–1907. Відень. Мідь, емалі. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ

Як свідчить «Каталог-прейскурант» виробів, фабрика Й. Маршака виробляла як ювелірні прикраси (сережки, медальйони, підвіски, брошки, ланцюжки, кольє, браслети, персні, запонки, шпильки для краваток та

вати срібні декоративні блюда, папки, модель Педагогічного музею, що були подаровані у 1911 році імператору Миколі I з нагоди його відвідання Києва.

Л. Пасічник, аналізуючи вироби фабрики початку століття, дає розгорнутий аналіз художньо-стилістичних особливостей виробів, які

можна об'єднати в декілька груп. 1. Найчисленніша група декоративних прикрас – це в основному брошки, кольє, медальйони, браслети, персні – сформована на основі рослинних мотивів (найрізноманітніші варіації гілок, листя, квітів, букетів). 2. Всі види прикрас, оздоблених мотивами вигнутих ліній, їх складного переплетін-

Особливо цікаві вироби Олени Кульчицької, зроблені мисткинею в стилі модерн. Це різноманітні жіночі прикраси, шкатулки¹⁵⁶.

У зв'язку з поширенням стилю модерн, відбуваються зміни в стилістиці одягу і, відповідно, у ювелірному мистецтві. В жіночому вбранні поширення набувають різноманітні броші,



О. Кульчицька. Триптих «Народна творчість». 1905–1907. Відень. Мідь, емалі. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ

ня. 3. Вироби з найбільш популярними мотивами стилю модерн – банти, картуші, щити тощо. 4. Вироби з використанням атрибутів музичного та образотворчого мистецтва, спорту – арфи, ліри, палітри, пензлі тощо. 5. Вироби із зображенням змії, дракона, жіночої постаті.

Художньо-стилістичний напрям у мистецтві початку ХХ ст. і вплив на нього стилю модерн зумовлював створення робіт, об'єднаних у каталозі як вироби «Модерну». В основі цих робіт вигнуті, хвилясті лінії, складні переплетіння смуг.

які прищеплюються до стоячого комірця у вигляді ірисів, цикламенів, лілій, а також підвісок із зображенням різноманітних комах – жуків, метеликів, бабок та інш.

Жіночі капелюхи набули великих пишних розмірів, вони скріплювались довгими шпильками з дорогоцінного, або напівдо-

¹⁵⁶ Шмагало Р. Художній метал. *Іст. декорат. мист. України* : у 5 т. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. Т. 5. Мистецтво ХХ – початку ХХІ ст. С. 207, іл. 46–48.

¹⁵⁵ Там само. С. 6.



П. Терещук. Таця. Поч. XX ст. Відень. Метал; лиття, різьблення

рогоцінного каміння. Волосся, за модою початку XX ст., убиралося у невеликий вузол і закріплювалося декоративними гребнями – черепаховими, або ж рогу, золота, чи слонової кістки. Їх прикрашали різноманітним орнаментом. Саме тому художники ювеліри, враховуючи смаки і тенденції моди, створювали найрізноманітніші прикраси, де світ природи широко використовувався.

Олена Кульчицька, як випускниця Віденської Академії мистецтв, захопилася відродженням техніки емалі, здавна відомої і поширеної в Україні техніки ювелірного мистецтва. Це зацікавлення художниці було в контексті з рухом митців Західної Європи початку XX століття по шляху повернення старих, призабутих технік, використання їх і пристосування до нових, пануючих на той час напрямків модерну.



П. Терещук. Настільна лампа-чорнильниця. Поч. XX ст. Відень. Метал; лиття, різьблення



П. Терещук. Настільна лампа. Поч. XX ст. Відень. Метал; лиття, різьблення

З 1905 по 1907 років художниця навчається у «Спеціальному ательє для художньої емалі» у Відні, де активно опановує секрети техніки перетинчастої емалі. Її випускна робота це – скринька, з чотирьох боків декорована чергуванням емалевих площин з алегоричними фігурами та площин з гравірованим орнаментом, які акцентовано вертикальними гранями з мідних листів. Цей твір – є неперевершеним зразком ювелірного мистецтва. Робота була представлена на конкурсі торгово-промислової палати у 1907 році у Відні, де отримала першу премію «Preis der Max Maut Kunstwerdeschute». В цей віденський період з 1905–1907 роки О.Кульчицька створює свої найкращі ювелірні вироби, позначені стилістикою віденської сецесії, яку своєрідно інтерпретує і поноваторськи переосмислює. Це ювелірні прикраси «Павук», «Колосок», оправа дзеркальця «Гілка акації», ряд аксесуарів для одягу- пояс, торбинка. Саме в цей період О.Кульчицька створює свій найкращий твір перетинчастої емалі- живописну серію «Пори року», в якому за допо-



Декоративний торшер. Кін. XIX – поч. XX ст. Львівська майстерня художнього металу. ЛМЕХП ІН НАНУ

могою суто образотворчих засобів емалі, образно-символічно передає глибоко емоційне сприйняття краєвидів. В цей час О.Кульчицька створює триптих «Народне мистецтво» і цей твір став програмним у подальшій творчості художниці. Він накреслив лінію звернення до народного мистецтва Гуцульщини, переосмислення його орнаментики, всього образно-емоційного ладу під кутом зору стилістики львівської сецесії. Вона стала однією із засновниць українського національного стилю.

Рисами національного мистецтва у поєднання із стилістикою сецесії відзначаються роботи з металопластики П.Терещука. Він походить із с. Вибудів на Тернопільщині, після закінчення деревного промислу та гімназії в м.Закопане, навчався у Віденській академії мистецтв, після чого у Відні відкрив власну майстерню. Його скульптура малих форм, різноманітні статуетки «кабінетного» призначення - користувались широкою популярністю, автор належить до відомих українсько-австрійських митців.



Джерела інспірації у комплексному проектуванні інтер'єру та меблів в українському національному стилі

Художня обробка дерева і виготовлення меблів. Діяльність фірми І. Левинського на поприщі створення українського національного стилю була різноманітна й багатопланова. У 1896 році почала роботу столярна майстерня, яка з 1911-го вже стала фабрикою столярних виробів і художньої обробки дерева. У цій галузі працювали такі провідні митці, як Т. Обмінський, О. Лушпинський, Е. Ковач, К. Мокловський, О. Кульчицька. Вони проєк-

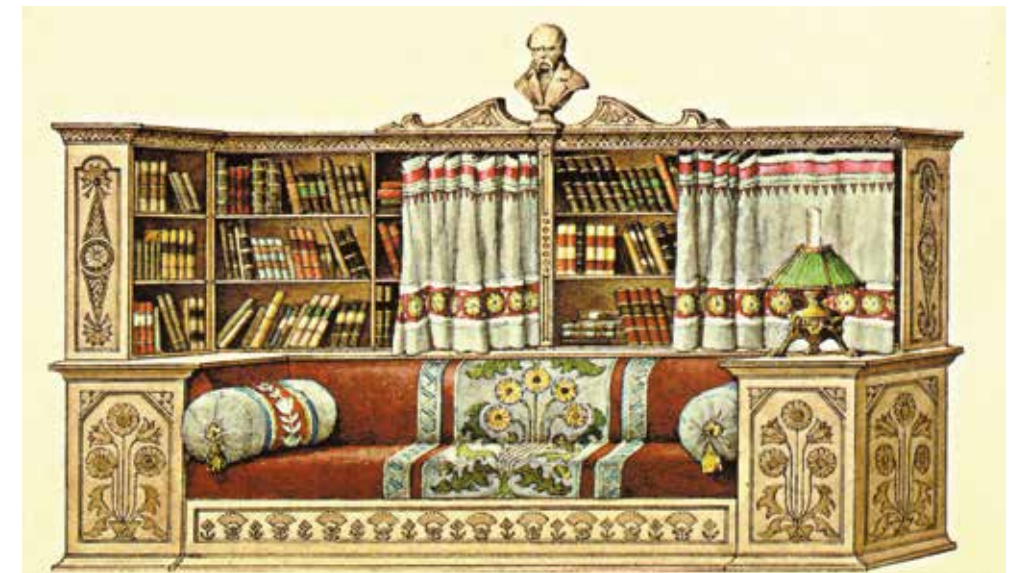
тували меблі, іконостаси, різьблені рами тощо. Виготовлення меблів також орієнтувалось на багатовікові традиції народних майстрів. Особливо цікаві зразки шаф із гуцульською стилізованою різьбленою орнаментикою розробляли О. Лушпинський та О. Кульчицька.

Митці глибоко цікавилися гуцульським народним мистецтвом, розробляючи принципи розвитку стилю «гуцульської» сецесії на зразок сецесії «закопанської», так поширеної на території Польщі. Крім Олени Кульчицької, яка цілеспрямовано і плідно працювала над розробленням сучасних проєктів меблів у Косові, цікаві проєкти гарнітурів розробляв Теодор Прокопович у Коломиї. Архівні фото дають певне уявлення про стильові пошуки цього митця у використанні орнаментальних рослинних мотивів на шафі й тумбочках спального гарнітуру методом різьблення. Загальний вигляд меблів набував у проєктах Т. Прокоповича плавних обрисів, він заокруглював кути¹⁵⁷. На Загальній крайовій виставці 1894 року у Львові в павільйоні, спроектованому Ю. Захаревичем, були виставлені меблі, в яких використано традиції гуцульського різьблення. Це роботи М. Гнатківського, В. Гостинської, М. Павлишака, Т. Прокоповича.

¹⁵⁷ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії... С. 29; Przemysl drzewny w Kolomyi. Tygodnik Ilustrowany 1902. № 23. S. 454–455.



В. Садловський. Столик. 1910. Майстерня львівської художньо-промислової школи. ЛНГМ



А. Ждаха. Меблі в українському стилі. Проєкти. 1919. Дерево; столярна робота, ажурне різьблення, інкрустація, розпис

На теренах Східної і Західної України національний стиль, започаткований в архітектурі, охоплює і оформлення міського інтер'єру – як оригінальні речі українського селянського побуту, так і спеціально спроектовані елементи оздоблення, що доповнювали цілісність ансамблю. До проектування меблів та ужиткових речей у національному стилі, розроблення орнаментів зверталось багато українських митців того часу: В. Кричевський, Г. Нарбут, В. Черченко, М. Жук, М. Самокиш, С. Васильківський, О. Сластіон та ін.

Однією з цікавих сторінок у проектуванні інтер'єрів, зокрема меблів, у національному стилі була творчість Амвросія Ждахи. Великий знавець народного мистецтва, він разом із О. Сластіоном брав участь в упорядкуванні серії альбомів «Українська народна твор-

чість», що їх видавав Полтавський кустарний склад з 1912 року. Митець замальовував орнаменти писанок, вишивок, одягу, що було предметом інспірацій у його роботі з проектування інтер'єрів і меблевого устаткування. Він розробив альбом малюнків «Меблі в українському стилі» (1919), в якому представлено як цілісний інтер'єр вітальні, так і різні меблі для їдальні, спальні, кабінету, вітальні. В інтер'єрі митець проектує стелі зі сволоком, 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. За зразок А. Ждаха брав як суто народні, сільські за типом меблі (лави, столи, скрині, мисники), так і тогочасні міські.



А. Ждаха. Інтер'єр вітальні в українському стилі. Проект. 1919



Меблі в українському стилі, виконані за проектом сестер Олени та Ольги Кульчицьких. 1910–1920 тт. Дерево; різьблення. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, відділ НМЛ

Основний принцип умеблювання полягав у багатому декоруванні різьбленням та розписом, що надавало меблям мальовничого, ошатного вигляду. Крім того, митець широко вводив в орнаментування мотиви узорів із вишивки, писанкарства, кераміки. Свої художні пошуки Ждаха зосередив на формуванні стилю модерн в українському варіанті. Часто в його орнаменті трапляються рослинні мотиви «вазону», «гілки», різноманітні розетки. Улюбленим був мотив соняшника; він не лише прикрашав ним меблі, а й розписував фриз у вітальні, ввів мотив козака Мамає, козака-вершника, для оздоблення помешкань застосовував значну кількість узорних тканин і килимів. Розпис у нього відігравав значну роль в оформленні ширм. Сюжетами були українські краєвиди, сцени з народного життя, мотиви та образи, символічні для української історії, митець вводить в орнаментування образи історичних осіб, видатних діячів української культури¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Вільшанська Оксана. Меблі Амвросія Ждахи. *Нар. мист.* 2001. № 3–4. С. 56–58.

Пошуки національного стилю, заснованого на вивченні народного мистецтва, були програмними у майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів Академії мистецтв України, якою керував Василь Кричевський. Саме тут розроблялися проекти інтер'єрів для оселей різних верств населення, утверджувався новий стиль помешкання, який би мав яскраву національну означеність у поєднанні гармонії, краси та утилітарної зручності.

Значний інтерес становить серія ескізів 1920-х років Олександра Саєнка. У своїх розробках внутрішнього інтер'єру художник враховував активну взаємодію різних видів мистецтва. Він глибоко вивчав народне мистецтво, основи його орнаментики. За порадою В. Кричевського та М. Бойчука мандрував селами рідної Чернігівщини, робив замальовки хат, внутрішнього опорядження житла. Результатом його пошуків стали розробки «Внутрішній інтер'єр сучасної хати» (1927), «Кімната робітника» (1933).

У 1928 році В. Кричевський запросив О. Саєнка взяти участь у монументально-декора-



Меблі в українському стилі, виконані за проектом сестер Олени та Ольги Кульчицьких. 1910–1920 ті. Дерево; різьблення. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, відділ НМЛ

тивному 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 солом'яною як різновиду монументального мистецтва. Основними панно стали «Невільники», «Козак Мамай». В них О. Саенко яскраво виявив органічне відчуття ансамблю, синтез національних культурних традицій із здобутками світового професійного мистецтва¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Майданець О. Творчо-педагогічні принципи В. Кричевського у творчості Олександра Саенка. *Укр. акад. мист.* : дослідн. та наук.-дослідн. пр. Київ, 2004. Вип. 11. С. 111–120.

Різьблення, створення меблів було дуже розвиненим на Полтавщині, яка й дотепер славиться художньою обробкою дерева. Усі предмети з дерева (одвірки, сволоки, віконця, мисники, лави, ложки та інші предмети побуту) оздоблювалися різьбленими візерунками. Найбільшого розвитку різьбярство набуло на початку ХХ ст. і пов'язано це з іменами видатних майстрів Федота і Прокопа Юхименків із Великих Будищ. В. Кричевський під час будівництва Полтавського земства запросив Прокопа Юхименка до співпраці. Він оздобив за ескізом художника вхідні двері. Це монументалізований мотив «дерева життя», в якому глибоко врізані лінії потужно окреслюють пагінці з квітами-розетками. Різьбленням було оздо-

блено двері залів, сволоки, стільці. За ескізом О. Сластіона П. Юхименко зробив композицію «Козак-бандурист» (1902). У своїй майстерні він виконував замовлення князів Кочубеїв із сусідньої Диканьки, княгині Тенішевої, працював над круглою скульптурою «Дівчина біля колодязя», «Самсон» та ін. У майстерні також працювало чимало його учнів: Василь Гарбуз, Іван Дроб'язко, Платон Кримпоха¹⁶⁰.

Саме в той час у Полтаві, Зінькові, Кобеляках, Кременчузі створювалися майстерні з виготовлення дерев'яних виробів і меблів. Батько й син Юхименки вивчали народний орнамент

талановитих майстрів. Діяльність її спрямовувалася на виготовлення меблів в українському стилі. Вироби цієї 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).

Інспірації стилю модерн особливо різно відчуваються у творчості майстра художнього різьблення Якова Халабудного з с. Жуки на Полтавщині. Його композиції скульптур, засновані на відтворенні казкових і фольклорних сюжетів, побудовані



Меблі в українському стилі, виконані за проектом сестер Олени та Ольги Кульчицьких. 1910–1920 ті. Дерево; різьблення. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, відділ НМЛ

і використовували його в оздобленні дерев'яних столів, мисників, лав. У 1910 році у Полтаві починає працювати столярно-різьбярська майстерня, куди приходять працювати багато

на контрастних протиставленнях об'ємів, ускладненому малюнку загального силуету, насиченого експресивним ритмом і вибагливою динамікою руху.

¹⁶⁰ Ханко В. Різьб'яри з Великих Будищ. *Нар. мист.* 2001. № 1–2. С. 58.

Новації в килимарстві, ткацтві та вибітці

Килимарство

У процесі пошуків національного стилю відбувалося активне залучення художників до відродження промислу килимарства. Так, у Косові в 1922 році створюється художньо-промислова

спілка «Гуцульське мистецтво». Її засновником був художник із Чернігівщини Михайло Куриленко, і саме завдяки йому килимарство набуло тут значного розвитку. Він замовляв проекти килимів у відомих на той час професійних митців: С. Гординського, М. Бутовича, П. Ковжуна, Ф. Лісовського, П. Холодного-молодшого, сестер Кульчицьких. Основне завдання митців



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

було скероване на вивчення традицій місцевого килимарства та нову їх інтерпретацію.

На Тернопільщині Володислав Федорович засновує промислову килимарську школу в с. Вікно. Її вироби від часів великого успіху на Виставці домашнього промислу у Відні (1890) здобули широке визнання як у Галичині, так і за її межами, мали великий попит у Західній Європі¹⁶¹. За основу виробництва її митці взяли зразки народних килимів Збаражчини. На початку ХХ ст. тут працювали такі видатні килимарі: Михайло Кирик із с. Мединь, Іван Шлищ із с. Кошляки, Іван Івахів із с. Кобиле та ін. За прикладом майстерні у Вікні були організовані такі самі підприємства у Збаражі, Бучачі, Коломиї, Глинянах та інших містечках.

У Вікні працював художником К. Устиянович, який доклав багато зусиль для відродження народного килимарства. Килими експонувались у Кракові (1904), на Першій українській хліборобській виставці у Стрию (1909), Коломийській виставці домашнього промислу (1912). Особливо важливою була виставка килимів цього села у Львові 1913 року. Глибокі знання В. Федоровичем історії подільського традиційного килимарства, особливостей його орнаментики й технології сприяли успішному відродженню промислу суто традиційними способами виробництва.

У Глинянах успішно працювало «Ткацьке товариство», засноване у 1885 році місцевим священиком Решитиловичем, при ньому було організовано ткацьку школу, у 1906 р. товариство очолив М. Хамула, перетворивши його на успішне промислове виробництво. Глинянські килими користувалися великою популярністю, брали участь на виставках у Львові, Па-

¹⁶¹ Шмагало Р. Федорович і культурний розвиток Галичини в кінці ХІХ – на початку ХХ століття. *Наук. читання пам'яті Святослава Гординського*. Львів, 1995. С. 50.



Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «Тюльпани». Поч. ХХ ст. Вовна; ткацтво

рижі, Нью-Йорку, отримували золоті медалі, продавалися через магазини у Познані, Празі, Відні, Мілані. Проекти килимів для Глинян розробляли відомі митці М. Левицький, М. Бутович, П. Холодний-молодший, В. Цьонь, польська художниця С. Стриенська.

У другій половині ХІХ ст. розвиток капіталістичних відносин в українських селах

призвів до ліквідації поміщицьких майстерень, заснованих на праці кріпаків. У великих містах створюються килимові фабрики, з дешевою продукцією яких не могли конкурувати виробники килимів ручної роботи. Замість килимів стали виробляти прості, ткані з конопляної пряжі рядна та верети.



Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «Писанка». Поч. XX ст. Вовна; ткацтво

Наприкінці XIX століття килимарський промисел занепадає. Становище, яке склалося в народному мистецтві наприкінці XIX – на початку XX ст., непокоїло прогресивні кола художньої інтелігенції. Видатні представники української культури – художники В. Кричевський, С. Васильківський, М. Самокиш,

О. Кульчицька та багато інших виступають на захист творчості народу, наголошуючи на їх високій мистецькій цінності. Щоб зберегти кращі твори українського декоративного мистецтва, зокрема килими, організовуються етнографічні експедиції, які збирають, замальовують кращі зразки. Створюються спеціальні музеї, влаштовуються виставки, що мають на меті ознайомити широке коло глядачів з предметами виробництва народних майстрів. Завдяки ентузіазму окремих художників, меценатів, представників губернських земств на території України відкриваються ткацькі школи, де молоді дівчата стали навчатись килимарської справи.

Школи були створені у багатьох визначних осередках килимарства, зокрема в таких селах, як Дихтярі на Чернігівщині, Решетилівка на Полтавщині, Скопці та Оленівка на Київщині, та згадане вище с. Вікно. У цих школах працювали досвідчені художники, кращі народні майстри. Так, у с. Оленівка працював видатний український художник В. Кричевський, у селах Скопці та Решетилівка – художниці Є. Прибильська і В. Болсунова, народні майстрині Г. Собачко-Шостак і П. Власенко, у с. Вікно – художник К. Устиянович.

В. Кричевський працював в Оленівці на запрошення Варвари Ханенко з 1912 року. Два роки він працював безпосередньо в майстерні, розробляючи ескізи для килимів та вибіжок, і ще 5 років виконував особисті замовлення В. Ханенко. На жаль, килимів, створених ним під час роботи в Оленівці, не збереглося. Деяке уявлення про них дає фото того часу – це групова фотографія видатних діячів Академії мистецтв на тлі одного з килимів¹⁶², а також портрети М. Жука, який усіх зображував на

¹⁶² Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор... іл. 32.



Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «За мотивами кераміки». Поч. XX ст. Вовна; ткацтво

тлі орнаментальних килимів, вільних живописних композицій.

Збереглися відомості про те, що вибіжки та килими, створені за ескізами В. Кричевського, мали великий успіх на Всеросійській кустарній виставці у Санкт-Петербурзі 1913 року. Килими були придбані для установ цього міста, а також Москви, Берліна, Парижу, міст Америки¹⁶³. Одним з найкращих був килим «Ілля Муромець і Соловей-Розбійник», стилізований під козацькі часи. Його придбав музей Соля-

¹⁶³ Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура XX століття. Київ : Криниця, 2004. С. 171.



Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «Подільський». Поч. XX ст. Вовна; ткацтво

ного містечка у Санкт-Петербурзі, де і проходила ця виставка.

Ескізи для декоративних панно створювали у Скопцях Параска Власенко та Ганна Собачко-Шостак. Це живописні композиції квіткових елементів, розкиданих по полю. Власенко згодом уславилася як видатна килимарниця і цей її талант проявився вже в ранніх роботах, створених для декоративних панно. Збереглися архівні фото Г. Собачко-Шостак, а також її та Євгенії Спаської на тлі незавершеного ескізу килима. Ескіз являє собою вільну композицію типових квіткових мотивів Ганни Собачко. Квіти вільно розміщені по всьому полю, що обрамлене каймою



Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «Олені». Поч. XX ст. Вовна; ткацтво

галузок фантастичних чи то квітів, чи то пуп'янків¹⁶⁴.

У важливий регіональний промисел перетворилося у XX ст. і килимарство на Станіславщині, зокрема в нинішніх Косівському, Снятинському та Коломийському районах. Динамічному розвою давніх традицій художнього ткацтва в краї сприяло виникнення спеціалізованих майстерень, найвідоміша з яких – «Гуцульське мистецтво». З нею співпрацював відомий етнограф Володимир Гнатюк. Серед основних своїх завдань вчений вважав такі: розвивати, поширювати і збирати гуцульські

мистецькі твори, організовувати і підтримувати майстрів, давати їм роботу, забезпечувати сировиною, відбирати кращі твори для участі у виставках, збирати найцікавіші роботи, які у майбутньому стали б експонатами музею гуцульського мистецтва і свідчили б про його високий художній рівень.

Основною метою новорганізованої спілки «Гуцульське мистецтво» стало відродження і розвиток національного килимарства. Для цього її засновник М. Куриленко вивчав давні експонати музеїв, збирав в експедиціях по селах Галичини старі килими. Він перевів килимарське виробництво на місцеву прядену вручну вовну, фарбовану рослинними барвниками. До розробки авторських композицій він

залучив народних майстрів Ганну Герасимович, Володимира Гуза і вже відомих на той час професійних митців декоративного мистецтва Василя Кричевського, Василя Крижанівського, Роберта Лісовського. З урахуванням традицій народного килимарства нові проекти для спілки розробляли Олена Кульчицька, Святослав Гординський, Павло Ковжун, Микола Бутович, Петро Холодний-молодший, Михайло Осінчук, Василь Дядинок, Ярослава Музика.

У своїй творчості художники широко використовували надбання орнаментального мистецтва інших видів народної творчості. При розробці проектів килимів за основу вони бра-

ли мотиви орнаментів з гуцульських вишивок, тканин, кахлів, різьблень по дереву, виробів з бісеру. Широко митці застосовували також надбання килимарства провідних осередків Поділля, Полтавщини, Київщини.

Творчу роботу по відродженню килимарства розпочали у Львові сестри Кульчицькі. Відомо, що Олена проектувала, а Ольга виконувала задумане сестрою в матеріалі, глибоко вивчивши і засвоївши для цього техніку ткацтва. Виконали вони близько 90 килимів. Їхня творчість була спрямована в двох основних напрямках – вони робили копії старих килимів, а також на основі народних традицій створювали власні ком-



С. Стриенська. Килим «Листя». Поч. XX ст. Вовна; ткацтво. Фабрика І. Хамули. с. Глиняни Львівської обл.



С. Гординський. Килим «Шахівниця». 1920–1930. Вовна; ткацтво. Фабрика І. Хамули. с. Глиняни Львівської обл.

¹⁶⁴ Кара-Васильєва Т. Коваленко Г. Відроджені шедеври. Київ : Новий друк, 2009. С. 21.

позиції з орієнтацією на новий стиль модерн. Широко використовуючи мотиви орнаментів писанок, вишивок, ткацтва, Олена Кульчицька розробляла зразки килимів для спілки «Гуцульське мистецтво». Особливо слід відзначити її роботи «За мотивами кераміки», «Геометричний», «Подільський», «Сорок клинців», «Виноград», «Чорний», «Дерево життя».

На початку ХХ ст. Олена Кульчицька починає активно працювати над розробленням художніх панно в стилі сецесії. Варто відзначити її панно з аплікації «Каштани», гобелен «Богоматір з ангелами» (1909–1910). Гобелен побудовано на чіткій графічній лінії малюнк

ку ангелів, що ритмічно рухаються мов тихі ритмічні акорди музики. Ця лінія знаходить своє мажорне монументальне завершення в образі Богоматері з Дитям. Загальний колорит побудовано на зіставленні темно-червоних, вохристих тонів малюнку, що чітко контрастують із сірим тлом гобелену. Гобелен «Захід сонця» (1910–1911) наповнений сумним ліричним настроєм осіннього пейзажу, коли відлітають птахи, сумними силуетами видніються дерева на тлі неба. Художниця йде шляхом наповнення гобелену глибоким емоційно-символічним звучанням, підкреслюючи його духовну наснаженість.



П. Ковжун. Килим «Жар-птиця». 1920–1930 ті. Глинянська промислово-ткацька школа. Вовна; ткацтво



В. Кричевський. Килим «Коло». 1912. Вовна; ткацтво

Як і Ф. Кричевський, О. Саєнко, Олена Кульчицька плідно працює над розробленням малюнків для шпалер та декоративних тканин. Її малюнки сповнені динамізму, невпинного стрімкого руху. Збереглося кілька ескізів для декоративних шпалер 1903–1908 років. Це вибагливих обрисів рослинні, квіткові мотиви з невпинним рухом угору¹⁶⁵, яскраво червоних кольорів, або чітко геометризовані орнаменти в стриманих синьо-коричневих кольорах.

Значний внесок у розвиток килимарства зробив художник Р. Лісовський. Спираючись на традиції східноукраїнського килимарства, він створив низку проектів, які користувались великою популярністю. Особливо вирізняв-

ся килим «Гетьманські птахи». Темно-синє тло килима чітко і яскраво підкреслює загальний малюнок. Основою його художнього образу є мотив «дерева життя», на гілках якого сидять стилізовані птахи. У роботах П. Холодного-молодшого відчутне прагнення до стилізації орнаментальних мотивів, укладених у рапортному порядку. Чимало килимів було виготовлено за проектами С. Гординського. Вони були з вовни натурального кольору, де використано весь її тональний діапазон – від чорного до білого, через тонку градацію сірого кольору. Особливо популярними були килими С. Гординського з серії «Шахівниця», а також килим «Коники», який експортувався до Швеції.

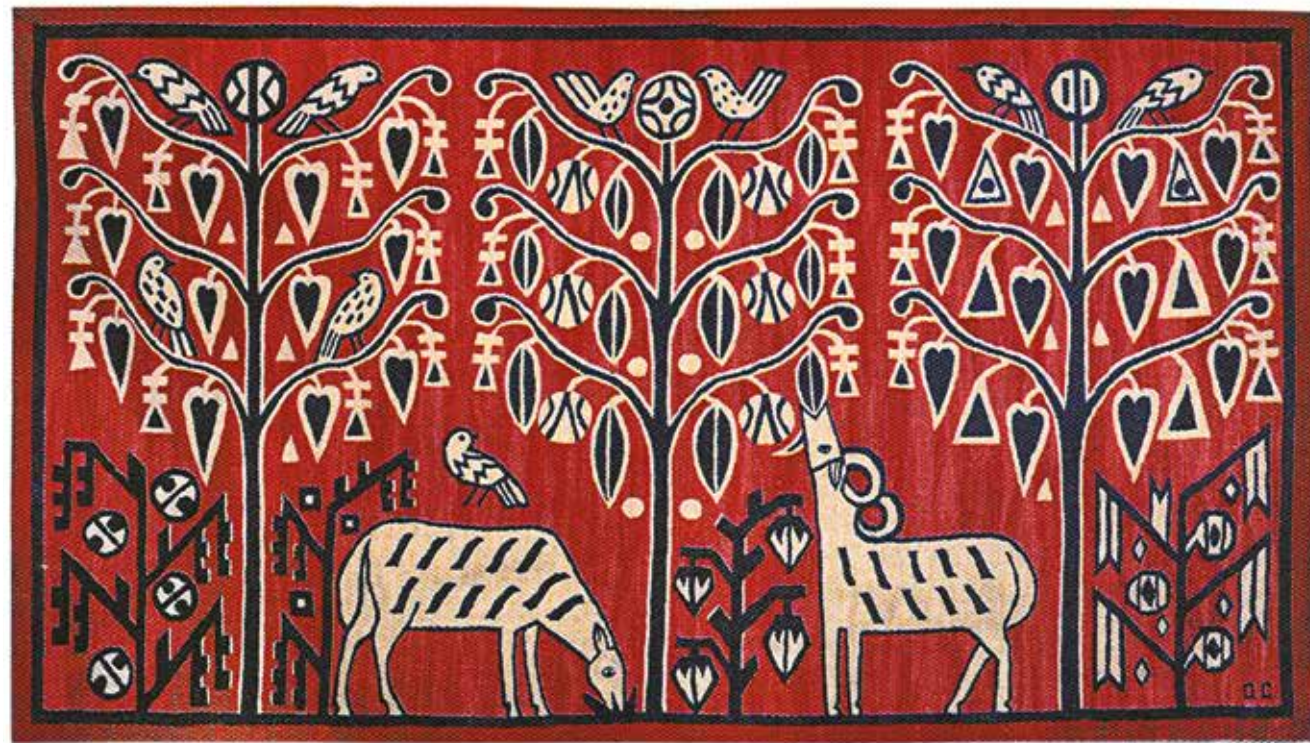
До створення килимів за своїми проетами М. Куриленко запросив до спілки «Гуцульське мистецтво» талановитих народних майстрів. Так, із нею творчо співпрацювали випускник

¹⁶⁵ Див. : Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. Іл. 28–32.

промислової школи у Львові Володимир Гуз (розробив композицію килима з ритмічно укладеними галузками), а також Ганна Герасимович, що в подальшому уславилась як видатна вишивальниця Гуцульщини. У 1920–1930-х роках за її проектами було створено понад тридцять так званих «гуцульських» килимів, у яких яскраво проявилась тенденція переосмислення орнаментальних композицій

тро Вексляр, Емілія Ониськів, Катерина Горбова, Степан Мартинюк, Іван Пасилюк.

На початок ХХ ст. припадає відродження золототкацтва у Східній Галичині. Його пов'язують з діяльністю шовкоткальні, яку заснували наприкінці ХІХ ст. в Бучачі на Тернопільщині брати Потоцькі, а золотокані вироби продукували місцеві ткачі Нагорянські¹⁶⁶. Особливо цікаві зразки макат у стилістиці «українсько-



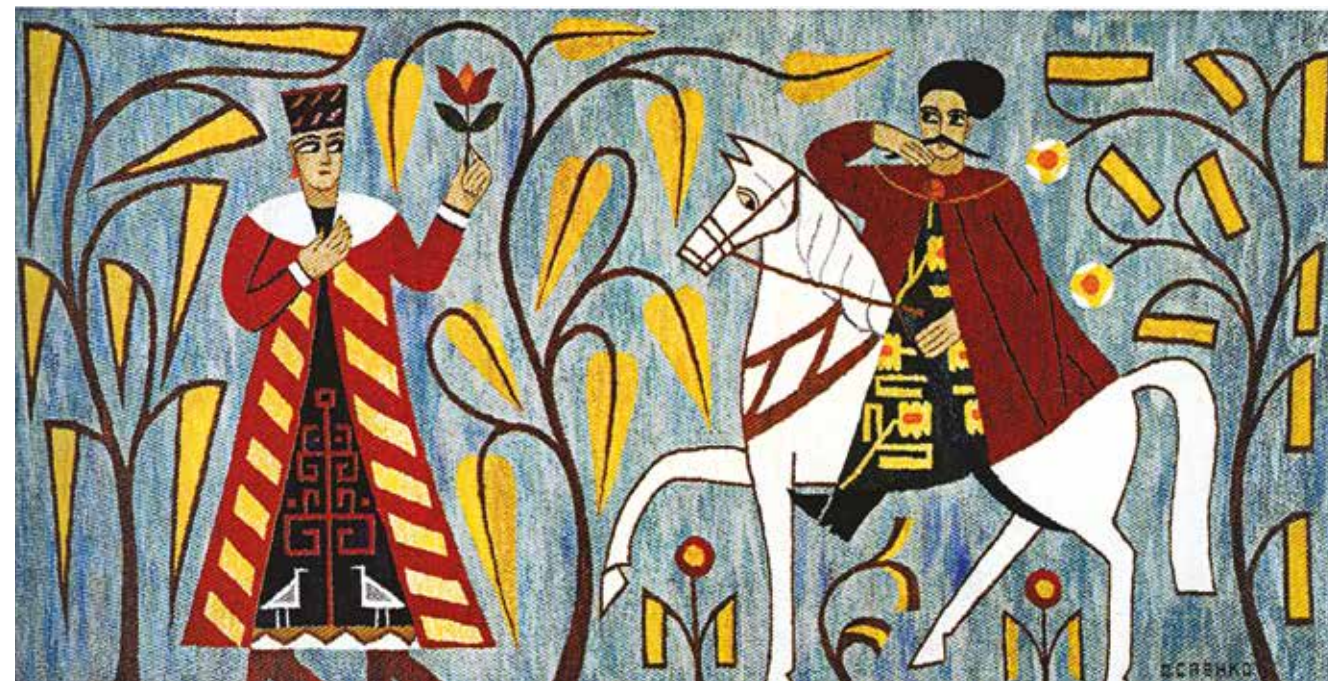
О. Саєнко. Килим «Диво-сад». Ескіз. 1923

з вишивки, ткацтва, писанкарства і створення на цій основі нових рішень. Це килими «Інтарсія», «Вишивковий», «Крайка», «Низинний», «Скриньковий», «Пацьорковий», «Віконця», «Баранчики», «Гердановий».

Килимарство було найбільш поширеним видом народного мистецтва і серед косівських майстрів килимарства: відомі на той час такі імена, як Олена Ключек, Юрко Джуранюк, Пе-

го модерну». Процес виробництва в Бучацькій ткальні був налагоджений з урахуванням досвіду золототкацтва Галичини ХVІІІ ст. із залученням до співпраці гуцульських ткачів. Вироби цього періоду здобули славу як в Україні, так і за

¹⁶⁶ Цимбала Лада. Золототкацтво Галичини ХVІІІ – першої третини ХХ ст. (історія, типологія, художньо-стилістичні особливості : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Львів, 2003. С. 13.



О. Саєнко. Килим «Зустріч козака». Виконано Н. Саєнко за ескізом 1924 р. Вовна; ткацтво

її межами, що сприяло підвищенню попиту на золотокані предмети та зумовило їх популярність серед заможних верств населення. Їхня стилістика свідчить про впливи золототкацтва доби бароко ХVІІІ ст., а також традиційного гуцульського мистецтва і стилю модерн.

Особливістю формування модерну в Україні є спорідненість національного стилю і принципів модерну, оскільки його формування відбувалося на основі осмислення як мистецтва бароко ХVІІ–ХVІІІ ст., так і гуцульського народного мистецтва. Відбувалося своєрідне зближення професійного і народного мистецтв.

Ткацтво, вибійка

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. прогресивно налаштовані поміщики, земські діячі, художники відчували необхідність у відро-

дженні вибійки як складової національного відродження народного мистецтва загалом. Майстерні, в яких виробляли вибійку, були організовані в маєтках відомих меценаток Юлії Гудим-Левкович у с. Зозів Липовецького повіту (нині Липовецького р-ну Вінницької обл.) та у маєтку Варвари Ханенко в Оленівці (нині село Фастівського р-ну Київської обл.). Саме В. Ханенко запросила у 1912 році для художнього керівництва своєю майстерністю а В. Кричевського. До справи відродження вибійки взяли національно налаштовані художники з професійною освітою, серед яких були Віра Болсунова, Євмен Повстанний, Михайло Головнін.

Відродженню вибіячаного промислу активно сприяли земства, саме вони організували артлі, об'єднуючи розпорочених майстрів, налагоджували виробничий процес, залучали професійних художників, технологів. У 1911 році було відкрито вибіячану майстер-



В. Кричевський. Орнаментальна композиція для текстилю. Ескіз. 1922. Папір, акварель. НХМУ

ню при Дегтярівській школі. Тут певний час працювала вишивальницею Гликерія Цибульова. Майстерня виробляла метражні ткани-



В. Кричевський. Орнаментальна композиція для текстилю. Ескіз. 1920. Папір, туш акварель Шевченківський національний заповідник у м. Каневі

ни, шарфи, купони на сукні та блузки¹⁶⁷. Така само майстерня була організована у 1912 році в Решетилівці. Художнім керівником у ній був В. Черченко. Майстерня теж випускала метражні тканини для пошиття одягу і порт'єр, оббивки меблів тощо¹⁶⁸. Загалом виробники митців Полтавського земства мали великий попит і неабиякий успіх на Всеросійській виставці в Санкт-Петербурзі 1913 року, де отримали Почесний диплом.

Попереду вже йшлося про те, що школа М. Раєвської-Іванової у Харкові давала ґрунтовну художню освіту і знання про орнаментальне мистецтво. У своєму навчальному посібнику «Прописи елементів орнаменту»¹⁶⁹, вона заклала основи теоретичного вивчення і композиційної побудови орнаменту. Переглядаючи 20 таблиць цього видання, переконуєшся у чіткій послідовній програмі опанування орнаментальними формами. Перші завдання (аркуші 1, 2, 3) подають прописи звичайних геометричних ліній на чітко розлінованому на клітини папері. Це меандр, зигзаги, гострокі-нечні трикутні форми тощо. Поступово вони переходять в округлі, звивисті лінії. Це таблиці 5, 6, 7. Опанувавши і натренувавши руку, учні мали переходити до більш складних завдань – малюнку стилізованих форм листя, квітки (табл. 11, 12, 13), а потім їх укладання в орнаментальні гірлянди і, нарешті – вирішення цілої орнаментальної розетки. Саме така фахова підготовка давала можливість вихованцям вільно і водночас чітко тримати лінію малюнку. Саме висока художня освіта й опанування орнаментальним мистецтвом відзначали твор-

¹⁶⁷ Романова Т. Вибійка. *Іст. декорат. мист. України* : у 5 т. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. Т. 5. Мистецтво ХХ – початку ХХІ ст. С. 67.

¹⁶⁸ Там само. С. 67.

¹⁶⁹ Раевская-Иванова М. Д. Прописи элементов орнамента для технических школ...

чість харківських архітекторів доби модерну. Цим позначені розписи будинків, зокрема плафонів, соковиті форми архітектурної пластики фасадів у творчості найталановитіших зодчих харківської школи – О. Гінзбурга, Б. Корнієнка, Ю. Цауне, М. Диканського, О. Бекетова, С. Тимошенка та ін.

Глибоке опанування орнаментального мистецтва стало кредом творчості Василя Кричевського, який навчався у Харкові, а згодом і його учня Олександра Саєнка, який навчався вже у Миргородському художньо-промисловому інституті, де ректорував Василь Кричевський.

Закоханість в орнамент, тонке відчуття ритму, опанування звивистою пружною лінією як основи композиції, невпинний динамізм проявилися у творчості Кричевського в період його роботи в художній майстерні Варвари Ханенко в с. Оленівка. Тут, у майстерні, В. Кричевський присвятив себе створенню ескізів для килимів та вибійки. На жаль, ці вироби не збереглися, є лише ілюстрація килима «Коло», який експонувався на Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі 1913 року. Виразним на малюнку є зображення ворони. Її силует, листя – все підпорядковано динамічному руху в колі. Яскраво і виразно подано птаха, ще є одним з найулюбленіших мотивів творчості В. Кричевського.

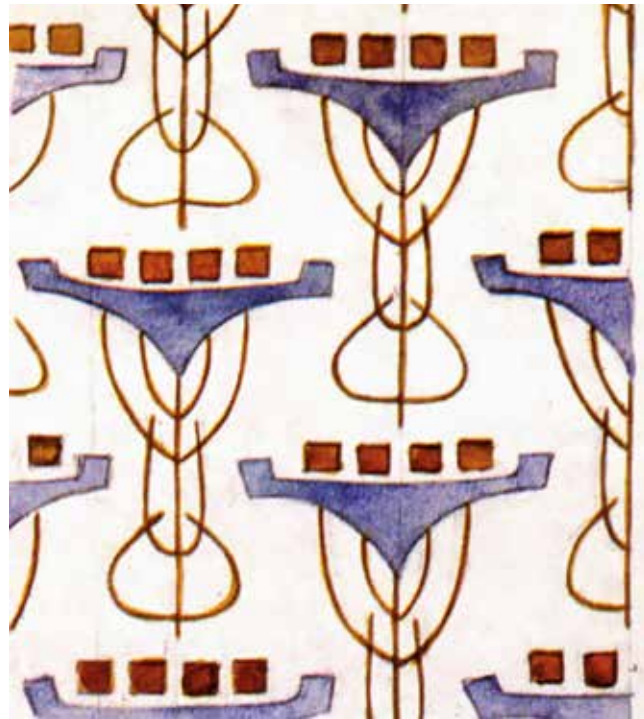
Цікаві орнаментальні композиції В. Кричевського 1922–1923 років, виконані аквареллю. Ескіз 1922-го відзначається надзвичайною легкістю і пружністю ритмів ліній, спрямованих у різних напрямках, що створює враження динамічного руху. На вохристовому тлі енергійні лінії закінчуються стилізованими зображеннями рибок, а у вигинах – мають трикутні квіточки. До речі, що майже всі орнаментальні композиції мають діагональну побудову окремих орнаментальних елементів, що чітко організуються в орнаментальні смуги.



В. Кричевський. Костюми гетьмана та гетьманші до вистави «Богдан Хмельницький». Ескізи. 1920. Папір, акварель. МТМКУ



В. Кричевський. Костюм полковника до вистави «Богдан Хмельницький». Ескізи. 1920. Папір, акварель. МТМКУ



О. Кульчицька. Ескізи для тканини. 1903–1908. Акварель, туш. НМЛ



Після того, як В. Кричевський полишив Україну, всі його замальовки орнаментів 1945–1951 років, які сьогодні знаходяться в різних музеях України, наче репліки попередніх робіт. Вони так само побудовані на діагональному розміщенні стилізованих квітів, з тією лише різницею, що рапорт узору ритмічно повторюється (ПКМ) або ж квіти повернуті в різні боки (ХХМ). Орнаментальні мотиви є своєрідною інтерпретацією мотивів барокового часу, сприйнятого митцем крізьпризму стилю модерн.

Збереглися чорно-білі фотографії із зображеннями декоративної вибійки в інтер'єрі, якою було оформлено стіни історичної секції М. Грушевського в 1928–1929 роках. Композицію побудовано на діагональному розміщенні хвилеподібної стеблини, з якої ритмічно донизу спускаються трикутні гірлянди із гострокінечним листям. Для урівноваженості зображеного поряд нанесено заповнені суцільним кольором невеликі трикутники, зорієнтовані догори¹⁷⁰.

Напрацювання В. Кричевського зі створення малюнків стали йому в нагоді при оформленні театральних вистав, зокрема ескізів костюмів до вистави «Богдан Хмельницький» за п'єсою М. Садовського¹⁷¹. Жупани, кунтуші гетьмана, його дружини та полковника щедро орнаментовані рослинним узором, що добре передає багатство узорнотканих строїв. Їх стилістика нагадує орнаментальні композиції вибійки попередніх часів.

Низку малюнків для вибійки створив учень В. Кричевського Олександр Саєнко. Частково про художньо-стилістичний характер його вибійки дають уявлення його живописні твори. Це, зокрема, «Портрет Мотрони Саєнко»

¹⁷⁰ Романова Т. Вибійка... С. 69, іл. 11.

¹⁷¹ Там само. С. 67–69, іл. 6–7.

(1922). Картина написана олійними фарбами на полотні. Тракткування орнаменту керсетки вирішено як вибічані узори.

Збереглося чимало ескізів для вибійки за 1922–1923 роки. Саєнко власноруч робив дошки для вибійки, які збереглися донині. Саме вони дають змогу стверджувати, що автор робив вибійку традиційним способом олійними фарбами, що було здавна поширено в Україні¹⁷². Ескізи дають певне уявлення про характер побудови орнаменту. Це строго вертикальні композиції з хвилястими вигинами елементів¹⁷³. Основа ескізу – звивиста пружна гілка з безперервним рухом угору. Побудова орнаментальних композицій дещо нагадує рушники Центральної України з їх пружним хвилястим рухом гілок, квітів у композиції «дерева життя». Саме такі композиції виникли в Україні у XVIII ст. під впливом поширеного сюжету барокового церковного шитва «Дерево Ісусове».

Улюбленими мотивом 1920-х років у творчості О. Саєнка був мотив грона винограду, вирішеного у вигляді трикутника, або ж птаха на гілці¹⁷⁴. Його репліки, варіативні рішення були впродовж усього творчого життя художника. Він став основою для малюнку на тканині 1933 року «Лісова пісня»¹⁷⁵. У першому випадку це динамічна, вертикально орієнтована композиція, колорит якої побудовано на контрастному протиставленні виразних силуетів червоного кольору пташок та зеленого лисття з гострими кутами, звернутими донизу. В другому варіанті – темно-охристий загальний колір

¹⁷² Романова Т. Вибійка... С. 73.

¹⁷³ Див. : Олександр Саєнко. Мистецька спадщина і сучасність / авт. тексту та упорядн. Н. Саєнко. Київ : Комп. «ЛІК», 2009. С. 5, 6, 19, 29, 88,

¹⁷⁴ Олександр Саєнко. Мистецька спадщина і сучасність... С. 25, іл.

¹⁷⁵ Романова Т. Вибійка... Іл. 32.



О. Кульчицька. Ескіз декоративного паперу. Поч. XX ст. Папір, акварель. НМЛ

тканини, контрастує з діагонально розміщеними гілками, на вертикальних пагінцях яких сидять птахи. Ці роботи є відгомном тих пошуків модерну, що розробляв майстер у 1920-х роках, працюючи разом з В. Кричевським. Це були часи відродження української культури, коли формувався національний стиль, діяла плеяда видатних митців-педагогів – В. Кричевський, Г. Нарбут, М. Бойчук. Саєнко не лише вчився у них, а й зумів творчо осягнути глибинну спадщину національної культури, здобутки світового мистецтва і переосмислити це під власним кутом зору в своїх творах.

Інтерпретація стилю модерн у творах Вишивки

Інтерпретація стилю модерн у творах вишивки. Художня вишивка як галузь декоративного мистецтва є найбільш



О. Прахова. Замріяна. 1903. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. Шовкові нитки; гладь. Приватна збірка

чутливою і динамічною стосовно нових тенденцій часу. Ця галузь мистецтва найтісніше пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками та вподобаннями, світоглядними настроями.

У ХХ ст. професійні художники звернули увагу на вишивку як на найбільш виразний вид декоративного мистецтва. Їх пошуки в цій царині стимулювали її розвиток, зміну художньо-виражальних засобів, сферу застосування, а головне – вони позбавили вишивку відчуття чогось утилітарного, ужиткового, сприяли тому, що значно розширилася сфера її застосування, змінився її пластичний і виразний діапазон. Вишивка завдяки увазі професійних митців на початку ХХ ст. перетворюється в абсолютно іншу галузь мистецтва, вона переконує суспільство в своїй самодостатності. У цей час виникає як самостійний жанр вишите декоративне панно, яке є абстрактною картиною, набуває ознак станковізму, перетворюється в кольорове зображення, що наноситься на двомірну площину тканини і в цілому підпорядковується законам живопису.

Художники намагалися передусім чергу не імітувати живопис, механічно переносячи ескізи у вишивку, а навпаки – розкривати специфічний художній потенціал самої вишивки, виявляти складну фактуру матеріалу, зокрема блиск і світлоносність шовкових ниток, їх здатність в залежності від нахилу стібків по-різному поглинати і випромінювати світло, утворювати складну рельєфність поверхні. У роботах

митців фізична якість матеріалів вишивки естетизується, набуває матеріальної достовірності. Професійні художники підійшли до вишивки як виду мистецтва, що вирішує суто живописні проблеми – співвідношення кольору, фактури, певних об'ємів, підкреслення чіткого контуру і кольорової площини, вони стали радикально оновлювати форму. Саме тому набуває такої популярності вишивка художньою гладдю, яка є власне «живописом голкою».

Вишивка початку ХХ ст. довела, що вона є самодостатнім видом мистецтва, в якому органічно поєднано принципи живопису та прояви його матеріальності в цілому, вона являє собою синтез декоративного мистецтва та живопису.

Усвідомлення того, що декоративне мистецтво є особливою галуззю художньої діяльності, яка функціонує за своїми законами творення, має особливі засоби художньо-образної виразності та емоційного впливу, свої закономірності розвитку, певні засоби відтворення картини навколишнього середовища прийшло до суспільства лише в другій половині ХІХ ст. В цей час відбувається перегляд стереотипу мислення про специфіку декоративного мистецтва, долається архаїчне ставлення до нього як до чогось другорядного на відміну від сприйняття живопису, графіки, скульптури. З'являються професійні художники в цій сфері, чітко формується естетична думка, критерії оцінювання ролі та значення як народного, так і професійного декоративного мистецтва в загальному культурному процесі.

Схожі процеси творення нового стилю у вишивці відбувалися і в Україні. Йшли вони в кількох напрямках. З одного боку – це відродження традиційних осередків шитва, з іншого – формування новітніх стилів, які б відбивали риси модерну, згодом супрематиз-



О. Прахова. Панно. 1900. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. Полотно, шовкові нитки; гладь. Приватна збірка



О. Прахова. Панно. 1900. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. Полотно, шовкові нитки; гладь. Приватна збірка

му. В осередках народного мистецтва створювалися художні майстерні, в яких митці вивчали традиції ремесла, відроджували його, підносили на вищий рівень розвитку. Тривали пошуки національної моделі українського мистецтва.

Слід відзначити діяльність Олени та Ольги Кульчицьких зі Львова, які розглядали національну течію тогочасної моди як пропаганду українського мистецтва. Вони ретельно вивчали особливості народного крою, декоративного оформлення із застосуванням вишивки, орнаментів, вибійки, писанки. Художниці пропагували свої дизайнерські проекти на сторінках часопису «Нова хата». Ще до 1930-х років у кожному його номері вміщувались моделі одягу, прикрашені вишивкою. Цікаво, що львівські митці впритул підійшли до створення спортивного одягу, який так само прикрашали вишивкою.

Серед творчого доробку сестер Кульчицьких є проекти буденного і святкового вбрання для дорослих і дітей, декоративні пояси, хустки, жіночі прикраси. Художниці органічно втілювали в стилістику модерну переосмислені орнаменти та елементи крою народного вбрання. Цікаві зразки риз створили Кульчицькі в кооперативі «Українське народне мистецтво», який розробляв орнаменти за мотивами народної вишивки для одягу священнослужителів. В основу цих мотивів вони клали вишивку не тільки Галичини, а й Полтавщини та інших регіонів Східної України.

Над стилізацією народних орнаментів працювали й інші митці. Так, на Загальній крайовій виставці 1894 року у Львові були продемонстровані роботи художниці Марії Кнее, в яких вона використовувала орнаменти народної вишивки Гуцульщини.

Одним із перших митців, хто звернувся до пропаганди орнаментів народного мистецтва й використання його в сучасному одязі, був С. Дембіцький. Уже в 1901 році він проектує зразки жіночого одягу із застосуванням гуцульської орнаментики. Навколо гасла «Творімо українське мистецтво!» згуртувалися також М. Стефанович-Ольшанська, М. Охрімович, В. Вальцева. Особливо цікаві зразки сучасного одягу з використанням лемківської, поліської, бучацької та навіть полтавської вишивки створила С. Вальницька, проекти якої поширювались у часописі «Нова хата». Важливу роль у розвитку української моди відіграв М. Ольшевський. Він доклав багато зусиль у галузі проектування одягу, розробки орнаменту, заклав підвалини сучасного дизайну для масового індустріального виробництва одягу.

Початок століття в Україні ознаменувався значним зростанням національної свідомості, увагою до стародавніх пам'яток, захопленням етнографією та народною творчістю як важливими джерелами розвитку професійного мистецтва.

На початку ХХ ст. в Україні проходять процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві, активної співпраці провідних художників-авангардистів з народними майстрами та їх звернення до символічної мови народної творчості. Ці взаємовпливи привели до глибоких структурних видозмін, пов'язаних із зародженням нового напрямку мистецтва – українського модерну, авангарду. Зусиллями творчої інтелігенції та меценатів створюється розгалужена мережа майстерень, в яких генеруються і реально втілюються новітні ідеї.

Всезростаючий інтерес до народного мистецтва, зацікавлення його самобутністю, намагання врятувати народні промисли вишивки

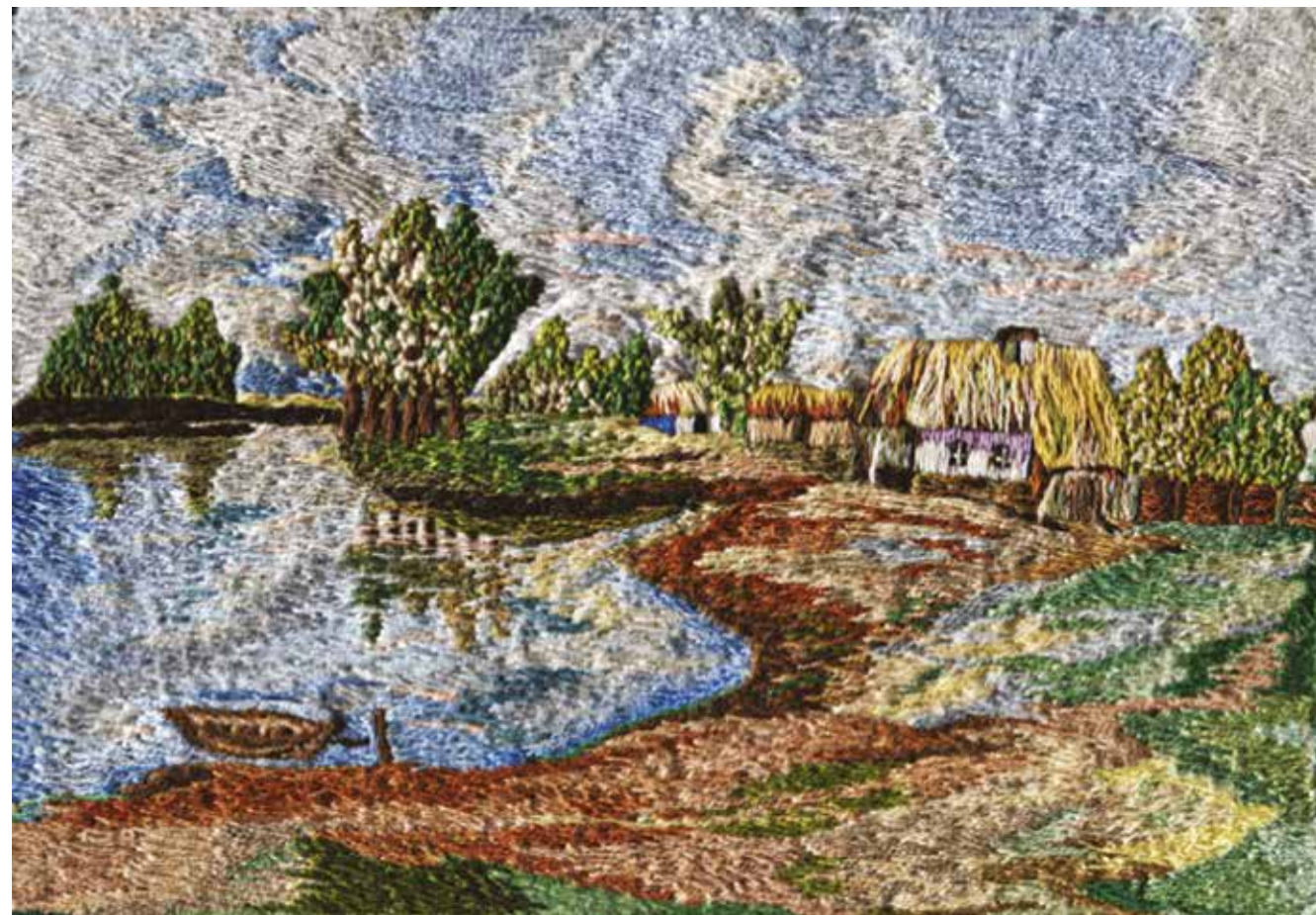


О. Прахова. Панно. 1900. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. Полотно, шовкові нитки; гладь. Приватна збірка

від загибелі і поглинання їх промисловістю привели до пошуків співпраці професійних художників і народних майстрів. Митці, що перейшли у вишивальні промисли і цим сприяли їх відродженню, не тільки поступово утвердили себе як творчі особистості, а й переосмислили роль самого мистецтва вишивки, її художньої спрямованості.

Спроби відродити народні промисли і спрямувати їх у новому стильовому руслі незабаром дали результати. Особливо слід відзначити роботи, виконані за ескізами В. Кричевського в Оленівському осередку, де виготовляли килими, декоративні тканини, вибірку, різноманітні види узорного полот-

на. Вони мали широкий попит і реалізовувалися через спеціалізований магазин у Лондоні. За його ескізами були створені килими й декоративні тканини, вишивки, що мали великий 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 в цьому плані декоративна доріжка, яка свого часу була подарована художником композитору Миколі Лисенку. Це вільна живописна композиція в яскравих відкритих кольорах із зображен-



С. Яроцький. Краєвид. 1914. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка

ням птаха на квітковій гілці, виконана художньою гладдю¹⁷⁶.

Княгиня Наталія Яшвіль відкрила в своєму маєтку майстерню в с. Сунки Смілянського повіту Київської губернії, яка спеціалізувалась на створенні виробів із художньої вишивки та килимарства. Тут було організовано школу, де діти навчалися не лише грамоті, а й майстерності вишивки. Майстерня брала активну участь у виставках у Парижі 1900 року (мала золоту медаль), у Києві 1906 та 1909 років (велика срібна медаль), у Чернігові 1912 року. У маєтку працювали художники Михайло Нестеров, Олександр Мурашко, Ян Станіславський. Керувати художньою справою розвитку промислів було запрошено Миколу Прахова. Родина Яшвіль підтримувала дружні контакти з родиною відомого філософа Євгена Трубецького, син якого залишив чудові спогади «Княгиня Н. Г. Яшвиль наиболее богато и разнообразно одаренная женщина, какую мне пришлось знать»¹⁷⁷. У Петрограді (кол. і нині – Санкт-Петербург) 1913 року відбулася Друга всеросійська кустарна виставка, де серед експонатів почесне місце займали вироби сунківських вишивальниць. Це передусім вишиті гладдю яскравих кольорів панно, накидки на стільці, завіси, рушники з рослинними малюнками, художньо інтерпретованими з українського барокового шитва XVII–XVIII ст. Серед експонатів демонструвався килим-панно «Рай». На жаль, серед вишитих панно, що виготовлялися в Сунках, збереглася лише єдина ілюстрація цього килима (1912), виконана самою Н. Яшвіль. Це зображення саду як раю життя, з квітучими деревами, квітами, тваринами, бі-

¹⁷⁶ Див. : Кара-Васильєва Т. Вишивка. *Іст. декорат. мист. України* : у 5 т. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. Т. 5. Мистецтво ХХ – початку ХХ ст. С. 41, іл. 8.

¹⁷⁷ Трубецкой С. Е. Минувшее. Москва : ДЭМ, 1991. С. 114.

лим лебедем та навіть із змієм, що спокушає Єву. В малюнку – панно відчувається вправна рука художника, що попередньо створив ескіз для вишивальниць. Це не випадково, адже сама Н. Яшвіль була талановитою художницею, десять її живописних полотен були передані у 1947 році з київського Музею російського мистецтва, де знаходився портрет і самої Яшвіль та її доньки Тетяни. Робота «Рай», виконана шовком, сріблом та золотом у техніці гладі, на виставці 1913 року в Петрограді була нагороджена срібною медаллю. Свідectво про нагородження зберігається у фондах Черкаського обласного краєзнавчого музею (ЧОКМ)¹⁷⁸. З вишивальниць на виставці 1913 року були відзначені нагородами майстрині Параска Максименко та Доменіка Салганова¹⁷⁹.

У майстерні в Сунках вишивали різні речі. Є інформація журналу «Рідний край» за 1910 рік, в якій детально аналізується покривало для покриття труни св. Єфросинії під час урочистого перепоховання її мощей. У цьому повідомленні детально описується «розкішне покривало», виконане з великим художнім хистом, голубого кольору, суцільно вишите шовковими, срібними та золотими нитками; підкреслено, що орнамент складається з орнаментальних рослинних мотивів, типових для українського церковного шитва¹⁸⁰.

Сама княгиня, як зазначалося вище, була здібною художницею. Вона вчилася у Павла Чистякова, про що згадує Михайло Нестеров: «У Сунках була побудована прекрасна школа,

¹⁷⁸ Нестеренко В. Постать Н. Яшвіль в контексті кустарних промислів Черкащини та України. *Нар. худ. промисли України: історія, сьогодення, перспективи* : зб. наук. пр. Всеукр. наук.-практ. конф. 20 листопада 2015 року. Київ : ДП «НВЦ «Пріорітети», 2016. С. 57.

¹⁷⁹ Там само. С. 54.

¹⁸⁰ Українське слово і мистецтво. *Рідний край*. 1910. Чис. 43. 9 трав. С. 12.



А. Семиградова, Є. Прибильська. Наволочки. 1912. Шовк, муліне; художня гладь

де селянські діти навчалися різним ремеслам, занедбаному, а тепер квітучому, Наталія Григорівна влаштувала майстерню для кустарних вишивок, зразками служили музейні речі XVII–XVIII ст. До заміжжя вчилася у Чистякова, була і тут обдарованою, як усюди, чого б не торкалися її розум і золоті руки. Вона добре, строго по-чистяковськи малювала аквареллю портрети, квіти. Постійним і вірним другом і помічником була її сестра Софія Григорівна Філіпсон – натура гаряча, любляча»¹⁸¹. Зберігся чудовий портрет С. Філіпсон роботи М. Нестерова. Сестра в усьому допомагала Н. Яшвіль, вона сама гарно вишивала, сприяла організації виставок, так само як і її дочка Тетяна, яка уславилася «як майстерна вишивальниця», була прототипом одного з поводитирів на картині М. Нестерова «Свята Русь». Вишиті нею ікони досі зберігаються в кількох православних храмах Америки, а великий емалевий хрест прикрашає вівтар собору св. Віта в Празі¹⁸². Трагічно закінчилося життя самої Н. Яшвіль. Як і скрізь в Україні під час революції 1917 року було зруйновано її маєток, художні майстерні, загинула у вогні колекція вишивак. Останні дні Наталія Яшвіль перебувала у Празі, активно співпрацюючи у Візантійському інституті з Никодимом Кондаковим. Біля православної церкви, поруч з Олександром Олесем у Празі вона і похована.

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. Робота «Замріяна» (1900) – це яскравий вияв стилю

¹⁸¹ Нестеров М. В. Воспоминания. Москва : Сов. худ., 1989. С. 275.

¹⁸² Васильев Н., Брагина Т. Хозяева и гости дворянских имений Крыма: забытые имена (краткий исторический путеводитель). Москва : GLOBUS, 2002. С. 58.

модерн у вишивці¹⁸³. Її жіночі образи, які були характерними елементами орнаментальних композицій доби модерну в контексті стилістики образотворчого мистецтва, літератури.

О. Прахова вишивала також за малюнками свого брата – Миколи Прахова. На виставці В. Котарбінського, яка була організована в залах київського Музею російського мистецтва у 2010 році вперше були представлені малюнки художника, які мають прямі паралелі з вишивками О. Прахової. Три панно для ширми дають певне уявлення про характер цих вишивок¹⁸⁴. Це ліричні пейзажі, для яких характерна гармонія ритмічних і тональних співвідношень. Такий інтерес художниці до образів живої природи був цілком закономірним і відповідав естетичним настановам нового стилю. В її роботах яскраво проявилась його характерні прикмети – посиленій інтерес до окремого об'єкта живої природи, любовне, реалістично достовірне відтворення метелика, ластівки, її гнізда, залюбування окремою квіткою, листям, травинкою, очеретом. Відчувається знання Праховою будови кожної рослини, куща, дерева, які передані з ботанічною точністю, правдоподібністю і переконливістю.

Основне в цих роботах – прагнення передати загального через конкретне. Це єдність людини і природи, вміння передати її красу і насолодитись її спогляданням, виявити живий інтерес до кожного конкретного орнаментального мотиву – квітів, листочків, трав. Це посилюється глибокою любов'ю до змалюваного пейзажу, в якому безпомилково впізнаються краєвиди України з білими хатками, мальвами перед будинками. Кожна з трьох частин панно для ширми має певний закін-

¹⁸³ Кара-Васильева Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври... С. 12.

¹⁸⁴ Там само. С. 13.



А. Семиградова, Є. Прибильська. Наволочки. 1912. Шовк, муліне; художня гладь



Г. Цибульова. Вишивки. 1914. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка

чений пейзажний сюжет. Незважаючи на те, що на картинах передана глибина простору першого плану, О. Прахова досягає двомірних формул для передачі тривимірного простору краєвиду, що було характерною ознакою японського мистецтва, яке справило значний вплив на мистецтво модерну. Свою композицію вона будує на зіставленні кольорових плям, поєднанні зображень різного масштабу. Інтерес до рослинних форм був закономірним явищем, тому не випадково стиль модерн дослідники називають стилем декоративним, в якому декоративність виступає як основна естетична категорія, що є мірою краси.

Важливе значення для розвитку мистецтва вишивки має харківський мистецький осередок. Саме тут і досі народжуються твори, які є органічним продовженням художньо-образних засад і уподобань живопису, що були закладені місцевою рисувальною школою М. Раєвської-Іванової. Митці, які розпочинали тут професійну освіту, або ж викладали у цій школі, відзначилися своїми високими досягненнями в пейзажному жанрі (С. Васильківський, М. Ткаченко, П. Левченко). Характерно, що ці уподобання позначались і на «живописі голкою»,

поширеному в харківському культурному осередку, де особливе місце зайняло 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 вишивка стала предметом щирого захоплення в родині. У 1913 році він переїхав до Харкова і повністю присвятив себе вишивці. Його краєвиди позначені глибокою ліричністю, тонким відчуттям кольору і повністю відбивають рівень живописної харківської школи.

Розвиток вишивки в стилістиці модерну проходив в Україні трьома напрямками. Перший – у руслі загальної тенденції «Ар Нуво», яскравим представником якої були О. Прахова та В. Котарбінський; друга – опанування флорально-орнаментальної лінії із зверненням до мистецтва українського бароко XVII–XVIII ст., що є характерним для вишиваних робіт Г. Собачко, Є. Прибильської і в цілому для всього напрямку роботи майстерні в Скопцях; третя – тенденція лінійно-геометричного орнаменту, як наслідок звернення до народного мистецтва Гуцульщини в контексті

творчих пошуків художників віденської сецесії, англійської школи, скандинавських країн. Цей напрямок характерний для львівської сецесії, передовсім для кола митців, об'єднаних навколо І. Левинського, для творчості сестер Кульчицьких.

Знання традицій українського мистецтва давало змогу художникам розвиватися, відроджувати стиль українського бароко, в якому вони вбачали яскраве втілення національної самобутності. Показовими в цьому плані є експонати Всеросійської кустарної виставки в Петрограді (1913). У передмові до альбому, що вийшов наступного року, було чітко сформульовано основні напрями розвитку кустарних промислів, серед яких названо «малоросійський», котрий використовує простонародні узори й художні мотиви XVIII ст., що збереглися у вишивці та килимах¹⁸⁵. Предмети вишивки були представлені Київським кустарним складом, Решетилівським показовим пунктом Полтавського губернського земства, майстернями А. Семиградової з с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії, Н. Давидової з с. Вербівка Кам'янського повіту Київської губернії та княгині Яшвіль з с. Сунки Смілянського повіту тієї ж губернії.

Значний внесок у розвиток художньої вишивки зробила художниця В. Болсунова. Вона досконало виконувала роботи з вишивки кольоровими шовками, золотом і сріблом по атласу, в яких творчо переосмислювала традиції українського шитва XVIII ст. За успішне керівництво вишивальною справою її було нагороджено малою срібною медаллю на цій виставці, але вона мала відзнаки й інших виставок.

¹⁸⁵ Русское народное искусство на Второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Петроград: Гл. упр. землеустр. и землед., 1914. С. 49.



В. Кричевський. Вишивка. 1910. Оленівка. Полотно, муліне, гладь



В. Кричевський. Вишивка. 1910. Оленівка. Полотно, муліне, гладь. Приватна збірка



Є. Прибильська. Наволочка. 1913–1915. Шовк, гладь. НМУНДМ

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



Є. Прибильська. Наволочка. 1913–1915. Шовк, муліне, шовкові та металеві нитки; гладь. НМУНДМ

Виробники кустарних майстерень початку століття відходять від своїх старих звичок використання прототипів. І хоча у їхній продукції ще чітко простежується їх першооснова, вони вже позбавлені підвищеної емоційності й чутливості до тонкої передачі кольору, притаманної шитву XVIII ст. З плином часу вишивка шовком втратила звучання первісних яскравих кольорів. Саме цю «бляклість» художники кустарних промислів сприймали як естетичний еталон, імітуючи його в своїх виробках. Широко застосовується кольорове тло, яке до того не було характерним для народної вишивки, оскільки виконувалась вона тільки на білому крупнозернистому полотні.

Інтерес до шитва XVIII ст. відроджує також декоративно-живописну техніку гладі кольоровим шовком. Це сприяє підвищеному інтересу до яскравих барвистих поєднань з різноманітним кольоровим тлом, підсилює звучання загальної кольорової 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 славили своїми роботами українське мистецтво вишивки на багатьох міжнародних виставках першої половини XX ст.

Майстерні в селах Скопці та Вербівка були тими центрами, де співпрацювали художники та народні майстри, викристалізувались ідеї синтетичного мистецтва, мистецтва модерну, а згодом – супрематизму. Як вже йшлося, найбільш сприйнятливою до нових тенденцій тогочасної моди була вишивка. Вона швидко реагувала на появу нових малюнків, технік шитва. Рукотворність вишивки, використання її в тогочасному костюмі або інтер'єрі і стали

складовою творення художніх виробів у майстерні в Скопцях. Орієнтація одягу на європейську моду з оздобленням декоративною вишивкою – такий основний принцип міського костюма, що був дуже популярним на початку століття в середовищі інтелігенції, яка сповідувала ідеї національного відродження.

Митці звертаються до мистецтва бароко. Саме цей яскраво виражений національний стиль стає об'єктом стилізації та естетичних рефлексій. Разом з тим, формування стилю з ретроспективною орієнтацією на героїчне минуле надала йому не лише змістову паралель, ставши своєрідним історіософським двійни-

та Прибильської» мали велику популярність. Вони експонувалися на багатьох виставках сучасного мистецтва.

Доробок Є. Прибильської за 1913–1916 роки добре розкриває тенденції до створення нового стилю у вишивці і його слід розглядати на широкому тлі розвитку мистецтва початку XX ст. Сама Прибильська згадувала, що протягом 1908–1910 років вона посилено вивчала старовинне українське мистецтво, робила замальовки з тканин і вишивок XVIII ст. із ризниць Софійського собору та Успенського собору в Києво-Печерській лаврі, а також досліджувала рушники, писанки «дзвінкого ве-



В. Кричевський Доріжка. 1910. Оленівка. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка

ком, парафразом, але й посилює ідеологічну спрямованість, спрацювала на формування «української ідеї», співпала з соціально-політичними і культурними процесами відродження і становлення національної культури.

Яскравою постаттю в розвитку цього стилю була художниця Євгенія Прибильська. Росіянка за походженням, вона все своє життя присвятила українській вишивці. Її життя – це приклад невтомного служіння справі організації кустарних промислів та виставок. Художні вироби «кустарного пункту Семигравової

селого забарвлення»¹⁸⁶. На запрошення власниці маєтку А. Семигравової Є. Прибильська очолила у 1910 році колективи навчально-показової килимарської майстерні та вишивального пункту в с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії (нині с. Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.), де вона пропрацювала до 1916 року.

¹⁸⁶ Прибильська Є. Закохавшись у народне мистецтво. Життєпис // У кн. : Шудря Є. Оранта нашої світлиці. Київ : [б. в.]. 2011. С. 429.



Г. Собачко-Шостак. Наволочка. Виконала Л. Капустіна в 1951р. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ

Художниця на той час була вже добре обізнана з українським мистецтвом XVIII ст. і здобутками митців народної творчості. Ці два



П. Власенко. Ескіз декоративного панно. Відтворено у вишивці в 2008 В.Костюковою. Полотно, гарус; гладь. Приватна збірка

напрямки й були покладені в основу діяльності майстерні. Тут виготовляли шарфи, декоративні подушки, панно, покривала з «характерним для всіх панських майстерень наслідуванням збляклого старого шиття, і на відміну від нього введено було багато свіжого, рухливого орнаменту в веселій та яскравій розкольоровці за малюнками місцевих кустарок»¹⁸⁷.

Якісний аналіз діяльності майстерні було зроблено у передмові до «Каталога виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки і килими за ескізами художників». Виставка відбулася у 1915 році в московській галереї Лемерсьє. «Первісним завданням цієї справи було відродження в тканинах та вишивках місцевого орнаменту на підставі замальовок по церквах, ризницях та музеях старовинних килимів, вишивок, начиння та писанок. Роботи першого періоду ґрунтуються на примітивній композиції, але вже виділяється прагнення відійти від первісної застиглої форми орнаменту до кольорової побудови композиції, зберігаючи, однак, при цьому деякі примітивні форми народної творчості»¹⁸⁸.

Для роботи в майстерні було запрошено народних майстринь Ганну Собачко та Параску Власенко. У своїх виробках вони перейняли від Є. Прибильської «декоративні задуми, гостроту і вишуканість мотивів, сміливість кольорових сполучень, в яких вражають, поруч з наївними відгуками сільського малювання на скринях та писанках, якась виняткова смілива екзотичність та буйність»¹⁸⁹.

Майстрині виконували малюнки, за якими потім виготовляли килими, вишиті декоратив-

¹⁸⁷ АНФРФ ІМФЕ. Ф. 48-3. Од. зб. 69. Арк. 11.

¹⁸⁸ Каталог Виставки современного декоративного искусства. Вышивки и ковры по эскизам художников. Москва: Тип. журн. «Автомобилист», 1915. С. 3.

¹⁸⁹ АНФРФ ІМФЕ. Ф. 48-3. Од. зб. 49. Арк. 6.

ні панно, подушки. П. Власенко уславилась як видатна килимарниця. У Скопцях її вишиті вироби наповнюються яскравими кольорами, певним рухом. За її ескізами у вишивальних артілях інші майстрині ще довгий час, аж до 1940-х років, повторювали ці зразки.

Для робіт Гликерії Цибульової цього періоду так само характерні вільні, невимушені орнаментальні композиції яскравих кольорових поєднань, в яких вона творчо інтерпретує барокове шитво XVIII ст.

З багатої спадщини художниці Є. Прибильської, на жаль, залишилась невелика кількість робіт, що лише частково можуть дати уявлення про її творчі пошуки і художні знахідки¹⁹⁰. На Виставці сучасного декоративного мистецтва (1915 р., Москва, галерея Лемерсьє) вона представила твори, окремо за роками створення: 1910 – килими та зразки українського орнаменту, 1913 – килим-панно, халат, а також багато робіт 1914–1915 років. Це вишивки на різноманітних предметах: скатертях, панно, подушках, шарфах, комірцях, халатах. Окремо було виставлено ескізи вишивок для майбутніх панно, подушок, скатертей, для вибійки. Збереглося дві фотографії з виставки, що дають чітке уявлення про характер її творчості, яку слід розглядати на фоні історико-культурного процесу розвитку мистецтва початку XX ст. тих животворних витоків народного мистецтва, що завжди були в колі інтересів Прибильської¹⁹¹.

Перше десятиліття XX ст. позначене зародженням та енергійним поширенням в усіх видах мистецтва стилю модерн, який відповідав вимогам і естетичним запитам суспільства. А одним із художньо-виражальних засобів

¹⁹⁰ Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври... С. 69–71.

¹⁹¹ Там само. С. 19.



Г. Собачко-Шостак. Наволочка. Вишивка О.Белашова. 1948. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ

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 виконував стиліформівну



Г. Собачко-Шостак. Наволочка. Вишивка Л. Бойко. 1951. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ



Г. Собачко. Декоративне панно. 1913. Відтворено у вишивці В.Костюковою 2005. Муліне, полотно; гладь. Приватна збірка

роль у декоративному мистецтві того часу, він взяв на себе функцію зближення різних видів мистецтва на шляху створення стилю «Art Grande» – «Великого синтетичного стилю», став об'єднуючим художнім засобом, що приводив світ предметів до єдиного візуального модулю.

Характерною особливістю стилю модерн є втрата творами живопису, скульптури, прикладного мистецтва своєї самодостатності й включення їх у загальний єдиний ансамбль як цілісну художню систему, де твори набувають підвищеної декоративності і підкресленої експресивності. У зв'язку з цим, у художній організації інтер'єру особливого поширення набули вишиті панно, подушки, оздоби для меблів, вишиті ширми. В синтезі просторових мистецтв особливу роль відіграло декоративне панно, його повна підпорядкованість площині стіни, її «диктатурі». Саме цим пояснюється така мода на вишиті панно, які посіли значне місце у творчості Є. Прибильської і Г. Собачко.

В епоху модерну орнамент витримував формотвірне і змістовне навантаження, став основним компонентом у створенні предметного світу, навколишнього середовища. Саме тому відбулася інтерперетація мотивів флори і фауни як окремого конкретного елемента, так і насичення внутрішнім символічним змістом всього орнаменту в цілому. В основу орнаменту модерну було покладено мотиви стилізованих квітів і рослин, з підкресленням і проявленням вибагливості їх ліній, живописності переплетінь, плинності, динаміки форм і силуетів. Орнамент насичується експресивним ритмом, внутрішнім рухом, глибоким духовно-символічним змістом.

Є. Прибильська, засвоївши художню систему модерну, пішла іншим шляхом. Вона скерувала свою творчість і творчість Г. Собачко, Г. Цибульової на переосмислення орнаментів бароко, виявляючи при цьому не реалістичну чутливість і правдоподібність конкретних мотивів, їх об'ємно-просторову передачу, а підкреслювала їх площинність, виявляючи декоративні особливості речей. Саме тому в роботах Прибильської (і Собачко теж) на перший план виступає не реалістичність мотивів, а їх фантастичність, небуденність, посилення міфологізації образів.

Якщо порівняти художньо-виражальні засоби шитва XVIII ст. і вишивки мисткині 1910–1920-х років, то в них з усією очевидністю постають різні засади творчого методу і новий підхід до пошуку естетичних ідеалів.

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, народилася мода на тканини з квітковим орнаментом. Його пошуки розвивались у контексті надбань В. Морріса з характерним для нього особливим інтересом до мотивів флори

і фауни. В 1911 році в ательє почав працювати живописець і графік Рауль Дюфі, в якому Поль Пуаре відчув «природженого декоратора»¹⁹². Митець повністю поринає в стихію кольору й орнаменту. Він багато експериментує, працює над декоративними панно, створює малюнки для тканин, домагаючись особливої краси і чистоти кольору, чіткості й ритмічності орнаментальної побудови. Дюфі прагне до підвищеної декоративності й експресії форм та образів, живописного і вільного вирішення орнаменту. Оригінальність Дюфі-декоратора проявилась у відмові від мюнхенських принципів орнаменталізації, тобто від безперервного повтору якогось мотиву. Повстаючи проти цієї, як він вважав, штучної концепції, художник доводив, що у декорацію треба вводити дух живопису. Він звертається до набутоків XVIII ст. – епохи бароко, часу найвищого розвитку виробництва тканин у Франції, вивчає примітивістів, лубок, створює малюнки, які відповідають естетичним уявленням напруженого за ритмом ХХ ст.

Цілком природно, що ця атмосфера активних новаторських пошуків кольору, нових принципів орнаменталізації, яка панувала в Парижі, полонила Є. Прибильську. Після знайомства і бесід з Раулем Дюфі вона писала, що той був у захваті від її колекції «сільських малюнків» і сказав «що я правильно роблю, збираючи цей свіжий матеріал, який ще заявить про себе»¹⁹³. Після повернення з Парижу вона відходить від наслідування шитва XVIII ст.: «не зхотіла вже робити вишивки виключно під впливом старовини, що дає бляклість, нажиту від часу. У нових своїх композиціях я вирішила базуватися більше на сучасному селянському матері-

¹⁹² Костеневич А. Рауль Дюфи : Альбом. Ленинград : Искусство, 1977. С. 54.

¹⁹³ Прибильська Є. Закохавшись у народне мистецтво... С. 431.



Г. Собачко. Декоративне панно. 1913. Відтворено у вишивці В.Костюковою 2005. Муліне, полотно; гладь. Приватна збірка

алі, рушнику, писанці, а не на 18-му сторіччі, і, крім того, залучати до справи компонування самих вишивальниць... Свіжий селянський малюнок і писанка штовхали до яскравості і руху»¹⁹⁴. Саме ці дві складові – яскравість і рух будуть визначальними в художньому методі її наступних вишивок.

Роботи, створені художницею Є. Прибильською після Парижу, свідчать про творчі пошуки й неординарність підходів. Її композиції побудовані за принципом контрастного протиставлення об'ємів, вони пройняті енергійним ритмом, симетрія в них замінюється динамічною рівновагою, що підсилюється кольоровим тлом. Оскільки орнамент модерну став самодостатнім видом, природним стало виникнення таких видів вишивки, як декоративне панно, диванні подушки, в яких орнаментальне декоративне начало виступало на передній

¹⁹⁴ Там само.



Г. Собачко. Декоративне панно «Квітка – редька». 1912. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2005. Муліне, полотно; гладь. Приватна збірка

план. Так, композиції панно¹⁹⁵ митець будує на асиметричному розташуванні примхливих гнучких ліній дивовижних фантастичних квітів і рослин дуже складної конфігурації. Кожен із внутрішніх орнаментальних мотивів формується на поєднанні кольорових площин, тонко нюансованої монохромії. Колірну гаму утворюють контрастні яскраві зелені, бузкові, фіолетові, сині та жовті кольори, що підсилюються кольоровим тлом. Малюнки цих панно пройняті надзвичайною динамікою руху. Химерно надломлені лінії листя, гострі завершення бутонів, експресивна гра кольору – все свідчить про свіжий енергійний пошук і яскравий талант. Цікава також подушка, вишита сестрами А. і Є. Семиградовими за ескізами Є. При-

бильської. Основою художнього образу в ній є звивиста гілка з фантастичними квітами, органічно вписаними в овал¹⁹⁶. У колірній гамі цієї роботи відчувається неабиякий інтерес до багатоаранжованої шкали рожево-бузкових тонів.

Глибоке вивчення шитва XVIII ст. дало можливість художниці збагнути красу вишивки гладдю і впровадити її в усі вироби майстерні у Скопцях, передусім у своїх роботах і в творчості Г. Собачко. Ця техніка дає змогу сповна використати декоративні якості шовку. Його блиск, мінливість барвистості залежно від напрямку покладених стібків створюють надзвичайно емоційну гру кольорів. Водночас застосування гладі й шовку підкреслює різнофактурність матеріалу: глибину й матовість шовкового тла, блиск вишитих шовковими нитками суцільних локальних плям відкритого кольору, покладених, як у живописі, широкими мазками. Експресивна насиченість кольорів досягається протиставленням холодних і гарячих барв, які на чорному або темно-зеленому тлі створюють враження підвищеної емоційності, а на рожево-бузковому неначе «розчиняють» зображення і створюють ефект світіння перламутрових барв. Загалом вишивка Прибильської зазнає впливу живопису, точніше – у них схоже формотворення художньо-образної структури.

Отже, вишивка зазнає впливу живопису, тобто їх формотворення образно-пластичної структури уподібнюється. Якщо порівняти художньо-виражальні засоби шитва XVIII ст., що були джерелом інспірацій, і вишивки Є. Прибильської та Г. Собачко в період 1910–1920 років, то з усією очевидністю видно різні засади творчого методу і новий підхід до пошуку естетичних ідеалів. Так, для підкреслення площинності зображень обидві майстрині

вводять умовний колір. Стібки шовку розміщують у рамках 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 Прибильської і Собачко це сумісність кольорових поєднань, ритм розміщення кольорових плям, різна ступінь сили його емоційного звучання кольорів.

Шлях Є. Прибильської у мистецтві – це не стилізаторство, а сміливий творчий пошук, новаторський підхід до розроблення орнаментальних форм і вибору кольору. Кольорова основа її вишивок – не просто гарний, ошатний фон, на який наносяться пишні рослинні форми: тло вишивок Прибильської – це ірреальний світ, підкреслення його небуденності й фантастичності. Саме в пропорційності тла і зображень криється суть методу художниці, її засіб передачі певного емоційного настрою. У методі модерну в різних видах мистецтва – в живописі, архітектурі, скульптурі – проблема рівноцінної взаємодії форми і середовища, маси і простору, зображення і фону одна з центральних.

Енергійні пошуки Євгенією Прибильською нових шляхів, нових форм у мистецтві вишивки були нерозривно пов'язані з уважним ставленням і підвищеним інтересом до народного мистецтва. Саме це джерело було тим підґрунтям, що жило і наповнювало енергією і особливим відчуттям кольору творчу насагу художниці. Постійно вивчаючи народне мистецтво, глибоко розуміючи специфіку його образотворчості, Прибильська не була простою споглядальницею, а розумною перетворювачкою.

Вона довела, що у художника-професіонала і народного майстра різні шляхи у мистецтві. Саме завдяки її інтелігентній мудрості була виплекана творчість Параски Власенко, Ганни Собачко, пишнobarв'ям розквітнув їх-

ній небуденний талант. Життєва і творча доля Г. Собачко нерозривно пов'язана з Є. Прибильською. За її малюнками у майстерні створювались вишиті панно, декоративні подушки, що експонувались на численних виставках, привертаючи увагу своєю самобутністю.

Однією з особливостей художнього напрямку майстерні у Скопцях була «міфологізація», переосмислення сюжетів, вторгнення у світ фантазії, що виходила за межі буденності. Це спостерігається у вишитих роботах Г. Собач-



Г. Собачко. Декоративна подушка «Риби». Виконала в 1948р. О.Бражнікова. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ

ко. Її роботи вписувались у контекст розвитку орнаментальних засад стилю модерн.

Ганна Собачко виступає як сміливий новатор, творець нового змісту і форми творів. Її композиції «Тривога» (1916), «Червоний травень» (1917), «У червоному полі» (1918), «Український вінок» (1918) просякнуті стрімкою ритмікою, насиченістю кольором завдяки контрастам синього, брунатного, червоного.

¹⁹⁵ ДМУНДМ-4323, 4325.

¹⁹⁶ В-4326.



Є. Прибильська. Декоративне панно. Фрагмент. 1913–1915. Шовк, муліне, шовкові та металеві нитки; гладь. НМУНДМ

Збереглися її малюнки, виконані на папері, та кілька фотографій вишитих робіт. Це окрайок скатертини і панно (1917), які експонувалися



Є. Прибильська. Декоративне панно. Фрагмент. 1913–1915. Шовк, муліне, шовкові та металеві нитки; гладь. НМУНДМ

на виставці «Сучасна творчість українського села» (1919), та фото з виставки 1920-х років у Києві¹⁹⁷, а також малюнки, призначені безпосередньо для їх подальшого виконання у вишивці,¹⁹⁸ і незначна кількість вишитих подушок, виконаних за її ескізами, які продовжували ще довгий час вишивати в артілях Полтавщини. Вони переконують, 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 її робіт 1914–1918 років з попередніми, а також з розписами останнього періоду життя свідчить про те, що спілкування з такою яскравою творчою натурою, як Є. Прибильська, справило на майстриню значний вплив. Про навчання у майстерні, співпрацю з Прибильською, вплив на її творчість красномовно свідчить у спогадах і сама Г. Собачко»¹⁹⁹.

Майстриня любила вишивати диванні подушки різних форм, найчастіше – круглої. В її композиціях завжди був ніби центр, від якого починав вихор кольору та орнаментальних фігур. Рух створювався Ганною по колу, чим підкреслювалась безперервність, особлива сила пружини, що несе заряд космічної енергії. Майстриня вигадувала різні казкові створіння, серед яких були зображення небачених квітів, птахів, химерних риб. Художниця мала «свою» флору і фауну. Ця фантазійність у неї підкреслюється застосуванням умовного кольору, «фосфоресцирувальних» барв шовку, введенням золотої та срібної нитки.

¹⁹⁷ Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври... С. 22–23.

¹⁹⁸ Ганна Собачко-Шостак. Мистецький альбом. Київ : Нар. джерела, 2008. Іл. 61–66.

¹⁹⁹ Лист Собачко до Новицької. АНФРФ ІМФЕ. Ф. 48-2. Оп. 12.

ток. Все сплетено в єдиний згусток почуттів – то тривожних, стрімких і впевнених, то спокійних і врівноважених. Навіть коли форма виробу квадратна, то і тоді майстриня будує композицію по діагоналі: у вигляді звивистої гілки з вигнутими казковими квітами або зігнутої по колу, в центрі якого розміщує зображення великого птаха. Орнаментальні мотиви у вишивках Собачко – гілки, пелюстки, фантастичні квіти набувають особливого обрису, тож складається враження, що їхній рух, примхливі вигини найбільше цікавлять майстриню. Орнаменти її подушок розвиваються стихійно, листя і квіти набувають небачених форм, одна деталь наче чіпляється за іншу, органічно виростаючи з неї. Квіти в її роботах непомітно й органічно трансформуються в зображення птахів, риб, якихось фантастичних істот, незвичайних комах. Орнамент набуває самодостатності й розвивається, виходячи із своїх власних особливостей.

Однією з характерних рис стилю модерн є процес міфологізації, перевтілення як у виборі сюжетів, так і в їх розв'язанні. Згадаймо казкові персонажі представників українського модерну – П. Холодного-молодшого, Ю. Михайліва, К. Стефановича, В. Максимовича, М. Жука, а також фантастичні флоральні форми ваз Е. Галле, скульптурно-пластичні пошуки А. Гауді, фантастичні образи М. Врубеля та ін. Саме цим пояснюється такий сплеск у вишивці початку століття фантазії, що далеко виходить за межі буденності. У роботах Г. Собачко, Є. Прибильської реально і фантастичне зміщені, життєво конкретне перетворюється в іншу іпостась – вигадку. Навіть такі мотиви, як зображення риб, птахів, які майстрині органічно вплітають у коло орнаменту, набувають фантастичних казкових форм. Серед цього різноманіття орнаментальних мотивів Собачко вплітає зображення павиноного пір'я,



К. Білицька. Наволочка. Умань, Київської обл. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.

адже зображення пав було характерним для стилістики модерну.

Ганна Собачко малює свої ескізи темпераментно, «від руки». Вона мислить насамперед категорією кольору, його поєднаннями, і в це вкладає певний емоційний зміст. Декоративні панно «Квітка-редька» (1912), «Коники» (1919), «Птиці-чарівниці» (1921) – це небачені фантастичні образи.



Г. Собачко-Шостак. Панно «Рожевий орнамент». 1915. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2009. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка



В. Довгошия. Панно «Півень». 1920. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2009–2010. Полотно, гарус; гладь

тичні квіти, композиція яких тримається на своєрідній пластичній рівновазі інтенсивних кольорових мас. Всі роботи художниці виконані в техніці художньої гладі. Інтенсивні барви шовкових ниток, стібки, покладені в різних напрямках, якнайкраще відтворюють у вишивці малюнок і передають свободу та експресію загального задуму. Г. Собачко взагалі проявила себе в мистецтві як майстер широкого діапазону. Крім орнаментальних композицій для різноманітних панно, вона плідно працює над



В. Довгошия. Ескіз панно «Заєць». 1920. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2017. Полотно, гарус; гладь

оздобленням предметів побуту, широко виступає у співавторстві з модельєрами у створенні моделей жіночого одягу. Збереглося два фото її жіночих суконь²⁰⁰. Одна з моделей 1928 року являє собою крій, відповідний моді того часу і декорований трьома вертикальними лініями рослинного орнаменту. Він добре закомпонований і складається з гілки дивовижних персоніфікованих рослин, з чітко означеним вертикальним рухом, починається з великого фантастичного листа, який наче оживає завдяки розміщенню в центрі великого ока.

Після Є. Прибильської, художнє керівництво в Скопцях з 1913 по 1915 роки здійснює Ніна Генке-Меллер. За її абстрактними композиціями майстрині Скопців, а пізніше Вербівки вишивали декоративні панно.

Під керівництвом Наталії Давидової у 1910 році було створено майстерню в її маєтку в с. Вербівка (Кам'янського пов. Полтавської губ. (нині Кам'янський р-н Черкаської обл.), яка стала центром, де здійснювався зв'язок художників авангарду і народних майстрів. Говорячи про роль і значення діяльності Н. Давидової у справі розвитку вишивки, слід підкреслити, що все своє життя вона присвятила справі відродження і розвитку кустарних промислів. Її мати – Юлія Гудим-Левкович була засновницею кустарного пункту в с. Зозова. У майстерні Давидової 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. Роботи вербівських майстринь були продемонстро-

²⁰⁰ Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка... С. 98, 101.

вані на Першій (Київ, 1906) та Другій (Київ, 1909) південно-руській виставках кустарних виробів, де Н. Давидова була відзначена за організацію та експонування виробів.

У 1913 році в Петрограді на Другій Всеросійській кустарній виставці експонувалися роботи вишивальниць з Вербівки, виконані за ескізами художників.

У 1910–1920-х роках відбувався активний процес взаємовпливу вишивки та народного розпису, що кардинально вплинуло і змінило художньо-стилістичні риси шитва, спричинило появу виробів суто декоративного напрямку. Вплив розпису проявився в характері хвилюючо-декоративного трактування квітково-рослинних елементів, розширення палітри кольору, а також у зміні технічних засобів шитва, які у вишивці є одним з основних компонентів художньої виразності.

Серед народних майстрів, які були випестовані Наталією Давидовою і Олександрою Екстер, були народні майстри розпису – В. Довгошия та Є. Пшеченко.

Євмен Пшеченко вперше взяв участь у виставці сучасного декоративного мистецтва в галереї Лемерсьє в 1915 році. Він привернув увагу як «художник-примітивіст з прекрасним ніжним поетичним світосприйняттям», як зазначила О. Екстер у передмові до каталогу виставки. Пшеченко взяв участь і в наступній виставці 1917 року в салоні Михайлової. Він активно працював і після 1917 року і був учасником виставки «Мистецтво народів СРСР» у Москві в 1927 році, де його роботи, особливо ескізи рушників, були відзначені.

З 1914 року Є. Пшеченко працював у майстерні Н. Давидової, допомагаючи дружині у створенні малюнків для вишивок, переважно рушників. Поступово він переходить до самостійної роботи, створюючи декоративні композиції. Це були ескізи для вишивок, малюнків



В. Довгошия. Панно «Кінь». 1920. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2008. Полотно, гарус; гладь

ки на папері, які в подальшому втілювались вишивальницями в матеріалі. Декоративні панно Є. Пшеченка вирізняються широкою палітрою барв. Вони характерні використанням яскравих, чистих кольорів – від ніжних до інтенсивних і напружених, але завжди суцільних і незмішаних кольорів. Увагу привертають роботи майстра, де він звертається до зображення фантастичних звірів і птахів,



В. Довгошия. Панно «Птах». 1920. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2008. Полотно, гарус; гладь



Г. Собачко-Шостак. Наволочка. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ

у яких образи органічно поєднуються з орнаментальними рослинними мотивами, створюючи фантастичне їх існування. Особливий інтерес становлять роботи, об'єднані загальною темою та образами циркових вистав, які сприймаються як народне свято, ярмарок,



П. Власенко. Наволочка. 1948. Київ. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ

що сягають традиції народних видовищ, виступів скоморохів, ряжених. Це роботи «Блазень», «Велетень», «Акробат», «Жонглер». Ці ескізи, виконані темперою на папері, призначалися для подальшого виконання у вишивці. Вони приваблюють щирістю, наївністю образів, сповнених сили і спритності міцних циркових акторів. Загальна атмосфера свята передається майстром через яскраві, декоративні поєднання кольорів, їх вирізняє висока культура кольору, узагальненість форми зображення з чітко промальованим контуром лінії всього силуету. Всі роботи Є. Пшеченка щирі, наївні і безпосередні, в них органічно поєднується реальність зображених деталей з наївним символізмом та умовністю. На виставці в галереї Лемерсьє 1915 року експонувалися три його вишиті подушки і 32 ескізи для вишивок, а на наступній виставці (1917) кількість робіт майстра значно зросла.

Активно працював у майстерні Н. Давидової Василь Довгошия, який вперше представив свої роботи на виставці в салоні Михайлової у Москві у 1917 році. Збереглися ескізи його декоративних панно «Заець», «Рожевий лебідь», «Півень», «Казковий птах» (ДМУНДМ). Вони виявляють автора як тонкого майстра кольору, який створює свої умовні, узагальнені образи з допомогою яскравих кольорових плям, а головне – віртуозної лінії, що окреслює і тримає зображення. Його композиції побудовані як укрупнені стилізовані зображення тварин, звірів, рослин, забарвлених якимось одним суцільним кольором. Народний майстер любить екзотичних птахів, яких наділяє яскравими, дуже умовними, але завжди вишуканими поєднаннями кольорів («Папуга», «Птах»). У творчій майстерні митця відбувався складний процес взаємозбагачення народного і професійного мистецтва. В. Довгошия довгий час з успіхом представляв українську на-

родну творчість на виставках і після 1917 року: на міжнародних виставках «Селянське мистецтво СРСР» у Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925) та ін.

Залучення народних майстрів до формування засад нового мистецтва, їхня творча співпраця з художниками авангарду були програмними у діяльності Є. Прибильської, О. Екстер та Н. Давидової. Фольклорний архетип народного мислення вони підняли на рівень планетарного значення. За ескізами Г. Собачко та Є. Пшеченка було підготовлено немало творів, які представляли мистецтво України на всесоюзних та міжнародних виставках. Так, твори Собачко тріумфально пройшли по виставках у Києві (1918, 1919), Москві (1927, 1936), Берліні (1922), Дрездені (1924), Мюнхені (1925), Парижі (1937), Нью-Йорку (1939). Ще довгий час у вишивальних артілях Київщини і Полтавщини інші талановиті майстрині вишивали за ескіза-



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

ми, розробленими Г. Собачко, і берегли те «відлуння модерну», що так яскраво проявилось в її роботах, коли вона працювала у Скопцях.





Історико-художня характеристика модерну, проведена в монографії, дозволила висвітлити і проаналізувати важливі питання художнього життя в Україні початку ХХ століття. Найяскравіше в цей час виявив себе український модерн, який проіснував лише 10–15 років. Його поява і формування відбувалося в контексті європейської синхронності. На сторінках книги автор прагнула виявити художньо-виражальні засоби образно-пластичної мови пам'яток архітектури, образотворчого та декоративного мистецтва, їх національні та регіональні особливості.

На початку ХХ століття в Україні розвивалася промисловість, зростали такі міста як Київ, Харків, Львів, Чернівці, Житомир, Одеса, Катеринослав. Перед архітекторами вставали нові завдання будівництва театрів, „доходних будинків”, готелів, заводів, фабрик, бірж, ринків тощо. Розвиток економічного життя, науковий прогрес, поява нових засобів пересування і спілкування стимулював розвиток міської культури. Широкого розповсюдження набуло художнє оформлення внутрішніх інтер'єрів, які вирішувались в стилістиці нового стильового напрямку. Художнє життя на зламі століть було надзвичайно активне. Це був час виникнення нових музеїв, виставкових салонів, різноманітних творчих об'єднань і угруповань, появи великої кількості як мистецьких так і літературно-освітніх видань. Українські митці навчалися

у багатьох провідних художніх центрах Європи (Парижі, Мюнхені, Кракові, Відні), відвідували міжнародні виставки. Відомо, який вплив справила на художнє життя Всесвітня Паризька виставка, що відкрилася у 1900 р. Саме на ній переважали твори нового мистецтва.

Перше десятиліття ХХст. позначилося зародженням і енергійним поширенням в усіх видах мистецтва стилю модерн, який відповідав вимогам і естетичним запитам суспільства. Одним із художньо виражальних засобів модерну виступає 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 виконує стилістичну роль в декоративному мистецтві того часу, він взяв функцію зближення різних видів мистецтва на шляху створення стилю «Art Grande» – «Великого синтетичного стилю».

Характерною особливістю стилю модерн є втрата творами живопису, скульптури декоративного мистецтва своєї самодостатності і включення їх у загальний єдиний ансамбль як цілісну художню систему. Твори декоративного мистецтва набувають підвищеної декоративності і підкресленої експресивності. У зв'язку з цим, в художній організації інтер'єру особливого поширення набувають панно, подушки, оздоба для меблів, вишиті ширми. В синтезі просторових мистецтв особливу роль відіграє

декоративне панно, його повна підпорядкованість площині стіни.

В епоху модерну орнамент виконує формоутворююче і змістовне навантаження, він стає основним компонентом у створенні предметного світу, він формує навколишнє середовище. Саме тому йде інтерперетація мотивів флори і фауни як окремого конкретного елемента, так і насичення внутрішнім символічним змістом всього орнаменту в цілому. В основу орнаменту у модерну були покладені мотиви стилізованих квітів і рослин, з підкресленням і виявленням вибагливості їх ліній, живописності переплетінь, плинності, динаміки форм і силуетів. Орнамент насичується експресивним ритмом, внутрішнім рухом, глибоким духовно-символічним змістом.

Пошуки нового стилю знайшли свою інтерпретацію на території України. Тут виникає глибокий інтерес до декоративного мистецтва, усвідомлюється його роль і значення в художній культурі, в процесах формування художнього середовища.

Початок ХХ ст. в Україні ознаменований яскравими творчими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав локальні відмінності і свої 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, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва. Натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, звертаються до героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко. Йшло самобутнє прочитання загальнопоширеного стилю модерну в його різних локальних варіантах. Національно-культурний рух, що активізувався в Україні, мав безпосередній зв'язок із процесами відродження в більшості європейських країн. Саме в цей час Україна, як її західна, так і східна частина, все

гостріше усвідомлюють себе як нація, гідна по-сісти належне місце у світовому процесі.

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

Велике значення у формуванні нових засад образотворчості, виходу на нові обшири національної художньої культури мала діяльність Василя Кричевського. Будівництво губернського земства в Полтаві (1903–1907) визначило новий напрям українського мистецтва – на звернення до джерел народного мистецтва, творче застосування принципів народного образотворення на основі вільної мистецької трансформації форми. Йшло цілеспрямоване формування українського архітектурного стилю.

Архітектура виступала як стилістично-творючий фактор в становленні мистецтва українського модерну. Так само, як для Східної України етапним було будівництво полтавського губернського земства, для Західної України – Народного Дому (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського у Львові. В основі його діяльності була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з другого, – розробка стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю львівської сецесії.

Автор намагалася показати, що модерн, виявив себе в різних видах і жанрах художньої культури, особливо яскраво – в декоративному і образотворчому мистецтві, в архітектурі. Він сприяв подоланню їх традиційного видового розмежування, прагнув до стильової єдності, синтетичності, ліквідував різницю між утилітарним і естетичним.

Світло українського модерну, що проіснував 10–15 років, ще довгий час жило українську культуру, його ремінісценції відчуються до сих пір.



Historical and artistic description of Art Nouveau, conducted in the monograph, allowed highlighting and analyzing important issues of artistic life in Ukraine in the early XXth century. Ukrainian Art Nouveau, which lasted only 10–15 years, proved to be the brightest at this time. Its emergence and formation took place in the context of European synchronicity. In the pages of the monograph, the authoress sought to identify artistic and expressive means of a figurative and plastic language of monuments of architecture, fine and decorative arts, as well as their national and regional features.

In the early XXth century, industry developed in Ukraine, and such cities as Kyiv, Kharkiv, Lviv, Chernivtsi, Zhytomyr, Odesa, and Katerynoslav grew. Architects faced new tasks of building theatres, revenue houses, hotels, plants, factories, exchanges, markets, etc. The advance of economic life, scientific progress, the emergence of new means of conveyance and communication stimulated the development of urban culture. The artistic decoration of internal interiors, which were solved in the manner of a new style trend, became widespread. Artistic life at the turn of the century was highly active. It was a time of emergence of new museums, exhibition halls, various creative associations and groups, the appearance of a large number of both artistic and literary-educational

editions. Ukrainian artists studied in many leading European art centre (Paris, Munich, Cracow, Vienna), visited international exhibitions. It is known what influence the Exposition Universelle (Paris Exposition), held in 1900, had on artistic life. It was at this world's fair that works of new art style dominated.

The first decade of the XXth century was marked by the emergence and vigorous spread, in all kinds of arts, of the Art Nouveau style, which met the requirements and aesthetic demands of society. One of the artistic and expressive means of Art Nouveau was ornament. It was the ornamental principle that combined all kinds of arts, dominated both in the architectural solution of buildings, and in the decorative ornamentation of interiors and household items. Ornament played a style-forming role in the decorative art of the time; it took the function of bringing together various types of art on the way to creating Art Grande, the Great Synthetic style.

A characteristic feature of the Art Nouveau style is the loss, by works of painting, sculpture, and decorative art, of their self-sufficiency and their inclusion, as an integral art system, in a common single ensemble. Works of decorative art acquired increased decorativeness and emphasized expressiveness. In this regard, in the artistic organization of the interior were especially

common panels, pillows, adornments for furniture, and embroidered screens. In the synthesis of spatial arts, a special role was played by decorative panels, their complete subordination to a wall's plane.

In the Art Nouveau era, ornaments performed formative and meaningful loads, they became a major component in creating the objective world, shaped the environment. That is why there was an interpretation of flora and fauna motifs both as a single specific element, and as the saturation of the ornament as a whole with the inner symbolic meaning. The ornaments in the Art Nouveau were based on motifs of stylized flowers and plants, emphasizing and revealing the sophistication of their lines, the picturesqueness of weaves, fluidity, the dynamics of forms and silhouettes. Ornament were saturated with an expressive rhythm, inner movement, and a deep spiritual and symbolic meaning.

The search for a new style has found its particular interpretation in Ukraine. Here emerged a deep interest in decorative art, and realized were the latter's role and significance in artistic culture, as well as in the processes of artistic environment formation.

Early XXth century in Ukraine was marked by bright creative manifestations of artists on the way to a national style's formation, which in different parts of Ukraine had its local distinctions and its own sources of inspiration. A progressive part of the creative intelligentsia consciously and purposefully worked for the national idea: artists in Western Ukraine, while forming a version of the Secession, turned to the art of the Hutsulshchyna, finding in it the foundations of national art. Meanwhile, artists of Central Ukraine, forming a version of Art Nouveau, applied to the heroic era of the XVIIth–XVIIIth-century Hetmanate, with interpreting the ornaments of the Baroque style. There was an original treatment of the common Art Nouveau style in its various local versions.

The national-cultural movement that intensified in Ukraine at the time was directly connected with the processes of revival in most European countries. It was at this period that Ukraine, both its western and eastern parts, were becoming more and more aware of themselves as a single nation worthy of taking its rightful place in the global process.

The beginning of the XXth century in Ukraine was marked by a significant growth of national consciousness, attention to ancient monuments, fascination with ethnography and folk art as an important source of professional art.

Vasyl Krychevskyi's activity was of great importance in the formation of new principles in fine arts and the access to new dimensions of national artistic culture. The erection of the Poltava Governorate's Zemstvo building (1903–1907) defined a new direction of Ukrainian art – towards the reference to the sources of folk art, the creative application of the principles of folk imagery formation on the basis of free artistic transformation of forms. There was a purposeful creation of the Ukrainian architectural style.

Architecture acted as a style-building factor in the formation of the Ukrainian Art Nouveau art. Just as the construction of the Poltava Governorate's Zemstvo building was a milestone for Eastern Ukraine, so for Western Ukraine it was the People's House (1903), designed at the architectural and design bureau of Ivan Levynskyi in Lviv. At the heart of his activities was, on the one hand, a deep interest in folk art, on the other – the development of professional art stylistics in the context of creative pursuits of artists from Prague, Vienna, Cracow, and Munich in shaping the style of the Lviv Secession.

Мерелік умовних скорочень

ДТГ	– Державна Третьяковська галерея.	НМУ	– Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.
ЛНБ	– Львівська національна бібліотека ім. В. Стефаника.	НМУНДМ	– Національний музей українського народного декоративного.
ЛНГМ	– Львівська національна галерея мистецтв ім. Бориса Возницького.	НХМУ	– Національний художній музей України.
МЕХП ІН НАНУ	– Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.	ОХМ	– Одеський художній музей.
МТМКУ	– Музей театрального, музичного та кіномистецтва України.	ПКМ	– Полтавський краєзнавчий музей ім. Василя Кричевського.
НМЗУГО	– Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.	ХОХМ	– Херсонський обласний художній музей ім. Олексія Шовкуненка.
		ЧОХМ	– Чернігівський обласний художній музей.



Мерелік ілюстрацій

- С. 8 О. Вінсент Бердслі. Ілюстрації до п'єси Оскара Вайлда (Оскара Уайлда) «Соломея». 1893. Папір, туш; перо. Лондон, Англія.
- С. 9 О. Вінсент Бердслі. Ілюстрації до п'єси Оскара Вайлда (Оскара Уайлда) «Соломея». 1893. Папір, туш; перо. Лондон, Англія.
- С. 10 Ф. Р. Ларош. Танок Луї Фулер. 1901. Бронза. Париж, Франція.
- С. 11 А. Муха. Танок. 1898. Літографія. Париж, Франція.
- С. 12 А. Муха. F. Champenois Imprimeur – Eiteur. 1897. Літографія. Париж, Франція.
- С. 13 А. Муха. Ілюстрація журналу «La Plume». 1897. Літографія. Париж, Франція.
- С. 14 Г. Клімт. Юдіфь та голова Олоферна. 1901. Полотно, масло. Відень, Австро-Угорщина.
- С. 15 Г. Клімт. Поцілунок. 1908–1909. Полотно, олія, сусальне золото. Відень, Австро-Угорщина.
- С. 16 Р. Лалік. Підвіска «Пави». 1897–1998. Діаманти, хризоліт, золото, емаль. Відень, Австро-Угорщина.
- С. 16 Р. Лалік. Гребінь «Півень». 1898. Золото, емаль, аметист. Відень, Австро-Угорщина.
- С. 17 Р. Лалік. Прикраса для корсета «Жінка-бабка». 1897–1898. Хризопраз, золото, емаль, халцедон, опал. Відень, Австро-Угорщина.
- С. 17 Р. Лалік. Підвіска «Чотири бабки». 1898. Топази, діаманти, золото, емаль. Відень, Австро-Угорщина.
- С. 19 Г. Обрист. Альпійські фіалки. 1895. Човниковий стібок; вовна, шовк, металеві нитки. Мюнхен, Німеччина.
- С. 20 Е. Гале. Світильник. 1900. Багатобарвне кольорове скло. Нансі, Франція.
- С. 20 Е. Гале. Ваза. 1900. Багатобарвне кольорове скло. Нансі, Франція.
- С. 21 Е. Гале. Глечик «Бабка». 1900. Багатобарвне кольорове скло. Нансі, Франція.
- С. 21 Е. Гале. Ваза. 1900. Багатобарвне кольорове скло. Нансі, Франція.
- С. 22 М. Врубель «Весна». 1897–1900. Майоліка; відновлювальний випал. Музей-заповідник «Абрамцево», Росія.
- С. 25 В. Орта. Інтер'єр будинку Е. Тасселя. 1892–1893. Брюссель, Бельгія.
- С. 26 В. Орта. Інтер'єр будинку Е. Тасселя. 1892–1893. Брюссель, Бельгія.
- С. 26 В. Орта. Інтер'єр будинку Е. Тасселя. 1892–1893. Брюссель, Бельгія.
- С. 28 Ф. Шехтель. Інтер'єр будинку С. Рябушинського. 1900–1903. Москва, Росія.
- С. 29 Ф. Шехтель. Інтер'єр будинку С. Рябушинського. 1900–1903. Москва, Росія.

- С.30 М. Врубель. Панно «Клеопатра». 1902–1903. Готель «Метрополь». Головний фасад. Москва, Росія.
- С.31 М. Врубель Панно «Принцесамрій». 1902–1903. Москва, Росія.
- С.32 О. Головін. Панно. 1902–1903. Москва, Росія.
- С.33 О. Головін. Панно. Головний фасад. Фрагмент. 1902–1903. Москва, Росія.
- С.34 М. Реріх. Мозаїка «Спас нерукотворний». 1910. Церква Всіх святих. Архіт. С. В. Мамлютін. 1900–1915. Талашкіно (Фленово), Росія.
- С. 40 В. Кричевський. Зображення герба. Будинок Полтавського земства. 1903–1908.
- С. 40 В. Кричевський. Інтер'єр. Будинок Полтавського земства. 1903–1908.
- С. 41 В. Кричевський. Будинок Полтавського земства. 1903–1908.
- С. 42 Бессарабський критий ринок. Архіт. Г. Гай, інж. М. Бобрусов. 1906–1912. Київ.
- С. 44 В. Городецький. Власний будинок (Київ, вул. Банкова). Загальний вигляд. 1901–1903.
- С. 45 В. Городецький. Власний будинок (Київ, вул. Банкова). 1901–1930.
- С. 46 В. Городецький. Власний будинок (Київ, вул. Банкова). Інтер'єр. 1901–1903.
- С. 47 В. Городецький. Власний будинок (Київ, вул. Банкова). Інтер'єр. 1901–1903.
- С. 48 Піч-груба. Поч. ХХ ст. Глина, поливи; відтискання з форми, ліплення, розпис. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського. Київ. Оpubліковано за: Смолій Ю. Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги. Студії мистецтвознавчі. 2012. Чис. 4. С. 158–173.
- С. 49 Піч-груба. Поч. ХХ ст. Глина, поливи; відтискання з форми, ліплення, розпис. Кахельний і майоліковий завод Й. Анджейовського. Київ. Оpubліковано за: Смолій Ю. Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги. Студії мистецтвознавчі. 2012. Чис. 4. С. 158–173.
- С. 50 Деталі майолікового декору на будинку Харківського художнього училища (нині – Харківська державна академія дизайну і мистецтв) (Харків, вул. Мистецтв, 8). Архіт. К. Жуков. 1912. Фото О. Суркова. Поч. 2000 х. Оpubліковано за: Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- С. 50 Фрагмент фасаду будинку (Харків, вул. Пушкінська, 19). Архіт. О. Гінзбург. 1907. Фото Л. Соколюк. 2007. Оpubліковано за: Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- С. 51 Фрагмент ліпного декору на фасаді будинку (Харків, вул. Пушкінська, 38). Поч. ХХ ст. Архіт. О. Гінзбург (?). Фото Л. Соколюк. 2007. Оpubліковано за: Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- С. 51 Фрагмент фасаду будинку (Харків, вул. Пушкінська, 53). Архіт. Ю. Цауне. 1911. Фото Л. Соколюк. 2007. Оpubліковано за: Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- С. 52 Деталі ліпного декору на фасаді будинку (Харків, пров. Грабовського, 4). Архіт. О. Гінзбург, І. Загоскін. 1905. Фото Л. Соколюк. 2007. Оpubліковано за: Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- С. 52 Деталі ліпного декору на фасаді будинку (Харків, вул. Клочківська, 3). Архіт. Б. Корнієнко. 1903. Фото Л. Соколюк. 2007. Оpubліковано за: Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- С. 53 Балкон будинку (Харків. Пров. Короленка, 19). Архіт. М. Диканський. 1902. Фото Л. Соколюк. 2007. Оpubліковано за: Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- С. 54 М. Пестриков. Орнаментально-декоративний розпис в інтер'єрі особняка О. Бекетова (нині – Будинок учених) (Харків, вул. Жон Мироносиць, 10). Архіт. О. Бекетов. 1897. Фото Л. Соколюк. 1985. Оpubліковано за: Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- С. 55 О. Сокіл. Орнаментальні розписи у притворі церкви Трьох Святителів (Харків, вул. Гольбергівська, 101). Архіт. М. Ловцов, В. Покровський. 1914. Фото Л. Соколюк. 2007. Оpubліковано за: Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- С. 55 М. Самокиш. Фрагмент орнаментально-декоративного розпису сходової клітки в будинку І. Х. Бойка (Харків, вул. Мироносицька, 44). Архіт. С. Тимошенко, П. Ширшов, П. Соколов. 1914. Фото Л. Соколюк. 2007. Оpubліковано за: Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020.
- С. 56 Керамічне панно на фасаді будинку (Львів, вул. Павлова, 6). 1906. Фабрика І. Левинського, проєкт Т. Обмінського. Фото М. Студницької. Оpubліковано за: Істоміна Г., Студницька М. Архітектурно-декоративна кераміка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 129–140.
- С. 57 Т. Обмінський, О. Лушпинський, І. Левинський. Фрагмент фасаду будинку товариства «Дністер». Львів. 1906. Фото М. Студницької. Оpubліковано за: Істоміна Г., Студницька М. Архітектурно-декоративна кераміка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 129–140.
- С. 58 Керамічне обрамлення вікон Народного дому (Радехів, вул. Львівська, 22). Поч. ХХ ст. Фото М. Студницької. Оpubліковано за: Істоміна Г., Студницька М. Архітектурно-декоративна кераміка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 129–140.
- С. 59 Керамічне облицювання на фасаді Народного дому (м. Кам'янка-Бузька,

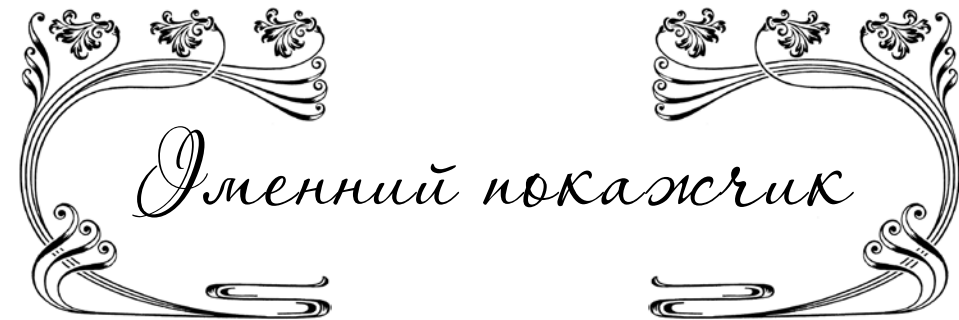
- вул. Т. Шевченка, 11). Поч. ХХ ст. Фото М. Студницької. Опубліковано за: Істоміна Г., Студницька М. Архітектурно-декоративна кераміка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 129–140.
- С. 60 Керамічний фриз на фасаді бурси Народного дому (Львів, вул. Лисенка 14 14а). 1907. Фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського. Фото М. Студницької. Опубліковано за: Істоміна Г., Студницька М. Архітектурно-декоративна кераміка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 129–140.
- С. 61 Кераміка на фасаді вілли (Львів, вул. Вишенського, 12). Архітектурно-технічне бюро І. Левинського. Фото М. Студницької. Опубліковано за: Істоміна Г., Студницька М. Архітектурно-декоративна кераміка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 129–140.
- С. 62 Ю. Горнунг Керамічне панно фронто-ну на фасаді кам'яниці (Львів, вул. Котляревського, 17). Поч. ХХ ст. Фото М. Студницької. Опубліковано за: Істоміна Г., Студницька М. Архітектурно-декоративна кераміка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 129–140.
- С. 62 Фрагмент керамічного панно вілли Я. Стики (тепер – Музей О. Новаківського у Львові). Фото М. Студницької. Опубліковано за: Істоміна Г., Студницька М. Архітектурно-декоративна кераміка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 129–140.
- С. 63 С. Рімер. Фрагмент фасаду будинку (Львів, вул. Курбаса, 5). 1907. Фото М. Студницької. Опубліковано за: Істоміна Г., Студницька М. Архітектурно-декоративна кераміка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 129–140.
- С. 64 Керамічна плитка у вестибюлі будинку (Львів, вул. Саксаганського, 1). Поч. ХХ ст. Фото М. Студницької. Опубліковано за: Істоміна Г., Студницька М. Архітектурно-декоративна кераміка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 129–140.
- С. 67 В. Блоцький. Фрагмент плаката «Виставка сучасного мистецтва у Львові». Кольорова літографія. 1913. ЛНБ. Опубліковано за: Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів, 2005.
- С. 68 М. Ольшевський (майстерня Леона Аппеля). Вітраж «Східна танцюристка». Скло, метал. 1912–1913. ЛГМ.
- С. 70 К. Стефанович. Жінка і змія. 1912–1913. Картон, олія, темпера. ЛНГМ.
- С. 71 К. Стефанович. Парижанка. 1912–1913. Картон, олія, темпера. ЛНГМ.
- С. 72 К. Стефанович. Le space (Простір). 1912–1913. Картон, олія, темпера. ЛНГМ.
- С. 73 М. Рейзнер. День і Ніч (диптих). 1907. Папір, пастель. ЛНГМ.
- С. 74 К. Сіхульський. Триптих «Весна». 1908. Пастель. Національний музей у Варшаві. Опубліковано за: Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів, 2005.
- С. 75 К. Сіхульський. Триптих «Гуцульська мадонна». 1914. Папір, темпера. ЛНГМ.
- С. 76 О. Кульчицька. Богородиця Золотий колос. 1910. Полотно, олія. НМУ.
- С. 77 К. Сіхульський. Ангел. 1911. Національний музей у Познані.
- С. 78 І. Северин. Гуцулка в козушку. 1908. Картон, пастель. НМУ.
- С. 79 І. Северин. Гуцулик-школяр. 1908. Картон, пастель. НМУ.
- С. 80 М. Сосенко. Фрагмент розпису Малого залу в Музичному інституті. 1914–1915. Опубліковано за: Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів, 2005.
- С. 81 М. Сосенко. Фрагмент розпису Малого залу в Музичному інституті. 1914–1915. Опубліковано за: Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів, 2005.
- С. 82 В. Котарбінський. Дівчина (Роса). 1900. Полотно, олія. Приватна збірка.
- С. 83 В. Котарбінський. Ангел. 1900. Полотно, олія. Приватна збірка.
- С. 84 В. Котарбінський. Німфа. 1900. Полотно, олія. Приватна збірка.
- С. 85 Т. Терлецький. Жінка з квіткою. Журнальна ілюстрація. Опубліковано за: Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів, 2005.
- С. 86 О. Новаківський. Алегорія «Народне мистецтво». 1915–1920. Полотно, олія. ЛНМ.
- С. 87 О. Новаківський. Алегорія «Наука». 1915–1920. Полотно, олія. НМУ.
- С. 88 В. Максимович. Поцілунок. 1910. Полотно, олія. НХМУ.
- С. 89 В. Максимович. Бенкет. 1910. Полотно, олія. НХМУ.
- С. 90 В. Максимович. Карнавал. 1910. Полотно, олія. НХМУ.
- С. 92 В. Замирайло. Ангел з кадилом. 1910. Папір, акварель. Опубліковано за: Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ, 2007.
- С. 93 Ф. Кричевський. Центральна частина триптиха «Сім'я». 1925–1927. Полотно, темпера. НХМУ.
- С. 94 М. Жук. Біле і чорне. 1912–1914. Папір, гуаш, пастель, акварель. Приватна збірка. Одеса. Опубліковано за: Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Харків, 2018.
- С. 94 М. Жук. Гвоздики. 1910. Папір, італійський олівець, вугілля, туш, білило. Приватна збірка. Одеса. Опубліковано за: Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Харків, 2018.
- С. 95 М. Жук. Казка (Зачароване коло). 1914. Папір, олівець, акварель; аплікація. ХОХМ. Опубліковано за: Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Харків, 2018.
- С. 96 О. Мурашко. Парижанки біля кафе. 1903. Полотно, олія. НХМУ.
- С. 97 О. Мурашко. Карусель. 1906. Полотно, олія. Музей образотворчих мистецтв Будапешта. Ескіз до картини в НХМУ.
- С. 97 О. Мурашко. В кафе. 1903. Полотно, олія. НХМУ.
- С. 98 Г. Нарбут. Обкладинка журналу «Наше минуле». 1918. Опубліковано за: Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ, 2007.
- С. 99 Г. Нарбут. Заставка до розділу «Поезія» часопису «Мистецтво». 1919. Папір, туш. Опубліковано за: Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ, 2007.
- С. 99 Г. Нарбут. Обкладинка журналу «Сонце труда». № 1. 1919. Опубліковано за: Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ, 2007.
- С. 100 М. Жук. Обкладинка до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Папір; друк, відбиток. 1912. Опублікова-

- но за: Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Харків, 2018.
- С.101 В. Кричевський. Обкладинка книги М. Грушевського «Ілюстрована історія України». 1911–1912. Оpubліковано за: Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ, 2007.
- С.102 В. Кричевський. Обкладинка книги М. Грушевського «Культурно-національний рух на Україні ХVІ–ХVІІІ віків». 1912. Папір, гуаш, акварель. Київ, Львів. Оpubліковано за: Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття. Стилiстичні особливості художньої мови. Київ, 2005.
- С.103 В. Кричевський. Обкладинка книги Д. Щербаківського «Українське мистецтво». 1918. Оpubліковано за: Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ, 2007.
- С.104 М. Самокиш. Обкладинка журналу «Українська хата». 1910. Оpubліковано за: Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття. Стилiстичні особливості художньої мови. Київ, 2005.
- С. 105 О. Судомора. Обкладинка журналу «Дзвін». 1913. Оpubліковано за Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття. Стилiстичні особливості художньої мови. Київ, 2005.
- С. 108 Ф. Паутч. Жінка в капелюсі. 1903. Папір, туш. Оpubліковано за: Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ, 2006.
- С. 108 Ф. Паутч. Жінка з парасолькою. 1903. Папір, туш. Оpubліковано за: Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ, 2006.
- С. 109 О. Мурашко. Дівчина в червоному капелюсі. 1902–1903. Полотно, олія. НХМУ.
- С. 110 Ольга Кобилянська і Леся Українка. Фото. 1901. Чернівці.
- С.111 Дама у демісезонному вбранні. Фото. 1906. Одеса. Оpubліковано за: Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма і мода. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 5. Київ, 2016. С. 325–336.
- С. 112 А. Сальварані. Перед танцем. 1910 ті. Львів. Оpubліковано за: Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма і мода. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 325–336.
- С. 113 С. Крушельницька у бальній сукні перед концертом у м. В'яреджо (Італія). Фото. 1910. Оpubліковано за: Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма і мода. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 325–336.
- С. 114 В. Максимович. Автопортрет. 1913. Полотно, олія. НХМУ.
- С. 115 М. Жук. Жіночий портрет. 1901. Полотно, олія. ЧОХМ.
- С. 115 О. Мурашко. Портрет В. Єпанчиної. 1904–1908. Київ. Оpubліковано за: Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма і мода. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 325–336.
- С. 116 О. Мурашко. Автопортрет. 1918. Полотно, олія. НХМУ.
- С. 117 М. Врубель. Портрет Н. І. Забели-Врубель. 1898. Полотно, олія. ДТГ.
- С. 117 О. Кульчицька. Портрет сестри «Біле на білому». Полотно, олія. НМЛ.
- С. 118 Ф. Кричевський. Портрет Л. Я. Старицької в зеленій сукні. 1906–1907. Полотно, олія. Оpubліковано за: Камінська Н., Нікуленко С. Костюм в Україні від епохи Київської Русі до ХХІ століття. Харків, 2004.
- С. 119 П. Нілус. Зустріч. Полотно, олія. ОХМ.
- С. 119 П. Нілус. На сходах. 1901. Полотно, олія. ОХМ.
- С. 120 О. Мурашко. Портрет Олени Прахової «За п'яльцями». 1905. Полотно, олія. НХМУ.
- С. 120 А. Семиградова, Є. Прибильська. Жіночий одяг. Поч. ХХ ст. Оpubліковано за: Русское народное искусство на Второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Петроград, 1914.
- С.121. О. Кульчицька. Автопортрет. 1917. Полотно, олія. НМЛ.
- С. 122 Ваза «Похід гуцулів». Поч. ХХ ст. Майоліка. Фабрика кераміки І. Левинського. ЛМEXП ІН НАНУ.
- С. 123 Вази. Поч. ХХ ст. Майоліка. Фабрика кераміки І. Левинського. ЛМEXП ІН НАНУ.
- С. 123 Вази. Поч. ХХ ст. Фабрика кераміки І. Левинського. ЛМEXП ІН НАНУ.
- С. 124 Ю. Захаревич. Вази. 1893–1894. Дослідна керамічна станція при Львівській політехніці. ЛМEXП ІН НАНУ. Оpubліковано за: Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця ХІХ – початку ХХст. Харків: Раритети України, 2020.
- С. 125 Керамічні вироби. Поч. ХХ ст. Фабрика кераміки І. Левинського. Оpubліковано за: Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця ХІХ – початку ХХст. Харків: Раритети України, 2020.
- С. 125 Плесканець з портретом гуцула. Поч. ХХ ст. Коломийська фабрика гончарства. Оpubліковано за: Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ, 2005.
- С. 126 М. Жук. Ескіз тарілки з маками. 1912. Папір, акварель. Оpubліковано за: Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Харків, 2018.
- С. 126 М. Жук. Ескіз вази. 1913. Папір, акварель. Оpubліковано за: Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Харків, 2018.
- С. 126 Е. Дубрава. Ваза «Ринок у Галичині». 1906. Фабрика кераміки І. Левинського. Оpubліковано за: Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ, 2005.
- С. 127 Ф. Чирвенко. Вазочка. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, полива; гончарний круг, риткування, мальовка. ПКМ. Фото О. Клименко.
- С. 127 С. Чирвенко. Ваза. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, риткування, мальовка. ПКМ. Фото О. Клименко.
- С. 127 Ф. Чирвенко. Вазочка. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, полива; гончарний круг, риткування, мальовка. ПКМ. Фото О. Клименко.
- С. 127 В. Гудков. Ваза. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, риткування, мальовка. ПКМ. Фото О. Клименко.
- С. 128 К. Масюк (?). Полумисок. Поч. ХХ ст. Дибинці, Середня Наддніпрянщина (Київська губ.). Глина, ангоби, полива; гончарний круг, підполив'яне малювання ангобами. НМУНДМ.
- С. 128 Автор невідомий. Ваза. 1904. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, ліплення, мальовка. НМЗУГО. Фото О. Клименко.

- С. 129 Ф. Кариков. Тиква-карафка. 1900–1910. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, мальовка. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
- С. 129 Ф. Кариков. Тиква-карафка. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, мальовка. ПКМ. Фото О. Клименко.
- С. 129 І. Гладиревський. Плесканець. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, ритування, мальовка. ПКМ. Фото О. Клименко.
- С. 129 І. Гладиревський. Ваза. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, ритування, мальовка. ПКМ. Фото О. Клименко.
- С. 129 І. Гладиревський. Тарілка. Поч. ХХ ст. Опішне, Полтавщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, мальовка. ПКМ. Фото О. Клименко.
- С. 130 П. Іванченко. Плесканець. 1922. Межигірська художньо-керамічна школа-майстерня. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, ритування, розпис. НМУНДМ.
- С. 130 Баклага «Тарас Шевченко» 1920 ті. Межигірська художньо-керамічна школа-майстерня. Глина, ангоби, полива; формування на гончарному крузі, ритування, розпис. НМУНДМ.
- С. 131 О. Кульчицька. Принцеса і паж. 1904–1906. Майоліка. НМЛ.
- С. 131 Скульптури із серії «Дівчина, що танцює». 1910–1920. Пацківська фаянсова фабрика. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис. МЕХП ІН НАНУ.
- С. 131 С. Чапек. Жінка з павичем. Пацківська фаянсова фабрика. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, підполив'яний розпис. Пацківський музей мистецтв у Лодзі. Опубліковано за: Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів, 2005.
- С. 132 Попільниця «Хвиля». Поч. ХХ ст. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива. Приватна збірка. Фото О. Черова.
- С. 132 Ваза. Поч. ХХ ст. Городницький фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива. Приватна збірка. Фото Ф. Головка.
- С. 133 Брошки. Поч. 1900 х. Фабрика Й. Маршака. Опубліковано за: Фабрика художественных ювелирных изделий Иосифа Маршака. Киев, 1908. Факсимільне видання. Київ, 2004.
- С. 134 Й. Маршак. Браслет. Поч. ХХ ст. Золото, червона та чорна емаль, діаманти. Київ. Приватна колекція. Опубліковано за: Шмагало Р. Художній метал. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 457–476.
- С. 134 Й. Маршак. Сережки. Золото, смарагди, діаманти; гравіювання. Приватна колекція. Опубліковано за: Пасічник Л. В. Ювелірне мистецтво України ХХ–ХХІ століть. Київ, 2017.
- С. 134 Портсигар. Поч. 1900 х рр. Фабрика Й. Маршака. Опубліковано за: Фабрика художественных ювелирных изделий Иосифа Маршака. Киев, 1908. Факсимільне видання. Київ, 2004.
- С. 135 О. Кульчицька. Кулон «Павук». 1905–1907. Мідь, емаль. Львів. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ.
- С. 135 О. Кульчицька. Нашийна прикраса «Гілка акації». 1907. Срібло, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ.
- С. 135 О. Кульчицька. Дзеркало з оправою у вигляді пави. 1907. Львів. Срібло, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ.
- С. 135 О. Кульчицька. Ювелірні прикраси. Мідь, срібло, емаль. 1905–1907. Львів. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ.
- С. 135 О. Кульчицька. Ювелірна прикраса. 1905–1907. Відень. Мідь, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ.
- С. 135 О. Кульчицька. Сумочка. 1905–1907. Відень. Мідь, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ.
- С. 136 О. Кульчицька. Шкатулка. Фрагменти. 1905–1907. Відень. Мідь, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ.
- С. 136 О. Кульчицька. «Пори року». 1905–1907. Відень. Мідь, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ.
- С. 137 О. Кульчицька. Триптих «Народна творчість». 1905–1907. Відень. Мідь, емаль. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ.
- С. 138 П. Терещук. Таця. Поч. ХХ ст. Відень. Метал; лиття, різьблення. Опубліковано за: Шмагало Р. Художній метал. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 457–476.
- С. 138 П. Терещук. Настільна лампа-чорнильниця. Поч. ХХ ст. Відень. Метал; лиття, різьблення. Опубліковано за: Шмагало Р. Художній метал. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 457–476.
- С. 138 П. Терещук. Настільна лампа. Поч. ХХ ст. Відень. Метал; лиття, різьблення. Опублі-
- ковано за: Шмагало Р. Художній метал. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 457–476.
- С. 139 Декоративний торшер. Кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Львівська майстерня художнього металу. ЛМЕХП ІН НАНУ.
- С. 140 В. Садловський. Столик. 1910. Майстерня львівської художньо-промислової школи. ЛНГМ.
- С. 141 А. Ждаха. Меблі в українському стилі. Проекти. 1919. Дерево; столярна робота, ажурне різьблення, інкрустація, розпис. Опубліковано за: Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи. НМ. 2001. № 3–4.
- С. 142 А. Ждаха. Інтер'єр вітальні в українському стилі. Проект. 1919. Опубліковано за: Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи. НМ. 2001. № 3–4.
- С. 143 Меблі в українському стилі, виконані за проектом сестер Олени та Ольги Кульчицьких. 1910–1920 ті. Дерево; різьблення. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, відділ НМЛ.
- С. 144 Меблі в українському стилі, виконані за проектом сестер Олени та Ольги Кульчицьких. 1910–1920 ті. Дерево; різьблення. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, відділ НМЛ.
- С. 145 Меблі в українському стилі, виконані за проектом сестер Олени та Ольги Кульчицьких. 1910–1920 ті. Дерево; різьблення. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької, відділ НМЛ.
- С. 146 Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «Богородиця з ангелами». 1910. Вовна, льон; ткання. Художньо-меморіальний музей Олени Кульчицької у Львові, відділ НМУ.
- С. 147 Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «Тюльпани». Поч. ХХ ст. Вовна; ткацтво.

- Опубліковано за: Олена Кульчицька. Львів, 2007.
- С. 148 Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «Писанка». Поч. XX ст. Вовна; ткацтво. Опубліковано за: Олена Кульчицька. Львів, 2007.
- С. 149 Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «За мотивами кераміки». Поч. XX ст. Вовна; ткацтво. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ, 2005.
- С. 149 Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «Подільський». Поч. XX ст. Вовна; ткацтво. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ, 2005.
- С. 150 Ольга та Олена Кульчицькі. Килим «Олені». Поч. XX ст. Вовна; ткацтво. Опубліковано за: Олена Кульчицька. Львів, 2007.
- С. 151 С. Стриенська. Килим «Листя». Поч. XX ст. Вовна; ткацтво. Фабрика І. Хамули. с. Глиняни Львівської обл. Опубліковано за: Т. Michalowska-Barlog. *Kilmy polskie od XIII – do XX wieku zezbirow Muzeum Narodowego Poznaniu*. Poznan, 2011.
- С. 151 С. Гординський. Килим «Шахівниця». 1920–1930. Вовна; ткацтво. Фабрика І. Хамули. с. Глиняни Львівської обл. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ, 2005.
- С. 152 П. Ковжун. Килим «Жар-птиця». 1920–1930 ті. Глинянська промислово-ткацька школа. Вовна; ткацтво. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ, 2005.
- С. 153 В. Кричевський. Килим «Коло». 1912. Вовна; ткацтво. Опубліковано за: Русское народное искусство на Второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Петроград, 1914.
- С. 154 О. Саєнко. Килим «Диво-сад». Ескіз. 1923. Опубліковано за: Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва XX століття. Книга-альбом. Київ, 2003.
- С. 155 О. Саєнко. Килим «Зустріч козака». Виконано Н. Саєнко за ескізом 1924 р. Вовна; ткацтво. Опубліковано за: Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва XX століття. Книга-альбом. Київ, 2003.
- С. 156 В. Кричевський. Орнаментальна композиція для текстилю. Ескіз. 1922. Папір, акварель. НХМУ.
- С. 156 В. Кричевський. Орнаментальна композиція для текстилю. Ескіз. 1920. Папір, туш акварель Шевченківський національний заповідник у м. Каневі.
- С. 157 В. Кричевський. Костюми гетьмана та гетьманші до вистави «Богдан Хмельницький». Ескізи. 1920. Папір, акварель. МТМКУ.
- С. 157 В. Кричевський. Костюм полковника до вистави «Богдан Хмельницький». Ескізи. 1920. Папір, акварель. МТМКУ.
- С. 157 О. Кульчицька. Ескізи для тканини. 1903–1908. Акварель, туш. НМЛ.
- С. 158 О. Кульчицька. Ескіз декоративного паперу. Поч. XX ст. Папір, акварель. НМЛ.
- С. 160 О. Прахова. Замріяна. 1903. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. Шовкові нитки; гладь. Приватна збірка. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ, 2008.
- С. 161 О. Прахова. Панно. 1900. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. Полотно, шовкові нитки; гладь. Приватна збірка. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ, 2008.
- С. 162 О. Прахова. Панно. 1900. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. Полотно, шовкові нитки; гладь. Приватна збірка. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ, 2008.
- С. 163 О. Прахова. Панно. 1900. Вишивка за малюнком В. Котарбінського. Полотно, шовкові нитки; гладь. Приватна збірка. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ, 2008.
- С. 164 С. Яроцький. Краєвид. 1914. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т. Вишивка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 29–42.
- С. 166 А. Семиградова, Є. Прибильська. Наволочки. 1912. Шовк, муліне; художня гладь. Опубліковано за: Русское народное искусство на Второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Петроград, 1914.
- С. 167 А. Семиградова, Є. Прибильська. Наволочки. 1912. Шовк, муліне; художня гладь. Опубліковано за: Русское народное искусство на Второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Петроград, 1914.
- С. 168 Г. Цибульова. Вишивки. 1914. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. Книга-альбом. Київ, 2009.
- С. 169 В. Кричевський. Вишивка. 1910. Оленівка. Полотно, муліне, гладь. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. Книга-альбом. Київ, 2009.
- С. 169 В. Кричевський. Вишивка. 1910. Оленівка. Полотно, муліне, гладь. Приватна збірка. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. Книга-альбом. Київ, 2009.
- С. 170 Є. Прибильська. Наволочка. 1913–1915. Шовк; гладь. НМУНДМ.
- С. 170 Є. Прибильська. Наволочка. 1913–1915. Шовк, муліне, шовкові та металеві нитки; гладь. НМУНДМ.
- С. 171 В. Кричевський Доріжка. 1910. Оленівка. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ, 2008.
- С. 172 Г. Собачко-Шостак. Наволочка. Виконала Л.Капустіна в 1951р. О. Балашова. 1948. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.
- С. 172 П. Власенко. Ескіз декоративного панно. Відтворено у вишивці в 2008 В.Костюковою. Полотно, гарус; гладь. Приватна збірка. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ, 2008.
- С. 173 Г. Собачко-Шостак. Наволочка. Вишивка О.Балашова. 1948. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.
- С. 173 Г. Собачко-Шостак. Наволочка. Вишивка Л. Бойко. 1951. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.
- С. 174 Г. Собачко. Декоративне панно. 1913. Відтворено у вишивці В.Костюковою 2005. Муліне, полотно; гладь. Приватна збірка. Опубліковано за: Кара-Васильєва Т. Вишивка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 29–42.
- С. 175 Г. Собачко. Декоративне панно. 1913. Відтворено у вишивці В.Костюковою 2005. Муліне, полотно; гладь. Приватна

- збірка. Оpubліковано за: Кара-Васильєва Т. Вишивка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 29–42.
- С. 176 Г. Собачко. Декоративне панно «Квітка – редька». 1912. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2005. Муліне, полотно; гладь. Приватна збірка. Оpubліковано за: Кара-Васильєва Т. Вишивка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 29–42.
- С. 177 Г. Собачко. Декоративна подушка «Риби». Виконала в 1948р. О.Бражнікова. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.
- С. 178 Є. Прибильська. Декоративне панно. Фрагмент. 1913–1915. Шовк, муліне, шовкові та металеві нитки; гладь. НМУНДМ.
- С. 178 Є. Прибильська. Декоративне панно. Фрагмент. 1913–1915. Шовк, муліне, шовкові та металеві нитки; гладь. НМУНДМ.
- С. 179 Білицька К.Х. Наволочка. Умань, Київської обл. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.
- С. 179 Г. Собачко-Шостак. Панно «Рожевий орнамент». 1915. Відтворено у вишивці В.Костюковою. 2009. Полотно, муліне; гладь. Приватна збірка. Оpubліковано за: Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Живопись иглой. Художники авангарда и искусство вышивки: каталог. Киев, 2018.
- С. 180 В. Довгошия. Панно «Півень». 1920. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2009–2010. Полотно, гарус; гладь. Оpubліковано за: Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. Книга-альбом. Київ, 2009.
- С. 180 В. Довгошия. Ескіз панно «Заєць». 1920. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2017. Полотно, гарус; гладь. Приватна збірка. Оpubліковано за: Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Живопись иглой. Художники авангарда и искусство вышивки: каталог. Киев, 2018.
- С. 181 В. Довгошия. Панно «Кінь». 1920. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2008. Полотно, гарус; гладь. Оpubліковано за: Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ, 2008.
- С. 181 В. Довгошия. Панно «Птах». 1920. Відтворено у вишивці В. Костюковою. 2008. Полотно, гарус; гладь. Оpubліковано за: Кара-Васильєва Т. Вишивка. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5. Київ, 2016. С. 29–42.
- С. 182 Г. Собачко-Шостак. Наволочка. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.
- С. 182 П. Власенко. Наволочка. 1948. Київ. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.
- С. 183 Г. Собачко-Шостак. Наволочка. Шовк, муліне; гладь. Виконала П.Величківич в 1951р. НМУНДМ.



Аксаков С. Т. 24
 Алчевська Х. 109
 Андреев В. 35
 Анжейовський Й. 48, 49, 54, 190
 Антокольський М. М. 24
 Антоневич Болос Я. 43
 Аппель Л. 63, 64, 68
 Бакст Л. 23, 49, 109, 112
 Балавенський Ф. 55, 131
 Бальмонт К. Д.
 Бауер Л. 53
 Баум Ф. 111
 Бахматюк О. 63, 123
 Бекетов О. 53, 54, 57, 59, 157, 191
 Беклін А. 21, 69, 70
 Бенар П. А. 27
 Бенуа О. 35
 Бергейн Е. 57
 Бердслі О. В. 8–10, 87, 88, 99, 190
 Бережний І. 130
 Беркуцький М. 136
 Бернар С. 11, 108, 109
 Бернат Ф. 61
 Берн-Джонс Е. 8, 11, 49, 85, 87
 Бєлий А. 98
 Білецький П. 105
 Білібін І. 23, 35, 37, 99, 103

Білокурський М. 63
 Білокурський О. 60, 63, 122, 124, 126, 132
 Біляшівський М. 4, 47, 97,
 Бінг З. 7
 Бірюльов Ю. 43, 44, 48, 60, 62, 64, 69, 70, 72, 75,
 77, 80, 81, 110, 126, 140, 192, 193, 196
 Блок О. 98
 Блотницький Т. 65, 126
 Блоцький В. 67, 74, 116, 192
 Блумерс А. 109
 Бобрусов М. 42, 55, 190
 Богуславська К. 119, 120
 Бодлер Ш. 13, 75
 Бойко І. Х. 55, 60, 191
 Бойко Л. 173, 199
 Бойчук М. 46, 66, 143, 159
 Болсунова В. 121, 148, 155, 169
 Боннара П. 12
 Борисов-Мусатов В. 49, 87, 96
 Боулт Дж. 88
 Брадтман Е. 54
 Бугеро (Бугро) В. А. 27
 Бурачек М. 44, 45
 Бурданов Г. 83, 98, 99
 Бутович М. 146, 147, 151
 Бутовський В. 23
 Вагнер О. 53

- Вагнер Р. 70
 Вайлд О. 8–10, 75, 189
 Вальк З. 116,
 Валькота В. 22
 Вальницька С. 163
 Вальцев В. 114, 163
 ван де Вельде А. 3, 14–16, 18, 19, 107
 Васильківський С. 45, 47, 49, 56, 60, 148, 168
 Васнецов В. М. 24, 37, 49, 82
 Ваулін П. 131
 Вахтель В. 74
 Векслар П. 154
 Вержбицький Л. 47, 77
 Верхарна Е. 15
 Вигживальський Ф. 64, 115
 Виспянський С. 84, 89, 90, 92, 98
 Вичулковський Л. 69, 75, 82
 Віонне М. 107
 Виспянський С. 75
 Вістлер Дж. 49
 Вітвіцький В. 115
 Віхман Л. 93
 Власенко П. 148, 149, 170, 172, 173, 177, 182, 199, 200
 Водинський Ю. 115
 Войсі Ч. 9
 Володимир Ярославович (князь) 85
 Волоцький І. (святий) 85
 Вороний М. 90, 91
 Ворт Г.-Л. 108
 Ворт Ж.-Ф. 108
 Ворт Ч.-Ф. 108
 Врубель М. О. 21, 22, 24, 30, 31, 35, 36, 49, 83, 87, 98, 117, 179, 189, 190, 194
 Вульф В. В. 26, 27, 29–32
 Гаврилко М. 60
 Габерман Г. 20
 Гай Г. 42, 55, 190
 Галібей М. 124, 126
 Галле Е. 13, 14, 43, 179
 Гарбуз В. 145
 Гауді А. 179
 Гейне Т. Т. 21
 Генке-Меллер Н. (Генке Н.) 119, 180
 Герасимович А. 60
 Герасимович Г. 151, 154
 Гібсон Ч. Д. 109
 Гімар Г. 12–14, 17, 69
 Гінзбург О. 50–52, 57, 157, 190, 191
 Гладишевський І. 129, 130, 196
 Глинчак І. 60
 Гнатківський М. 77, 140
 Гнатюк В. 150
 Гнатюк І. 47
 Гоголь М. В. 24
 Головацький Я. 47
 Головін О. 22, 23, 32, 33, 36, 49, 190
 Головка Ф. 196
 Головнін М. 155
 Голубкіна Г. 21
 Горбова К. 154
 Гординський С. 146, 151, 153, 198
 Городецький В. 44–47, 52, 53, 190
 Гостинська В. 77, 140
 Гофман А. 132
 Гофман Й. 18, 19
 Грассе Е.
 Грен М. 114
 Гриньковський Я. 116
 Грінченко Б. 90
 Грушевська К. 91
 Грушевський М. 4, 46, 47, 101, 102, 144, 158, 194
 Гудим-Левкович Ю. 155, 180
 Гуз В. 151, 154
 Гургула І. 114
 Давидова Н. 119, 120, 169, 180–182
 Даум А. 14
 де Тулуз-Лотрек А. 12, 19–21, 98, 111
 де Шаванн П. П.
 Дебюссі К. 11, 15
 Деклер Л. 65
 Дембіцький С. 45, 65, 69, 70, 111, 114, 115, 126, 163
 Дембіцький М. 67
 Дені М. 49
 Дерл Д. Г. 10, 11
 Джулинська О. 126
 Джулинський Т. 126
 Джуранюк Ю. 154
 Дзбанський С. 122
 Диканський М. 53, 57, 157, 191
 Дідушицький В. 77
 Дітріх 58
 Добровольський О. 74
 Добужинський М. 23
 Довгошия В. 170, 180–182, 200
 Драгомирецька М. 114
 Дрекслер Л. 126, 127
 Дроб'язко І. 145
 Дульська А. 110
 Дункан А. 108
 Дусе Е. 108
 Дусе Ж. 107, 108
 Дюфі Р. 175
 Дягілев С. 23, 27, 35
 Дядинюк В. 151
 Дяченко Г. 98
 Екстер О. 119–121, 181, 183
 Ергардт К. 58
 Ернст Ф.
 Етвельд В. 17
 Ждаха А. 141–143, 197
 Желенський С. 64
 Жук М. 21, 44, 45, 48–50, 66, 88–95, 100, 115, 126, 142, 145, 148, 179, 193–195
 Жуков К. 50, 56, 190
 Журба Г. 91
 Загоскін І. І. 52, 191
 Загоскін М. М. 24
 Загурський А. 61
 Закс Є. 136
 Замирайло В. 87, 92, 98, 193
 Заньковецька М. 109, 110
 Запольська Г. 110
 Захаревич А. 63
 Захаревич Ю. 60, 61, 77, 124, 140, 195
 Заходер І. 133
 Зінов'єв О. 36
 Золотов Г. 100
 Івахів І. 147
 Ігумнова К. 31
 Імідж С. 8
 Ірина (княгиня) 85
 Їжакевич І. 45, 50, 101
 Калло сестри 108
 Кариков Ф. 129, 130, 196
 Карсавіна Т. 20
 Касперович М. 131
 Касперович Я. 70
 Качковський П. 52, 54
 Квятковський А. 74
 Кирик М. 147
 Кисельов М. 25, 27
 Кірхгод 58
 Клакович К. 126
 Клименко О. 5, 129, 130, 195, 196
 Клімт Г. 14, 15, 17, 49, 72, 97, 189
 Клінгер М. 21
 Клут М. 54
 Ключек О. 154
 Кнее М. 162
 Кобилянська О. 109, 110, 194
 Ковач Е. 65, 126, 140
 Ковжун П. 146
 Колуняк Г. 73
 Кондаков Н. 166
 Коновал П. 93
 Корнієнко Б. 52, 57, 157
 Коровін К. А. 24, 26, 35
 Корольчук О. 100
 Котарбінський В. 82–86, 98, 160–163, 166–168, 193, 198, 199
 Котера Я. 53
 Коцюбинський М. 90, 100
 Крайн У. 9

- Красицький Ф. 131
Кречетов С. 98
Крижанівський В. 151
Кримпоха П. 145
Крицінський В. 45
Кричевський В. 3, 4, 40–42, 45–47, 50–52, 76, 101–103, 117, 118, 131, 142–144, 148, 149, 151, 153, 155–159, 164, 169, 171, 185, 190, 194, 198, 199
Кричевський Ф. 48, 93, 96, 103, 111, 118, 153, 193, 194
Крушельницька С. 109, 110, 113, 194
Кузнецов М. 21
Кузнецов П. 33
Куксіна Л. 95
Куликовська Є. 54
Кульбін М. 29, 32, 33
Кульженко В. 100
Кульчицька Олена 43, 60, 65–67, 76, 79, 80, 111–114, 117, 121, 131, 135–140, 143–152, 158, 159, 162, 193–198
Кульчицька Ольга 65, 112, 114, 143–151, 162, 169, 197, 198
Купрін А. 33
Куриленко М. 146, 150, 153
Курчинський З. 63, 116, 1
Кшен Е. 126
Лагутенко О. 70, 93
Лалік Р. 12, 16, 17, 109, 110, 189
Ламанова Н. 121
Лансере Є. 23
Ларш Ф. Р. 12, 20
Лебіщак Ю. 122, 128
Левандовський С. 77
Левашова (Стюнкель) К. 29, 33
Левинський І. 3, 42, 57, 63, 110, 122, 126, 133, 169, 185, 191
Левицький Й. 126
Левицький І. 77
Левицький М. 147
Левицький О. 65, 126
Левицький Я. 126
Левітан І. 26
Левченко П. 168
Леся Українка 110, 194
Лисенко М. 5, 164
Ліберті А. Л. 9,
Лісицький Е. 33
Лісовський Р. 151, 153
Лісовський Ф. 146
Ліфшиць І. 136
Лукіянович М. 60, 124
Лушпинський О. 57, 60, 61, 63, 122, 124, 133, 140, 191
Людвіг Р. 126
Ляхнер Ф. 43
Макаревич Ю. 126
Макінтош Ч. 19, 49
Макмердо А. Х. 8
Максименко П. 165
Максимович В. 50, 87–90, 114, 179, 193, 194
Маларме С. 11, 49
Малевиц К. 119, 120
Малютін С. В. 20, 34–37, 190
Малявін П. 20
Мальчевський Я. 67, 69, 83, 84
Мамонтов С. 24, 31
Маневич А. 48
Мартинюк С. 154
Маршак Й. 134, 196
Матейко С. 64
Матейко Я. 83
Мегоффер Ю. 71, 84
Метерлінк М. 15, 89, 98
Міллес Дж. Е. 85
Микола I (імператор) 136
Михайлів Ю. 95, 96, 103, 179
Могилевцев С. 55
Мозер К. 21
Мокловський К. 43, 60, 140
Моро Г. 49
Морріс Вільям (Морріс Уільям) 8, 9, 11, 15, 16, 41, 59, 99, 174
Музика Я. 114, 151
Мурашко М. 83,
Мурашко О. 48, 93–97, 109, 111, 115, 116, 118, 120, 165, 193–195
Муха А. 7, 11–13, 43, 68, 98, 109, 189
Мухіна В. 121
Мюллер Г. 111
Нагірний В. 44, 45, 51, 77
Нарбут Г. 46, 98, 99, 103–105, 142, 159, 193
Недзвєцький З. 70
Нестеров М. В. 26, 35, 83, 94, 118, 165, 166
Недзельський Ф. 63
Ніколаєв В. 55
Ніцше Ф. 70
Новаківський О. 21, 48, 49, 60, 62, 66, 67, 79, 82, 86, 87, 111, 192, 193
Новотнова Я. 116
Обмінський Т. 45, 56, 57, 60, 64, 122, 133, 140, 191
Обрист Г. 17–19, 69, 189
Овсійчук В. 82
Овчинніков П. 134
Окунь Е. 83
Олесинська Е. 114
Олесь О. 93, 166
Ольбріх Й. 53
Ольшевський М. 45, 67–69, 114, 163, 192
Ониськів Е. 154
Оркасевич Т. 61
Орта В. 3, 14, 16, 17, 25, 26, 69, 189
Осінчук М. 151
Остроумова-Лебедева Г. 27
Охрімович М. 114, 163
Павлишак М. 77, 140
Павлова Г. 20
Павлуцький Г. 4, 98
Падалка І. 131
Пакен Ж. 108
Панькевич Ю. 43, 44, 71
Пасилюк І. 154
Пасічник Л. 133, 136
Патковський С. 131
Паутч Ф. 45, 67, 69, 108, 111, 194
Первухін К. 59
Пестель В. 120
Пестриков М. 54, 191
Петров К. 49
Петров Н. 4
Петров-Водкін К. 21
Пимоненко М. 111
Піонтковський Ю. 61
Пітч Е. 45, 60
Пліхаль С. 61
Плішевський Е. 61
Повстяний Є. 155
Подковинський В. 84
Поленов В. Д. 24, 26
Поленова М. 23
Поленова О. 23, 26, 28
Попова Л. 119, 120
Поросний В. 130
Прахов А. 35, 82, 84, 94, 95
Прахов М. 118, 165, 167
Прахова О. 37, 86, 95, 120, 160–163, 166–168, 195, 198, 199
Прибильська Є. 107, 118, 120, 121, 166–168, 170–180, 183, 195, 199, 200
Прокопович Т. 77, 140
Псіщева Н. 29, 33, 34
Пстрак Я. 43
Пуаре П. 107, 174, 175
Пуні І. 119, 120
Пшеченко Є. 170, 181–183
Пшибиславський В. чи Пшибиський В.
Пюві де Шаванн П. 49
Раєвська-Іванова М. 52, 58, 59, 78, 116
Раскін Дж. 8, 15
Ребчинський В. 77
Редон О. 49
Рейзнер М. 73, 74, 192
Рейхерт Я. 116

Репіховський А. 61
 Рерберга І. 88
 Реріх М. 23, 34–37, 50, 96, 190
 Репін І. Ю. 24, 35, 94
 Ржепишевський О. 57
 Римський-Корсаков М. А. 21
 Різник Ю. 130
 Робер-Флері Т. 27
 Родзянко Л. 55
 Родзянко О. 110
 Родзянко Т. М. (донька Яшвіль Н. Г.) 165
 Розанова О. 120
 Романчук Т. 126
 Росетті Д. Г. 85? 87
 Рош П. 12, 20
 Рубінштейн А. 26
 Рубінштейн І. 20
 Руденко Т. 55, 56
 Руше Б. 17
 Савицька Л. 86
 Садловський В. 60, 61, 115, 140, 197
 Садовський М. 158
 Саенко О. 143, 144, 153–155, 157–159, 198
 Салганова Д. 165
 Саль Е. 53
 Сальварані А. 112
 Самарін М. П. 24
 Самійленко В. 90
 Самокиш М. 4, 47, 51, 55, 56, 60, 76, 101, 102, 104, 105, 142, 148, 191, 194
 Самолович П. 131
 Сараб'янов Д. 20, 21
 Сведомський О. 84
 Сведомський П. 84
 Северин І. М. 43, 67, 74, 78, 79, 193
 Сегаль А. 64
 Семиградова А. 118, 120, 166, 167, 169, 171, 195, 199
 Семиградова Є. 176
 Семирадський Г. 83
 Серов В. А. 20, 24, 26, 49, 96, 109, 111

Сіхульський К. 21, 45, 69, 74–78, 111, 192, 193
 Скрябін О. 26, 30
 Слассіон О. 45, 47, 52, 76, 128, 131, 142, 145
 Слугоцький А. 126
 Собачко Г.
 Собачко-Шостак Г. (Собачко Г.) 118, 121, 148, 149, 168, 170, 172–180, 182, 183, 199, 200
 Соколов П. 55, 60, 191
 Соколов Ф. 54
 Соколюк Л. 5, 56, 90, 91, 190, 191
 Солнцев Ф. 23
 Солтис Б. 62
 Сольве Е. 17
 Сольська І. 110
 Сомов К. 103
 Сосенко М. 44, 49, 50, 60, 64, 67, 79–81, 111, 193
 Спаська Є. 149
 Станіславський Я. 82, 83, 118, 165
 Старицький М. 5
 Старицька Л. Я. 118, 194
 Стасов В. 23
 Стефанівський М. А. 133,
 Стефанович К. 67, 70–72, 179, 192
 Стефанович-Ольшанська М. 114, 163
 Стовпник М.
 Стравінський І. 23, 24, 35, 36
 Стриєнська С. 147, 151, 198
 Стронер В. 77
 Струхманчук Я. 46
 Судомора О. 101, 105, 194
 Сумцов М. 47
 Таранушенко С. 104
 Тассель Е. 17, 25, 26, 189
 Таубер Ю. 63
 Тенішева М. К. 24, 35–37, 145
 Теремець О. 55, 56
 Терещенко М. 86
 Терещук П. 138, 197
 Терлецький Т. 67, 68, 85, 193
 Тимошенко С. 55, 57, 60, 157
 Тичина П. 93

Тіфані Л. К. 14
 Ткаченко М. 59, 168
 Трубецький Є. 165
 Труш І. 43, 44, 47, 60, 66, 67, 111
 Тургенєв І. С. 24
 Удальцова Н. 120
 Уєбб Ф. 9
 Уїстлер Дж. 22
 Українець І. 131
 Ульянова Н. П. 32
 Унежинський Ю. 69
 Унз К. 62
 Устиянович К. 147, 148
 Фаберже К. 134
 Федоровичем В. 147
 Філіпов О. 98
 Філіпсон С. Г. 118, 166
 фон Габермана Г. 20
 фон Гофмана Л. 20
 фон Штук Ф. 21, 98
 Франко І. 46, 47
 Франц Р. 18
 Фуллер Л. 10–12, 20, 189
 Х'юза Е. Р. 93
 Хайне Т. 11
 Халабудний Я. 145
 Хамула М. 147, 151, 198
 Ханенко Б. 86
 Ханенко В. 86, 148, 155
 Хентова П. 33
 Хлебніков В. 134
 Хмелінський І. 126
 Хмелінський Ю. 126
 Ходлер Ф. 21, 49
 Холодний П. 50
 Холодний П. молодший 146, 147, 151, 153, 179
 Цауне Ю. 51, 57, 157, 190

Цибульова Г. 121, 156, 168, 170, 173, 174, 199
 Цибульський Ю. 110
 Цивкін В. 136
 Цорн А. 27
 Цьонь В. 147
 Чернявський М. 90
 Черченко В. 142, 156
 Чирвенко С. 127, 195
 Чирвенко Ф. 127, 195
 Чистяков П. 165, 166
 Шаляпін Ф. 24
 Шапіра Г. 63
 Шебест Ю. 62
 Шевченко О. 34
 Шептицький А. (митрополит) 47, 78, 133
 Шере Ж. 12, 20, 98
 Ширшов Б. 55? 60? 191
 Шлищ І. 147
 Шразі І. Л. 91
 Шухевич В. 47, 51, 76, 77
 Шухевич Г. 114
 Щепкін М. С. 24
 Щербаківський Д. 47
 Щирський І. 104
 Щусев О. В. 37
 Юхименко П. 144, 145
 Юхименко Ф. 144
 Яворницький Д. 47, 51
 Яворський В. 45
 Якулов Г. 119, 120
 Якунчиков В. І. 25
 Якунчикова (Вебер) М. 25–31, 49
 Яновський С. 115
 Яремич С. 98, 100
 Яроцький В. 74
 Яроцький С. 164, 168, 199
 Яшвіль Н. Г. 118, 165, 166, 169



- Авангард і модерн в українському народному мистецтві 1910-1930 років. НМУНМ: авт.-упоряд. Олена Шестакова. Київ, 2019. 152 с.
- Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут. Ленинград : Искусство, 1985. 240с.
- Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005. 184с., 385іл.
- Бірюльов Ю.О. Львівська сецесія: Каталог виставки із збірок Львова. Львів, 1986. 96 с.
- Борисова Е. А. Архитектура в творчестве художников Абрамцевского кружка (У истоков «неорусского» стиля). *Художеств. процессы в русской культуре второй половины XIX века*. Москва, 1984. 190 с.
- Боулт Джон. Перехрестя: модернізм в Україні, 1910–1930. Каталог виставки. Нью-Йорк, 2007. (http://www.ukrainianmuseum.org/ex_061105crossroads.html#TOP)
- (Боулт Джон. Перепутья. <http://nasledie-rus.ru/podshivka/8215.php>)
- Бурданов Г. Интернациональная выставка картин «Салон». *Киевск. мысль*. 1910. 23 февр.
- Бурданов Г. О. Бердслей. *В мире искусства*. 1907. № 3.
- Бутовский В. История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям. В 2х ч. Москва : Тип. В. Готье, 1870. 26 с. : 100 ил.
- Васильев Н., Брагина Т. Хозяева и гости дворянских имений Крыма: забытые имена (краткий исторический путеводитель). Москва : Глобус, 2002. 230 с.
- Вільшанська Оксана. Меблі Амвросія Ждахи. *Нар. мистецтво*. 2001. № 3–4. С. 56.
- Ганна Собачко-Шостак. Мистецький альбом. Київ : Нар. джерела, 2008. 168 с.
- Грималюк Г. Вітражі Львова кінця XIX – початку XX століття. Львів : Інт народозн. НАН України, 2004. 235 с.
- Журавлева Л. С. Талашкино. Москва : Изобразит. искусство, 1989. 208 с.
- Історія декоративного мистецтва України: В 5-ти т. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ : ІМФЕ НАНУ. Т. 5. Мистецтво XX – початку XXI століття, 2016. 542 с.; іл.
- Казакова Л. Орнамент в декоративном искусстве модерна как визуальная модель стиля. *Модерн и европейская художественная интеграция. Матер. междунар. конф.* Москва, 2003.
- Камінська Н., Нікуленко С. Костюм в Україні від епохи Київсько Русі до XXI століття. Харків : Золоті сторінки, 2004. 208с. 32іл.
- Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 464с.
- Кара-Васильєва Т. Стиль модерн і формування національної моделі українського вбрання. *Музейні читання пам'яті М. Біляшівського і Д. Щербаківського*. Збірник наукових праць за матеріалами науково-практичної

конференції 16-17 листопада 2017. Вінниця, 2018 С. 305–315.

Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Живопись иглой. Художники авангарда и искусство вышивки. Каталог. Київ : Новий друк. 2018. 112 с. ; іл.

Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в декоративному мистецтві України. *Декоративне мистецтво України IX–XXI ст.: Стильові трансформації художні інтерпретації загальноєвропейський контекст*. [Коллективна монографія] / ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. С. 19–177.

Кара-Васильєва Т. Інспірації стилю модерн в українському декоративному мистецтві. *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва:українська думка XX століття*. Антологія. Частина третя.. Львів, 2019, с. 333–350.

Кара-Васильєва Т. Інспірації стилю модерн в українському декоративному мистецтві. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. / ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ Київ, 2010. Вип. 10. С. 4–10.

Кара-Васильєва Т. Олександр Саєнко та Василь Кричевський – натхненники формування українського національного стилю. Всеукраїнська наукова конференція «Творчість мистецької династії Саєнків – у контексті української образотворчості XX-поч. ХХІ століття : Збірник наукових статей (до 120-річчя від дня народження Олександра Саєнко). Чернігів, 2020. С. 85–94.

Кара-Васильєва Т. Стиль модерн у мистецтві української вишивки. *Українська академія мистецтв : спеціальний випуск : до 50-річчя факультету теорії та історії мистецтв*. Київ : Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2010. С. 106–126.

Кара-Васильєва Т. Музика ліній. Василь Кричевський та український національний стиль. *Антикар*. №5 (119) 2020. С. 112–119

Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. Київ : Новий друк, 2009. 88с.

Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. Київ : Наук. думка, 1983. 135с.

Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. 280с., іл.

Каталог Виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки і коври по ескізам художників. Москва.- 1915. 12с.

Киселев М. Марія Якунчикова. Москва, 1979. 189 с.;

Киселев М. Марія Якунчикова і російський модерн (1870–1902). *Наше наследие*. Москва, 2000. № 3. С. 32–41.

Киселев М. О творчестві В. В. Вульф. *Искусство*. Москва, 1989. № 1.

Клименко О. Народна кераміка Опішні на зламі XIX–XX ст. *Українське мистецтво і архітектура кінця XIX – початку XX ст*. Київ : Наук. думка, 2000. 152-164.

Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця XIX – початку ХХст. Харків:Раритети України, 2020. 250с., іл.

Кодлубай І., Нога О. Нариси з історії моди кінця ХІІ – початку ХХ століть. Історико-мистецтвознавчий аспект. Львів, 1999. 156 с.

Костевич А. Рауль Дюфі : Альбом. Ленинград : Искусство, 1977. 190 с., ил.

Кротова Т. Ф. Класичний костюм в європейській моді XIX – початку ХХ століття: еволюція форм і художньо-стильові особливості. автореф. докт. дис. Львів, 2015. 30 с.

Лагутенко О. Вплив Станіслава Виспянського на творчість Михайла Жука. *Українсько-польські культурні відносини XIX–XX ст*. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2002. С. 46-60.

Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ :Грані – Т, 2006. 240с.

Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХстоліття. Київ,: Грані- Т, 2007. 168с.

Лагутенко О. Українська книжкова обкладинка першої третини ХХ століття. Стилiстичні особливості художньої мови. Київ, «Політехніка», 2005. 124 с.

Лупій С., Істоміна Г. Художня кераміка. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. Т. 5. 117-128.

Майданець О. Творчо-педагогічні принципи В. Кричевського у творчості Олександра Саєнка. *Українська академія мистецтв: Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2004. Вип. 11. С. 111–122.

Мартиненко Н. Творчий внесок Джона Генрі Дерла в розробку килимової орнаментики. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: «Мистецькі обрії»*. 2014. Київ, 2014. Вип. 6 (17). С. 127–130.

Мартиненко Н. М. Життєвий шлях і творча діяльність Джона Генрі Дерла в контексті руху «Мистецтва і ремесла» (друга половина ХІХ – перша третина ХХ століття : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00. 05. Київ, 2016. 16 с.

Михайлів Ю. Фрагменти спогадів про Нарбута. *Бібліолог. вісті*. 1926. № 3. С. 48-53.

Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва : Искусство, 1982. 192 с.

Нестеренко В. Постать Н. Яшвіль в контексті кустарних промислів Черкащини та України. *Народні художні промисли України: історія, сьогодення, перспективи* : Зб. наук. пр. *Всеукр. наук.-практ. конф.* 20 листопада 2015 року. Київ : ДП «НВЦ «Пріорітети»», 2016. С. 53–60.

Нестеров М. В. Воспоминания. Москва : Сов. худ., 1989. 416 с.

Нога О. Иван Левинский : художник, архитектор, промышленец, педагог, громадський діяч. Львів : Основа, 1993. 78 с.

Нога О. Михайло Адальбертович Стефанівський. Історія життя та творчої діяльності

(1878–1952): Історико-мистецтвознавче дослідження. Львів : Укр. технол., 2004. 108 с.

Нога О. Проект пам'ятника Івану Левинському. Львів : Укр. технол., 1997. 328 с., іл.

Нога О. Світ львівського спорту 1900–1939 рр. Спортдосягнення, товариства, архітектура, вбрання, мистецтво. Львів : НВФ «Українські технології», 2004. 784 с.

Овсійчук В. Ранній період творчості О. Новаківського. *Українське мистецтвознавство та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст.* Київ, 2000. С. 9–27.

Олександр Саєнко. Мистецька спадщина і сучасність / авт. тексту та упорядн. Н. Саєнко. Київ : Комп. «ЛІК», 2009. 324 с.

Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Ленинград : Изд-во обл. союза сов. худ., тип. им. Володарского, 1935. Т. 1. 254 с.

Пасічник Л. Ювелірне мистецтво України ХХ – початку ХХІ століть. (Історія, стилістика, персоналії). Київ : Наук. думка, 2016. 302 с. : іл.

Прибильська Є. Закохавшись у народне мистецтво. Життепис. : *Шудря Є. Оранта нашої світлиці*. Київ : [б. в.], 2011.

Раевская-Иванова М. Д. Двадцатипятилетие Харьковской школы рисования М. Д. Раевской-Ивановой с 1869 до 1894 и отчет школы за 1893 год. Харьков : Литотип Аршевской, 1894. 36 с.

Раевская-Иванова М. Д. Прописи элементов орнамента для технических школ. Москва : Издат. К. И. Тихомиров, 1896. 14 с.

Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Київ : Криниця, 2004. 704 с.

Русакова А. А. Символизм в русской живописи. Москва : Искусство, 1995. 452 с.

Русское народное искусство на Второй все-российской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Петроград : Главное управление землеустройства и земледелия, 1914. 85 с., 88 л. ил.

Ручной труд. Ч. 1. Рукоделие. Москва, 2009. 124 с.

Савицкая Л. На пути обновления. Харьков : ТО «Эксклюзив» НГУ ХПИ, 2003. 468 с.

Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття. Книга-альбом. Київ, 2003. 560с., 264 іл.

Сарабьянов Д. В. Стилль модерн. Истоки. История. Проблемы. Москва : Искусство, 1989. 296 с.

Сластионов А. Съезд художников по изданию народного орнамента. *Археологическая летопись. Южной России*. Киев, 1903. Кн. 1. С. 26-27.

Смолій Ю. Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги. *Студії мистецтвозн.* 2012. Чис. 4. С. 158–173

Соколюк Л. Архітектурний декор доби модерну в Харкові. *Українське мистецтвознавство*. Київ, 2014. Вип. 14. С. 149–158.

Соколюк Л. Видатна просвітниця, художник-педагог. *Образотв. мист.* 1992. № 1.

Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Харків, 2018. 256с.. 355 іл.

Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020. 248с., 311іл.

Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5. Мистецтво ХХ ст.

Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Харків : Видав. Олександр Савчук, 2018. 256 с. : іл.

Соколюк Л. Михайло Жук: шляхом модернізму (перший чернігівський період 1905–1916). *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 9–10. С 79–95.

Соколюк Л. Портрети Михайла Жука першого чернігівського періоду (1905–1916). *Вісник*

ХДАДМ : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Данилюка. Харків : ХДАДМ. 2015. № 6. –С. 102–116.

Стасов В. В. Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева. Санкт-Петербург, 1872. Вып. 1. 27 с., 88 л. ил.

Студницька М. Синтез мистецтв у громадській і житловій архітектурі Галичини першої третини ХХ століття. *Українське мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 158–178.

Сяйво. 1913. № 1.

Трубецкой С. Е. Минувшее. Москва : ДЭМ, 1991. 430 с.

Українська хата. 1910. № 5.

Українське слово і мистецтво. *Рідний край*. 1910. Чис. 43. 9 трав. Фабрика художественных ювелирных изделий Иосифа Маршака. Киев, 1908. Факсимільне видання. Київ, 2004. 56с.

Фар-Беккер Габриеле. Искусство модерна. Köln : Konemann, 2000. 425 с.

Ханко В. Різьб'яри з Великих Будищ. *Народне мистецтво*. 2001. № 1-2.

Ханко В. М. Кустарно-промисловий рух у Росії та промисли Полтавщини на зламі ХІХ–ХХ ст. Київ, 1983. 190 с.

Цимбала Лада. Золототкацтво Галичини ХVІІІ – першої третини ХХ ст. (історія, типологія, художньо-стилiстичні особливості : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Львів, 2003. 19 с.

Чепелик В. Український архітектурний модерн. Київ : КНУБА, 2000. 196 с.

Чепелик В. В. Формування українського модерну початку ХХ ст. у контексті національних творчих зв'язків. *Українське мистецтвознавство та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст.* / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ, 2000.

Шмагало Р. Гончарний промисел та керамічні школи України. *Вісник ЛДІНДМ*. Львів, 1992. Вип. 3.

Шмагало Р. Федорович і культурний розвиток Галичини в кінці ХІХ – на початку ХХ сто-

ліття. *Наук. читання пам'яті Святослава Гординського*. Львів, 1995. . 47 – 53.

Штольдер Н. В. Панно епохи модерна : дис. ... канд. искусств. Москва, 2005. 233с.

Шулешко И. В. «Изящный» бизнес Иозефата Анджеиовского. *Капитал*. 1995. № 6–7.

Эстетика Морриса и современность. Москва : Изобраз. искусство, 1987. 256 с.

Ювілей 25літньої літературної діяльності Івана Франка. *Літературно-науковий вісник*. 1898. Т. 4. Кн. 11.

Dekorative Kunst. 1898. Bd. 2. 278 s.

Grane W. Linie und Form. Leipzig, 1910. 296 s.

Przemysl drzewny w Kolomyi. *Tygodnik Ilustrowany* 1902. № 23. S. 454-455.

Wien 1900. Design/ Kunstgewerbe (1890–1938) Wien, 2013. 223 s.

Michałowska-Barłóg Maria T. Kilimy polskie od XVIII do XX wieku: ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu – Poznań ; Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2008 – 169 s.

АНФРФ ІМФЕ. Ф. 483. Од. зб. 49.

АНФРФ ІМФЕ. Ф. 483. Од. зб. 69.

ДМУНДМ4323, 4325.

Евдокимов И. В. Вера Васильевна Вульф-Якунчикова. Рукопись. 1925 г. ЦГАЛИ. Ф. 1246. Ед. сохр. 87. Лист 141.

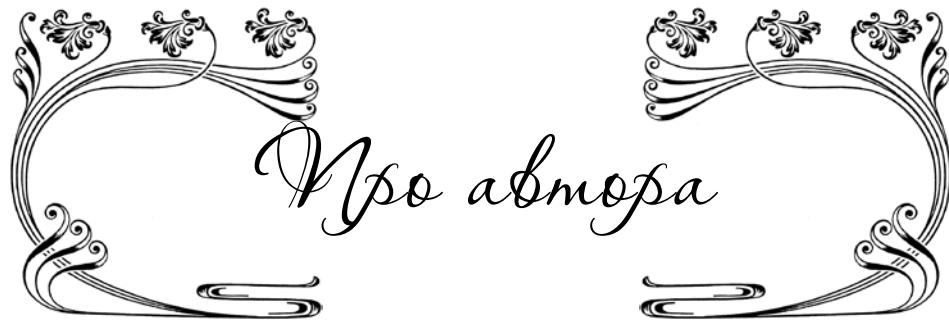
Лист Собачко до Новицької. АНФРФ ІМФЕ. Ф. 482. Оп. 12.

Таранушенко С. Мотиви старого мистецтва в творах Нарбута. 1928. 15 січ. – Машиноп. ст. ІМФЕ 134/ 247.

В4326 .



ВСТУПЕ СЛОВО	3
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ОСНОВ СТИЛІСТИКИ МОДЕРНУ В КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ ЄВРОПИ	6
РОЗДІЛ 2. УТВЕРДЖЕННЯ ЕСТЕТИКИ МОДЕРНУ В ХУДОЖНЬОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ	38
Український архітектурний стиль і його роль в естетичному перетворенні довкілля	38
Оновлення художньо-пластичної мови живопису. та графіки	60
Становлення нової моделі національної школи книжкової ілюстрації	97
РОЗДІЛ 3. ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ПЕРІОДУ МОДЕРНУ: НОВІ ПРИНЦИПИ ФОРМОТВОРЕННЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА.....	107
Формування моделі української моди в контексті міжнародних соціокультурних тенденцій	107
Переосмислення образотворчості народного мистецтва в художній кераміці	122
Стилістика модерну в художньому металі та ювелірному мистецтві.	133
Джерела інспірацій у комплексному проектуванні інтер'єру та меблів в українському національному стилі	140
Новації в килимарстві, ткацтві та вибійці.	146
Інтерпретація стилю модерн у творах вишивки	160
ПІСЛЯМОВА.....	184
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	188
ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ	189
ІМЕННИЙ ПОКАЗЧИК.....	201
БІБЛІОГРАФІЯ	208
ПРО АВТОРА	214



Кара-Васильєва Тетяна доктор мистецтвознавства (1979) академік Академії Мистецтв України (2017), заслужений діяч мистецтв України, (2006) Лауреат премії ім. Д.Щербаківського Національної спілки майстрів народного мистецтва (1995), премії ім. П. Білецького національної спілки художників України (2006), премії ім. Ф. Колеси Національної академії наук України (2007), Національної премії України імені Тараса Шевченка (2012), член Національної спілки художників України (1980), Національної спілки майстрів народного мистецтва (1990), професор (2011), працює зав.відділом образотворчого та декоративного мистецтва України в Інституті Мистецтвоз-

навства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Т. Кара-Васильєва є провідним фахівцем в галузі народного та образотворчого мистецтва України, опублікувала біля 500 статей у вітчизняній та зарубіжній пресі з питань теорії та практики народного мистецтва, 26 наукових та науково-популярних книг, підручників та посібників, вона є співавтором 34 колективних монографій та наукових збірників.

Значний корпус робіт дослідниці становлять студії над широким колом проблем генези і розвитку української народної вишивки, гаптування, килимарства: «Полтавська народна вишивка» (1993), «Українська сорочка» (1994), «Український рушник» (1997) та ін. Новим словом у нашому мистецтвознавстві, поза сумнівом, є цикл її досліджень в галузі літургійного шитва, досі майже не дослідженого явища не лише вітчизняного, а й в цілому сакрального мистецтва Європи. Цій проблематиці присвячено фундаментальну монографію дослідниці «Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика» (1994), а також розкішно видану багато ілюстровану книгу «Шедеври церковного шитва України XII–XX ст.» (2000), що наочно переконує читача у вишуканій красі творів вітчизняного мистецтва.

Пошук найактуальніших проблем українського народного мистецтва і національної культури в цілому характеризує розділи, статті, написані Тетяною Валеріївною в колективних монографіях і наукових збірників. Серед них – «Українське мистецтво у міжнародних зв'язках» (1981), «Художні промисли: теорія і практика» (1984), історико-етнографічні видання «Поділля» (1996), «Незмінні Карпати» (1995), «Холмщина і Підляшшя» (1997), «Українці» (1999), «Україна- козацька держава» (2004), «Українське бароко» (2004) тощо. Прикметною особливістю цих та багатьох інших праць Т. Кара-Васильєвої є те, що конкретні мистецькі явища розглядаються автором не лише на широкому тлі вітчизняної культури, а й у світовому контексті.

Підсумком багаторічних досліджень Т. Кара-Васильєвої стало видання широко ілюстрованої монографії «Історія української вишивки» (К., Мистецтво, 2008. 464с.). В ній авторка повно і всебічно висвітлює основні етапи розвитку української вишивки від часів її зародження до сьогодення. Важливим є те, що цей вид мистецтва розглядається в єдності розвитку всього українського образотворчого мисте-

цтва, еволюції художніх стилів і напрямків. В 2012 р. ця книга була удостоєна Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Кара- Васильєва є автором статей в енциклопедичних виданнях «Мистецтво України» (1995), «Енциклопедія українознавства», а також багатотомного міжнародного видання «Allgemeines Künstlerlexikon» Munchen-Leipzig, Енциклопедія русского авангарда в 3 т. Москва (2011–2013) та інш.

Кара- Васильєва є автором широкомасштабного проекту- „Відроджені шедеври” (2006-2009), мета якого відтворити вишиті роботи художників авангарду і народних майстрів початку ХХст., які сприяли формуванню нових засад мистецтва, модерну та авангарду. В рамках цього проекту вийшли книга-альбом «Відроджені шедеври» (К., 2009) та «Живопись иглой» (К., 2018)

Під керівництвом Т. Кара-Васильєвої розроблена наукова концепція п'ятитомного видання «Історії декоративного мистецтва України». (К., 2007–2016), в яких дослідниця виступає як науковий редактор, упорядник, автор численних наукових розділів.



Наукове видання

ТЕТЯНА КАРА-ВАСИЛЬЄВА

СТЦЛЬ МОДЕРН В УКРАЇНІ

Макетування, комп'ютерна верстка, обробка ілюстрацій:
Олена Григорівна Григоренко

Підписано до друку 15.05.2021 р.
Формат 84×108/16 Папір крейдяний.
Гарнітура Minion Pro. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 22,68. Обл. вид. арк. 18,37