

Національна академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського

ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ:
НАРОДНЕ І ПРОФЕСІЙНЕ,
ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ,
ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ

Колективна монографія

Книга 2

Київ
Видавництво ІМФЕ
2025

УДК 745/749:7.011:7.05](477)»19/20»
Д-28

Головна редакторка – Ганна СКРИПНИК
Відповідальна редакторка – Тетяна Кара-Васильєва
Відповідальна секретарка – Зінаїда Косицька

Рецензенти

докторка мистецтвознавства Людмила Соколюк,
докторка філологічних наук Тетяна Руда,
докторка мистецтвознавства Марина Юр

Д-28 **Декоративне мистецтво України: народне і професійне, історія і сучасність, теоретичне осмислення : колективна монографія. Книга 2 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2025. 268с.**
ISBN 978-617-14-0378-9

У колективній монографії визначено основні напрями розвитку традиційних видів народного мистецтва та творчості художників професійного декоративного мистецтва; здійснено мистецтвознавчий аналіз художньо-стильових особливостей як традиційних видів народного мистецтва – кераміки, витинанки, вишивки, хатнього малювання, так і видів декоративного мистецтва XX–XXI ст. – новітнього текстилю, авторського гобелену, сучасного фарфору.

В основу праці покладено концепцію розгляду декоративного мистецтва в усій різноманітності й багатогранності його проявів, наголошено на ролі та значенні народного мистецтва в системі духовної і матеріальної культури, у формуванні художнього та предметного середовища, простежено взаємовпливи і взаємозв'язки народного і професійного мистецтва на різних історичних етапах, у багатогранних зв'язках з етнокультурними процесами, що відбувалися впродовж XX ст. в Україні, входження у світовий історичний контекст на початку XXI ст.

*Затверджено вченою радою Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол №1 від 15.09.2025)*

ISBN 978-617-14-0378-9

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025

ЗМІСТ

Частина II

Професійне декоративне мистецтво: взаємовпливи та взаємозв'язки з народною творчістю

Розділ 4

Кара-Васильєва Тетяна

Народне і професійне декоративне мистецтво:
відмінність та взаємовпливи впродовж історії
розвитку 240

Розділ 5

Чегусова Зоя

Особливості впливу народного мистецтва на розвій
професійного декоративного мистецтва України
другої половини XX – XXI століття 341

Розділ 6

Сержант Людмила

Український фарфор і фаянс XX століття:
школи, заводи, художники 421

Джерела та література 463

Перелік умовних скорочень 489

Відомості про авторів 492

Анотації/Summary 495

Частина II

ПРОФЕСІЙНЕ
ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО:
ВЗАЄМОВПЛИВИ ТА
ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ
З НАРОДНОЮ ТВОРЧІСТЮ

Розділ 4

Тетяна Кара-Васильєва

НАРОДНЕ І ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО: ВІДМІННІСТЬ ТА ВЗАЄМОВПЛИВИ ВПРОДОВЖ ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ

Мета розділу полягає у визначенні основних напрямів розвитку традиційних видів народного мистецтва й професійної творчості художників декоративного мистецтва та здійснення мистецтвознавчого аналізу й художньо-стильових особливостей як традиційних видів народного мистецтва – вишивки, килимарства, кераміки, гутного скла, так і новітніх видів сучасного декоративного мистецтва – текстилю, гобелена, міні-гобелена, що дасть можливість накреслити основні фактори їх трансформації в авторські художні види.

Основний акцент роботи полягає в дослідженні художньої творчості професійних митців, що розвивається за всіма ознаками національної культури, відповідно до тенденцій візуального мистецтва сучасної Європи, водночас не втрачаючи своєї специфіки й національної своєрідності.

Важливим є виявлення ролі традиційного народного мистецтва в процесах консолідації та розвитку етносу, в процесах етнічної самоідентифікації, творення нових форм професійного декоративного мистецтва.

XX століття внесло суттєві зміни в структуру народного і в цілому всього декоративного мистецтва України. Еволюційні процеси та революційні катаклізми зумовили складну панораму художнього життя України протягом усього минулого століття. Відбувалися кардинальні переломи в соціальній галузі й політичних орієнтирах, зміни в економіці та суспільній психології. Це впливало передусім на переміни в галузі культури й мистецтва.

Україна за весь період свого розвитку мала складну історичну долю. Навіть назва її змінювалась кілька разів: була Малоросією у складі Російської імперії, на дуже короткий (1918–1919) відчула себе самостійною і незалежною державою під час утворення Української Народної Республіки, потім була Українською Радянською Соціалістичною Республікою у складі СРСР, нарешті в 1991 році стала незалежною, самостійною державою – Україною. За кожною із цих назв стояли кардинальні зміни історичного шляху, складні долі митців і загалом усього мистецтва. Складність посилювалась ще й тим, що територіально землі України були роз'єднані як адміністративно, так і духовно. На початку століття Східна Україна підпорядковувалась Російській імперії, Західна – входила до складу Польщі, Австро-Угорщини, 1939 року відбулось об'єднання цих земель у складі УРСР.

Початок століття ознаменований яскравими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої 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, зверталися до героїчної епохи Гетьманщини XVI–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко ¹.

¹ Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. С. 38.

На початку століття відбуваються творчі контакти народних майстрів Ганни Собачко, Параски Власенко, Василя Довгошиї і провідних митців авангарду Казимира Малевича, Олександри Екстер, Наталії Давидової, розробляються творчі ідеї творення орнаменту, формується лексика супрематизму, нові принципи моделювання одягу, предметного середовища. Саме початок століття демонструє різні підходи та уявлення митців про взаємозв'язки професіонального і народного мистецтва, про національний стиль декоративного мистецтва. Митці школи Михайла Бойчука, спираючись на традиції народного мистецтва, формальні принципи візантійської художньої системи, створили свій варіант національного стилю і втілили його в гобелені, ткацтві, кераміці, сповідуючи принципи універсалізму.

У 1930-х – першій половині 1950-х років відбувається чіткий водорозділ між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у руслі настанов соцреалізму, і народним мистецтвом, яке зберігає притаманні йому традиційні риси. Приєднання західних земель значно розширило панораму народного мистецтва, творчі взаємні контакти та впливи. На цей період припадають трагічні часи німецько-радянської війни, коли були повністю зруйновані осередки народного мистецтва і відбувалось їх поступове відновлення. Офіційне декоративне мистецтво 1930-х – першої половини 1950-х років формувалася переважно на засадах соцреалізму. Відбувалось цілеспрямоване ірраціональне формування і становлення «великого стилю» 1930–1950-х років². Він виробив низку пропагандистських штампів, які кочували у творах образотворчого мистецтва й механічно переносились у твори декоративного. Саме в трагічні 1930-ті роки – час Голодомору та колективізації – створювались етапні роботи, що прославляли колгоспний лад. Ці стильові озна-

² Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття.

ки оптимістичного міфу про щасливе життя з його еkleктичностію, станковізмом актуальні аж до 1940–1950-х років. Важливою прикметою мистецтва доби тоталітаризму було звернення до неокласики як стильового орієнтуру, що лягло в основу всього офіційного декоративного мистецтва. Час 1930–1950-х років – це структурований континуум, не співвіднесений із реальним історичним розвитком світового мистецтва.

Декоративне мистецтво 1960–1980-х років розвивається у сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, де працюють народні майстри й численний загін художників-професіоналів. У цей час широкого розвитку набуває художня промисловість, де митці створюють як речі широкого вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності. Якщо в попередні роки основним завданням декоративного мистецтва були пошуки сучасної пластичної мови предметного оточення, його оновлення, піднесення рівня масових робіт, звільнення від рис станковізму, то поряд зі створенням побутових речей воно звертається до вільного формотворення, до унікальної творчості.

Уже 1960-ті роки позначені новим розумінням народних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, «цитування» образотворчого фольклору. Намітилась тенденція до глибшого вивчення його основ, уважнішого ставлення до його специфіки. 1970-ті роки проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, принципи композиційної побудови. 1980-ті роки були найпліднішими в розвитку художніх промислів. У цей час упроваджуються нові організаційні методи роботи, формується новий тип народного майстра. У 1980-х роках у межах загальної спрямованості до виразності, образної різноманітності паралельно розвиваються і взаємодіють «натурстіль» та «дизайн-стіль», посилюється інтерес до історичного минулого, до традицій народного мистецтва.

Художні метаморфози української вишивки XX–XXI століття

Художня вишивка як галузь декоративного мистецтва є надзвичайно чутливою і динамічною стосовно нових тенденцій часу. Ця галузь мистецтва тісно пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками та вподобанням, світоглядними настроями.

У XX ст. професійні художники звернули свою увагу на вишивку, як на найбільш виразний вид декоративного мистецтва. Їхні пошуки в цій сфері стимулювали її розвиток, зміну художньо-виражальних засобів, сферу застосування, а головне – вони звільнили вишивку від утилітарності, ужитковості, сприяли тому, що значно розширилася сфера її застосування, змінився її пластичний і виразний діапазон. Вишивка, завдяки увазі професійних митців, на початку XX ст. перетворюється в абсолютно іншу галузь мистецтва, переконає у своїй самодостатності. У цей час як самостійний жанр виникає вишите декоративне панно. Художники намагалися насамперед не імітувати живопис, механічно переносючи ескізи у вишивку, а навпаки – розкрити специфічний художній потенціал самої вишивки – виявляти складну фактуру матеріалу, передусім блиск і світлоносність шовкових ниток, їх здатність залежно від нахилу стібків по-різному поглинати й випромінювати світло, утворювати різноманітну складну рельєфність поверхні. У їхніх роботах 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 радикально оновлювали форму. Саме тому набуває такої популярності вишивка художньої гаді, яка є власне «живописом голкою».

Початок століття в Україні характерний значним зростанням національної свідомості, увагою до стародавніх

пам'яток, захопленням етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професійного мистецтва. На початку ХХ ст. в Україні відбуваються процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві, активної праці провідних художників-авангардистів із народними майстрами та зверненням їх до символічної мови народної творчості. Ці взаємовпливи привели до глибоких структурних видозмін, пов'язаних із зародженням нового напрямку мистецтва – українського модерну, авангарду.

В Україні зусиллями творчої інтелігенції та меценатів створюється розгалужена мережа майстерень, у яких генеруються й реально втілюються новітні ідеї. До цього широкого кустарницького руху долучилися високоосвічені жінки зі знатних родин, такі як Юлія Гудим-Левкович, Наталія Яшвіль, Анастасія Семиградова, Наталія Давидова, Варвара Ханенко, які в своїх маєтках власним коштом організували кустарні артлі.

Зростаючий інтерес до народного мистецтва, зацікавлення його самобутністю, намагання врятувати промисли вишивки від загибелі й поглинання промисловістю привели до пошуків співпраці професійних художників і народних майстрів.

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

Спроби відродити народні промисли і спрямувати їх у новому стильовому руслі дали свої результати. Особливо слід відзначити роботи, виконані за ескізами Василя Кричевського, який у 1912–1915 роках очолював Оленівський осередок (с. Оленівка Фастівського р-ну Київської обл.), організований Варварою Ханенко, де виготовляли килими, декоративні тканини, вибійку, різноманітні види узорного полотна. 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). Збереглися 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 із зображенням птаха на квітковій гілці, яскравих відкритих кольорів, виконана художньою гладдю³.

Наталія Яшвіль відкрила майстерню в с. Сунки Смілянського повіту, Київської губернії (нині Черкаського району Черкаської обл.), яка спеціалізувалась на створенні виробів із художньої вишивки та килимарства. 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 (бронзова медаль) у Петрограді 1913 року. У маєтку працювали художники М. Нестеров, О. Мурашко, Я. Станіславський. Керувати художньою справою розвитку промислів був запрошений Микола Прахов.

Олена Прахова була митцем широкого творчого діапазону. Крім величних, грандіозних творів на релігійні теми, вона охоче вишивала картини за проектами художника Вільгельма Котарбінського, у якого брала уроки малювання. Робота «Замріяна» (1900) – це яскравий вияв стилю модерн у вишивці⁴. Жіночі образи, які були характерними елементами орнаментальних композицій доби модерну, були в контексті стилістики образотворчого мистецтва, літератури. Живим уособленням стилю стала відома на той час французька актриса Сара Бернар.

Узагальнений образ жінки в мистецтві – це відтворення певного ідеалу, те спільне, що складається в типові, стилі-

³ Т. Кара-Васильєва, Г. Коваленко. Відроджені шедеври. Київ : Новий друк, 2009. С. 12.

⁴ Там само.

зоване; те, що за естетичними нормами того часу робить їх такими привабливими. Каноном зображення жінки є твори О. Бердслея, Г. Клімта, А. Мухи. Довгий час митець працював у Парижі. Його відомі плакати та афіші до вистав за участю С. Бернар, графічні цикли пір року, квітів утвердили цей архетип жіночої краси, безпомилково впізнаваний у сецесії. В. Котарбінський у своїй роботі відтворює саме цей пластичний канон жіночого образу. Це втілення грації жіночої постави, вишуканих жестів, переданих тонкими вигинами пластичної лінії через найтонші благородні відтінки вохристо-золотавих тонів шовкових ниток.

О. Прахова вишивала також за малюнками свого брата – Миколи Прахова, відтворювала і власні композиції. На виставці робіт В. Котарбінського, яка була організована в залах Національного музею «Київська картинна галерея» в 2010 році, уперше були представлені малюнки художника, які мають прямі паралелі з вишивками О. Прахової.

Три панно для ширми дають певне уявлення про характер таких вишивок⁵. Це ліричні пейзажі, для яких характерна гармонія ритмічних і тональних співвідношень. Значний інтерес художниці до образів живої природи був цілком законним і відповідав естетичним настановам нового стилю. У роботах О. Прахової яскраво виявилася його характерна прикмета, особливістю якої є посилений інтерес до окремого об'єкту живої природи – любовне, реалістично достовірне відтворення метелика, ластівки, її гнізда, залюбуння окремою квіткою, листям, травинкою, очеретом. Відчувається знання О. Праховою будови кожної рослини, куща, дерева, які передані з ботанічною точністю, правдоподібністю та переконливістю. Основне в цих роботах – бажання передачі загального через конкретне. Це єдність людини і природи, уміння передати її красу й насолодитись її спогляданням, виявити живий інтерес до кожного конкретного орнаменталь-

⁵ Там само. С. 13.

ного мотиву – квітів, листочків, трав. Усе це точне відтворення переливається в мистецтво зображення, у точність передачі малюнка з натури. Це посилюється глибокою любов'ю до змальованого пейзажу, в якому безпомилково впізнаються краєвиди України з білими вишитими хатками, мальвами перед будинками. Кожна з трьох частин панно для ширми має певний закінчений пейзажний сюжет. 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 як стиль декоративний, у якому декоративність виступає основною естетичною категорією, що є мірою краси. Естетизація навколишнього середовища, увага до мотивів флори й фауни була органічним і закономірним тогочасним явищем, відбиттям настанов модерну. Це було наслідком підвищеного інтересу до рослинного світу в теоретичних працях того часу, в художній освіті.

Опанування у вишивці стилістики модерну відбувалося в Україні в трьох напрямках. Перший – у руслі загальної тенденції Ар Нуво, яскравим представником якої є О. Прахова та В. Котарбінський, другий позначений переосмисленням мистецтва українського бароко XVII–XVIII ст., що є типовим для вишивальних робіт Г. Собачко-Шостак, Є. Прибильської, третій – зверненням до народного мистецтва Гуцульщини, що характерно для львівської сецесії, передусім для кола митців, об'єднаних навколо фірми І. Левинського, а також для творчості сестер Кульчицьких.

Вільне оперування традиціями українського мистецтва скеровувало діяльність художників на відродження стилю українського бароко, у якому вони бачили яскраве втілення національної самобутності. Показовими в цьому плані є експонати II Всеросійської кустарної виставки в Петрограді (1913). У передмові до альбому чітко сформульовано основні напрями розвитку кустарних промислів, серед яких названо «малоросійський», котрий використовує узорі й худож-

ні мотиви XVIII ст., що збереглися у вишивці та килимах ⁶. Експонати вишивки були представлені Київським кустарним складом, Решетилівським показовим пунктом Полтавського губернського земства, майстернями А. В. Семигradoвої в с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії (нині – с. Веселинівка Броварського р-ну Київської обл.), Н. М. Давидової в с. Вербівка Кам'янського повіту Київської губернії (нині – Кам'янського р-ну Черкаської обл.) та княгині Яшвіль в с. Сунки Смілянського повіту Київської губернії (нині – Черкаського р-ну, Черкаської обл.). Значний внесок у розвиток художньої вишивки зробила художниця В. Болсунова. Вона досконало виконувала вишивки кольоровим шовком, золотом і сріблом по атласу, в яких творчо переосмислювала традиції українського шитва XVIII ст. За успішне керівництво вишивальною справою була нагороджена малою срібною медаллю на цій виставці, мала відзнаки й на інших виставках.

Вишиті роботи «Кустарного пункту Семигradoвої і Прибильської» на виставці були відзначені великою срібною медаллю. Представлені на виставці вишиті вироби – різноманітні подушки, доріжки, серветки, панно, сучасний одяг – дають уявлення про те, як художники пристосовують і переосмислюють до нових вимог художню систему шитва XVIII ст. Вони штучно вилучають із цієї цілісної системи окремі мотиви (різноманітні зображення квіткових букетів у кошиках, вази, окремі галузки і квіти) й механічно переносять їх у вишивку подушок, панно. Унаслідок таких дій ці мотиви набувають застиглих форм із відтінком манірності та статичності.

Вироби кустарних майстерень початку століття відходять від своїх прототипів, і хоча чітко простежується їх першооснова, вони позбавлені підвищеної емоційності й чутливості

⁶ Русское народное искусство на Второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Петроград, 1914. С. 40.

до тонкої градації кольору, притаманної шитву XVIII ст. Із плином часу вишивки шовком втратили звучання первісних яскравих кольорів. Саме цю «бляклість» художники кустарних промислів сприймали як естетичний еталон, імітуючи його в сучасних виробках. Широко застосовується кольорове тло, яке до того не було прикметним 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 сполучень, їх поєднань із різноманітним кольоровим тлом, виявляє силу звучання загальної гами вишивок. Особлива увага до підкреслення кольору, його символічної ролі, виявлення у вишивці живописного начала були тим імпульсом, що згодом сприяв формуванню творчої спрямованості таких яскравих індивідуальностей, як Ганна Собачко, Параска Власенко, Євмен Пшеченко, Василь Довгошия, Гликерія Цибульова, які уславили 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, викристалізовувались ідеї синтетичного мистецтва, мистецтва модерну, а згодом – супрематизму. Як уже йшлося, найбільш сприйнятною 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 стали складовою творення художніх виробів у майстерні в Скопцях. Орієнтація одягу на європейську моду з оздобленням декоративною вишивкою – такий основний принцип міського костюма, що мав широку популярність на початку століття в середовищі інтелігенції, яка сповідувала ідеї національного відродження.

Митці активно звертаються до мистецтва бароко. Саме цей яскраво виражений національний стиль стає об'єктом стилізації і естетичних рефлексій. Водночас формування сти-

лю з ретроспективною орієнтацією до героїчного минулого надає йому не лише змістову паралель, ставши своєрідним історіософським двійником, парафразом, але й посилює ідеологічну спрямованість, працює на формування «української ідеї», співпадає з соціально-політичними і культурними процесами за відродження і становлення національної культури.

Яскравою постаттю в розвитку цього стилю є художниця Євгенія Іванівна Прибильська. Вона весь час займалася українською вишивкою. Її життя – це приклад невтомного служіння справі організації кустарних промислів та виставок. Її доробок 1913–1916 років досить чітко розкриває тенденції до створення нового стилю у вишивці початку ХХ ст. Сама Є. І. Прибильська згадувала, що протягом 1908–1910 років вона посилено вивчала старовинне українське мистецтво, робила замальовки з тканин і вишивок ХVІІІ ст. із ризниць Софійського собору та Успенського собору в Києво-Печерській Лаврі, а також вивчала сучасні рушники, писанки «дзвінкого веселого забарвлення»⁷. На запрошення власниці маєтку А. Семигравової, Є. Прибильська очолила у 1910 році художнє керівництво навчально-показовою килимарською майстернею і вишивальним пунктом у с. Скопці, де вона працювала до 1916 року.

Художниця на той час була вже добре обізнана з українським мистецтвом ХVІІІ ст. і сучасною народною творчістю. Ці два напрямки й були покладені в основу діяльності майстерні. Тут виготовляли шарфи, декоративні подушки, панно, покривала. Чітко аналіз діяльності майстерні було здійснено в передмові до «Каталогу виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки й килими за ескізами художників», що відбулася в 1915 році в московській галереї Лемерсьє: «Первісним завданням цієї справи було відродження в тканинах та вишивках місцевого орнаменту на підставі замальовок

⁷ Прибильська Є. Закохавшись у народне мистецтво. Життєпис. Шудря Є. *Оранта нашої світлиці*. Київ, 2011. С. 429.

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»⁸.

Для роботи в майстерні запросили народних майстринь Ганну Собачко та Параску Власенко. Вони виконували малянки, за якими виготовляли килими, вишиті декоративні панно, подушки.

Народна майстриня П. Власенко так само привернула увагу своїми роботами. Вона в майбутньому уславилась як видатна килимарниця, на період роботи в Скопцях її вишиті вироби наповнюються яскравими кольорами, певним рухом. За її ескізами у вишивальних артілях майстрині ще довгий час, аж до 1940-х років, повторювали ці зразки.

Для робіт Г. Цибульової цього часу так само характерні вільні, невимушені орнаментальні композиції яскравих кольорових поєднань, які творчо інтерпретують барокове шитво XVIII ст. На «Виставці сучасного декоративного мистецтва. Вишивки та килими за ескізами художників» (1915 р. Москва, галерея Лемерсьє) вона представила вишивки на різноманітних предметах: скатертях, панно, подушках, шарфах, комірцях.

Перше десятиліття XX ст. позначилося зародженням та енергійним поширенням в усіх видах мистецтва стилю модерн, який відповідав вимогам і естетичним запитам суспільства. Характерною особливістю цього стилю є втрата творами живопису, скульптури, прикладного мистецтва своєї самодостатності та включення їх у загальний єдиний ансамбль як цілісну художню систему, де твори набувають підвищеної декоративності й підкресленої експресивності. У зв'язку із цим

⁸ Каталог Виставки современного декоративного искусства. Вышивки и ковры по эскизам художников. Москва, 1915. С. 3.

у художній організації інтер'єру особливого поширення набувають вишиті панно, подушки, оздоби для меблів, вишиті ширми. У синтезі просторових мистецтв особливу роль відіграє декоративне панно, його повна підпорядкованість площині стіни, її «диктатурі». Саме цим пояснюється така мода на вишиті панно, які посідають значне місце у творчості як Є. Прибильської, так і Г. Собачко.

В епоху модерну орнамент виконує формоутворювальне й змістовне навантаження, стає основним компонентом у створенні предметного світу, навколишнього середовища. У цю добу орнамент несе глибокий внутрішній зміст. В основу орнаменту модерну були покладені мотиви стилізованих квітів і рослин із підкресленням та виявленням 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, 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. Саме тому в роботах Є. Прибильської і Г. Собачко на перший план виступає не реалістичність мотивів, а їх фантастичність, небуденність, посилення міфологізації образів.

У 1914 році Є. Прибильська здійснила подорож до Парижа з виставкою робіт народних майстринь. Саме там в ательє на бульварі Кліші, заснованому відомим модельєром Полем Пуаре, народилася мода на тканини з квітковим орнаментом. Цілком природно, що ця атмосфера активних новаторських пошуків кольору, нових принципів орнаменталізації, які панували в Парижі, полонили 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 на правильному шляху, що цей свіжий матеріал ще заявить про себе у май-

бутньому»⁹. Після повернення з Парижа вона відходить від наслідування шитва XVIII ст. Новітній селянський малюнок і писанка спонукали до вираження яскравості та «рухливості».

Саме ці дві складові – «яскравість» і «рухливість» будуть визначальними в художньому методі її вишивок. Роботи, створені художницею після Парижа, свідчать про творчі пошуки й неординарність підходів. Її композиції побудовані за принципом контрастного протиставлення об'ємів; вони перейняті енергійним ритмом, симетрія замінюється динамічною рівновагою, що підсилюється кольоровим тлом. Оскільки орнамент модерну став самодостатній, природним стало виникнення таких видів вишивки, як декоративне панно, диванні подушки, у яких орнаментальне декоративне начало виступало на передній план. Так, композиція панно Є. Прибильської (НМДМУ) будується на асиметричному розташуванні примхливих гнучких ліній дивовижних, фантастичних квітів і рослин дуже складної конфігурації. Кожний із внутрішніх орнаментальних мотивів будується на поєднанні кольорових площин, тонко нюансованої монохромії. Колірну гаму утворюють контрастні яскраві зелені, бузкові, фіолетові, сині та жовті кольори, що підсилюються кольоровим тлом. Малюнок цих панно проймає надзвичайна динаміка 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. Прибильської (НМДМУ). Основою художнього образу є звивиста гілка з фантастичними квітами, органічно вписаними в овал. У колірній гамі цієї роботи відчувається інтерес до багатоаранжованої шкали рожево-бузкових тонів.

Уважне вивчення шитва XVIII ст. дало можливість художниці збагнути красу вишивки «гладдю» й запровадити її

⁹ Прибильська Є. Закохавшись у народне мистецтво. С. 431.

застосування в усіх виробках майстерні у Скопцях, насамперед у своїх роботах, у творчості Г. Собачко. За допомогою цієї техніки, яка є власне «живописом голкою», сповна проявляються декоративні якості шовку. Його блиск, мінливість кольору залежно від напрямку покладених стібків створюють надзвичайно емоційну гру кольору. Водночас застосування гладі й шовку підкреслює різну фактуру матеріалу: глибину й матовість шовкового тла, блискучість вишитих шовковими нитками суцільних локальних плям відкритого кольору, покладених, як у живопису, широкими мазками. Експресивна насиченість кольору досягається протиставленням холодних і гарячих барв, які на чорному або темно-зеленому тлі створюють відчуття підвищеної емоційності, а на рожево-бузковому наче «розчиняють» зображення і створюють світіння перламутрових барв. Загалом вишивка зазнає впливу живопису, точніше – у них схожі формотворення художньо-образної структури.

Якщо порівняти художньо-виражальні засоби шитва XVIII ст., які були джерелом інспірацій і вишивки Е. Прибильської та Г. Собачко в період 1910–1920 років, то з усією очевидністю постають різні засади творчого методу й новий підхід до пошуку естетичних ідеалів. Так, для підкреслення площинності зображень майстрині вводять умовний колір. Стібки шовку розміщують у межах кожної кольорової плями, підкреслюючи відокремлення однієї від іншої. Один із головних принципів формування художнього образу стилю модерн полягає у значенні кольору, особливому ставленні до нього. У вишивках Е. Прибильської це і складність кольорових поєднань, і ритм розміщення кольорових плям, і різна ступінь сили його емоційного звучання.

Кольорова основа її вишивок – не просто гарний ошатний фон, на якому подаються пишні рослинні форми, тло вишивок Е. Прибильської – це ірреальний світ, підкреслення його небуденності та фантастичності. Саме в пропорційності тла і зображень – метод художниці, її засіб передачі певного емоційного настрою.

Енергійні пошуки нових шляхів, нових форм у мистецтві вишивки в Є. Прибильської нерозривно були пов'язані з уважним ставленням і підвищеним інтересом до народного мистецтва. Вона довела, що в художника-професіонала й народного майстра різні шляхи в мистецтві. Саме завдяки її інтелігентній мудрості була виплекана творчість Параски Власенко, Ганни Собачко, пишнобарв'ям розквітнув їхній небуденний талант. У Г. Собачко життєва і творча доля були нерозривно пов'язані з Є. Прибильською. За її малюнками в майстерні створювалися вишиті панно, декоративні подушки, що експонувалися на численних виставках, привертаючи увагу своєю самотутністю.

Однією з особливостей художнього напряму майстерні в Скопцях була «міфологізація», переосмислення сюжетів, вторгнення світу фантазії, що виходила за межі буденності. Це простежується у вишитих роботах Г. Собачко. Її роботи створювались у контексті розвитку орнаментальних засад стилю модерн, у якому головною ознакою виступає лінія, яка є головним формоутворюючим елементом стилю. Лінія (або форма серпантину), що імітує змію, яка вигнулася в русі. Початок цьому було покладено створенням у 1895 році вишитого панно Германа Обриста «Альпійські фіалки», яке було назване, за влучним виразом бельгійського архітектора і художнього критика Віктора Орта, «ударом батога» і стало класичною формулою орнаменту модерну – як «лінія Орта». У всіх видах мистецтва лінія, завдяки орієнтації на органічні форми природи, набуває небаченої динаміки, і саме цей рух привертає особливу увагу митців.

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) позначені стрімкою ритмікою, насиченістю кольором завдяки контрастам синього, брунатного, червоного. Збереглися її малюнки, виконані на папері, та кілька фотографій вишитих робіт. Це окрайок скатертини

і панно (1917), які експонувалися на виставці «Сучасна творчість українського села» (1919) та фото з виставок 1920-х років у Києві, а також малюнки, призначені безпосередньо для їх подальшого виконання у вишивці¹⁰, незначна кількість вишитих подушок, виконаних за її ще ескізами, які продовжували довгий час вишивати в артільях Полтавщини. Вони доводять, що у творчості Г. Собачко на зміну традиційним схемам народного розпису з їх статикою, симетрією, рівновагою приходять композиції, сповнені експресії та динаміки форм, напруженого кольору. Зіставлення робіт 1914–1918 років із попередніми роботами, а також із розписами останнього періоду життя Г. Собачко свідчить про те, що взаємодія з такою яскравою творчою натурою, як Є. Прибильська, значно вплинуло на майстриню. Про це свого часу відзначали й сучасники, аналізуючи творче спрямування майстерні у Скопцях. Про навчання там, співпрацю з Є. Прибильською, вплив на її творчість красномовно свідчить у спогадах і сама Г. Собачко¹¹. Майстриня любить вишивати диванні подушки різноманітної форми, найчастіше – круглої. У композиціях завжди є ніби центр, від якого починається вихор кольору та орнаментальних фігур. Рух створюється Г. Собачко по колу, чим підкреслюється безперервність, особлива сила пружини, що несе заряд космічної енергії. Фантазія майстрині вигадує різноманітні казкові створіння, серед яких трапляються зображення небачених квітів, птахів, химерних риб. Художниця має «свою» флору і фауну. Ця фантазійність підкреслюється застосуванням умовного кольору, введенням золотої та срібної ниток. Усе сплетено в єдиний згусток почуттів – то тривожних, стрімких і впевнених, то спокійних і врівноважених. Навіть коли форма виробу квадратна, то

¹⁰ Ганна Собачко-Шостак. Мистецький альбом. Київ : Народні джерела, 2009. С. 61–64.

¹¹ Лист Собачко Г. до Новицької О. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 48–2. Од. зб. 12.

й тоді майстриня будує композицію по діагоналі: у вигляді звивистої гілки з вигнутими казковими квітами або зігнутої по колу, у центрі якого розміщує зображення великого птаха. Орнаментальні мотиви у вишивках Г. Собачко – паростки гілок, пелюстки, фантастичні квіти – набувають особливого абрису; складається враження, що їх рух, примхливі вигни найбільше цікавлять майстриню. Орнаменти її подушок розвиваються стихійно, листя і квіти набувають небачених форм, одна деталь наче чіпляється за іншу, органічно вистаючи з неї. Квіти в її роботах непомітно й органічно трансформуються в зображення птахів, риб, якихось фантастичних істот, незвичайних комах. Орнамент набуває підвищеної самодостатності й розвивається, виходячи зі своїх власних особливостей.

У роботах Г. Собачко реальне і фантастичне зміщені, життєво конкретне перетворюється в іншу іпостась – вигадку. Навіть такі мотиви, як зображення риб, птахів, які майстриня органічно вплітає в коло орнаменту, набувають казкових форм. Серед цього різноманіття орнаментальних мотивів Г. Собачко вплітає зображення павиноного пір'я, адже зображення пав було характерним для стилістики модерну.

Майстриня малює свої ескізи темпераментно, «від руки». Вона мислить насамперед кольором, його сполученнями, у які вкладає певний емоційний зміст. Декоративні панно «Квітка-редька» (1912), «Коники» (1919), «Птиці-чарівниці» (1921) – це небачені фантастичні квіти, композиція яких будується на своєрідній пластичній рівновазі інтенсивних кольорових мас. Усі роботи художниці виконані в техніці художньої гладі. Інтенсивні барви шовкових ниток, стібки, покладені в різних напрямках, якнайкраще відтворили у вишивці малюнок майстрині й передали свободу та експресію загального задуму. Ганна Собачко виступає як майстер широкого діапазону. Крім орнаментальних композицій для різноманітних панно, вона плідно працює над оздобленням предметів побуту, разом з модельєрами створює моделі жіночого одягу. Збереглося

два фото її жіночих суконь ¹². Одна з моделей 1928 року являє собою крій, відповідний тогочасній моді і декорований трьома вертикальними лініями рослинного орнаменту. Він добре скомпонований і складається з гілки дивовижних персоніфікованих рослин із чітко означеним вертикальним рухом; починається з великого фантастичного листя, який наче оживає завдяки розміщенню в центрі великого ока. Її твори триумфально пройшли виставками в Україні та за кордоном: у Києві (1918, 1919), Москві (1927, 1936), Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925), Парижі (1937), Нью-Йорку (1939).

Після Є. Прибильської впродовж 1913–1915 років художнім керівником була художниця Ніна Генке-Меллер. За її абстрактними композиціями майстрині Скопців, а пізніше – Вербівки вишивали декоративні панно. Збереглися два вишитих панно Н. Генке 1915 року, що є прикладом творення нового напрямку у вишивці – безпредметних композицій.

Під керівництвом Наталії Давидової було створено майстерню в маєтку в с. Вербівка, яка стала центром, де здійснювався зв'язок художників авангарду і народних майстрів, де реалізували свої ідеї супрематисти. Вербівка була не просто одним з українських кустарних центрів, а й унікальною лабораторією авангардного мистецтва. Туди в 1914 році Н. Давидова запросила для художнього керівництва Олександрю Екстер, а згодом – Казимира Малевича.

Говорячи про роль і значення діяльності Н. Давидової у справі розвитку вишивки, слід підкреслити, що все своє життя вона присвятила відродженню та розвитку кустарних промислів. Її мати – Юлія Гудим-Левкович – була засновницею кустарного пункту в с. Зозів (Вінницького р-ну Вінницької обл.). Сама ж Н. Давидова у своєму маєтку в 1910 році організувала майстерню, де працювало 30 вишивальниць. Вона була невтомним організатором і першим го-

¹² Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. Київ : Наукова думка, 1983. С. 98, 101.

ловою Київського кустарного товариства, яке сприяло організації в Київській, Полтавській, Подільській, Чернігівській та Волинській губерніях спеціальних шкіл, майстерень, музеїв, кустарних складів, виставок народних майстрів. Роботи були продемонстровані на Першій (Київ, 1906) та Другій (Київ, 1909) Південно-руській виставці кустарних виробів, де Н. Давидова отримала срібну медаль за організацію та експонування виробів вербівських майстрів.

У Москві 6–9 грудня 1917 року відбулася «Друга виставка сучасного декоративного мистецтва. Вишивки за ескізами художників, виконані селянами Вербівки», яка експонувалася в салоні Михайлової. На ній було представлено понад 400 зразків вишивок, створених майстринями за ескізами майже всіх художників-супрематистів. У ній взяли участь І. Пуні, Г. Якулов, В. Пестель, Л. Попова, К. Богуславська. Презентувалися роботи вишивки білим по білому Н. Давидової, О. Екстер. Свої роботи представили Н. Удальцова та О. Розанова. Це були декоративні композиції для панно, ескізи жіночої сукні та театральних сумочок.

У майстерні виробляли ескізи різноманітних виробів – сумочок, шаликів, декоративних стрічок, наволочок на диванні подушки та панно, обкладинки для книг, альбомів, які були розроблені Л. Поповою, К. Малевичем, Н. Удальцовою, О. Розановою для їх подальшого виконання у вишивці. Вони свідчать про експериментальні пошуки у творенні композицій, у яких предметна форма конструювалась із різноманітних циліндричних, конусоподібних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних кольорів. Створюючи імпульсивно стихійні або раціонально змодельовані композиції, митці вдавалися до експерименту. Ескізи художників виконані переважно гуашшю, олівцем. Іноді це колажі на папері, у яких методом аплікації з картону яскравих кольорів створені безпредметні композиції. Кожна площина різної геометричної форми наче «залита» одним певним відкритим кольором, і між собою вони поєднані за принципом контрастного про-

тиставлення. За допомогою шитва художники представляли в абстрактних формах колір, об'єм, лінію. Роботи, митців, що групувалися навколо О. Екстер, свідчили про створення нового напрямку в мистецтві, зокрема у вишивці, напрямку, який категорично поривав із традиціями й усталеними принципами цього виду мистецтва. Тут розвивалася мова супрематизму, його «лексика».

Митці, об'єднані навколо Вербівки, не лише творили нові форми безпредметного мистецтва, але й у вишивках здійснювали основні засади супрематизму: проблеми кольору, його інтенсивності, щільності, а також і взаємозв'язок форм у просторі. Експериментальні творчі настанови живопису митці перевіряли й здійснювали спочатку у вишивці, користуючись рельєфністю, фактурністю поверхні вишитих площин. Саме тому в ескізах вишивок так відчутні пластичні знахідки їх подальших творчих експериментів. У контексті цих творчих пошуків слід розглядати й роботи О. Екстер «Кольорові ритми» 1916–1917 років.

Особливо це яскраво засвідчують ескізи К. Малевича і фото з вишитою подушкою з виставки 1917 року¹³, які є конкретним цитуванням його супрематичного живопису 1915–1916 років. Відомо, що К. Малевич звернувся до супрематизму в 1915 році, засвідчивши це на виставці «0.10», яка відбулася в Петрограді.

Через трагічні революційні події, період громадянської війни і розрухи ці роботи не збереглися. До того ж у 1919 році було зруйновано маєток і майстерню у Вербівці; загинула колекція малюнків і вишивок. О. Екстер та Н. Давидова змушені були емігрувати. Перебуваючи в Парижі, О. Екстер продовжувала займатися проектуванням сучасного одягу, розписувала кераміку, ілюструвала книги. Н. Давидова (до того, як трагічно обірвалося її життя у 1933 році) відкрила в Парижі власну майстерню, у якій намагалася продовжувати

¹³ Там само. С. 30.

творення аксесуарів для одягу, переважно вишитих шаликів¹⁴, що звучить як відлуння того грандіозного експерименту, здійсненого у Вербівці.

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

З-поміж народних майстрів, які були випещені Наталією Давидовою та Олександрою Екстер, були Василь Довгошия та Євмен Пшеченко.

З 1914 року Є. Пшеченко працював у майстерні, роблячи малюнки для вишивок, переважно рушників. Поступово він перейшов до самостійної роботи, створюючи декоративні композиції. Це були ескізи для вишивок, малюнки на папері, які в подальшому втілювалися вишивальницями в матеріалі.

Євмен Пшеченко вперше брав участь на виставці сучасного декоративного мистецтва в галереї Лемерсьє (1915). Він привертав увагу як «художник-примітивіст із прекрасним ніжним поетичним світосприйняттям», як було відзначено О. Екстер у передмові до каталогу виставки 1915 року¹⁵. Головним досягненням цієї виставки було «залучити до справи сучасну народну творчість»¹⁶. На виставці в Галереї Лемерсьє 1915 року експонувалися три його вишиті подушки і 32 ескізи для вишивок.

¹⁴ Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. С. 43.

¹⁵ Каталог Виставки сучасного декоративного мистецтва. С. 3.

¹⁶ Там само.

Є. Пшеченко брав участь і в наступній виставці 1917 року в Салоні Михайлової. Він – один із учасників виставки «Мистецтво народів СРСР» у Москві 1927 року. Витвори майстра, особливо ескізи рушників, були особливо відзначені на цій виставці. Роботи Є. Пшеченко щирі, наївні й безпосередні, у них органічно поєднується реальність зображених деталей з наївним символізмом та умовністю.

Активно працював у майстерні Н. Давидової Василь Довгошия, який вперше представив свої роботи на виставці в салоні Михайлової в Москві в 1917 році. а потім довгий час з успіхом представляв українську народну творчість на виставках в Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925) та ін.

Декоративні панно Є. Пшеченка та В. Довгошиї детально проаналізовано як перші станкові твори декоративного розпису в «Історії декоративного мистецтва»¹⁷. У творчій майстерні відбувався складний процес взаємозбагачення народного і професіонального мистецтва.

Співпраця народних майстрів і художників авангарду, що так плідно виявилась у майстернях у селах Скопці та Вербівка, були яскравим (хоча й дуже коротким) епізодом в історії вишивки. Під час революції та громадянської війни, як уже зазначалося вище, загинула колекція малюнків і вишивок, було знищено майстерні в цих осередках, а основні натхненники та організатори цієї справи – О. Екстер і Н. Давидова мусили залишити Україну. Творення авангардних вишивок було повністю припинено; вони були викреслені з історії мистецтва, відбулося вилучення їх із контексту світового мистецтва, що трактувалося як формалістичний. Співпраця народних майстрів і художників авангарду залишилася втраченою парадигмою ХХ ст. Науково-мистецький проект «Відроджені шедеври», який було здійснено впродовж 2006–2009 років

¹⁷ Історія декоративного мистецтва України : в 5 т. Т. 4 : Народне мистецтво та художні промисли ХХ ст. / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. С. 281–282.

(Т. Кара-Васильєва, В. Костюкова), допоміг відтворити той грандіозний експеримент співпраці художників авангарду і народних майстрів, що відбувався в маєтках А. Семигратової та Н. Давидової у Вербівці.

У 1930–1950-х роках відбувається чіткий водорозділ між офіційним декоративним мистецтвом, скерованим у руслі настанов соцреалізму, і народним мистецтвом, що продовжує розвиватись у руслі традиційної вишивки. Якщо в 1910–1920-х роках на повну силу заявляють про себе творчі об'єднання і угруповання, митці різних напрямків активно працюють над створенням нового стилю українського декоративного мистецтва. У ньому відбувалися процеси, що синхронно об'єднували його зі світовими тенденціями. Художники широко використовували досвід різноманітних європейських течій і напрямків, сміливо експериментували над розвитком художньо-пластичних рішень, розвивали український варіант модерну у вишивці, творили новий авангардний напрям. Українське мистецтво відчувало себе частиною європейського художнього процесу.

1930–1950-ті роки в історії української культури мають кардинально протилежний напрям розвитку, якщо порівняти з попереднім періодом. Запроваджений в усіх сферах культури метод соцреалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та ідеологічних настанов. Цей метод знищував інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови, натомість впроваджувалася одновекторність художнього процесу. Художнє втілення «образу епохи» відводилося живопису, скульптурі, декоративному мистецтву. Було вироблено низку пропагандистських кліше: зображення колгоспників, ударників праці, святково вдягнених жінок із букетами квітів, переможців соцзмагання. Було розроблено іконографію вождя, свята, щасливого дитинства. Перед митцями ставилося завдання створювати радісну картину життя. Ці настанови соцреалізму реалізувалися в живописі, механічно переноси-

лися у твори декоративного мистецтва. Провідними, а відтак і престижними, стали тематична вишита картина, портрет вождя, зображення Кремля, салютів Перемоги. Віднині за картонами художників створювалися вишиті картини, які потрапляли на виставки, отримували нагороди, премії тощо. Основною фігурою став художник, роль вишивальниці зводилася лише до виконавства.

Знаковою подією в художньому житті була виставка українського мистецтва 1936 року. Вона експонувалася в Києві, згодом у Ленінграді та Москві. Саме ця виставка продемонструвала появу нового явища – вишитого тематичного панно, виконаного за ескізом професійного художника. Серед експонатів – численні вишиті портрети, панно (твори О. Тихонової «Жнива», «Вишивальниці», панно «Парашути», «Збір яблук») ¹⁸.

Це, власне, уже жанрові картини, у яких вишивка є лише технічним засобом художнього втілення. Нові вимоги, що постали перед майстрами вишивки в плані відтворення фігуративних зображень та цілих жанрових сцен і сюжетів, відроджували до життя техніку художньої гладі та старокиївський шов, які застосовували в образотворчому шитві. Саме вони давали можливість світлотіньової розробки моделювання форм, тонкої градації кольорів.

Наступні роки, передусім виставки 1949 року в Києві та декади української літератури і мистецтва 1951 року в Москві, продемонстрували, що вишивка як галузь декоративного мистецтва розвивається на тих засадах, які були закладені на виставці 1936 року, з активним упровадженням засад станковізму, творенням тематичних панно з багатофігурними сценами, портретами вождів, що виконані вишивальницями за ескізами художників монументалістів. Ці тенденції були про-

¹⁸ Кара-Васильєва Т. Історія українсько вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. С. 343–344.

відними в 1930–1950-х роках і долати їх наслідки випало на долю наступних поколінь.

Друга половина ХХ ст. в галузі вишивки демонструє виразну лінію пошуків професійних митців у виробленні власного художнього спрямування, новаторських підходів і створенні оригінального творчого обличчя. Друга половина ХХ ст. – це відхід від стилізаторства, вихід із системи координат народної вишивки до поступового переходу на інші обрії професійного мистецтва, співвіднесення своєї творчості із сучасними напрямками художнього процесу. Друга половина ХХ ст. поділяється на два чітко окреслені за творчим спрямуванням періоди. Це 1960–1980-ті роки – період усвідомлення митцями своєї ролі як професійних творців, 1990-ті роки ХХ ст. та початок ХХІ ст. – час кардинально нового підходу до вирішення творчих завдань із позицій постмодернізму.

Період 1960–1980-х років в історії розвитку декоративно-го мистецтва є дуже складним і неоднозначним як за художньою спрямованістю, співвідношенням пропорційності народного і професійного мистецтва, так і за розумінням ролі й значення народного мистецтва у формуванні естетичних категорій. Декоративне мистецтво цього періоду розвивається у сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, а також численного загону художників-професіоналів, які у своїй творчості базуються на тенденціях розвитку світового процесу. У цей час широкого розвою набуває художня промисловість, де працюють талановиті митці, які створюють як речі масового вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності.

1960–1980-ті роки – це час, коли художники професійно-го мистецтва скеровують усі свої зусилля на розробку принципів народної вишивки, працюють у системі її координат. Серед художників, хто постійно звертається до джерел української вишивки, творчо і по-новаторському її інтерпретує, слід назвати Михайла Біласа, що постійно проживав у

Трускавці Львівської області. Його твори відзначені новаторським підходом, свіжим оригінальним рішенням.

Треба зазначити, що в 1980-х роках відбувається інтенсивний процес збагачення вишивки новими мотивами. Це відноситься найперше до орнаменталії рушників, роль і застосування яких розширюється в громадському інтер'єрі, нових святах та обрядах.

Художники Є. Талащенко, О. Гасюк, Л. Лебіга осмислюють суспільні явища і специфічними засобами, притаманними вишивці, відтворюють їх, підсилюючи виразність орнаменту, ідейну значимість твору загалом. Для київських художників вишивки характерне вільніше оперування орнаментальними нормами, потяг до їх укрупнення, потяг до їх лаконічності та узагальненості. Завдяки цьому рушники перетворюються в тематичні панно із зображальним мотивом. Л. Лебіга широко застосовує декоративні можливості рушникових швів, будує підкреслено вертикальну композицію в поєднанні червоного, білого, синього кольорів, що створює мажорний настрій (панно «Народне», триптих «Ювілейний»). У творчості художниці намітилась тенденція до сюжетно-тематичних рішень («Кий, Щек, Хорив», «Києву – 1500 років»). Є. Талащенко широко вводить ювілейні дати, герби. У цьому ж напрямі працює О. Гасюк з Вижниці.

У 1980-х роках до традицій народного одягу звертаються художники-модельєри, насамперед Києва та Львова. Так, глибока образно-декоративна змістовність української вишивки в поєднанні з доцільністю і простотою крою народного костюма приваблюють львівських художниць Валентину Шелест та Світлану Заблюдську. Їхні ансамблі «Полісся», «Полтавчанка» – цілком оригінальні твори, виконані професійними митцями¹⁹. З позицій сучасного осмислення народних традицій мисткині скеровують свою творчу увагу на осягнення основних принципів формотворення художнього

¹⁹ Там само. С. 403–408.

образу народного вбрання. Вони виявляють і підкреслюють найбільш типові й виразні засоби декорування та крою.

Ганна Вінтоняк народилася в Космачі на Гуцульщині, закохана в його велич і красу, давні традиції народного мистецтва. Вона уславила мистецтво України в усьому світі. З 1980 року Г. Вінтоняк – учасниця 45 міжнародних, 13 все-союзних, 23 республіканських та 18 всеукраїнських художніх виставок, організувала 27 персональних виставок; її твори зберігаються в найбільш престижних художніх музеях України – у Києві, Львові, Коломиї, Івано-Франківську. Вони є окрасою приватних колекцій Німеччини, Італії, Австралії, Канади, США, Чехії, Словаччини, Японії та ін. Така широка географія присутності творів Г. Вінтоняк – свідчення її високого таланту і значного внеску в розвиток декоративного мистецтва України²⁰. Моделі 1980-х років до сучасних виробів якнайкраще висвітлюють найвизначніші досягнення авторки за роки праці і її внесок в історію декоративного мистецтва України ХХ–ХХІ ст.

1970–1980-ті роки характерні активним зверненням художників до багатої спадщини народного мистецтва, передусім ткацтва, вишивки. Саме в цей час до народних традицій вбрання звертаються художники, які працюють в системі художніх промислів та Будинків моделей. За зразок правили твори видатних мисткинь ще 1930-х років – Олени та Ольги Кульчицьких, твори їх сучасників – Ганни Герасимович, Марії Федорчак-Ткачової, Марти Токар та Михайла Біласа.

Свою діяльність Ганна Вінтоняк розпочинає з уважного вивчення народного вбрання, особливостей його крою, декоративного оздоблення. Вона розробляє моделі одягу, в яких колір, сучасний крій, декоративне оздоблення органічно поєднані в єдине ціле, підпорядковане якомусь художньому враженню. Уже перші роботи – жіночі сукні «Ватра»

²⁰ Ганна Вінтоняк. Альбом. Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2011. 208 с.

(1981), «Карпатська осінь» (1980), «Морозяний день» (1978), «Червона калина» (1981), «Говерла» (1980) – виявляють художницю, яка наповнює свої твори глибоким образним змістом. У 1970–1980-х роках Ганна Вінтоняк працювала майстром художньої вишивки і ткацтва в Чернівецьких, а в 1980–1990 роках – Косівських художньо-виробничих майстернях. Особливо вирізняються твори, виконані завдяки інтерпретації народних традицій таких етнографічних регіонів, як Гуцульщина, Покуття, Опілля, Поділля, Буковина. Неабияких успіхів досягла майстриня у виготовленні моделей одягу з розрідженої однотонної сірувато-білої серпанкової тканини, у яких основна увага зосереджена на контрастних до загального тла орнаментальних мотивах, що підкреслюють декоративний задум (жіночі сукні «Дарунок матері», «Графіка», «У Карпатах»). Нові грані творчості художниці розкрилися у створенні вовняних пальто, виготовлених з м'якого однотонного білого сукна з оздобленням на зразок рельєфних орнаментів, створених різними видами саржевого переплетіння (пальто «Пісня», «Молодичка», «В горах»). Творчість Ганни Вінтоняк – це живий струмінь у потужному руслі традиційного мистецтва України.

Верхній традиційний одяг, його своєрідне оформлення вишивкою, аплікацією надихає в цей час художника Будинку моделей України Григорія Мепена. Він дав нове життя таким забутим нині видам верхнього одягу, як західноукраїнська гуня і чуга, на їх основі створив емоційно виразні гостросучасні за кроєм пальта-накидки, плащі. Орнаментовані сердаки Гуцульщини і свити Подніпров'я стали творчим імпульсом у розробці цілих колекцій ансамблів «Сорочинський ярмарок», «Запорожці», «Єдність». Григорій Мепен – віртуоз і майстер своєї справи, один із перших брав участь у міжнародних виставках моди. Разом із художницею Лідією Авдеевою вони започаткували перші в країні шоу-програми показу моделей одягу за народними традиціями, які мали величезний успіх у багатьох країнах світу. Це перш за все міжнародні вистав-

ки в Пловдиві (Болгарія), Лейпцигу (Німеччина), Монреалі (Канада), Гельсінкі (Фінляндія), Лос-Анджелес (США), Кракові (Польща). У 1990-х роках із успіхом пройшли виставки в Мексиці, Аргентині, Канаді. Глядачів завжди приваблювало те, що висока мода гармонійно поєднувалась із традиціями українського народного вбрання, виявляючи його красу й оригінальність декоративного оформлення.

Лідія Авдеева та Григорій Мепен – різні за своїм спрямуванням автори, відмінні в засобах і методах художньої мови митці, але їх об'єднує шанобливе ставлення до традицій класичної спадщини народного мистецтва.

Широкий діапазон пошуків художника-модельєра Лідії Авдеевої. Кожна її робота – творче відкриття, сповнене сміливості та ризику. Інтерес до народного мистецтва, використання його образно-виразної мови яскраво виявився у створенні колекції «Весілля» для демонстрації в Канаді в 1975 році. Сучасні моделі одягу з'явилися унаслідок уважного вивчення барвистого одягу Подніпров'я. Художницю полонили своїм динамізмом і внутрішньою енергією малюнки Г. Собачко.

Серія творів Л. Авдеевої – це яскраво індивідуальна інтерпретація, своєрідне прочитання творчості народної майстрині. Образи її підкреслено сучасних, сповнених театральності суконь – вихід із реального буденного світу в царину буйної фантазії. Ретроспекція для Авдеевої – засіб порівняння минулого і сучасного, утвердження їх одночасного існування в сьогоднішній культурі. Її роботи з успіхом демонструвалися в колекції Республіканського будинку моделей на виставці у США «Людина, суспільство, сім'я» (1988). У роботах Л. Авдеевої відтворюється краса вишивки, декоративного оздоблення різноманітних видів одягу ²¹.

Розглядаючи основні тенденції розвитку української моди на межі ХХ і ХХІ ст., слід відзначити, що для неї характерними рисами є ті соціокультурні процеси, що характеризують

²¹ Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. С. 408–411.

розвиток всього українського професійного декоративного мистецтва періоду постмодерну, – цитатність, інтертекстуальність, фрагментарність, деканонізація, гротеск, іронія, та ін., що є основою творення художнього образу в сучасній моді.

Зупиняючись на художньо-естетичних особливостях мистецтва сучасного костюма, слід виділити ті інспірації та мистецькі пошуки модельєрів, які є джерельною базою і концептуально розробляються в моделюванні одягу художників України. Це насамперед трансформація вражень від образу природи у творчості таких модельєрів, як В. Гресь, О. Караванська, Р. Полякова; історична тематика, як звернення і осмислення попередніх цивілізацій, інтерес до архаїки, поринання в глибину віків, їх сучасне прочитання в роботах О. Теліженко, Р. Богуцької, О. Гапчука, Р. Полякової; як соціальна спрямованість у творчості В. Анісімова, А. Тана, О. Залевського та ін.

Виділяючи творчість сучасних митців (Л. Пустовіт, Р. Богуцьку, О. Караванську, О. Теліженко), цілком слушно наголосити на тому, що апологетом історико-національної спадщини в 1990-х роках була саме Львівська національна академія мистецтв. Водночас до когорти митців, що плідно працюють у галузі костюма, потрібно було б додати творчість Г. Грищенко, Л. Нагорної, М. Соколової, А. Рукавіциної, які у створенні сучасного костюма успішно застосували батик, звертаючись до осмислення та оригінальної інтерпретації творчості Г. Собачко, М. Приймаченко. Серію моделей сучасного сценічного одягу за мотивами архаїки Трипілля, розписів М. Приймаченко успішно здійснили Г. Забашта, Н. Дяченко-Забашта. Вони образно-пластичними засобами костюма висловлюють національні художні ідеали сьогодення.

Розглядаючи сучасну культуру місце та роль у ній моди, особливу увагу необхідно звернути на проблему естетичного виховання, насамперед у розмаїтті урбаністичного простору.

Декларуючи увагу до національного мистецтва, маємо нагадати, що водночас сьогодні повністю знищені всі структури художніх промислів, вітчизняні підприємства легкої промисловості. Припинили своє існування Республіканський будинок моделей та трикотажних виробів «Хрещатик».

Вишивка привертає увагу багатьох професійних митців, які підійшли до цього виду мистецтва вже з позицій сучасного художнього процесу. Вони виробили не лише свій погляд на розвиток цього виду мистецтва, а й власну манеру і техніку шитва. Такі митці, як Наталія та Лідія Борисенко, Тетяна Кисельова у своїх декоративних композиціях поєднали вишивку з гобеленом, батиком, аплікацією.

Наталія Борисенко – провідний майстер сучасного художнього текстилю. Діапазон її творчих спрямувань надзвичайно різноманітний і водночас спрямований на розвиток сучасних надбань професійного декоративного мистецтва. Її творчі пошуки сконцентровані у ткацтві гладко тканого гобелена, міні-гобелена, розпису на тканині, експериментах із нетрадиційними матеріалами. Один із напрямків її захоплення – вишивка в авторській голковій техніці.

Основним художньо-виражальним засобом у творчості Н. Борисенко ає чітка графічна лінія, що виявляє та окреслює стилізовані фігуративні зображення в поєднанні з рослинними й абстрактними орнаментальними формами. Художниця будує свої композиції на протиставленні кольорових вишитих зображень і чорного шовкового тла. Особливо цікавими є декоративні панно «Вечір», «Сутінки», «Ніжність», «Берегиня».

Важливою подією у творчому житті художниці була експозиція її широкомасштабної ретроспективної виставки із промовистою назвою «Обійми» в 2011 році (Музей сучасного мистецтва України в Києві), підготовлена спільно з її чоловіком – скульптором Миколою Біликом. В експозиції було представлено декоративні панно, об'єднані в кілька етапних серій на чорному, білому, синьому, сірому тлі, що продемонструвало різноманітні пошуки. Разом вони сприймаються як

візуальні роздуми художниці про силу кольору, його емоційність і дієвість та дають розуміння її причетності до справжнього стилістичного новаторства.

Творчість художниці Т. Кисельової – яскраве свідчення сучасного ставлення митця до новітніх перетворень у художній вишивці. У своїх творах вона свідомо чи підсвідомо звертається до прадавніх магічних знаків і символів, до образів язичницької міфології, які передають магію первісного буття. На її роботах стібок наче пропадає взагалі; він розчиняється у структурі тканини; його підкреслено білий колір на білому тлі крупнозернистої тканини створює вишукану гру світлотіньових ефектів. За нарочитою недбалістю стібка відкривається справжня свобода жесту, творчого імпульсу. Її роботи – це рукотворний текстиль, призначений для окраси інтер'єру. Зі звичайних обрізків тканини, вишитих давніх клаптиків, які вона поєднує єдиним швом, художниця створює композиції, що стають своєрідним простором, справжнім текстильним об'єктом мистецтва.

Улюблені мотиви Анжеліки Рудницької – прадавні символи, що генетично живуть у нашій підсвідомості. Це Дерево життя як прообраз вічного оновлення природи, писанка – як прообраз Всесвіту. Її фантастичні дерева – писанки яскраво декоративні, архаїчні й водночас сучасні, наївні й зворушливі.

Цікавий доробок у галузі вишивки демонструє київський художник Іван Семесюк. За фахом він скульптор, плідно працює в галузі графіки та живопису, але останнім часом значно розширює рамки своєї творчості й виходить на широкі обрії декоративного мистецтва, сміливо експериментуючи в галузі вишивки, утверджуючи новітні тенденції її розвитку. Він не зв'язаний з традиціями народної вишивки, а саме тому досить вільно й сміливо користується техніками шитва, застосовує різні, іноді несподівані матеріали для досягнення художнього ефекту. В своїх роботах він поєднує вишивку, аплікацію, шитво бісером, різноманітними гудзиками, чим досягає незвичних художніх ефектів. Доробок І. Семесюка в

царині вишивки демонструє лінію – зв'язок високого мистецтва і культури повсякденності, побутової рукотворності. Із самих звичайних, іноді дуже дешевих клаптиків, гудзиків, із яких він вибудовує цікаві жанрові композиції, митець створює дивовижний, фантастичний простір, сповнений гумору, тепла, світ добрих звірів, комах. Вони персоніфіковані, передають справжні глибокі почуття. Він повертає вишивку в царину фігуративних образів.

Ці по-дитячому щирі сюжети Іванові навіяла творчість М. Приймаченко, якою він захоплювався змалечку і яку по-своєму інтерпретував у своїх роботах. Так народилося панно «Нічна прогулянка» в техніці аплікації з вишивкою та бісером, у роботі «Лише удвох» цікавим елементом декору стали звичайні гудзики. Ними митець декорував сонечко і човник, у якому сидять двоє замріяних пухнастих зайців. Художник ретельно зашиває гудзиками площину полотна і таким чином створює ефект мозаїки з її щільністю та різноманітними переживами фактури й кольору.

Наступними в цьому експерименті були панно «Гудзик», «Сова – розумна голова», «Двоє закоханих котиків», «Васько і Маруся» (2009) та ін. Останнім часом митець розширює виразність художньо-стилістичних можливостей бісеру, гудзиків, поєднуючи це із чистотою народних технік вишивки. Він створює такі панно, як «Гуртуймося!», «Зайцепад», «Птахопад», що сповнені щирого гумору та непідробної любові до навколишнього світу. Вони демонструють ретельну рукотворність, незаангажованість штампами й доводять, що найпростіші матеріали в руках художника перетворюються на справжні твори декоративного мистецтва.

Авангардну лінію розвитку українського одягу, в якому головну роль художньо-образної змістовності грає вишивка, торує молода модельєрка, випускниця Львівської академії мистецтв Олеся Теліженко. Вона виросла в родині митців. Від своєї матері Олександри Теліженко осягає глибини народної вишивки, виводячи її на рівень сучасного розуміння постмо-

дерних пошуків. Кожна її колекція вбрання має тематичний зміст і ремінісценції народного мистецтва. Так, із успіхом було продемонстровано серію вбрання за мотивами витинанок її батька – Миколи Теліженка, орнаментальні мотиви рушників Поділля лягли в основу колекції «Дерево роду». Використання вишивки білим по білому із сучасним мілітарним стилем військових строїв надав гостроти і внутрішнього динамізму молодіжно-авангардній колекції одягу.

Вишивка рушників – традиції та інновації

Вишивка рушників, яка була завжди улюбленим видом народної творчості, демонструє тісний взаємозв'язок традицій і новітнього осмислення сучасними художниками цього виду мистецтва.

У зв'язку зі змінами селянського побуту, зумовленими розвитком капіталістичних відносин, наприкінці ХІХ ст. відбуваються кардинальні зміни і в народному мистецтві. Насамперед у ньому відчувається безпосередній зв'язок з новим укладом життя, новими враженнями, зацікавленістю до нових тем. Це яскраво відбилось у переорієнтації вишивальниць на нові сюжети, нові орнаментальні мотиви й композиції.

У селянський побут широко впроваджуються друковані масовим тиражем дешеві малюнки. Майстрині охоче переносили на поле рушників, в оточення рослинного орнаменту гірлянди з вензелами, букети, вибагливої форми зображення ваз і кошиків із плодами та квітами. Ці малюнки відповідали смакам і запитам масового міського споживача, проте вони були позбавлені простоти, декоративної цілісності, притаманної народному мистецтву.

Особливо широко побутували подібні рушники на півдні України, в нинішніх Миколаївській, Херсонській та Донецькій областях, де місцеві народні традиції були ослаблені через міграцію населення. Так, у Миколаївській області в селах Баштанці (нині – м. Баштанка), Лисій Горі

(нині Первомайського р-ну), Олександрівці (нині с-ще Вознесенського р-ну) на початку ХХ ст. утвердився своєрідний рушниковий стиль із зображенням ваз, крилатих коней, вершників з рушницями у поєднанні з рослинними мотивами. Особливого поширення набувають друковані картинки зі сценами з народного життя, приправлені приказками й висловами повчально-моралізаторського змісту. Натуралістичне трактування сюжету, випадковість композиційної побудови, нехтування декоративними принципами вишивки утверджували псевдонародний стиль.

Подібні сюжети мігрують із різних районів України, іноді співіснують, а частіше витісняють традиційну, притаманну кожному осередку художньо-образну мову вишивки, нівелюють особливості вишивки певного регіону. Народна вишивка еволюціонує у бік сюжетності, оповідальності, конкретно-реалістичного сприйняття дійсності. Ці процеси відбуваються нерівномірно, характеризуються різними темпами розвитку, що є типовим для промислово розвинутих районів. Віддалені місцевості на Поліссі, у Карпатах та на Прикарпатті ще довго зберігають у цілісності художньо-стильові риси, що виявляється в сталій колірній гамі, давніх техніках виконання та орнаментальних мотивах.

Сьогодні майстрині дедалі частіше звертаються до нетлінних витоків народної вишивки, до традиційних основ створення рушників. Провідний майстер вишивання рушників на Черкащині Антоніна Задувайло багато років працювала на Черкаській фабриці художніх виробів ім. Лесі Українки. Для її рушників характерні інтенсивна насиченість червоного кольору, масивність орнаментальних мотивів. Вона широко і сміливо вводить у вишивку синій колір. Створені протягом двох десятиліть виробу А. Задувайло можна побачити в експозиціях музеїв Києва, Канева, Черкас.

З-поміж рушників Поділля вирізняються ті, що створюються у Вінниці, с. Клембівці (Ямпільського р-ну Вінницької обл.), Городківці (Тульчинського р-ну Вінницької обл.).

Невеликі за розміром тут рушники оздоблюють орнаментальними розетками, букетами, фантастичними птахами, вершинами, зображеннями казкових жіночих фігур, цілих жанрових сцен. Усі зображення стилізовані, орнаменти геометризовані. Вишивають їх нитками червоного, синього, зеленого, жовтого, чорного кольорів, застосовуючи декоративну техніку «качалочки». За допомогою такої яскравої гами майстрині передають загальний настрій рушника. Усі рушники сповнені оптимізму й радості як, наприклад, роботи «Подільський дуб», «Танок» Г. Ляльки; «Тюльпани» Н. Котельник, «Веселий танок» О. Бойко.

У західних областях України рушники з обох боків оздоблюють широкою смугою геометричного орнаменту. Велична краса карпатської природи сприяла монументалізації геометричного орнаменту на гуцульських рушниках, контрастному протиставленню чорного, червоного, жовтого, зеленого кольорів.

Орнаменти квітучого краю Гуцульщини бачимо у творчості Євдокії Геник, майстрині з Коломиї. Її рушники «Яворівський», «Квітка з полонини», «Осінь у Карпатах» із першого погляду полонять серце красою візерунків, довершеністю композиції, витонченістю кольорів. Кожний її твір сповнений глибокого змісту. Рушники «Журба», «Квітуха левада», «Рута» – це своєрідний гімн рідній природі, філософські роздуми про красу і радість життя, про злети і розчарування високого почуття (доріжка «Два кольори»).

Вишивальниця застосовує у своїй творчості найпоширеніші техніки – «хрестик», «стебнівку», «гладь», але найулюбленішою залишається «низинка». Світ асоціативних уявлень майстрині розкривається насамперед у вишивці рушників. Образна змістовність їх будується через ритміко-пластичні мотиви, певний колорит. Так, основа художнього образу рушника «Вівці мої, вівці» передається через ритмічне повторення домінуючого мотиву «баранячих ріжок». Основа декору рушника «Квіти ромена» – це стрічкові орнаментальні

смуги, складені з дрібних квадратів, у центрі яких залишене біле тло, що за своїми абрисами справляє враження стилізованої ромашки. Візерунок рушника «Подарунок матері» побудований на контрастному протиставленні двох кольорів – чорного і червоного, що передає художній образ, поширений у пісенній творчості. Чистотою, свіжістю барв, м'яким ліризмом сповнені рушники «Гори димлять», «Вечірні зорі».

Народні майстри й художники активно осмислюють суспільні явища і специфічними засобами відображають їх, посилюючи виразність орнаменту та ідейну значущість твору. Найбільш цікаві рушники набувають монументально-декоративного вирішення, перетворюються на тематичні полотна.

На жаль, 1990-ті роки позначені цілковитою ліквідацією промислів вишивки у визначних центрах народної творчості. Натомість вишивка продовжує плідно розвиватися завдяки творчості окремих фахівців. Одні з них продовжують народні традиції, плакають їх, інші стають на шлях новаторського переосмислення.

К. Каращук із Чернігівщини все своє творче життя присвятила вивченню традиційного шитва, особливостей вишивки Середньої Наддніпрянщини. Вона створила безліч виробів, декоруючи їх геометричними та рослинними орнаментами, вводячи в композиції рушників людські постаті та пташок. Особливо полюбляє майстриня мережки, виконані білими нитками, відроджує давні, призабуті сьогодні технічні шитва. В орнаментах поєднано наскрізні, ажурні мережки з лиштвою, хрестиком, штапівкою. Це передусім рушники «Пташки», «Казковий світ», «Ніжність». Останнім часом вона звернулася до вишивання рушників із давньою символікою, особливо із зображенням жіночого божества («Берегиня») або фантастичного дерева з птахами.

Творчою знахідкою майстрині є використання ниток, витягнутих з тканини для обкручування сітки мережки, по якій білими нитками зроблено «настил». На такому тлі орнамент прочитується чітко, виразно. Основний художній ефект по-

лягає в грі світла й тіні, поєднанні рельєфу орнаменту й сітчастого, прозорого тла рушника. У доробку вишивальниці ціла серія рушників вишивальниці із зображеннями жіночого божества. Так, рушник «Берегиня» (1990) суцільно зашитий сіткою прозорої мережки, на яку нашито жіночу постать, обрамлену деревцями, пташками, хатками, дитячими посталями. Загалом уся композиція символізує родинне щастя, достаток, побажання радості та благополуччя. Інший рушник «Берегиня» (1993) побудовано на ритмічному чергуванні трьох поперечних орнаментальних смуг, центральна з яких має вишиті зображення трьох жіночих фігур з піднятими в молінні до неба руками. Так само символічно сприймається рушник «Ой, гиля, гиля, гусоньки» (1995) з трьома вишитими фантастичними птахами-павами. У кожний свій твір майстриня вкладає власні думки, переживання, відгукується на теми, які її хвилюють. Таким є рушник «Біль Чорнобиля» (1993). Цю страшну катастрофу К. Каращук відобразила поєднанням в орнаментальній композиції ритмічно укладених хрещатих ромбів із вписаними хрестами різної конфігурації. Сум від пережитої трагедії передано через введення до світлої вишивки орнаменту темного кольору. Важливе місце у творчості майстрині останнім часом займає вишивка рушників із рослинним орнаментом. Слід відзначити, що малюнок їх сприймається цілісно, виразно, як єдине ціле, як загальний образ квітки або рослини. Вони виконані рушниковим швом червоними нитками. Це такі твори, як «Мамині пісні», «На калині соловейко», «Ранкова мелодія» (2000).

Відродженням давнього козацького рушника захопилися майстрині запорізького творчого об'єднання «Мальва», яке згодом перетворилося у відоме сьогодні не тільки в Запоріжжі, а й по всій країні творче об'єднання «Цвіт калини». Таку назву майстри надали тому, що калина є символом України, бо кажуть же, що «без верби і калини немає України». Майстрині творчо й натхненно підійшли до вивчення традицій вишивки рушників свого краю; вони уважно вивчали колекції музеїв,

їздили в експедиції і сьогодні в арсеналі об'єднання близько 200 відшитих робіт. Вони величаві й урочисті, сповнені одухотвореної краси та давніх орнаментальних знаків і символів. Об'єднання створено за ініціативи талановитої вишивальниці Р. Кутасевич; члени колективу ведуть активну виставкову та науково-популяризаторську діяльність. Візитівкою є рушник «Козацька слава», що його вишивали спільно члени об'єднання Р. Кутасевич, С. Ігнатченко, К. Вашурина, Т. Філатова, Л. Арутенянц, І. Дерібас, Т. Листопад Г. Овчаренко, Г. Тимошенко, Л. Коваленко. У центрі цього дивовижного колективного витвору – символічне дерево козацького роду. Це розлоге, пишне дерево, з дубовим листям, з численними птахами, із суцвіттям, що тягнуться до неба. Угорі яскравіє квітка-сонце, що осяває все навкруги. Майстрині сміливо використовують, крім традиційно білого, ще й червоне тло, на якому яскравими золотавими кольорами, з додаванням синього, зеленого виділяються, мов шиті золотими нитками, улюблені дерево-квітка, дерево роду. Серед робіт своєю довершеністю вирізняються рушники Р. Кутасевич «Козацьке ретро», «Відгомін козацької слави», «Козацький спомин», «Дві дороги – два життя». Особливою вишуканістю виділяється кумачевий рушник «Вишиває Україна». Відомий пропагандист і дослідник традицій козацького рушника С. Ігнатченко створила серію рушників: «Козацьке бароко», «Світове дерево», «Славна родина», «Великдень» та ін. Своєю монументальністю, яскравим декоративним рішенням виокремлюються роботи Г. Тимошенко («Запорізький»), В. Харлан («Родовий»), І. Дерібас («Козацька родина»), Л. Вареннік («Хортиця»). Вишивальниці об'єднання захоплюються також вишивкою білих мережаних рушників, що відзначаються своїм ліризмом і вишуканістю. Це роботи Г. Одарченко («Лебедина вірність»), Л. Мельник («Ніжність»), О. Климової («Заручини»).

Основною прикметою останнього десятиліття стало дбайливе вивчення регіональних особливостей і традицій мистецтва вишивки. Так, Євген та Тетяна Причепії уважно ви-

вчили й дослідити особливості вишивки рушників Східного Поділля. У численних експедиціях, працюючи у фондах музеїв, вони досконало оволоділи технічними прийомами шитва подільських рушників, а головне – відчули й зуміли передати на полотні красу цих рушників, їхні яскраві, рельєфні узорі, що утворюють монументальні композиції.

З-поміж талановитих майстринь, які сьогодні вишивають, чільне місце посідає творчість Марини Чудної. Упродовж свого творчого життя вона дбайливо вивчала й відтворювала на полотні рушників узорі Полтавщини. Відмінною рисою її робіт є авторське прочитання й переосмислення традиційних технік, поширених мотивів «дерева життя», які в її уяві перетворюються в символи добробуту, щастя, на естетично довершені вироби, сповнені творчого натхнення і глибокої образності. Особливо слід відзначити рушники «Радість життя», «Мамині жоржини», «Київська Русь», «Тюльпани України». Рушники цієї талановитої мисткині зберігаються в колекціях США, Канади, Німеччини, Греції.

По-новому підійшла до вишивання рушників О. Теліженко з Черкас. Із позицій художника-професіонала вона творчо інтерпретує надбання народної вишивки урізноманітнює кольорове тло рушників, значно укрупнює орнаментальні форми, перетворюючи в масштабні декоративні панно з глибоким образно-символічним навантаженням, а головне – кожна її робота наповнена глибокою змістовністю, передає високі національно-патріотичні почуття. Серед робіт слід назвати рушники «Звізда Полин» (1996), «Золотий тризуб» (1997). Останнім часом художниця звернулась до створення пейзажних композицій у вишивці, які серед інших панно, рушників з успіхом були продемонстровані на персональній виставці О. Теліженко у 2011 році в Музеї Івана Гончара в Києві.

У творчості О. Теліженко закорінені глибинні зв'язки з народною українською прадавньою культурою. Вона плекає свої образи з джерел народного поетичного мислення, але

новаторський погляд і сучасний спосіб мислення дає неперевершені наслідки – її твори наповнені глибинним змістом, емоційністю, несуть у собі символіку, знаковість і водночас уособлюють духовну енергію і погляди нашого сьогодення.

Треба зазначити, що творчість Олександри Теліженко повністю віддзеркалює основні тенденції розвитку сучасного українського декоративного мистецтва, її основні напрямки, а поринувши у світ вільної творчості, вона захоплюється творенням рушників, які поступово еволюціонують у бік монументальних декоративних панно, що несуть яскраво виражені риси індивідуального, авторського начала. На основі дослідження історії рушника, його символіки, технік, орнаменталії, кольорового вирішення художниця творить рушник модерний, образний. Це вже твір монументального мистецтва, призначений для окраси сучасного інтер'єру, громадських приміщень. Вона упевнено й наполегливо шукає свій творчий, авторський шлях, формує своє мистецьке обличчя. Її рушники – це також оповідь про історію свого народу, про історичні шляхи його розвитку, роздуми про долю людини, її життєві дороги, про красу світу, безмежність Всесвіту, місця й ролі в ньому людини, її зв'язок із космосом. Так з'явилися монументальні полотна «Тріумф жінки», «Холодний яр», «Роксолана». Важливими є серія тематичних рушників «Україночко моя», «Зоряний клич», «Озовись до мене», «Та буде слава твоя», «Осяяння», створених за образами кобзарської пісні для Кобзарської світлиці Українського дому в Києві, а також рушники для інтер'єру Національного експоцентру України та інших громадських установ.

Твори художниці – це оповідь про минуле і сьогодення, про історію і наш час. Як наслідок довготривалих роздумів над змістовністю й образною наснаженістю рушника, О. Теліженко створила грандіозний за розміром величний твір «Рушник національної єдності», у якому символічною мовою передає історію і культуру України. Персональна виставка Олександри Теліженко в Національному центрі

«Український дім» у 2024 році наочно продемонструвала шлях перетворення традиційного рушника в грандіозні тематичні панно.

Отже, розгляд шляхів розвитку творчості сучасних митців вишивки виявляє їх глибинний зв'язок з історією цього виду мистецтва, збереження й подальшу трансформацію її художньо-образної структури, виявляє новаторський погляд митців із позицій сучасного періоду постмодернізму. Головним є те, що сучасна вишивка зберігає свій духовний світ, поглиблює образну змістовність і доводить, що вона є надбанням української культури.

Взаємовплив народного килимарства та творчості професійних митців в галузі килимарства та гобелена

Найбільш яскраво співпраця народних майстрів і художників-професіоналів виявилася в галузі килимарства та гобелена. Це взаємозбагачення та взаємовпливи простежуються в українському мистецтві впродовж XIX–XX ст. і найбільш яскраво виявилися в XXI ст.

Наприкінці XIX ст. килимарський промисел занепадає. Становище, яке склалося в народному мистецтві в кінці XIX – на початку XX ст., занепокоїло 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. Щоб зберегти твори українського декоративного мистецтва, зокрема килими, були організовані етнографічні експедиції, під час яких збирали, замальовували кращі зразки. У цей час створюються спеціальні музеї, влаштовуються виставки, що мають на меті ознайомити широке коло глядачів із предметами народних майстрів. Завдяки ентузіазму окремих художників, меценатів, представників губернських земств на території України відкриваються ткацькі школи, де дівчата навчались килимар-

ської справи. Школи були створені в багатьох визначних осередках килимарства, наприклад, у таких селах, як Діхтярі на Чернігівщині (нині с-ще Прилуцького р-ну), Решетилівка на Полтавщині, Скопці та Оленівка на Київщині, Вікно на Тернопільщині (Чортківського р-ну), Ганичі на Закарпатті (Тячівського р-ну), а також міста Косів і Коломия на Івано-Франківщині, Глиняни на Львівщині (Львівського р-ну), Хотин на Буковині.

У цих школах працювали досвідчені художники, кращі народні майстри. Так, уже було згадано, що в с. Оленівка працював видатний український художник В. Кричевський, у сс. Скопці та Решетилівка – художниці Прибильська та В. Болсунова, у с. Вікно – художник К. Устиянович.

У важливий регіональний промисел ХХ ст. перетворилося килимарство на Станіславщині, зокрема в нинішніх Косівському, Снятинському та Коломийському районах. Динамічному розвою давніх традицій художнього ткацтва в краї сприяло виникнення спеціалізованих майстерень, найвідомішу з яких – «Гуцульське мистецтво» – 1922 року в Косові відкрив Михайло Куриленко, художник із Чернігівщини. До щойно організованої спілки входив також відомий етнограф Володимир Гнатюк. Серед основних завдань учений вважав такі: розвивати, поширювати і збирати гуцульські мистецькі твори; організовувати та підтримувати майстрів, давати їм роботу, забезпечувати сировиною; відбирати кращі твори для участі у виставках; збирати найцікавіші роботи, які в майбутньому стали б музеєм гуцульського мистецтва і свідчили б про його високий художній рівень ²².

Основною метою діяльності Спілка вважала відродження та розвиток національного килимарства. З цією метою М. Куриленко вивчав давні експонати музеїв, збирав в експедиціях по селах Галичини старі килими, перевів килимар-

²² Гнатюк В. «Гуцульське мистецтво» у Косові. Діло. 1923. 21 квітня. С. 2.

ське 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. Спираючись на народні традиції народного килимарства, нові проекти для спілки розробляли Олена Кульчицька, Святослав Гординський, Павло Ковжун, Микола Бутович, Петро Холодний Молодший, Михайло Осінчук, Василь Дядинюк, Ярослава Музика²³.

У своїй творчості художники спирались передусім на місцеві традиції килимарства, а також широко використовували надбання орнаментального мистецтва інших видів народної творчості. Розробляючи проекти килимів, за основу творчої інтерпретації вони брали мотиви орнаменту з гуцульських вишивок, тканин, кахель, різьблення на дереві, виробів із бісеру. Митці широко застосовували надбання килимарства провідних осередків Поділля, Полтавщини, Київщини.

Творчу роботу з відродження килимарства розпочали у Львові сестри Кульчицькі. Відомо, що Олена проектувала, а Ольга виконувала в матеріалі, глибоко вивчивши й засвоївши техніку ткання. Їх творчість була спрямована в двох основних напрямках – вони робили копії старих килимів, а також на основі народних традицій створювали власні композиції, широко використовуючи орнаменти 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».

Значний внесок у розвиток килимарства Спілки зробив художник Р. Лісовський. Спираючись на традиції східноукраїнського килимарства, він створив низку проектів, які мали

²³ Федорук О. К. Микола Бутович: життя і творчість (повернуті імена). Київ ; Нью-Йорк, 2002. С. 328.

велику популярність. Virізнявся килим «Гетьманські птахи». Його темно-синє тло чітко і яскраво підкреслює загальний малюнок. Основою художнього образу є зображення «дерева життя», на гілках якого стилізовані птахи.

У роботах П. Холодного (молодшого) відчутне прагнення до стилізації орнаментальних мотивів, укладених у рапортному порядку. Чимало килимів було виконано за проєктами С. Гординського. Здебільшого вони з вовни натурального кольору, де використано її тональний діапазон – від чорного до білого, через тонку градацію сірого кольору. Особливо популярними були килими С. Гординського із серії «Шахівниця». Килим «Коники» експортували в Швецію.

Задля створення проєктів килимів М. Куриленко запросив до Спілки талановитих народних майстрів. Скажімо, творчо співпрацював випускник Промислової школи у Львові Володимир Гуз, розробивши композицію килима з ритмічно укладеними галузками, а також Ганну Герасимович, яка згодом уславилась як видатна вишивальниця Гуцульщини. Працювала у Спілці у 1920–1930 роках. За її проєктами було створено понад тридцять «гуцульських» килимів, у яких яскраво відбилася тенденція переосмислення орнаментальних композицій з вишивки, ткацтва, писанкарства та створення на цій основі нових рішень. Це такі килими, як «Інтарсія», «Вишивковий», «Крайка», «Низинний», «Скриньковий», «Пацьорковий», «Віконця», «Баранчики», «Гердановий».

Килимарство було найбільш поширеним видом народно-го мистецтва і серед косівських майстрів килимарства, відомі на той час такі імена, як Олена Ключек, Юрко Джуранюк, Петро Векляр, Емілія Ониськів, Катерина Горбова, Степан Мартинюк, Іван Пасилюк. Їхні вироби були широко популярні й мали великий успіх. Про це свідчить перша та друга виставки спілки, що відкрилися у 1930 та 1936 роках в Промисловому музеї у Львові й мали широкий розголос.

Косів по праву вважається центром килимарства, де на підприємстві «Гуцульщина» виготовлялись найрізноманіт-

ніші килими. Підприємство мало філіали в Кутах, Яблуневі, Пістині (усі Косівського р-ну Івано-Франківської обл.). Велика заслуга у створенні та успішному розвитку гуцульських килимів належить відомим майстрам та художникам І. Бовичу, Й. Джуранюку, С. Повшуку. Косівські, колумійські, хотинські килими мають геометричний орнамент. Своєрідність їх полягає в дотриманні точної симетрії і ритму композиції, у чергуванні різних за кольором мотивів, складності орнаментальних форм, чіткості малюнка.

Відмінною особливістю косівських килимів є розподіл усєї площі на широкі вертикальні смуги зі складним геометричним орнаментом. Узор складається із зубчиків, невеликих розеток. Основні орнаментальні мотиви у вигляді ромбів, шестигранників, складних розеток наче витягнуті вздовж піткання. Їх контурні лінії ускладнені зубцями, гачками. Косівські майстри розробили кілька десятків орнаментальних схем, типів килимів, що в народі мають свої назви: «старий гуцул», «граничник», «колиска», «кучер», «чичер» та ін. Найбільш популярний килим – «гуцул». Він прикрашений трьома або п'ятьма широкими смугами, кожна з яких заповнена ромбами, вписаними один в одний із зубчастими або скісними контурами. Широкі смуги чергуються з вузькими, заповненими мотивами «рачки», «зубці» тощо. Цікавий і килим «сонце», що утворюється кількома великими зубчастими ромбами зі складною кольоровою розробкою, побудованою в гамі теплих тонів від темно- до світло-коричневих, жовтогарячих. Малюнок килима майстрині виконували з абсолютною точністю, вільно добираючи барви. Орнаментальний мотив, залежно від кольорового вирішення, завжди виглядає по-різному. Він може бути світлий на темному тлі, і тоді він наче виступає, здається більшим, або ж, навпаки, може бути темним, наче заглибленим у світле. Майстрині, зіставляючи кольори, досягають таких співвідношень, коли одні з них є провідними, а інші підкреслюють силу їх звучання. Косівські килими мають близько

10–12 відтінків. Для них характерне м'яке розфарбування, витримане в теплих гармонійних тонах.

Окрему групу українських килимів становлять вироби фабрики «Перемога», що в Глинянах на Львівщині. Кінець XIX – початок XX ст. – період розквіту цього килимарського осередку. Тут створені оригінальні місцеві зразки килимів. На противагу косівським килимам теплих кольорів, із дрібним малюнком, глинянські побудовані на зіставленні холодних кольорів, поєднанні сірого з чорним, з темно-вишневим, на сполученні різних відтінків зеленого.

Важливу роль в історії цього осередку відіграв художник Василь Карась. Засвоївши традиції народних килимів, він створив нові, сучасні композиції. Замість густого заповнення дрібними формами з деталізованою, складною розробкою малюнок його мотивів укрупнений, узор значно розріджений, збільшено площу кольорового тла.

На фабриці в Хотині виготовляли яскраві буковинські килими. У них домінує лапідарність – графічно виразна орнаментика. Завдяки провідному художнику підприємства Івану Пастуху, було створено буковинський тип килима. У колориті переважають поєднання чорної, сірої, вишневої, фіолетової, червоної барв з акцентами лимонно-жовтого, зеленого та білого кольорів.

Традиційно на Буковині поширені три типи килимових виробів: із поперечно-смугастою, рапотною і медальйонною композиціями. У їх композиції переважали геометричні мотиви на зразок зірчастих, хресто-, ромбоподібних та інших елементів у різних комбінаціях. Їх колорит будувався на поєднанні насичених тонів червоної, оранжевої, жовтої, зеленої барв.

Значний внесок у розвиток буковинського килима зробив художник І. Пастух. Він багато подорожував, збирав по селах і замальовував буковинські вишивки, килими, вивчавлюблені в народі орнаментальні мотиви, їхні прикметні колірні сполучення. Він створив понад 60 різних неповторних

зразків килимів для масового виробництва, позначених оригінальністю його творчої манери. Щоб спростити їх виробництво, він дещо розріджував малюнок, зменшував кількість дрібних орнаментальних смуг і надавав більше місця для тла.

Якщо раніше в одному килимі було багато кольорів, то митець зменшував їхню кількість і використовував не більше чотирьох. Домінуючим у нього виступає колір тла, і саме це зумовлює загальний колорит того чи іншого виробу. Серед нових смугастих композицій значну популярність мають його килими «Зірочка», «Смерічка», «Метелики», «Чорнобривці», «Гачки». Протягом 1970-х років І. Пастух розробив чимало малюнків медальйонного характеру, композиційну основу яких становлять центральне поле і кайма. Досить вдалим є килим «Зірочка», де центральне поле закомпоновано двома великими ромбоподібними медальйонами з гачками, а всередині кожного – мотив зірки.

Решетилівська фабрика в ХХ ст. також залишалася провідним осередком із виготовлення квіткових килимів. Основою творення полтавських килимів є квіткові мотиви, які то довільно розкидані по полю, то зібрані в гілки й букети. Чарує багатство барв, дивує вміння сполучати їх у чітку гармонію кольору. На фабриці продовжували традиції панського килима, який мав широку популярність у центральній Україні. На художнє вирішення цього витвору вплинув стиль бароко, своєрідно інтерпретований і продовжений у народному килимарстві. Решетилівські килими удостоєні багатьох міжнародних відзнак.

Із 1962 року понад 40 років фабрику очолював Леонід Товстуха. Саме з його ім'ям пов'язаний розквіт цього підприємства, відродження полтавського квіткового килима і власне створення такого оригінального явища сучасності як «решетилівський килим». Упродовж свого творчого життя митець створив понад 140 орнаментальних і орнаментально-тематичних килимових композицій. Це проекти орнаментальних килимів для масового виробництва, які виготовля-

лись на фабриці, а також унікальні авторські твори, що експонувались на численних всесоюзних і міжнародних виставках, що прикрашають інтер'єри громадських споруд. Серед них Дніпропетровський будинок академіка Д. Яворницького, Музей-садиба М. Гоголя, Сумська міська бібліотека та ін.

Леонід Товстуха – народний художник України (1992), у 1986 році майстрові було присуджено Національну премію України ім. Тараса Шевченка. Глибоко вивчаючи традиції народного полтавського килимарства, митець, як художник, творчо переосмислював їх, збагачував і розвивав традиційні композиції, розширював кольорову гаму, по-новаторському трактував традиційні орнаментальні мотиви, збагачував їх новими образами, а головне – наповнював глибоким емоційним внутрішнім змістом.

У 1960–1970-х роках художник створює свої орнаментальні килими, які відразу засвідчують його як художника-новатора. Наприклад, килим «Голубий» відзначається розкутістю, вільним вирішенням складної композиції, тонким поєднанням кольорів, а килим «Святковий» засвідчує нові підходи в побудові композиції, побудованої на зразок української плахти, в прямокутниках якої вписані стилізовано вирішені полтавські квіти.

У 1970-х роках Л. Товстуха створив серію орнаментальних килимів, у яких основним художнім образом стає «дерево життя», символ вічно живої природи. Художник емоційно і схвильовано наголошує, що так, як коріння дерева черпає силу із землі, з якої проростає, так і мистецтво живиться з творчої скарбниці народу, який живе і працює на цій землі. Уперше символ «дерева життя» з'являється у творчості Л. Товстухи в килимі «Лісова пісня», присвяченому пам'яті Лесі Українки, пізніше буде «Дерево життя», «Дерево знань», «Народжені рідною землею».

У 1980-х роках Л. Товстуха створив серію килимів «Пори року», в яких за допомогою орнаменту й колірних сполучень відтворив характерний для кожної пори року настрій. У кили-

мі «Весна» бачимо пишне, розквітле дерево – символ вічності життя природи, її неперервного оновлення. Яскраві, насичені барви створюють радісний, святковий настрій. Килим «Зима» розповідає про вкриті снігом поля і луки, тихі засніжені ліси. Ніжно-блакитний колір вдало передає атмосферу холодного морозяного повітря. Килим «Квіти Полтавщини» милує око своєю мальовничістю, довершеністю. Це розповідь про красу землі, її багатство та щедрість.

Кожний твір художника присвячено окремим орнаментальним квітам («Хризантеми – квіти осені», «Волошки польові», «Маки Полісся», «Чорнобривців насіяла мати»). Поступово твори митця відходять від стилізації та умовності зображення, стають все більше живописними, у них відчувається спорідненість живописом («Осінній ранок»).

У Решетилівці в цей час працювала також заслужений майстер народної творчості України Надія Бабенко. Творчу насагу вона черпала з багатой скарбниці народного мистецтва, її надихала краса давнього полтавського килима. Водночас твори майстрині позначені виразним новаторством, пошуком нових, сучасних виражальних засобів. Вони приваблюють своїм неповторним, оригінальним вирішенням, тонким відчуттям колориту, глибоким емоційним настроєм: радісним, святковим у килимі «Весна»; урочистим, піднесеним у «Святі весни»; чистим, прозорим у «Світанку». Килим художниці «Прозора осінь» – це симфонія барв, палаючих у свою останню мить, це розповідь про свято природи, яка несе людям щедрість своїх дарів. Художній зміст передано через зображення символічного «дерева життя». Його фантастичний образ переплітається з мотивами реальних птахів, квітів, на золотисто-багрянотій тлі. Майстриня надзвичайно тонко відчуває колір, гама її килимів завжди гармонійна й підкорена основному провідному («Білий», «Жовтий» «Голубий»). Слід відзначити також такі роботи, як «Світанок», «Червоні квіти», «Ягідки».

Мальовничі рослинно-орнаментальні килими Н. Бабенко, які наче намальовані живописним пензлем, є окрасою му-

зеїв України. Її килим «Дерево життя» як духовна емблема України (1969) прикрашає фойє ООН у Нью-Йорку. У 1986 році Н. Бабенко стала лауреатом Національної премії України ім. Тараса Шевченка.

Крім Решетилівки, квіткові килими виготовляли на Дігтярівській фабриці. Орнамент їх стриманіший, побудований на контрастному зіставленні яскравих квіткових мотивів, тло переважно чорного, темно-вишневого, зеленого кольорів. Це найчастіше гілки з листям і пуп'янками, окремі невеличкі букети. У них народні майстри в символічній формі передають буйне квітування весни.

Сучасний гобелен – це один із наймолодших, цілком оригінальних жанрів текстильного мистецтва. Він інтенсивно розвивається, активно шукає нових художньо-виражальних засобів і форм. Зі старим класичним попередником його тепер пов'язують лише назва та матеріал.

Класичний гобелен до ХХ ст. – це переважно живописна картина, виконана засобами ткацтва. Ескізи для них створювали кращі художники, тому протягом століть гобелен зазнавав впливу всіх стилів мистецтва – бароко, класицизму та ін. Водночас сама техніка гобелена лишалася незмінною. Це було щільне переплетіння однорідної пряжі, у якому беруть участь і основа, і піткання. За технікою виконання гобелени діляться на два типи: виткані на горизонтальному верстаті (басліс) та на вертикальному (готліс). Матеріал і техніка ткацтва були підпорядковані основному – найкраще виявити малюнок, проробити найменші нюанси всіх деталей композиції. Для основи використовували вовняні, лляні чи конопляні нитки. Для піткання – вовняні, натуральний шовк, золоті та срібні нитки. Зразком для ткача слугував картон, мальований фарбами в натуральну величину виробу, котрий підкладали під основу верстата. Вовняне піткання переплітало нитки основи, повністю закриваючи їх з обох боків. Рисунок ткався не на всю ширину виробу, а лише в межах окремого кольору. У класичних гобеленах кількість відтінків ниток піткання

становила десятки тисяч. Гобеленова техніка давала змогу відтворювати людські постаті, обличчя, досягати об'ємності й пластичності.

Розвиток сюжетно-тематичних килимів в Україні має свою історію. З наукових джерел відомо, що французькі гобелени значною мірою впливали на розвиток мануфактурного виробництва у країнах Європи. У XVIII ст. мануфактури виникають в Україні. Перші гобелени виробляли з 1659 року на Бродівській мануфактурі. Цікаво, що в Україні давні гобелени називали «опонами», «коберцями», «диванами, тапетіями»; для їх виготовлення застосовували золоті, срібні та шовкові нитки. Відомою є гобеленова мануфактура Олізара на Волині, від якої залишилося кілька фрагментів сюжетних гобеленів. У XVIII ст. виробництво гобеленів зосереджується при поміщицьких маєтках. Найбільше їх було на Полтавщині, Київщині, Волині. Це «панські килими». Сцени полювання, розваг, прогулянок складають основні сюжети цих виробів. У поміщицьких гобеленових майстернях працюють досвідчені народні майстри. Виконані ними твори не поступаються своїми технічними й художніми якостями перед тогочасними західноєвропейськими гобеленами й водночас мають тісний зв'язок із традиціями народного килимарства.

Цікаво, що сюжетні зображення трапляються також в килимах народного виробництва. Майстри пробували свої сили в зображенні птахів, тварин, людей, навіть цілих жанрових сцен. Яскравим прикладом можуть бути два килими XIX ст. із Поділля, що зберігаються в Національному музеї декоративного мистецтва України. У першому, що має назву «Людські сльози», у верхній частині на каймі бачимо зображення троїстих музик, які грають на цимбалах, скрипці, басі, поруч – пара, яка танцює, фігури солдатів та офіцерів у парадних мундирах із рушницями та шаблями, далі – ціла колона вершників на марші у військовому поході. У нижній частині килима – сцена покарання палицями солдата, що зігнувся та гірко плаче. Це ціла оповідь про проводи рекру-

тів, військовий похід, тяжку солдатчину, що тривала понад двадцять п'ять років. Перед нами справді людські сльози, не виплакане горе.

Другий килим – наче продовження оповіді про військове буденне життя, у якому солдати марширують, вершники виконують військові вправи. А поряд – сцени мирного життя: попереду селянин веде на мотузку теля, другий з клунками за плечима жене кіз, далі поволі бредуть два сліпці й лірник із поводирем.

Мистецтво гобелена в Україні особливо розквітло в 1920–1930-х роках. У цей час митці закладають основи сучасного українського гобелена, розробляють перші спроби новаторського підходу до його вирішення, творчо використовують традиції давніх українських сюжетно-тематичних килимів. Пошуки національного стилю, заснованого на вивченні народного мистецтва, були програмними в майстерні внутрішнього оформлення інтер'єрів Академії мистецтв України, якою керував В. Кричевський. Саме тут розроблялися проекти інтер'єрів для різних верств населення, утверджувався новий стиль помешкання, який мав би яскраву національну означеність у поєднанні з гармонією, краси та утилітарної зручності. До цієї справи В. Кричевський запросив свого учня О. Саєнка. У своїх розробках внутрішнього оформлення інтер'єрів художник передбачає активну роль килимів. Це сюжетні гобелени «Відбілюють полотно» (1920), «Збір врожаю» (1926). Його приваблює історична тематика, зокрема Козаччина, («Козак і дівчина», 1921; «Українська старовина», 1922; «Зустріч козака», 1924). Килим, за задумом О. Саєнка, тримає вузлові центральні стіни, що виступають як важливий декоративний акцент.

Уперше в мистецькій практиці митець розробляє інтер'єри для різних верств населення – інженера, робітника, селянина. У приміщеннях громадського призначення художник пропонує сюжетно-тематичні килими: для оформлення сільського клубу – килим «Тарас Шевченко», військового

клубу – «На варті», для оформлення бібліотеки – «Збирання врожаю», для дитячого садочка – «Кози під деревом».

За порадою своїх наставників В. Кричевського та М. Бойчука О. Саєнко глибоко вивчає народне мистецтво, мандрує селами рідної Чернігівщини, робить замальовки хат, внутрішнього опорядження житла. У 1928 році В. Кричевський запросив О. Саєнка взяти участь у монументально-декоративному оформленні історичної секції ВУАН, яку в той час очолював М. Грушевський. Саме тут уперше митець застосує монументально-декоративне оздоблення інтер'єрів із використанням техніки мозаїчного набору соломкою.

Відродження гобелена – нове явище у вітчизняному декоративному мистецтві як за тематикою, так і за технікою виконання. Він наближений до традиційного українського гладкошерстого килима, тому й гобелен називають «тематичним килимом». Сюжетно-тематичні килими 1920–1930-х років з'явилися як наслідок зближення народного і професійного мистецтва. До створення сюжетно-тематичних килимів були залучені провідні українські художники М. Дерегус, В. Касіян, А. Петрицький, Д. Шавикін та ін. При Музеї українського мистецтва було організовано спеціальні ткацькі майстерні, до яких запрошено кращих народних килимарниць із визначних осередків – Решетилівки, Дігтярів, Скопців тощо. Це була творча, натхненна праця майстринь, які поступово опанували складну техніку гобелена. Водночас вони ділилися секретами народного килимарства, вносили корективи в ескізи художників. У процесі ткання мисткині розв'язували найскладніші технічні завдання, з глибоким знанням будували загальну композицію, тонко відчуючи гармонію поєднання кольорів, їх ритмічне чергування. Малюнок для гобелена створює обізнаний з анатомією людини майстер, що вдало передає портретну схожість, надає обличчю певного емоційного виразу. Художник малює так званий картон для гобелена, на якому в натуральному розмірі зображує весь майбутній твір, усі його деталі, точно передає колір.

Гобелени тчуть на вертикальних верстатах – «кроснах», з туго натягнутою основою. Килимарниця працює обома руками. Вона перебирає пальцями одну по одній нитки основи, щоб провести й заплести між ними потрібного кольору нитки піткання, а потім для щільності кілька разів вдаряє по них зубчастим молотком. Поряд із кожною майстринею на верстатах навішано сотні клубків кольорової пряжі. Праця ткаць полягає не тільки в глибокому знанні технології килимарства. Тут не обійтися без творчого пошуку. Вправні жіночі руки наче «малюють» кольоровими нитками, весь час перебираючи сотні найтонших відтінків кольорів, комбінуючи їх в єдину гаму. Картон гобелена оживає в кольорі, набуває сили й краси під вправними руками майстринь. Дуже повільно народжується гобелен, робота над ним триває кілька місяців.

У 1930-х роках були створені гобелени М. Дерегуса «Повернення з поля», Д. Шавикіна «Парад червоного козацтва» та багато інших, що ввійшли у скарбницю українського декоративного мистецтва.

Однією з перших майстринь, які ткали гобелени, була Наталя Вовк. Народилася вона в с. Веселинівка (Скопці) на Київщині. У селі працювала ткацько-килимарська школа, де викладала відома художниця, знавець народного мистецтва Є. Прибильська. З цієї школи-майстерні вийшли також Г. Собачко-Шостак, П. Власенко та інші уславлені українські мисткині. Н. Вовк була надзвичайно обдарованою килимарницею. У 1917 році на Петербурзькій кустарній виставці її килим отримав золоту медаль.

У співпраці художників і народних майстрів брали активну участь художники-бойчукісти. На виставці 1936 року демонструвалися гобелени, виткані за їхніми ескізами. Це «Обжинки» М. Бойчука», «Яблуня» І. Падалки, «Жнива» М. Азовського, «Танець» М. Цічинського. Їхня тематика – боротьба за соціалізм, як того вимагали партійні настанови того часу. Помітне місце відводилося образам вождів, прославлен-

ня яких було одним із першочергових завдань радянського мистецтва 1930–1940-х років.

Експоновані на виставці гобелени мислилися як станкові твори і не пов'язувалися з конкретним архітектурним середовищем. Образи «вождів», створені бойчукістами, нагадували розповсюджені «кліше», що нав'язувалися художникам декоративного мистецтва. Так, Ленін у гобелені І. Падалки асоціювався з картиною О. Герасимова «Ленін на трибуні», а Сталін в гобелені В. Седляра нагадував картину «Сталін і Ворошилов у Кремлі». Ідеологічне керівництво пильно слідкувало за художниками, радило звертатися до готових образів, які подобалися керівництву і які були апробовані в живописі. «Підтягуючись» до соціалістичного реалізму, вимушено використовуючи засоби реалістичної станкової картини, бойчукісти намагалися зберегти ознаки монументально-декоративного мистецтва. Вони чинили опір ілюзії просторовості. Відчуття глибини скрадається декоративно поданими гілками квітучих дерев, ритмікою контрфорсів греблі Дніпрогесу тощо. Сам М. Бойчук намагався відійти від штампів, заідеологізованих образів. Він обирає тему обжинків – традиційного святкування українським селянством закінчення жнив. Свідомо відходячи від своїх попередників, він мислить узагальнено.

У композиції гобелена іншого бойчукіста І. Падалки «Яблуня» автор продовжує усталений сюжет школи М. Бойчука, створює яскраве художнє тло для зображення фігур і водночас обмежує просторову ілюзорність. Він не поспішає відмовитись від системи умовностей бойчукістів, хоча іде на певні поступки офіційним вимогам. Образ дівчини у святковому вбранні з кошиком яблук у його гобелені вже цілковито відповідає штампам символів квітучої України. Схожий підхід компромісного поєднання методу бойчукістів і реалістичного трактування спостерігаємо і в композиції М. Азовського «Жнива». Найбільше відійшов від засад бойчукістів М. Рокицький у гобелені «Ворошилов і колгоспники».

На виставці 1936 року демонструвались і ткані панно, виконані крелевецькими майстрами Київського облхудожсоюзу за ескізами С. Налепинської-Бойчук. На одному з них зображено молоду жінку за декоративним розписом, на другому – гончаря за роботою на гончарному крузі. У художниці помітна трансформація творчого методу: вона звертається до світлотіньової розробки фігур, лінійної перспективи. У 1937 році вона ще працювала над ескізами гобелена «Збір яблук», але невдовзі була заарештована.

Незважаючи на компромісні поступки у відході від принципів бойчукізму, більшість українських митців зазнала репресій та фізичного знищення. Цілий напрям, що проявився в усіх галузях декоративного мистецтва, був утрачений.

Утім, художники і в подальшому створюють тематичні килими з багатофігурними композиціями, перетворюючи їх на великі станкові картини з об'ємно-пластичним вирішенням зображень, світлотіньовою розробкою форм. У своїх творах вони звертаються до теми перемоги в Другій світовій війні, змальовують щастя і радість людей на визволеній від ворога землі. Усі гобелени пройняті сонячним, життєрадісним настроєм, сповнені пафосу перемоги, святковості: «Зустріч переможців» В. Вовченка, «Визволення Києва» Д. Шавикіна та ін. Вони скоріше нагадують станкові картини, технікою ткацтва імітують живопис.

Наприкінці 1950-х років художники замислюються над створенням тематичних килимів, які б відійшли від станкового живопису, заговорили б мовою декоративного мистецтва. Саме на це були спрямовані творчі шукання художників Івана та Марії Литовченків. Їхні роботи виконані узагальнено, у площинно-декоративній манері, яскравій кольоровій гамі. Цікавий щодо композиційного вирішення гобелен Литовченків «Т. Г. Шевченко». У центрі – погруддя великого Кобзаря, по боках – постаті жінок, одна з яких уособлює покріпачену Україну шевченківських часів, друга – вільну, щасливу Україну. Сюжетні вставки відтворюють важке життя й

героїчну боротьбу українського народу в минулому та натхненну працю в сучасності.

Починаючи з 1960-х років, український гобелен перетворився на мистецтво монументального текстильного панно, яке притаманними йому художніми засобами передає ритм і динаміку життя, важливі суспільно значущі ідеї. Художники прагнуть до сюжетного вирішення значних громадсько-політичних тем.

Над тематичним гобеленом плідно працювала ужгородська майстриня Едіта Медвецька, яка створила килим «Закарпаття». У ньому засобами декоративного мистецтва відтворено значні соціальні й культурні зміни, що сталися в її рідному краї. На тлі обрисів фабрик, високовольтних ліній електропередач, електростанцій зображено постаті жниці, лісоруба, вишивальниці, трембітаря в костюмах різних етнографічних районів Закарпаття.

Виставка гобеленів французького художника Жана Люрса у 1971 році в Києві стала справжнім потрясінням для творчої спільноти України. Це була феєрія кольорів, нових технологій; вона розкривала незнаний фантастичний світ образів, нових образно композиційних рішень, творчих експериментів. Але найголовніше – гобелени видатного митця текстильного мистецтва демонстрували незвідані шляхи реформування, спрямовані на розширення онтологічної самобутності гобелена як виду декоративного мистецтва.

Знайомство з творчістю Жана Люрса було імпульсом для художників українського гобелена, поворотним моментом в їх творчому житті, каталізатором до втілення нових художньо-пластичних ідей. Відтоді ця галузь стала на шлях свого кардинального оновлення, переосмислення здобутків попередніх часів і пошуку свого місця в контексті українського мистецтва та новацій європейських художніх процесів. Майстри гобелена рішуче почали звільнятися від нав'язаної гобелену ідеологічної функції, виробленої старою системою ідеологічних догм, дидактичності та плакатності.

Художники гобелена все частіше сконцентровували увагу на втіленні образно-символічних рішень, вирішували суто формально пластичні ідеї, притаманні цьому виду декоративного мистецтва.

У середині ХХ ст. гобелен має велике художнє значення. Це не тільки декоративна окраса, художній акцент у загальному оформленні інтер'єру, а й композиційний центр, який образно передає основну художню ідею простору, формує його образно-естетичне середовище. Художники прагнуть до органічних зв'язків гобелена із сучасною архітектурою, з усім комплексом оформлення інтер'єра. Різноманітнішими стали види гобеленів. Це може бути великих розмірів декоративне панно, гобелен-перегородка, тканина об'ємна структурна композиція тощо.

Характерною особливістю сучасного гобелена є використання різноманітних технік. Завдяки поєднанню різноманітних технічних засобів ткання, а також застосуванню поряд із традиційною вовняною пряжею сучасних матеріалів (ниток з конопель, шовку) гобелен набув своєїрідної фактурності й пластичності. В одному творі можуть співіснувати щільне й ажурне переплетіння, тонкі нитки можуть перемешуватися з товстими. Усе це створює різноманітну поверхню, гру світла й тіні. Складна фактура поверхні гобелена і є тим художнім засобом, що зумовлює образний лад твору в цілому, формує його художній образ.

Українському килиму завжди був властивий лірико-оповідний характер, тісний зв'язок з мотивами пісенного фольклору. Гобелен О. Прокопенко «Тонко ткала, дзвінко пряла» – це поетична, спокійна розповідь про долю української дівчини в минулому, яка уславилася своїм умінням прясти, майстерно і красиво ткати та вишивати. Довгими зимовими вечорами жіночі руки створювали узори, що лягали на полотно, мов пісня, – то сумна, то весела.

Інший гобелен художниці «Де ж ти, калино, росла?» передає радість щасливої події – весілля. У центрі – молоді в

яскравому народному святковому вбранні, поруч із ними – батьки, дружки з гільцем, свати з рушниками. Усе наповнено квітами, усе дзвенить, буяє, передає емоційну піднесеність свята.

Тонким ліризмом, задушевністю й сумом пройнято твір В. Федька «Ой на горі вогонь горить, а в долині козак лежить». Художник зобразив полеглого в бою козака, над яким схилив голову його вірний кінь.

Морально-етичні проблеми, теми глибокого філософського змісту є провідними у творах українських митців. Таке спрямування має гобелен І. Литовченка, М. Литовченко та В. Прядки «Гімн життю». Композиція складається з трьох частин, що наче символізують різні періоди людського життя. У лівій частині під могутнім, гіллястим деревом – юнак і дівчина. Їхнє молоде кохання – заорука майбутньої міцної сім'ї. Дерево своїм корінням сягає глибоко в землю, у якій лежать козак і солдат, що загинули в боротьбі за щастя й волю свого народу. У центрі композиції – радісна мати з немовлям, гарні дівчата, у правій частині – двоє літніх людей з онуком. Дитинство, молодість, старість – усі етапи людського життя постають перед глядачем. Це цикл безперервності життя, зміна поколінь.

Значний внесок у справу розбудови національної культури зробили художники Володимир Прядка та Олена Владимірова. Вони створили серію гобеленів, що відтворюють славні героїчні сторінки історії нашої Батьківщини, розкривають образи її видатних культурних і політичних діячів («Історія землі Черкаської», «Русь», «Легенда про Кия» та ін.). У 1998 році Народні художники України В. Прядка з В. Пасивенко, М. Литовченко та І. Литовченко ²⁴ були нагороджені Державною премією ім. Т. Г. Шевченка (нині – Національна премія ім. Т. Шевченка) за комплексне архітек-

²⁴ Іван Литовченко (1921–1996) отримав Національну премію ім. Т. Шевченка (тоді Державну премію ім. Т. Шевченка) посмертно.

турно-художнє вирішення інтер'єру Центральної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського.

Твори відомої майстрині сучасних гобеленів народної художниці України Людмили Жоголь ушавилися на міжнародних виставках. Загальне визнання здобув один із найкращих її гобеленів – «Паморозь». Основну ідею твору розкрито не оповідно, сюжетно, а через певний настрій. Художниця дуже любить квіти, вони бувають майже на всіх її гобеленах і несуть певне емоційне й змістове навантаження. Для готелю «Київ» вона створила триптих «Квіти щастя». В одному гобелені, що входить до складу триптиха під назвою «Сонечко», на зеленій молодій траві сяють квіти весняного пробудження. У другому – чарівна квітка папороті, яка, за легендою, розквітає в ніч на Івана Купала й приносить щастя тим, хто її знайде.

У гобелені «Українська осінь» традиційний мотив «дерева життя» наповнюється новим глибоким змістом. Художниця показує щедрість і багатство землі, буяння осінніх барв, де казковість і реальність переплітаються у фантастичних паввах, квітах, плодах. Мажорне звучання колористичної гами червоних, жовтогарячих тонів передає щедрість врожаю на мирній землі. Краса морозяного засніженого лісу, його тиша, знайшли своє відображення в гобелені «Зимовий ранок».

Темі миру й щастя присвячений твір «Квіти планети Земля». Гобелен вирішений у вигляді нашої голубої планети, увінчаної квітами, ранковими серпанками. Триптих «Хіросіма» – це звернення до людської пам'яті, нагадування про трагедію ХХ ст., яка не повинна ніколи повторитися. Гобелени «Вічний вогонь», «Свято Перемоги» присвячені тим, хто віддав своє життя за мир на землі. Під враженням творчості геніальної майстрині розпису художниця створила новий гобелен «Пам'яті Катерини Білокур» (1997).

Людмила Жоголь – одна з перших художниць в Україні, яка органічно увела гобелен у громадський інтер'єр. Вона працює спільно з архітекторами над майбутнім образом спо-

руди. Художниця є автором цікаво вирішених інтер'єрів багатьох клубів, будинків відпочинку, туристичних баз, готелів «Тарасова гора» в Каневі, «Чорне море» в Одесі, «Україна» в Москві, «Київ», «Русь» у Києві.

Людмила Жоголь значно розширила технічні можливості гобеленів, вводючи народні техніки ткання. Щоб якомога яскравіше виявити внутрішній зміст твору, його спрямованість, вона урізноманітнює фактуру гобелена, збагачує поверхню пластикую, грою тінювих і колірних ефектів.

У 1990-х роках усі підприємства художніх промислів припинили свою діяльність. Відбулася тотальна руйнація фабрик у таких відомих осередках, як Решетилівка, Глиняни, Хотин, де виготовлялися традиційні народні килими та гобелени. Проте завдяки праці окремих ентузіастів традиції килимарства були збережені й продовжені. Це насамперед такі відомі митці, як В. Прядка, О. Владимірова, С. Ганжа, Н. Саєнко та ін.

Ніна Саєнко походить зі славетної родини Олександра Саєнка – відомого митця, що впродовж свого творчого життя вивчав витoki традиційної культури і з позицій власного художнього світобачення творив світ національного мистецтва. Саме ці засади лягли в основу творчості його доньки Ніни. Вона не тільки зберегла оригінальні твори митця та зібраним колекцію народного мистецтва, а й відтворила гобелени за його ескізами 1920–3190-х років. За її активної участі в Борзні створено художньо-меморіальний музей «Садиба народного художника Олександра Саєнка», який сьогодні є осередком просвітництва та пропаганди народної творчості.

Донька творчо продовжує батьківські традиції. У її виробках органічно поєднуються традиційна орнаментика, знання особливостей килимарства Полтавщини, Київщини, Поділля із сучасним світобаченням. Це гобелени «Осінь» (1997), «Козацька балада» (1991), «Терновий цвіт» (1995), «Сад-виноград» (1996). В. Кричевський, один із учителів О. Саєнка, у своїй творчості сповідував «молитву орнамен-

ту». Він уважав, що орнаментика є найвищим узагальненням форми. Саме ці особистості вплинули на світосприймання Ніни Саєнко, її шанобливе ставлення до орнаментальної традиції українського килимарства. Саме на стику народного світобачення і професійної майстерності ґрунтується творчість мисткині. Її творчість є прикладом поєднання традиційної орнаментики, знання особливостей килимарства Полтавщини, Київщини, Поділля з сучасним світобаченням. Це гобелени «Осінь» (1997), «Козацька балада» (1991), «Сад-виноград» (1996). Килим «Терновий цвіт» (1995).

Ніна Саєнко – митець широкого діапазону. Вона розвиває традиції національної культури на професійній основі в різних жанрах від тематичних гобеленів до орнаментальних килимів, які вирізняються чіткістю композиції, тонкою стилізацією форм та ритмікою, вишуканим колоритом, розкриває свої творчі зацікавлення в царині розпису і батика.

Творчість видатного митця Степана Ганжі – це світ поезії, щире захоплення та оспівування героїчного минулого України, її щедрої і багатой природи. Улюбленими образами його гобеленів є бандуристи, козацькі ватажки, героїчні сторінки історичного минулого. Це твори «В похід з полуночі» (2000), «Слава і воля» (1993), «Козак-бандурист», «Богдан Хмельницький» (1995), «Ой з-за гори, з-за лиману» (2000)

Степан Ганжа народився на Поділлі в родині славнозвісного майстра кераміки Олександра Ганжі. Він із дитинства був у світі народних образів, які у вигляді фантастичних птахів, героїчних вершників-козаків відтворилися в його гобеленах.

Останніми роками значно розширилися межі застосування гобелена, поглибилися його художньо-виражальні засоби. Тісно зв'язаний із давнім сюжетним українським народним килимом, гобелен сучасною мовою декоративного мистецтва відтворює важливі суспільно-громадські теми сьогодення.

Художній арттекстиль. Для 1990-х років характерні складні процеси в художньому образотворенні, що відбувалися, зокрема, у галузі сучасного арттекстилю. Сьогодні це

широке, складне й багатогранне явище українського декоративного мистецтва. Творення «образу» митці сучасного текстилю розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософським розмірковуванням. Настає своєрідна «дифузія», синтез декоративного та образотворчого мистецтва, що породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали, властиві тому чи іншому виду, використовуються як засоби художнього формотворення. Власне, відбувається кардинальне реформування системи пластичних мистецтв.

Розвиток художнього текстилю на зламі століть у дуже складний і неоднозначний у своїх проявах період – 1990-ті роки – позначені здобуттям Україною державної незалежності, що сприяло як самоідентифікації й національному самовизначенню, так і інтеграції у світовий простір. З одного боку, ці процеси спрямовані на самопоглиблення в минуле і сучасне, з іншого – інтегрованість пришвидшила зміну художнього життя, осмислення процесів розвитку світового мистецтва й співвіднесеність його з напрямом української культури.

Саме в 1990-х роках розпочався постмодерністський етап у розвитку культури, а відповідно переорієнтація митців, переоцінка ними попереднього художнього досвіду й естетичних ідеалів. Як наслідок, змінилася художня модель мистецтва та естетичні орієнтири. Українські митці, і це засвідчують творці українського арттекстилю, здобувши творчу незалежність і свободу творчості, опинились у колі найрізноманітніших мистецьких напрямів і концепцій, стали свідками й водночас будівничими зміни соціальної функції мистецтва, різновекторності його напрямів, різномасштабності художньої мови й стилістики, найновітніших мистецьких концепцій.

Сучасне українське мистецтво влилося в європейський і світовий художній процес, не втрачаючи при цьому специфіки й національної окремішності. В умовах європейського вибору України одним із пріоритетних напрямів є пробле-

ма інтегрованості у світовий культурний процес, що набуває особливої актуальності у зв'язку з європейським вибором України, прагненням народу до інтеграції в політико-економічний простір Європи. Водночас важливою проблемою в європейському гуманітарному дискурсі постає збереження національної своєрідності українського образотворчого та декоративного мистецтва. Творчість сучасних художників образотворчого мистецтва ХХІ ст. розвивається на тлі тенденції нового мистецького бачення й сучасних форм візуальної виразності в контексті європейського художнього процесу. Художники декоративного мистецтва 1990-х років відкрили для себе незнані, заборонені до цього світ українського бароко, модерну, авангарду, досягнень митців школи Бойчука, надбаня Василя Кричевського, Олени Кульчицької в пошуках національного стилю і стали звертатися до цього пласта української культури, інколи одночасно використовуючи і трансформуючи їх образно-пластичні напрацювання, але вже в нових формах і образах, породжених оригінальним художнім поглядом того чи іншого митця. Таке нашарування і співіснування одночасно різних пластичних моделей є своєрідним ретранслятором культур, що урізноманітнює художні новації українського текстилю. Поєднання традицій з новацийними мистецькими процесами свідчить про те, що традиції не зникають, а навпаки, трансформуються, але вже в нових формах, символах та образах.

У творах художників-текстильників переосмислюється фольклорний та історичний матеріал: новітнє трактування явищ національної історії відображається у площині філософсько-етичних понять. Серед робіт останнього десятиліття домінують абстрактні й образно-асоціативні композиції з філософським авторським підтекстом. Тематичний діапазон надзвичайно різноманітний: історія, етнографія, фольклор, міфологія, зацікавлення космогонічними віруваннями предків, праці на релігійну тематику. Аналіз конкретних творів доводить, що переоцінка естетичних цінностей та

зміна художньої свідомості в незалежній Україні дала змогу митцям звернутися до тем релігійного змісту і створювати роботи як для конкретних храмових комплексів, так і для участі у виставках.

Широкі можливості образно-пластичного пошуку в галузі арттекстилю, крім художників-текстильників із фаховою освітою, приваблювали провідних майстрів графіки та живопису Олександра Дубовика, Андрія Чебикіна, Валентина Задорожного, а також львівських художників Олега Мінька, Сергія Бабкова, які, виходячи із засад образотворчого мистецтва, вносили своє образне бачення і створювали цікаві творчі експерименти.

На теперішньому етапі розвитку арттекстилю, завдяки взаємозв'язку його з іншими видами мистецтва – скульптурою, графікою, комп'ютерними технологіями, – художники створюють авторські твори, які долають міжвидові кордони у творенні нової форми сучасних артоб'єктів. Як наслідок, з'являються такі твори сучасного періоду постмодерну, як текстильна скульптура, інсталяції, асамбляжі, колажі, різноманітні за тематичним спрямуванням.

Саме галузь професійного арттекстилю сьогодні є найбільш потужною й активно розвивається по шляху експериментальних новацій, переходу від площини до структурних об'єктів.

Новаторські тенденції світового текстильного простору впливають на розвиток художнього текстилю в Україні. Пластично-просторові дослідження в мистецтві текстилю 1970-х років активно стимулювали процес експериментування. Мала текстильна форма як предмет окремих показів упевнено й дуже швидко набула великого зацікавлення серед художників і глядачів. Появі мініатюрних композицій передували певні причини.

У 1975 році під час підготовки VII Міжнародної текстильної бієнале в Лозанні була створена невеличка експозиція з проєктів, які, згідно з правилами виставки, були надіслані художниками різних країн на розгляд журі. Це були зразки

технічного виконання, а також різноманітні фактурні рішення задуманих авторами композицій. Саме тоді виявилось, що невеличкі текстильні роботи можуть викликати інтерес як цілком самостійні твори декоративного мистецтва.

Ідея створення міні-композицій була підхоплена художниками, і в наступні роки спеціалізовані виставки почали організовуватись по цілому світі – в США, Франції, Англії, Угорщині та багатьох інших країнах.

Отже, спочатку міні-текстиль став лабораторією для майбутніх великих авторських задумів. У такому аспекті є позитивна роль цього виду творчості. Мініатюри дозволили авторам із найменшими витратами матеріалу, часу й сил випробовувати нові ідеї, реалізовувати екстраординарні композиційні рішення, використовувати різноманітні матеріали, поєднувати техніки, експериментувати з оптичними й тактильними якостями текстилю, а також впливати на емоційну та раціональну області людської свідомості. У цьому виді мистецтва відбувається своєрідний синтез традицій і новацій, різноманітних виражальних засобів і технік, що зумовлює активні формотворчі експерименти.

Вважається, що мала текстильна форма як самостійний вид виникла як логічний антипод великим гобеленам, її «кишенькові» габарити стали викликом гігантським розмірам монументальних текстильних робіт.

Невеликі розміри (стандартно 20 × 20 × 20 см) стали своєрідним мірилом майстерності й винахідливості художника, адже тут неможливо приховати недоліки, які часом вдавалося замаскувати за допомогою грандіозності задуму або ефектності виконання. У 1970–1980-х роках виставки текстильної мініатюри стають популярними по всій Європі.

Зокрема, у 1974 році відбулася I Міжнародна бієнале міні-гобеленів у Лондоні (чотири експозиції впродовж 1974–1982 років). Організатори лондонської виставки проголосили гасло «Мале чудове» («*Small is beautiful*»), віддаючи перевагу новому виду текстилю, який легко й зручно можна розгля-

дати, тримаючи в руці й тим самим «буквально декларувати “людський” підхід до текстилю».

Оригінальністю позначена перша велика виставка міні-гобеленів, яка відбулася в м. Ризі в 1977 році. Художники України в 1980-х роках черпали інформацію саме з балтійських симпозиумів, адже це були єдині можливі творчі виїзди в тоталітарному суспільстві, а тодішня Прибалтика (країни Балтії) через свою креативність асоціювалася із закордоном.

Творення невеликих камерних форм простежуємо, зокрема, в української авторки М. Шеремети, яка для втілення своїх ідей використовувала різноманітні фактури, техніки та матеріали. В об'ємно-просторових композиціях «Кораблики», «Світанок», виконаних із конопляного шнура, ткану площину художниця доповнює плетеними елементами, обкручуванням, рельєфними фактурами, досягаючи таким чином об'ємного зображення. Мисткиня також багато працює у гладко тканих ткацьких техніках, про що свідчить міні-композиція «Руїни старого храму» та ін.

Захоплення декоративними геометричними формами виявляється у творах О. Куцої («Натюрморт», «Писанки», «Берегиня»). Художниця звертається до різноманітних давніх символів і знаків, на які багате народне мистецтво, використовує скісне, перебірне ткацтво, а також вишивання.

Варті уваги також мініатюрні композиції українців О. Риботицької, О. Паруги-Вітрук, О. Приведи, Л. Гошовського та ін., творчість яких засвідчує, що, попри свою локальність, мистецтво може розвиватися в сучасному річищі.

Суть міні-композицій полягає не в суворому дотриманні розмірів 20 × 20 × 20 см, які переважно прийняті в міні-формах, а в принципових засадах і специфіці структури мови текстильної мініатюри, злагодженості всіх елементів у невеличкому композиційному форматі.

Будь-яка мініатюрність у мистецтві міні-живопис, графіка, дрібна пластика та особливо ювелірне мистецтво пов'язана насамперед з підвищеною увагою до технічної майстерності

та старанності в опрацюванні всіх деталей. Рівень майстерності, сама якість виконавської праці майстра є вирішальним критерієм естетичної оцінки твору. Не випадково такі твори часто називають «ювелірно відточеними», а артистизм виконання викликає захоплення глядачів.

Із розвитком мініатюри постійно точаться дискусії стосовно її «життєспроможності». Але, як показує час, малі текстильні форми утвердилися й залишаються популярними впродовж тривалого часу й до сьогодні. Маленькі роботи демонструють багаті можливості творчих способів для візуалізації ідей. Лірика й аскетизм, поетичні й конструкторські ідеї, різноманітні декоративні й абстрактні реляції в камерному масштабі взаємодіють між собою, скорочуючи відстань між творцем і глядачем і тим самим викликаючи жваве зацікавлення.

В останні десятиліття експериментальні пошуки відбуваються найбільше саме в малих формах текстилю. Європейських авторів цікавлять проблеми пізнання властивостей і особливостей матеріалу, взаємодія об'єму та простору, «діалог» із навколишнім середовищем, із людиною. Художні твори характеризуються розгалуженням типів, багатством фантазії, вигадками в галузі технічних засобів, високим професіоналізмом.

Знаменним для декоративних композицій стає повернення до використання змішаних технік ткацтва, зокрема поєднання ткацтва з плетінням, батиком, вишивкою, колажем тощо. Художників приваблюють виражальні засоби ткацького матеріалу, передусім фактура нитки, її колір, товщина. Популярним стає прийом контрастів: суцільна й прорізна тканина поверхня, великі фактури грубого переплетення та щільне гладке тканиня.

Дослідження мистецької практики показує, що при створенні робіт використовуються різні види сировини (як текстильної, так і нетекстильної), а також еко і рециклінгові матеріали.

Так, художні й технічні можливості матеріалів, волокон, авторські техніки, гру структурних, фактурних та живописних ефектів використовують мисткині з України – М. Паздрій, С. Бурак, О. Луковська.

Головним засобом мистецького виразу М. Паздрій обирає звичайну газету: вона створила невеличку композицію «Заморозки», переплітаючи складені смужки газети та кольорового паперу. Мерехтіння газетного паперу влучно передає стан природи.

Газетний папір став засобом творчості і для С. Бурак. Наприклад, у гобелені «Метаморфози» вона оригінально поєднала вовну, синтетику, газетний папір та металеву стружку. Авторка також експериментувала з багатьма іншими (як традиційними, так і новими) нетиповими техніками та матеріалами. Визначним для творчості С. Бурак є використання обкручених кольоровими нитками шнурів та дротів, які часто відіграють головну роль у композиції. Наприклад, у текстильному об'єкті «Час» обкручені шнури авторка оригінально komponує в корпус старого будильника. Подібним шляхом мисткиня іде у творі «Без назви», композиція якого складається з переплетень шнурів, обмотаних вовною.

С. Бурак постійно перетворює малі форми арттекстилю в засіб художнього та емоційного впливу на глядача. Вона часто використовує своєрідну техніку клеєння текстильного натурального волокна (льон, вовна), доповнюючи його різноманітними нетекстильними матеріалами. Завдяки таким експериментам виходили оригінальні композиції.

Техніку текстильного клеєння використовує О. Луковська в декоративних об'єктах з фарбованого льону: «До сонця», «Той, хто живе у льоні». Зокрема, для виразності композиції у творі «Гніздечко» ляне волокно як основний матеріал поєднується із шовковими нитками.

Різноманітність ідей, форм і технік демонструють виставки: всеукраїнська виставка текстильної мініатюри у м. Львові, міжнародна Надбалтійська трієнале текстильної

мініатюри в м. Гдині (Польща); Бієнале текстильної мініатюри в м. Вільнюсі (Литва), яка свою історію розпочала як загальнолітвовська, але згодом набула міжнародного значення та багато інших.

Важливою ареною експериментальних пошуків були текстильні бієнале в Лозанні, які впродовж 1962–1995 років визначали вектор та основні орієнтири текстильних експериментів у Європі. Особливу роль у розвитку арттекстилю відіграла творчість польської художниці Магдалени Абаканович, яка вперше в 1969 році в Лозанні представила свій «Червоний абакан». Її текстильні скульптури, яким згодом критика дала назву «абакани», створення антропоморфних текстильних скульптур із глибоким філософським підтекстом стали поворотним моментом у розвитку світового арттекстилю. Своїми роботами впродовж 1960–1970 років Магдалена Абаканович утверджує правомірність існування концептуальних тривимірних мистецьких об'єктів, які посідають незалежне місце серед інших видів образотворчого мистецтва живопису, скульптури.

Кілька декоративних об'єктів української художниці Н. Шимін мають опосередкований стосунок до текстилю, оскільки самого текстильного матеріалу практично не містять. В окремих композиціях авторки натрапляємо на незначну кількість ниток чи волокна, що дещо «текстилізує» декоративні інсталяції («Білий танець», «Без назви», «Утилізація»).

Значний вплив на розвиток українського гобелена мало знайомство з новаційними спрямуваннями творчих пошуків митців прибалтійської школи гобелена, зокрема, з доробком художниць Марії Адамович, Едіт Вігнере, Айї Баумане та ін. Художники Латвії, Литви та Естонії йшли власним шляхом, який стверджував активне поєднання народних традицій текстилю і гостро сучасних прогресивних тенденцій світового гобелена. Цей шлях був найприроднішим і для українських митців арттекстилю, кардинально вплинувши на творчість Оксани Риботицької, Людмили Жоголь, Наталі Паук, Ольги

Парути-Вітрук, Софії Бурак та ін., надавши новий імпульс для розвитку і збагачення творчості.

Досліджуючи основні тенденції сучасного розвитку арт-текстилю, експериментальні пошуки нової генерації митців у контексті новітніх тенденцій світового мистецтва, зазначимо, що сучасний текстиль демонструє розмаїття текстильних, комп'ютерно-цифрових і авторських технік залежно від концептуального мистецького задуму. Улюблена техніка сучасних українських професійних художників текстилю – використання колажу, текстильної аплікації, а також асамбляжу та поєднання інших, більшою чи меншою мірою традиційних технік, зокрема, ткацтва, плетіння, звалювання, проколювання, клеєння, вишивки, батика. Застосовуються також техніки шовкографії, трафарету, фарбування й живопису в поєднанні з аплікацією, зшиванням. Дуже популярним є клаптикове шиття (печворк), що зародилося в Америці, а прийшло в Європу в 1970–1980 роках. Із кінця 1990-х років цей різновид став популярною і улюбленою технікою українських митців у творенні декоративних панно.

Аналізуючи основні тенденції світового текстилю, констатуємо, що особливе місце в сучасному текстилі належить концептуальним тенденціям «мистецтва волокна» («fiber art» – «фіберарт») або «мистецтва тканини» («artfabric» – «артфабрік»), які поширилися в другій половині ХХ ст., а в Україні з 1980-х років. Цей термін застосовується сьогодні для окреслення концептуальних тривимірних текстильних творів, інсталяцій, а також інших об'ємних об'єктів із використанням різноманітних волокон, матеріалів, технік.

Українські митці арттекстилю, переважно львівської школи, активно розвивають споріднені між собою напрями екотекстилю та етнодизайну. Їм властиве застосування матеріалів натурального походження і забарвлення, зокрема, природних відтінків льону, вовни, сизалю, а також пряжі, фарбованої природними барвниками. Особливо вагомим здобутком має ліжникарство, що розвиває традиції національного

мистецтва. Художники їздять на пленери в Карпати, у місця, де традиційно займалися народним ліжникарством, зокрема в Косів, Яблунів, Яворів, Космач, Верховину, Криворівню, Верхній Ясенів, Яремче, Заріччя, Микуличин, створюючи ліжники без попереднього рисунка в супроводі майстрів. Як наслідок, відродився цей вид народної творчості, й водночас з'являються творчі роботи, позначені яскравою індивідуальністю та новаторством. Звернення художників до ліжникарства значно розширило сферу застосування ліжників, зокрема, їх застосування в сучасному одязі.

Взаємовпливи українського гутництва та пошуків професійних художників скла

Використання традицій давнього гутництва й відродження його в наш час у творчості професійних художників скла – яскравий приклад співпраці народних майстрів і художників.

Перші згадки про вітчизняні гуті трапляються в документах XV–XVI ст. Найдавніші відомості про гуті, що сягають 1550–1570 років, відносяться до районів Старого Галича, Белза, Потелича. Розміщувалися гуті переважно в північних і західних районах України, де були великі площі лісу, який використовували як паливо в процесі виробництва скла. Найбільше гут зосереджувалося на Чернігівщині. На початку XVIII ст. їх тут було понад 120. Найвищого розвитку українське гутництво досягло в XVII–XVIII ст. Скляні вироби були поширені серед населення України; їх цінували за зручність у користуванні, декоративність.

Вони були окрасою святкового й весільного столу, житла. Зразки старого скла різноманітні за формами, призначенням і оздобленням. Це численні посудини для пиття, зокрема келихи, кубки, кухлі, пляшки-коники, пляшки-качки, а також іграшки у вигляді баранчиків, півників, зайців. Особливо були поширені чотиригранні пляшки-штофи з безколірного або зеленого скла. Їх робили високими, квадратними, плоски-

ми; кожна грань оздоблювали окремо. Часто штофи прикрашали гравіюванням, розписували олійними фарбами, часто й емалями. Для цього застосовували непрозорі молочно-білі, жовті, зелені, червоні та голубі кольори. Вільними широкими мазками пензля малювали розмаїті рослинні орнаменти у вигляді галузок з листям, квітами, пуп'янками. Значно рідше трапляються умовні, але виразні зображення журавля, оленя, зовсім рідко – сцени полювання, танців, фехтування, а також портретні зображення.

В основі гутної техніки лежить принцип вільного видудання або ліплення з розплавленої маси скла. Майстер-склодув за допомогою найпростіших інструментів – ножиць, пінцета, щипців – із розтопленої маси скла дуже швидко вільно видудує будь-яку форму, підпорядковуючи її своєму художньому задуму. Основне в цій справі – глибоке знання властивості матеріалу, що швидко остигає, уміння використати його пластичність, в'язкість у гарячому стані. Гутне скло – це витвір мистецтва, що народжується в полум'ї, а гутник коло печі схожий на казкового чаклуна. Робота видувальника – це завжди імпровізація, сміливий пошук, невичерпна фантазія в шуканні форм, розмірів, прийомів декорування. Специфіка техніки вільного видудання зумовлювала оригінальність і неповторність кожного виробу, адже неможливо створити дві абсолютно однакові речі; кожна має свій, властивий лише їй, художній образ. Серед посуду особливо популярними були, сулія, штоф, дзбан, плесканка, різноманітний фігурний посуд. Так, дзбан – це посудина кулястої форми, виконана способом вільного видобування. Її форми були різноманітні – високі, витягнуті вгору, мали опуклі чи похилі плечі, шийки – високі чи короткі, широкі або завужені. У створенні загального образу посудини велику роль відігравала ручка – округла, закручена, плеската, – яка виявляла його обсяг, завершувала його композицію. Важливу роль відігравав колір скла, переважно так званого кольору зеленої води. Дзбанки прикрашались також розписом емалевими фарбами в оливково-червоно-жов-

тій гамі. Дзбанки із синього кобальтового скла прикрашали рифленням, що посилювало гру світла й тіні на поверхні посудини. Плесканка – це також посудина для напоїв дископодібної форми з вузькою короткою шийкою, на тонкій ніжці з піддоном, стрункої видовженої форми. Сьогодні гутництво відродилось і заграло новими барвами.

Значний внесок у розвиток сучасного українського скла зробив талановитий майстер Петро Семененко. Його батько й дід були з династії гутників. Із дитинства передалась хлопцеві їхня любов до цього дивовижного ремесла, глибокі знання властивостей матеріалу. Він був одним із перших, хто відновив гутну техніку, підняв її до рівня високого мистецтва. Полюбляв майстер посуд у вигляді ведмедиків, риб, створює різноманітні вази, кошики тощо. Петро Семененко уважно вивчав старовинні пам'ятки гутного скла. Відходячи від їхніх дещо статичних форм, він ускладнює форму посуду, створює нові композиції, наприклад, ведмідь тримає в лапах то яблуко, то кухоль, то пляшечку, на голові в звіра іноді сидить півник чи качка. Є навіть скульптура «Двоголовий ведмідь». Майстер любив видувати посудини-риби, збагачуючи їх пластику то вигином хвоста або голови, то імітацією луски. Подобалося майстрові також створювати кошики вибагливої форми. Він по-різному оздоблює їх ліпленням або скляними нитками фіолетового, синього, білого кольорів. Та з-поміж усіх прийомів декорування Петро Семененко віддає перевагу оздобленню півниками. Їхні вільно ліплені фігури виразні, жваві, доповнені кольоровим склом, із якого майстер робить крила, гребінець або пишний хвіст. Видував він і графини «із забавкою». Це потребувало неабиякої майстерності, уміння. У середину глечика або графина вміщували півника з яскравого кольорового скла, який майже вдвічі ілюзорно збільшувався в об'ємі, коли посудину наповнювали рідиною.

Щедрий у своїй багатогранності талант заслуженого майстра народної творчості України Мечислава Павловського. Перші свої роботи він виконував разом із батьком. Його ви-

роби позначені яскравою декоративністю, широким застосуванням кольору, вмінням виявити основні художні якості матеріалу. Графини, куклі, вази Мечислава Павловського завжди зручні, придатні для широкого застосування в побуті й водночас від них віє радісною святковістю. Особливо цікаві його так звані прядені вироби: вазочки, графини обмотуються розводами різноколірної скляної нитки, що дають дуже цікаві живописні ефекти. Майстрові подобались казкові, фантастичні образи звірів. Серед робіт багато фігурок дивовижних фіолетових мамонтів, синіх слонів, червоних риб. Його «Баран – золоте руно» наче випромінює сяйво, іскриться й переливається всіма відтінками жовтогарячого кольору. М. Павловський глибоко вивчав світ тварин, із великою кмітливістю відтворював образи то задерикуватого півня («Зелений птах»), то незграбної «Качки».

Майстер дуже любить і вміє використовувати колір, його багаті переливи, контрастні зіставлення. Кольорове забарвлення в його творах завжди має певний емоційний зміст, воно підпорядковане художньому задуму. Особливою ліричністю вирізняються набір для води «Бузковий», виконаний з прозорого, по-весняному яскравого і свіжого кольору скла, дзбанки «Холодок», «Зима» – із сріблясто-білого сульфідного скла.

Мар'ян Тарнавський – один із провідних львівських гутників, який пройшов шлях від народного майстра-склодува до професійного художника. Талант митця з найбільшою силою виявляється в жанрі скульптури. Сповнена веселого гумору, світлої м'якої усмішки його композиція фігурного посуду «Козаки». Кількома вдалими штрихами автор підкреслює найхарактерніше в постатях козаків, їхніх вусатих обличчях. Мар'ян Тарнавський з любов'ю робив цікаві фігурки ведмедів, білок, собак, биків, цапків, сповнених стрімкого руху, динаміки. До 100-річчя з дня смерті Т. Г. Шевченка митець разом із художником Іваном Аполлоновим створив серію скульптур за мотивами творів поета: «Кобзар», «Наймичка». Продовжуючи традиції гутництва, майстер яскраво декорує

вази, свічники, набори для води, соків. За допомогою сріблястих пухирців у глибині скла, а також ліплення у вигляді рифлених стрічок, декоративних гребінців, що накладаються на поверхню виробів, він збагачує їх фактуру. Серія його світильників «Тюльпани» побудована за принципом контрасту яскраво-червоних квітів та безколірного скла стовбура рослини. Цю роботу автор присвятив пам'яті тих, хто загинув. Усі свої роботи він виконував власноручно, відкриваючи щоразу щось нове, незвичне. Художник глибоко розумів пластичні можливості скла, сміливо, по-новаторському використовуючи їх. Свої скульптурні композиції митець будував на глибоких асоціаціях. Композиція «Тополі» – це поетична оповідь про одвічну красу, гармонію природи. Струнки, витончені об'єми з тонкого прозорого скла, на яких наче розтікається біла піна ранкового туману, залишають у серці почуття ніжності й святковості. Свіжістю трав і лук віє від композиції «Горох», яка складається з різноманітних за формою блюд, ваз. Головний акцент в оздобленні – дозрілий або ледь розкритий молодий стручок, що горошинами світла виблискує в глибині маси зелено-блакитного скла.

Необмежена творча фантазія Франца Черняка, сміливі шукання форм і кольорової гармонії характерні для робіт професійного художника і склодува, який у кожному творі виразно демонструє природні декоративно-пластичні можливості скляної маси.

В основу робіт Володимира Хохрякова покладено враження від краси рідної природи, її явищ. Так, ваза «Сплеск» пробуджує в глядачів глибоко емоційні почуття, викликає асоціацію могутнього сплеску води. Цього автор досягає хвилястими оплавленими вінцями, які то стрімко злітають вгору, то плавно спадають вниз. Уміло підкреслюючи то легкість, то масивність скляних форм, змінюючи колір залежно від товщини скла, яке по-різному відбиває світло на гладеньких і шорсткуватих площинах, художник створює ілюзію рухомоті води. Безперервний рух і могутність морської стихії, фан-

тастичний світ її глибин, раптову зміну кольорів із великим хистом передав В. Хохряков у композиції «Крапля моря».

Іван Аполлонов з перших кроків своєї творчості взяв високу ноту, що стала характерним камертоном його подальшої долі. На республіканському конкурсі, присвяченому 150-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка, І. Аполлонов здобув всі три перші премії. Ці роботи були експоновані на ювілейній Шевченківській виставці 1963 року. Вони відразу привернули увагу і здобули гідне визнання. Саме поезія Т. Шевченка окрилила й надихнула митця на створення декоративних кришталевих блюд «Кобзар», «Рече та стогне Дніпр широкий», келихів «І мене в сім'ї великій», «Тече вода з-під явора». Цими роботами І. Аполлонов засвідчив свої естетичні спрямування до створення авторської стилістичної лінії. Уведення в гранування сюжетних мотивів, образу людини, елементів пейзажу було новим словом в українському склярстві, новим розумінням такого матеріалу, як кришталь, і такої техніки, як алмазне гравірування. Він, як і його колеги, працював у напрямку утвердження самостійної ролі скла серед інших пластичних мистецтв, у відході від вузького розуміння утилітарності в бік декоративності, у передачі у склі власного сприйняття світу, своїх думок, естетичних переживань, у створенні узагальнено-символічного трактування образів.

З 1960 року І. Аполлонов починає працювати на Київському заводі художнього скла. Своєрідні та самобутні художньо-стилістичні риси «київської школи» художнього скла сформувались та розвинулись завдяки низці непересічних творчих індивідуальностей, які склали тоді колектив заводу. Це Л. Митяєва, В. Геншке, І. Зарицький, С. Голембовська, С. Сміян, А. Балабін, О. Гущин та ін.²⁵

Важливою особливістю творчої біографії І. Аполлонова, специфікою його творчості, як і інших митців заводу, було

²⁵ Сучасне українське художнє скло : альбом. Київ : Мистецтво, 1980. 147 с.

те, що він створював унікальне авторське скло в умовах заводського виробництва. Він проектував зразки для виробництва, масового, серійного тиражування. За малюнками І. Аполлонова було виконано численні набори келихів, приборів для квасу, води, різноманітні вази для квітів, декоративні блюда тощо. У створенні форм і декору масового виробництва митець тактовно використовував принципи побудови традиційного народного посуду, куманців, горщиків, глеків, досить уміло поєднуючи з традиційно-народним прийомом типу фляндрування. Важливу роль у художньому вирішенні образу відіграє колір, що нагадує гаму керамічних полив. Художник створював пластичні, м'які форми, у яких колір використано не тільки як декоративний, але і як емоційний елемент, іноді сполучаючи та збагачуючи фактурою плутаної безбарвної нитки. Підкреслюючи характер узагальнення, притаманний народному мистецтву, І. Аполлонов водночас час звертається до усталених персонажів й образного ладу сюжетних мотивів, акцентуючи на використанні пластичних і декоративних якостей матеріалу. Найбільш вдалимими роботами є ті, у яких він використовує форми живої природи, фольклорних мотивів (ваза «Півень», набори «Баба», «Ведмедик», «Баранчик», «Сонечко»), що наповнені щирим гумором і пошмішкою (посудини «Адам і Єва»).

Інтенсивне виставкове життя стимулює до активної творчої діяльності. Саме в 1970-х роках авторські новації народжувались у межах посудних народних форм, які збільшувались, ставали асоціативними, метафоричними, підвищено декоративними. У творчості І. Аполлонова з'явилися багатопредметні декоративні комплекти, ансамблі, у яких кольоропластика, живописне начало відтісняли на другий план функціональне призначення предмета. Поступово в процесі творення все чіткіше почала виявлятися тенденція до створення пластичних форм, які повністю відходять від предметних прообразів, наповнені образно-емоційного змісту, розраховані на суто емоційне сприйняття в просторі («Спогади», «Узлісся»,

«Тополі»). Саме в цей час у творчості київських художників простежується тенденція зростання інтересу до українського гутного скла XVIII ст. Але на відмінну від виробів старого гутництва, які носили переважно утилітарний характер, у творчості І. Аполлонова важливим і принциповим моментом стає тяжіння до ансамблевості рішення просторових композицій. Відбувався процес освоєння загальних принципів формотворення, особливостей художнього строю виробів гутного скла. У своїх роботах художник активно використовує кольоровий декор у вигляді джгутів, ниток, плям, кольорової крихти. Особливого розвитку набуває формотворча, конструктивна роль кольору, який виявляє форму предмета, підкреслює його силует, розкриває природну красу скла. Художник вдало користується гутним декоруванням, поєднуючи рукотворний характер виготовлення, неповторність кожного малюнка декору із сучасними формами. Цікавими є просторові композиції «Тополі», які автор виконував в різні часи (1973, 1975, 1977). Завдяки грі світла в товщі скломаси кольорового підкладу та безбарвного накладу створюється виразний декоративний ефект. Художник передає певний природний стан дерев. Так, композиція 1973 року вирішена динамічно, рухливо, тоді як «Тополі» 1975 року – статичні, наче завмерлі. Кольоровий ефект досягається тонкими переливами зеленувато-блакитних та молочно-білих тонів.

У творчості І. Аполлонова зацікавлення традиціями українського гутного скла, насамперед фігурним посудом, виявилось в захопленні сюжетним трактуванням композицій, у створенні антропоморфного посуду, скульптур, що мають фольклорне забарвлення (декоративна посудина «Лев», декоративна композиція «Ведмеді»). Досягненню виразного художнього ефекту сприяла також творча співдружність із майстрами-гутниками, віртуозами своєї справи, які втілювали задум художника й перетворювали роботи на справжні витвори мистецтва. Саме в співдружності з відомим майстром-гутником М. Тарнавським І. Аполлонов створив свого

часу серію цікавих сувенірів з безбарвного та кольорового скла – «Наймичка», «Сирітка», «Безталанна».

Важливе місце у творчості митця займало створення просторових скульптурних композицій, сповнених імпровізації, гри, несподіваних ефектів, які виникають у процесі рукотворного творення з гарячого скла безпосередньо біля печі («Садок вишневий коло хати», «Козак Мамай»).

У 1980-х роках художник все більше захоплюється гутними техніками, що збагачують поверхню творів. Це різноманітні плями, смути, джгути. Серед робіт виділяються «Київські каштани», «На схилах Дніпра», «Бурштин».

Вирішальне значення в цей період митець надає кольорові. Асоціації з холодною блакиттю весняного неба, прозорістю льодяних бурульок викликає твір «Березень», що складається із ваз різних об'ємів. Квітування літніх трав, гра яскраво-зеленого й жовтогарячого кольорів жаркого літнього дня з художньою переконливістю втілені в композиції «Сінокіс»; пастельні, ніжні тони – у вазі «Весна».

Цікавим авторським прийомом позначені роботи, виконані з кольорового однотонного скла з прозорими візерунками наліплень, що обрамляють вази, свічники, кухлі чи то по краях, чи по спіралі. Це набори ваз «Місячні», «Сутінки». Особливістю гутних робіт художника є надзвичайна товща скломаси, виготовлення якої становить досить складний технологічний прийом, але завдяки йому світло глибоко проникає і здатне до найтонших і найскладніших нюансів, до несподіваних контрастів.

Значне місце у творчому доробку митця є звернення до розробки пляшки-штофа, поширеної форми українського гутного скла. Інноваційним моментом у її трактуванні можна вважати власне авторське її вирішення. Так, образну виразність композиції «Кольори прапора» надають вільно видуті форми червоних завершень штофів у вигляді прапорів, що наче майорять під вітром, створюючи динамічний характер усієї композиції. Унікальним є також приклад живописного

розпису поверхні штофів у композиції «Барвисті птахи» на зразок пишних пав серед гілок із квітами.

Значну роль у творах І. Аполлонова відіграє колір, який виступає не тільки як декоративний, але і як емоційний елемент. Саме тому автор захоплюється широкими можливостями сульфідно-цинкового скла. Естетичне освоєння цього виду скла з його винятковими кольоропластичними та орнаментально-фактурними можливостями сформувало цілий художній напрям, сприяло утвердженню цінності кольорових робіт. У творчості Аполлонова тема сульфідного скла висунула на перший план кольорово-пластичну лінію його виразності. Він застосовував сульфідне скло для шару внутрішнього накладу як своєрідну ґрунтовку під прозорі напівтонові сполучення багатошарового скла.

Асоціативним змістом позначена просторова композиція «Ранок Київської Русі». Вдале поєднання різноманітних за об'ємом форм, тонких кольорових поєднань молочно-білого з ледь блакитним відтінком сульфідного скла дають змогу висловити свої художні враження від славнозвісних споруд стародавнього золотоголового Києва. Найкращі твори заслуженого художника України І. Аполлонова, учасника багатьох художніх виставок експонувались у Києві, Москві, Санкт-Петербурзі, Парижі, Лондоні, Чикаго, Делі, Оттаві, Берліні, Токію, Варшаві. Його твори прикрашають колекції провідних музеїв.

Кольорове скло широко використовувала також Ася Зельдич. Так, у блюді «І на оновленій землі» зображено сонце, у щедрих променях якого розквітли великі соняшники. Промені, виконані алмазною гранню на жовтогарячій поверхні скла, створюють ілюзію сонячного сяйва. Художниця вносить у свої роботи етнографічні елементи, риси національного колориту. У наборі «Плахта» фіалкові квадрати скла чергуються зі смугастими, що нагадує малюнок картатої української плахти.

Багато років у галузі українського склярства працювала заслужений художник України Лідія Митяєва. Її творчий

шлях – це шукання образної виразності, постійне вдосконалення професійної майстерності. Вона – чудовий майстер ансамблевих композицій. Твори Л. Митяєвої побудовані на гармонії кольорів, форм; усі деталі становлять єдиний художній образ, що йде від асоціацій із побаченим, омріяним. Штофи із зеленого скла в декоративному наборі «Карпати» своїми стрункими формами схожі на смереки. Весняні гірські луки, синє безкрає небо образно відтворені в наборі «Полонина». Дивлячись на вази «Прибій», «Хвиля», ми ніби чуємо плюскіт морських хвиль. Вдало передано красу морозного надвечір'я в композиції «Зимовий вечір».

Художниця вміло поєднувала елементи українського орнаменту, який виконувала в техніці глибокого травлення по кольоровому склу. Вона досягала цікавих художніх ефектів у зіставленні матової і блискучої поверхні скла. Тонким ліризмом пройняті композиції Світлани Голембовської. Свої вироби вона прикрашала барвистими букетами, вкритими з алмазною гранню. Уміло використовуючи різноколірне скло, художниця створила цікаві, витончені тарелі «Урожай», «Квітка полонини».

Просторові композиції художника Альберта Балабіна вражають невичерпною фантазією, глибоким розумінням можливостей скла. Відчуттям радості, свіжості сповнена композиція «Регата»; спокійною величчю, мудрістю – композиція «Горці». М'яким гумором пройняті образи у творах «Запорожець», «Шинкарка». А. Балабін – автор глибоко змістовних, поетичних творів. Його роботи – це оповідь про красу світу, про щось ніжне, омріяне, казково прекрасне. Реальність і фантазія вплетені у феєрію барв, переливи кольору й відтворені в мінливій масі скла.

Найбільш інтенсивний період творчості Олега Гущина припадає на 1960–70-ті роки. Саме в цей період у його творах вдало поєднуються відчуття давньої історії та сучасне конструктивне мислення. Автор віддає перевагу формам традиційних штофів, у яких чітко простежується особистіс-

не прочитання. Його творам притаманна нарочита декоративність, застосування значної кількості різноманітних прикрас у вигляді розпису, наліплень. У 2015 році у залах НМДМУ відбулася персональна виставка митця, яку на жаль він не застав.

Особливістю його творчої манери Івана Зарицького є пріоритет лаконічної форми та декору, переосмислення давньої «старої гуті», поєднання традиційних засобів декорування, базованих на рукотворності, із сучасними формами та характером декору. У творчості митця відчувається посилення сюжетного трактування композицій, інтерес до розробки антропоморфних форм посуду.

У 2005 році Київський завод художнього скла припинив своє існування. Більшість колекції виробів, що зберігалася в заводському музеї було передано до фондів Національного історичного музею.

Традиції народного гончарства та новаторство професійних митців кераміки

Україна завжди славилася народною керамікою. Особливо славилися своїми гончарями міста Ніжин, Ічня, Городня на Чернігівщині.

Кахлі, що їх виробляли на Гуцульщині – у Косові, Коломиї, Пістині, призначалися для оздоблення печей у сільських хатах. Їх розпис яскраво виявляв народні смаки й уподобання, сюжети були тісно пов'язані з поетичними легендами й казками гуцулів, фольклорними образами. До нашого часу ще збереглися в деяких оселях «писані кахляні» печі. В інтер'єрі серед візерункових тканин, пухнастих ліжників, барвистих килимів, якими прикрашені лави, ліжка, стіни, кахляна піч виблискувала свіжими яскраво-зеленими, білими, жовтими кольорами.

Особливо вироби, виконані Олексою Бахматюком (1820–1882) – одним із визначних гуцульських майстрів. Успад-

кувавши досягнення попередників, передусім здобутки свого вчителя Петра Баранюка, Олекса Бахметюк створив своєрідну художню мову власних розписів. Вона вражає безпосередністю сприйняття світу, простотою і мудрістю образів, а також святковістю барв і точністю форм. Фігури подано в профіль, зображення не має перспективи, тому люди, звірі, будівлі розміщено так, щоб вони не затуляли одне одного. Ці розписи не передають простору й об'єму, що взагалі характерно для народного мистецтва. Предмети, розміщені ближче до нас, майстер зображує більшими, а ті, що містяться далі, – меншими, над ними. Контур малюнків Олекси Бахметюка завжди чіткий, виразний, зображення людей, птахів, звірів відзначаються пластичністю форм. Кількома лініями майстер надає живим істотам гострої характеристики. Це досягається своєрідною технікою виконання, властивою лише косівським майстрам. Вона полягає в тому, що сформовані на гончарному крузі чи виліплені вироби на другий день обливають глиняною білою фарбою «побілкою», інколи – темно-червоним «вишняком». Потім гострим вістрям, «писаком», продряпають до черепка малюнок майбутньої орнаментальної чи сюжетної композиції. Після цього вироби випалюють і розписують жовтими, зеленими барвниками, обливають прозорою свинцевою поливою і випалюють удруге.

Видатною постаттю серед гуцульських керамістів була Павлина Цвілик із Косова (1891–1964). У її виробах наче ожили з новою силою, набули свіжості кольору традиції її попередників. Майстриня наповнила мистецтво гончаря поезією власних натхненних шукань, творчим горінням. Зроста Павлина в сім'ї гончаря і призвичаїлась до роботи з восьми років. Визнання прийшло до 19-річної дівчини після участі у Віденській виставці, де її роботу було відзначено премією. Слава про неї полинула далеко за межі Косівщини.

Згодом Павлина Цвілик стала членом Спілки художників України. Її роботи з успіхом експонувалися в багатьох

країнах світу. На Всесвітній виставці кераміки 1962 року в Празі твори 70-літньої майстрині були відзначені срібною медаллю.

Розміри її посуду невеликі, мають дуже приємні, м'які обриси. Вся поверхня їх суцільно вкрита листочками, квітучими гілками, серед яких розміщені «кола», «кучері», «серденька» та інші традиційні мотиви. Усі витвори позначені живою безпосередньою імпровізацією. У зеленому колориті відображено соковиту зелень Прикарпаття; образи тварин, птахів надзвичайно поетичні, зігріті людським теплом, щирі й безпосередні. Справу видатної майстрині Павлини Цвілик продовжили її дочка Стефанія Заячук, онука Надія Вербівська, правнука Оксана Вербівська.

У Косові поруч із народними майстрами старшого покоління в другій половині ХХ ст. працювали випускники Косівського технікуму народних художніх промислів²⁶. Вони виготовляли різноманітні речі побутового та декоративного призначення, зберігали й розвивали традиції гуцульського розпису. Водночас кожний майстер мав власний почерк. Так, Вікторія Волощук розписувала свої вироби рослинними мотивами, Оріся Козак застосовувала велику декоративно-трактовану квітку – ружу та ритмічне чергування з умовно вирішеним мотивом смерічки. Своєрідні й неповторні роботи також створювали майстри Марія Тим'як, Галина, Вікторія та Михайло Волощуки.

На Гуцульщині відомими є імена подружжя Роциб'юків. Ганна Роциб'юк – рідна сестра Павлини Цвілик. Разом із чоловіком вони виготовляли декоративні тарелі, калачі, баранчики, дитячі іграшки, оздоблені гравіюванням і фляндруван-

²⁶ 1949 – Косівське училище прикладного мистецтва; 1968 – Косівський технікум народних художніх промислів; 1994 – Косівський коледж прикладного та декоративного мистецтва; 2000 – Косівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

ням. Вироби цих майстрів характеризуються розписом світлих барв на темно-коричневому тлі.

Своєрідні прийоми художнього оформлення керамічних виробів сформувались на Закарпатті. Серед відомих місцевих майстрів Михайло Галас із с. Вільхівка (Хустського р-ну Закарпатської обл.). Він виготовляв різноманітний посуд традиційних форм – корчаги, миски, горщики. Пропорції їх лаконічно прості, орнамент складають горошини, хвилясті лінії, умовні листочки, крапки переважно білого й зеленого кольорів, що чудово контрастують із темно-коричневим, медяно-вохристим тлом. Усі орнаменти закомпоновані по вертикалі, на всю ширину полив'яної частини виробу. Глини на Закарпатті мають світло-вохристий колір. Ангобом вкривають лише верхню частину виробу, що створює додатковий художній ефект, приємне м'яке поєднання теракотової вохристої фактури черепка з темною блискучою орнаментованою поверхнею самого виробу.

Майстри Поділля внесли в скарбницю українського мистецтва кераміки власний (оригінальний) творчий стиль. Тут здавна відомі с. Бубнівка (Гайсинського р-ну) і м. Бар (Жмеринського р-ну) на Вінниччині, с. Адамівка (Кам'янець-Подільського р-ну) та селище Смотрич (Кам'янець-Подільського р-ну) на Хмельниччині.

В Адамівці працювала заслужена майстриня народної творчості України Олександра Пиріжок (1898–1983). Її вироби вирізняються пластичністю, довершеністю форм. У творах її батька Якова Бацуци та інших майстрів переважають форми слоїків із кришкою, що завершується чималою кулькою. Вироби не вкривають поливою, а розписують темно-червоною опискою по теракоті світлого кольору. Форми посуду Олександри Пиріжок опуклі, пластичні, органічно поєднані з тонкими ажурними орнаментальними мотивами рослинного характеру й доповнені геометризаними елементами, які чітко виділяються на поверхні виробів, надаючи їм урівноваженості, яскраво вираженої самобутності.

Цікава творчість скульптора-гончаря Олександра Ганжі (1905–1982) з с. Жорнище (Вінницького р-ну Вінницької обл.). Багато років він створював звичайний посуд – горщики, макітри, глечики. І ось ці традиційні народні форми по-новому ожили в його творчій уяві. Фантазія та винахідливість гончаря перетворила їх на скульптури-посудини у вигляді людських постатей. Свої твори майстер виточує на гончарному крузі, вільно доліплює до тулуба руки, деталі одягу. Особливу увагу він приділяє обличчю. Для підсилення художньої виразності образу точними вільними мазками білої «побілки» майстер підкреслює найхарактерніші деталі, що добре виділяються на яскраво-жовтому тлі черепка глини. Так були створені «Сусід Гаврило», «Бандурист», «Музиканти», у яких гончар відтворив портретну схожість, дав точну психологічну характеристику образів.

Останнє десятиліття ХХ ст. позначене відродженням димленої кераміки, яка є однією з найдавніших технологій. З часом вона була витіснена техніками полив'яного розпису, лише у двох центрах – у селах Кобольчин (Дністровського р-ну Чернівецької обл.) на Буковині й Гавареччина (Золочівського р-ну) на Львівщині не полишали традицій димленої кераміки. Справжній інтерес до неї, її бурхливе відродження й розвиток почалися наприкінці 1990-х років.

У Києві 1996 року відбулася Перша всеукраїнська виставка димленої кераміки, яка відкрила багато нових імен і центрів виготовлення. Перед глядачами в усій красі постала витонченість і виразна декоративність гончарних форм. Кераміка відродилася в с. Олешня (Чернігівського р-ну) на Чернігівщині, с. Голгоче (Тернопільського р-ну) на Тернопільщині та інших місцевостях. Цікаво, що, затухаючи в традиційних центрах, де ще працюють поодинокі гончарі, димлена кераміка спалахує на нових місцях.

На Поділлі також виробляють димлену кераміку. Чорної матової поверхні досягають випалюванням на дуже задимленому полум'ї, без доступу кисню. Для цього наприкінці випа-

лювання отвір у горні закривають, і кераміка охолоджується без кисню. Прикрашають димлений посуд здебільшого гравіюванням, лискуванням. Такі керамічні вироби виготовляють народні майстри в селах Залісці (Тернопільського р-ну Тернопільської обл.), Рокита (Ковельського р-ну) на Волині, Гавареччина (Золочівського р-ну), Шпиколоси (Золочівського р-ну) на Львівщині та в інших осередках народної творчості.

Барвистим квітковим орнаментом славиться кераміка Опішні на Полтавщині. М'які, плавні лінії макітри, барильця, баклаги, куманця, миски, глечика увібрали невичерпну фантазію гончарів. Барвистий розпис надає виробам святковості, урочистості. Сама розкішна полтавська природа з її яскравими барвами відображена в радісному, піднесено схвильованому опішнянському розписі. Жовтогарячі соняшники, квітучі мальви й тюльпани, важкі грона винограду, кетяги калини, а серед цього буяння трав і квітів – розкішні птахи, фантастичні риби – усе це переосмислено творчою фантазією кожного майстра і несе відбиток його винахідливості, уміння. Розпис виконують ріжкуванням, вільно, від руки, що збагачує його пластикою ліній, надає роботам щирої безпосередності, позначає їх живою імпровізацією. Здавна Опішня здобула славу гончарського осередку. Тут виробляли побутовий і святковий посуд, який збагачував інтер'єр хати, вносив красу в буденне життя. Невичерпна фантазія і велика майстерність місцевих майстрів набрали широкого розголосу, сприяли популярності виробів, які охоче розкуповували. Своєрідними виставками й конкурсами майстерності були знамениті сорочинські ярмарки.

Жила і працювала в Опішні заслужена майстриня народної творчості України Олександра Селюченко – дочка відомої майстрині дитячих іграшок Євдокії Селюченко. Образи її коней, баранців, цапів, різноманітних казкових персонажів опоетизовані щирістю почуттів, пластичністю й виразністю силуету. Створювала Олександра Селюченко

й цілі сюжетні композиції, сповнені оповідності, м'якого гумору.

Ще й тепер побутує в Опішні фігурний посуд. Здавна місцеві майстри виробляли своєрідні ліплені посудини у вигляді тварин. Найчастіше це були зображення баранів, цапків, бичків, коників та ін. Раніше такі вироби використовували як святковий настільний посуд. Фігурний посуд виконує естетичні функції, насамперед як окраса інтер'єру. Його виробляють далеко не всі майстри. Ця робота вимагає великого хисту і вправності, уміння сформувати на гончарному крузі та майстерно з'єднати в одне ціле окремі частини – «тулуб», «шию», «ноги», надати образів характерних рис.

Своєрідністю творчих шукань позначено роботи заслуженого майстра народної творчості України Івана Білика. Його виразні, віртуозно виконані фігури левів, баранців різноманітні за формою та оздобленням. Гриву й хвіст лева, вовну баранця майстер декорує рельєфними узорами, хвилястими гравійованими борозенками або накладанням тоненьких глиняних джгутиків, які виробляють протискуванням сирої глини крізь мішковину. Баранці іншого майстра, Василя Білика, сповнені динаміки, експресії.

Для широкої популярності й світової слави фігурного посуду – цього своєрідного виду кераміки – багато зробив народний художник України Дмитро Головка, який жив і працював у Києві. Його барани, леви, бики експонувалися на численних міжнародних виставках і скрізь мали великий успіх. Саме Дмитра Головка за його чудові вироби двічі на міжнародних виставках кераміки – 1962 року в Празі і 1969 року у Фаенці (Італія) – було удостоєно золотої медалі, а також обрано дійсним членом Міжнародної академії кераміки в Женеві²⁷. Кожний твір художника – це справжній ше-

²⁷ Щербак В. А. Штрихи до історії українського образотворчого мистецтва. Київ : Фенікс, 2022. С. 214.

девр, який вражає пластикою форм, досконалістю виконання. Його леви – то веселі й добрі, то величні й спокійні, то страшні й грізні. Художник ніколи не забуває, що лев – цар звірів, і підкреслює його силу, могутність. Сповнені краси й довершеності численні баранці Дмитра Головка. Їх стрункі динамічні постаті з гордо піднятими головами завжди прикрашені рогами дивовижної краси.

Київщина здавна пишається такими визначними осередками керамічного мистецтва, як м. Васильків та с. Дибинці (Обухівського р-ну). Кераміка з Дибинців була широковідомою й популярною на внутрішніх ринках, експортувалась у країни Західної Європи. Тут упродовж століть сформувався цікавий стиль керамічного посуду. Виробляли кахлі, тикви, дзбанки, макітри, різноманітні миски м'яких, округлих ліній, прикрашені орнаментом.

Більшість жителів Дибинців здавна займалася гончарством. Чоловіки формували вироби на крузі, а жінки з великим хистом і художнім смаком розписували їх. Особливою майстерністю й невичерпною фантазією серед інших виділялися сестри Марія та Пелагея Тридід.

У цьому селі існували цілі династії гончарів, які від покоління до покоління передавали секрети своєї майстерності. Широкої популярності зажив прославлений народний умілець Каленик Масюк (1876–1933), чиї роботи були зразком досконалості, високої художньої майстерності. У 1906 році на виставці прикладного мистецтва й кустарних виробів у Києві його вироби були удостоєні срібної медалі.

Своєрідний розпис глечиків, макітер, кухлів притаманний творчості Василя Масюка, що гідно продовжує традиції дибинецької кераміки. Для цієї кераміки характерні м'які, опуклі форми виробів. Характерна особливість дибинецьких розписів – суцільне заповнення білим або червоним, зрідка вохристим («буланним») кольором поверхні виробу, на якому виконували розпис. Місцеві майстри користувались обмеженою кількістю фарб – зеленою, червоною, чорною і білою.

Утім, завдяки художньому смаку гончарів, умінню тонко сполучати кольори в єдине гармонійне ціле, гама дибинецьких розписів була напручуд розмаїтою.

Малюнок виконувався різком з коров'ячого рогу, у гострий, зрізаний кінець якого вставляли гусяче перо, аби фарба витікала тоненькою цівочкою. Вона утворювала живописний, вільного малюнка контур, що сміливо окреслював зображення рослин, квітів, птахів, риб. Площини малюнка заповнювали залежно від тла – зеленим і червоним або зеленим і білим кольорами. Такий художній прийом розпису створював цікавий контраст лінії контуру малюнка і тла. Поверхні мисок, тикв, горшків вкривав орнамент у вигляді звивистої гілки з квітами чи гронами винограду, листочками, пуп'янками, вибагливими завитками. Трапляються й зображення риб, павичів, голубів, півнів, шия яких прикрашена намистом. Славні традиції мистецтва дибинецьких гончарів продовжує заслужений майстер народної творчості України М. Тарасенко та його сини.

Іншим осередком мальованого посуду на Київщині був Васильків із навколишніми селами. Тут виробляли як простий неполив'яний ужитковий посуд для села – горщики, глечики, макітри, так і вироби, прикрашені рослинним орнаментом, зображеннями риб, птахів. Особливо славився Васильків красивими мисками. Їх оздоблювали зображеннями півнів із гребінцями, борідками, хвостами або малювали велике листя з дрібними лініями-прожилками.

У 1928 році гончарі Василькова й навколишніх сіл об'єдналися в артіль «Керамік». Через шість років її було реорганізовано у Васильківський майоліковий завод, який випускав мальовану декоративну та художню кераміку. Цікаво розписані вироби заводу мали нові, сучасні форми. До того докладали рук художники-професіонали, які на основі надбань народної творчості виготовляли декоративні речі для оздоблення сучасних інтер'єрів.

Значний внесок у розвиток майоліки цього підприємства зробили Валерій та Надія Протор'єви, Михайло Денисенко

та ін. Вони виробляли декоративні тарелі, вази, різноманітні набори для їжі. Їхній посуд – це творчо переосмислені форми народних мисок, макітер, глечиків, вкритих яскравою поливою, декоративним розписом або фляндрівкою. Такі витвори прикрашають святковий стіл, а в домашньому інтер'єрі стають яскравою оздобою житла ²⁸. Велике місце у творчості Валерія та Надії Протор'євих займало створення анімалістичної скульптури. Їхні вироби характеризуються пластичним силуетом, цікаво знайденим декором. Скульптурне вирішення кожного твору художники вдало доповнювали поливами. Так, у «Декоративному птахові» голова і шия забарвлені темно-коричневим кольором, який м'яко переходить через зеленуватий тон у насичений жовтий.

Керамічна скульптура – складний вид майоліки. Сира глина іноді від власної ваги може осісти, змінити форму, а від найменшого необережного руху готова скульптура може повністю загинути. Водночас глина є і найбільш придатним матеріалом, невичерпним за своїми пластичними властивостями. У вправних руках вона перетворюється на чудові твори мистецтва. Валерій та Надія Протор'єви настільки одухотворили фігурки звірів, птахів, що при всій умовності форм глядач відчуває і стрімкий рух молодого лошака, і граційність жар-птиці, і чутливу настороженість оленя.

Значну роль у народженні майолікової пластики, яка по-новому розвивала народні традиції скульптури, відіграла Київська експериментальна майстерня художньої кераміки. У 1940–1950-х роках сюди було запрошено народних майстрів Омеляна Залізняка, Федора Олексієнка, Якова Падалку та ін. Вони працювали поруч із художниками-професіоналами, удосконалювали майстерність, розширювали свій світогляд, поглиблювали технологічні знання.

Особливе місце у творчому доробку заслуженого майстра народної творчості України Омеляна Залізняка (1909–1963)

²⁸ Там само. С. 230–231.

займають фігурки коників. Усі вони побудовані за принципом народного свищика, дуже умовні за формою, сповнені гострої експресії, динаміки. Незважаючи на узагальнені, декоративні форми, його коники завжди наділені індивідуальним характером, певним настроєм. Омелян Залізник по-різному вирішував і декоративне оздоблення: то в яскравих, насичених тонах, то у спокійних, м'яких. Розписи – рисочки, кружечки, крапки, хвилясті лінії, «кривульки», які майстер вдало розміщує на виробі, підкреслюють форму і рух кожної тварини, її особливість. Так, легкі тоненькі рисочки на тулубі лошака показують його легкість і стрункість, а великі яскраві кола на боках буйвола промовляють про його силу та міць.

Цікаві, різноманітні за формою статуетки пташок. Вони наділені гострою дотепною характеристикою, що свідчить про оригінальне мислення автора, досконале знання технологічних особливостей кераміки. Твори Омеляна Залізника стали своєрідним продовженням веселих, дотепних, сповнених гумору композицій уславленого майстра Івана Гончара (1888–1944).

Художниця Ольга Шиян (1914–2001) також працювала в галузі народної іграшки. Її багатофігурні композиції «Музиканти», «Оркестр» складаються з фантастичних, але добрих і кумедних звірят, що грають на різних музичних інструментах. Ці фігурки завжди дуже умовні; художниця вільно komponує їх на невеликих круглих підставках.

Упродовж ХХ – початку ХХІ ст. з'явилося чимало Будинків культури, клубів, бібліотек, житлових будинків, кафе, прикрашених керамічними вставками, панно, рельєфами, скульптурними композиціями. Художники працювали спільно з архітекторами над створенням майбутньої споруди, використовували багаті виражальні засоби художньої кераміки. Розквітлі соняшники, фантастичні, пишні у своїй красі квіти, пуп'янки, стебла, листя переплітаються в суцільний килим вибагливого рослинного орнаменту на панно, що прикрашають станцію метро «Хрещатик». Автори цих

вставок – Оксана Грудзинська (1923–2024) та Ніна Федорова (1907–1993). Контури орнаментів виконані ледь виступаючим рельєфом і розписані поливами відновного вогню, що надає їм темно-вишневого кольору з перламутровим переливом.

Новаторство професійних художників кераміки

У 1980 році в Києві було відкрито Державну бібліотеку України для дітей. Це справжня феєрія кераміки, створена художницею Ольгою Рапай (1929–2012). Скульптурна композиція басейну на першому поверсі справляє враження казкового підводного царства, з його фантастичними істотами, вибагливими формами, мінливістю барв. Чарівний світ фольклорних переказів, легенд, світ фантазії і реальності відтворюють сцени «Кімнати казок». Знайомі з дитинства образи і сюжети постають перед юним глядачем, пробуджуючи щось нове, незнане: крилаті коні, жар-птиця, гуси-лебеді, лісовик, русалки, мавка.

Сучасний напрям кераміки представляють київські художники Неллі Ісупова та Олександр Миловзоров. Композиції Неллі Ісупової завжди вирізняються незвичайними ефектами, підкоряють тонкою ліричністю і людяністю, оскільки створюються з думкою про людину. Потяг до діалогу з глядачем, розкриття своєї образної змістовності в контакт з людиною – у цьому і є основний секрет привабливості творів художниці.

«Передчуття весни» – композиція, що була представлена в Італії на міжнародній виставці-конкурсі в м. Фаенці 1983 року. Відтоді художниця – постійна учасниця цих заходів. Композиція «Релікти», що експонувалися 1985 року у Фаенці, відзначається не лише високим рівнем технічного виконання, а й глибокою образністю, емоційною напругою. Пластична відчутність форми підтримана виразністю кольорового вирішення, побудованого на контрасті білого і темно-синього. Експресивний характер ліплення добре передає легкість, стрімкість і динамізм композиції в цілому. Робота

«Релікти», «Лелеки» – це конкретизоване в матеріалі втілення краси білих птахів, які зникають з нашої Землі, і тому голос художниці звучить так пристрасно й щиро.

Керамічні роботи Олександра Миловзорова – це здебільшого багатофігурні композиції, де кожний персонаж грає, живе, взаємодіє з іншими. Герої наче ведуть діалог між собою, і саме в цьому розкриваються їхні характери й змістовна спрямованість. Художник по-новому відкриває для себе світ народного мистецтва. Його полонить енергія народної пластики з її характерною експресією і мажорністю, оптимістичним світосприйняттям. У творах «Український театр», «Скоморохи», «Фольклорні мотиви», «Свято Івана Купала» весь склад зображальної метафори близький фольклорному мисленню. Це феєрія улюблених образів і поширених в народі переказів – від «Козака Мамая» до «Смерті з косою». Карнавальність, гумор, дотепність – ось що об'єднує ці твори.

Об'ємно-просторова композиція «Ботсад» складається з артистичних за виконанням екзотичних рослин, квітів. Це розповідь про часи далекі, славні, коли вільно розквітала природа, не пошкоджена машинами і війнами, і коли птахи, не боячись, сідали на плечі кентавру, а він був символом, гармонійною частиною цього світлого, спокійного світу. У композиції «Золотий вік» сімейство кентаврів, що вільно бавиться серед квітучої природи, наділено цілком життєвими стосунками сучасних людей. Це мрія про життя, радість земних почуттів, мрія про гармонію світу і вічність ідеалів.

Антитезою до оптимістичної феєрії «Золотий вік» виступає твір «Залізний вік». Об'ємно-просторова композиція складається зі зламаного на дві частини паралелограма, усередині якого в безладді скидані різні залізяки. Лапідарна форма розірвана, нежиттєва, у неї вторгається жорстокий колір обвугленого заліза. Це пристрасне застереження, нагадування про те, що несе із собою відірваність від природи, розрив із нею.

Роботи, створені в кінці ХХ – на початку ХХІ ст., мають публіцистичну забарвленість. У них відчувається намаган-

ня автора втілювати тривожні, навіть трагічні теми. Твір «“Культурний шар”, або проби з планети Земля» – це художня метафора, алегорія, яка дає уявлення про наше духовне життя, його складові, про ту загрозу, що реально нависла над людством.

Ідеї, закладені у творах Олександра Миловзорова, передбачають не споглядальність, а пряму дію – пробуджувати в глядача глибоку стурбованість долею світу. Композиція «Блок зв'язку» експонувалася в 1982 році на міжнародній виставці кераміки у Валорисі (Франція). На виставці-конкурсі 1987 року у Фаенці (Італія) було представлено роботу художника «Не іграшки». Невинні паперові літаки, якими бавляться малюки в дитинстві, у руках дорослих перетворюються на космічні ракети. Вони винесли людину далеко за обрії Землі, розширили наші знання про космос і галактику, але в будь-який час можуть перетворитись у засіб знищення всього живого на планеті. У цій художній алегорії звучить пристрасний заклик митця до миру і спокою на землі.

Великий колектив талановитих художників-керамістів працює у Львові. Це Ольга Безпалків, Милада Кравченко, Роман Петрук, Зиновій Флінта та ін. Майстри львівської кераміки, крім ужиткових виробів, виготовляють чимало творів для оздоблення житла, громадських інтер'єрів, вулиць, парків.

Декоративні композиції з глини Тараса Левкова – це наслідок творчих шукань митця в кераміці. Оригінально вирішено скульптурну групу «Хор», у якій з природним народним гумором художник відтворив постаті козаків, наділивши кожного яскравою індивідуальною характеристикою. Митець значно розширює діапазон виражальних засобів кераміки, поєднує різні матеріали: дзвінку поверхню фарфору й шорстку шамоту, природний колір теракоти і блиск полив'яного черепка, металеву керамічну пластику, казкові напливи скла. У декоративній композиції «Роса» художник створив поетичний образ вранішньої зорі: на м'якому листі фантастичної рослини блищать, мов діаманти, краплі роси у вигляді фарфорових

блискучих кульок; «Подільська осінь» – це чарівний образ вінка із золотавого листя, блакиті неба й озер. Тарас Левків сміливо експериментує і мовою кераміки відтворює свою думку, сучасне бачення світу. Його композиція «Місто» – це поетичний образ старовинного й завжди молодого Львова. У 1980-х роках у творчості художника активне місце посідає тема космосу. В декоративних просторово-об'ємних композиціях, яким притаманне асоціативне звучання, осмислюється будова Всесвіту, рух космічних планет, метаморфози народження й зникнення зірок, загадки космічного простору («Квітка галактики», «Метаморфози простору», «Модульна галактика»). Художник широковідомий і знаний у світі. Він лауреат міжнародних виставок в Італії та Франції.

Яскравою індивідуальною манерою виконання вирізняються роботи Ярослави Мотики та Уляни Ярошевич. Звернення до життєдайних джерел народного гончарства знайшло яскраве відображення в їхній творчості.

Ярослава Мотика захоплюється димленою чорнолощеною народною керамікою, глибоко вивчає традиції гончарства Гавареччини. У її творах оригінально, свіжо й неповторно поєднуються риси традиційності із сучасним образним мисленням. В основі художнього образу творів – краса традиційного гончарного посуду, стилізуючи та переосмислюючи який авторка створює оригінальні декоративні композиції, що вражають простотою пластичного вирішення і глибоко національною своєрідністю. «Баран», «Натюрморт з лялькою», «На ярмарок», «Весілля» – це просторові композиції, сповнені динамічного руху.

Творчість Уляни Ярошевич ґрунтується на досвіді народних майстрів. Її композиції – це творення художнього образу на основі великих, зроблених на гончарному крузі об'ємів, з яких вона моделює зоо- та антропоморфні фігури. Вона активно шукає шляхи поєднання форми з поліхромним розписом. Такі роботи, як «На пасіці», «На озері», «Весна», вражають яскравою декоративністю, своєрідним розписом.

Нині кераміка розвивається надзвичайно інтенсивно. У творах народних майстрів, позначених рисами нашого часу, живе досвід багатьох попередніх поколінь, безперервність традицій майстерності, цього живого джерела народного гончарства. На його витоках формуються яскраві творчі індивідуальності художників-професіоналів, які вносять свіжий струмінь у цей вид народного мистецтва.

Як бачимо, українське декоративне мистецтво завжди відповідало соціальним вимогам часу, розвивалося від матеріально-практичної сфери до духовно-культурної, зберігаючи при цьому взаємодію із загальною проблематикою та стилевим напрямом усього образотворчого мистецтва. У ньому завжди помітний тісний взаємозв'язок з історичними традиціями та народним мистецтвом. Саме завдяки такій єдності була збережена його самотність, яскраво виражена національна своєрідність.

Розділ 5

Зоя Чегусова

ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВІЙ ПРОФЕСІЙНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

З усіх видів мистецтва, які побутували в Україні, декоративно-ужиткове впродовж століть було найстійкішим до зовнішніх впливів і найконсервативнішим щодо видових ознак. Такі художні матеріали, як глина, скло, вовна, дерево, метал, знали ще стародавні слов'яни. Специфіка найдревнішого з усіх видів декоративного мистецтва виявляється в тому, що його початкова функція – бути важливою частиною предметно-просторового середовища, яке оточує людину. Тому воно залишається ваговою і невід'ємною складовою пластичних мистецтв України й на початку ХХІ ст.

У повоєнні 1940–1950-і роки декоративне мистецтво України піддавалось деструктивному політичному впливу радянської держави, що значно гальмувало його природний розвиток і віддаляло від європейського культурно-мистецького поступу. Але навіть у таких складних умовах українські митці зберігали його національну своєрідність і неповторність.

Разом із послабленням тоталітаризму – так званої хрущовської відлиги починається новий етап розвитку українського декоративного мистецтва. У загальному руслі змін цього періоду зародилися й нові засади взаємодії архітектурного середовища з творами ужиткового та монументально-декоративного мистецтва. У 1955 році вийшла Постанова ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві», яка ознаменувала відмову від старих естетичних засад тоталітарного мистецтва, що ґрунтувалися на неокласицизмі.

У другій половині 1950-х років відбулися мистецькі форуми, які кардинально змінили естетичні особливості художньої промисловості – II Всесоюзний з'їзд архітекторів (1955), з'їзд Співки художників УРСР (1956) та з'їзд Співки художників СРСР (1957). Художньо-стильові програми, закладені на цих зібраннях митців, дали свої відчутні результати, які почали реалізовуватись у художній промисловості на зламі 50–60 років ХХ ст., що набуває широкого розвитку в цей період.

Відзначимо, що від кінця ХІХ ст. народне мистецтво й декоративно-ужиткове сприймалися переважно як однорідні поняття. Але з появою в середині ХХ ст. митців, котрі здобули професійну освіту в навчальних закладах країни, поступово відбуваються кардинальні зміни в художньому процесі. Доленосною подією для культури України було відкриття в 1940–1950-х роках художніх училищ, особливо в 1946 році – Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (ЛДІПДМ) – єдиного в Україні в радянські часи вишу за цією спеціальністю з кафедрами художньої кераміки, текстилю, пізніше – скла, металу.

Так, у всіх видах професійного декоративного мистецтва, які розвивалися в Україні, почала визрівати тенденція до перегляду художньо-стилістичних засад попередньої епохи та оновлення системи формотворення. Це спричинило не тільки зміни тематики, а й, що найважливіше, образно-пластичні трансформації, особливо в художній кераміці, склі, дереві, текстилі тощо.

Після засилля натурстанковізму зміна виражальних засобів проявилася в широкому застосуванні прийомів узагальнення та стилізації форм у творах декоративного мистецтва, у які повертаються площинність зображення та локальність кольору. Професійні художники поринають у пошуки нової художньої мови, співзвучної загальносвітовому мистецькому поступу, водночас використовують найцінніші надбання національного мистецтва, розвиваючи його образну систему.

У середині ХХ ст. відбувається розквіт художньої промисловості. У цій галузі працюють талановиті митці, які створюють і речі масового вжитку, і виставкові твори з індивідуальними рисами. Завдяки вихованню на українській художній традиції і класичній мистецькій спадщині молоде покоління професійних митців мало більш розкуте пластичне мислення, добре зналося на технології виробництва, розуміло специфіку матеріалу та засобів декорування. Ця генерація митців прийшла після вишів на текстильні виробництва, зокрема Київський шовковий комбінат та Дарницький шовковий комбінат у Києві, на численні підприємства фарфорової та фаянсової промисловості, на заводи художнього скла по всій Україні у 1950–1960-х роках.

Атмосфера 1960-х років повнилася омріяним оновленням, що природно викликало народження нової естетики. З одного боку, митці відпрацьовували чистоту форм, шукали граничне узагальнення декору та новітнє образотворення. Але з іншого – прагнули будь-що зберегти традиції народного мистецтва, які передавалися з покоління в покоління в Україні впродовж століть як основу формотворення й образних рішень. Здебільшого звернення до народного мистецтва принесло тоді до художньої культури живий струмінь. Шістдесятники аж ніяк не імітували роботи народних майстрів. Це було суб'єктивне осмислення й переосмислення разом з усвідомленням своєї національної самоідентифікації. Хвилю фольклоризму можна було б ототожнити з ренесансом в українському декоративному мистецтві, якби не по-

стійний диктат з боку керівних органів. Адже від митців-прикладників вимагали, як і в попередні десятиліття, включати в композиції радянські емблеми, ідейно-тематичні сюжети, які були не просто не властиві для декоративного мистецтва, а й порушували закони творення художнього образу, руйнували форму. «Фольклоризм був формою не лише художнього, а й політичного звільнення від системи, способом національного самовизначення. <...> Опанування вченими художниками філософських та пластичних принципів фольклорної образотворчості сприяло перебудові їхньої художньої свідомості. Етнокультура, у якій напрочуд органічно архетиповість поєднувалася з розкутістю імпровізації, налаштовувала професіоналів на пошук нестандартних методів та пластичних прийомів, більше того – на формування нової творчої філософії»¹. Саме звернення до народного мистецтва з його знаково-символічною мовою орнаменту та пластики давало митцям змогу якоюсь мірою розривати ланцюги ідеологічного тиску, виявляти свою творчу особистість.

У 1960-х роках відбувається становлення львівської школи художнього скла. Згадаймо непересічних віртуозів склопластики, таких як П. Семененко, М. Осецький та І. Осецький, М. Павловський, Й. Гулянський, Є. Мері, Р. Шах та ін.

Активно працює і голосно заявляє про себе на республіканських і всесоюзних виставках колектив митців Київського заводу художнього скла, до якого в цей період належать талановиті творці: А. Зельдич, І. Зарицький, П. Аверков, Л. Митяєва, В. Геншке та ін. У творчості цих художників простежується захоплення українським гутним склом XVIII ст.: звертаючись до національної спадщини – старої гуті, вони глибинно осмислюють традиційне народне формотворення та художні особливості барокових виробів.

¹ Петрова О. М. Художній авангард як модель «національного стилю». URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ba87379b-73aa-4bb1-9929-2cbc2700c225/content>.

Активно розвивається художня кераміка, всотуючи й переосмислюючи найкращі риси творчості народних майстрів, але водночас поступово перетворюючись з ужиткового на метафоричне мистецтво; гобелен, орієнтований на орнаментику килимів та верет Західної України; на килимарство Лівобережжя, який умовно можна позначити як фольклорний². Зберігаючи пафосне піднесення, властиве монументальним творам попередніх десятиліть, тематичні гобелени початку 1960-х років вирізняються певними новаціями в композиції, а також тим, що розкривали ідеї через поєднання символічних зображень різної смислової, просторової та часової наповненості.

Процеси, які відбуваються в декоративному мистецтві України в 1970–1980-х роках, «...складні і неоднозначні як за художньою спрямованістю, співвідношенням народного і професійного мистецтва, так і за розумінням ролі і значення народного мистецтва у формуванні естетичних категорій»³. У цей період знов посилюється ідеологічний тиск на мистецтво. Адже соцреалізм усе ще залишається основним, офіційно проголошеним, творчим методом, що диктує митцям сюжети та образи, які найчастіше перетворюються на шаблони. Як і раніше, від художників вимагають виконувати до ювілейних виставок твори на теми революційної боротьби, воєнних подвигів, праці радянських людей, доповнювати композиції емблематикою, цитатами з творів, датами тощо. Попри це, художники-прикладники разом із майстрами образотворчого мистецтва, які змушені були творити в жорстких рамках, прагнули творчо вирішувати ідеологічну тематику на модерністських засадах новими художньо-виражальними засоба-

² Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наукова думка, 1973. 88 с.

³ Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. Київ : ІМФЕ, 2007. С. 664.

ми. Для художників-прикладників стає природним прагнення самореалізації, визначення власного шляху в мистецтві. Незважаючи на партійних «вершителей доль митців» на художніх радах і виставках 1980-х років, які вимагали від професійних художників обов'язкової схожості їхніх творів із виробами майстрів народної творчості, майже не рекомендуючи новаторських витворів на міські та республіканські виставки, звинувачуючи їхніх авторів у «неповазі та нелюбові до надбань народного мистецтва», художники відстоювали свої естетичні принципи на міжнародних симпозіумах і виставках, зокрема на конкурсах керамістів у Фаенці (Італія) та Валорисі (Франція), отримуючи призові місця.

Уже в 1970-х роках випускники ЛДПДМ активно відстоювали своєрідну осібність професійного декоративного мистецтва. Вихованці львівської школи, які здобували академічну освіту, отримували якісно нове розуміння вимог і критеріїв у творчості й тому наполегливо домагалися права на свободу мистецького самовиявлення, не обмеженого асортиментом і накладом виробів, рамками будь-яких стильових канонів. Вони намагалися змінювати сприйняття кераміки, скла, текстилю як матеріалів, придатних лише для творення утилітарних речей та сувенірної продукції, поступово відмовлялися від хибного шляху імітації прийомів народних майстрів, демонструючи при цьому повагу до надбань минулого, спираючись на національні традиції, але не слідуючи сліпо суворо дотримуваним приписам.

Водночас національна школа декоративного мистецтва протягом десятиліть прищеплювала художникам прихильність до гармонійного поєднання стильових рис та образності професійного й народного мистецтва на тлі ясного розуміння відмінностей між ними. Звісно, у народному мистецтві визначальним є слідування традиціям і певним канонам, які формувалися впродовж віків, завдяки чому народ України в кожному новому поколінні ніби відроджує свою духовну культуру, особливості світосприйняття. Проте в професійному декоратив-

ному мистецтві передусім цінується новаторство, неповторна авторська індивідуальність митця, його неординарне ставлення до матеріалу, вміння віднайти в ньому нові художні якості. Проте лише на кінець 1980-х років приходить усвідомлення аксіоми, яка сьогодні вбачається очевидною: професійне декоративне мистецтво не є вищим чи нижчим за рангом від народного, воно просто інше за своєю природою. Тому ці види мистецтва не можуть розвиватися за єдиними законами.

Історія і сучасність: вплив народного мистецтва на професійну художню кераміку України другої половини ХХ – початку ХХІ століття

«Художньою практикою накопичено досвід плідних контактів між професійним (вченим) мистецтвом та народною творчістю – двома субкультурами», – погодьмося із цим твердженням історика мистецтва О. Петрової⁴. І твори українських професійних художників керамістів, у генетичній пам'яті яких закладено знаково-символічну систему предків і традиції національної культури, підтверджують думку науковиці. Вони дивують авангардною оригінальністю мислення, неочікуваними, часом парадоксальними, рішеннями, новизною образно-пластичних знахідок у різних художньо-стильових напрямках (неофольклоризм, неоавангард, неоархаїка, неопримітив, неоміфологізм), які пов'язані з ідеєю ретрансляції художніх традицій давнього минулого та збереження етнокультурної ідентичності⁵.

⁴ Петрова О. М. Художній авангард як модель «національного стилю». URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ba87379b-73aa-4bb1-9929-2cbc2700c225/content>.

⁵ Дем'янова Н. Пошук етнокультурної ідентичності в творчості українських художників. *Наукові записки. Серія : Культурологія*. 2013. Вип. 12. С. 154–160. URL : <https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/1856/1/15.pdf>.

Авторська кераміка під впливом традицій народного мистецтва

Цікавою в аспекті неофольклоризму є творчість корифея українського декоративного мистецтва, членкині НСХУ О. Рапай (1939–2012). Її кераміка – численні скульптурні персонажі, настінні рельєфи й тарелі, вази та плакетки в авторському («рапаєвському») стилі, орієнтованому на народний примітив – вражає красою й відчуттям повнокровності життя.

У її творах відчувається зачарованість народним мистецтвом – його оптимізмом, цнотливістю, ретельним добром мотивів, які переходять від покоління до покоління. Вона захоплювалася скульптурою народних майстрів – І. Гончара, Ф. Олексієнка, О. Железняка – і певний час перебувала під їхнім впливом. Ставлення цих видатних українських майстрів до природи та тваринного світу загалом, міра узагальнення форми – ці риси стали органічними й для її творчості. Кераміка О. Рапай, як і народна скульптура, пронизана гумором і щедрістю почуттів. Поліхромний декор у її творах, побудований на яскравих колірних зіставленнях, віддзеркалює життєствердний народний оптимізм («Екологічний мотив», 1999).

О. Рапай перетворює на сюжети своїх творів народні казки, бувальщини та небилиці. Серед її керамічних скульптур 1990-х років трапляються жартівливі перевертні, нестрашні, швидше – комічні відьми та чорти, вовкулаки, які прийшли з української міфології, страхітливі людино-звірі, що їх дофантазувала художниця («Баба-Яга та чорт Болотяний», «Каяття», «Солоха», «Чорти і відьми»). Фольклорною інтонацією вирізнялися її композиції з «бабусями». Кумедні «перевертні» жіночої та чоловічої статей («Залицяються», «Гуляють») несли винятково позитивний заряд: зло – не для кераміки, доводила своїми творами художниця. На її думку, ця категорія має перебувати поза «територією мистецтва»⁶. Творча спадщина

⁶ Чегусова З. Зачарована народним мистецтвом Ольга Рапай. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 2. С. 104–105.

О. Рапай – це дорогоцінний сплав, у якому національний досвід української культури збагачено загальноєвропейським, де пульсує живий зв'язок часів – минулого та сьогодення.

У напрямі неофольклоризму працює і київський митець, член НСХУ М. Галенко ⁷. У своїх декоративних панно та об'ємно-просторових композиціях для інтер'єрів, паркової декоративній скульптурі та в пластиці малих форм митець демонструє вірність національним фольклорним традиціям (декоративні пласти «Левко та Ганна», «Вечори на хуторі» (за мотивами творів М. Гоголя), 1999; «Де живе Сирін», 2000). Твори М. Галенка за мотивами українського фольклору та пісень сповнені радості й гармонії, життєлюбності, фантазії. Вражає його упевнений, світлий і жартівливий художній дар, що існує у злагоді з навколишнім світом, його «гострослів'я» і тонка спостережливість при передачі в глині та шамоті народних характерів і типажів, пронизаних веселою іронією, сплавом національного й загальнолюдського («Будьмо», 2002). У сюжетно-фігуративних сценках М. Галенка вгадується міцна рука професіонала, який уміє весело фантазувати на теми українських народних прислів'їв, казок і пісень («Пливе щука з Кременчука, по воді хвостяка грюка», 2002).

Неоавангардні інтерпретації традиційних народних посудних форм і декору

Первісною в професійній кераміці, орієнтованій на традиції народного мистецтва, стає оригінальна авторська ідея та індивідуальний спосіб подання матеріалу. Основною

⁷ Марко Галенко закінчив Одеський державний педагогічний інститут ім. К. Ушинського (1990). Лауреат Першої премії Міжнародного фестивалю скульптури, кераміки, гончарства «Аржиля» в м. Румазьєр-Лубер у Франції (2006). Співзасновник Київського творчого об'єднання «Гончарі» (від 1988), Київської галереї сучасного мистецтва «Грифон» на вул. Костьольній (від 1994).

метою сучасних художників кераміки – Т. Левківа, Л. Богинського, А. Скорого, С. Козака, О. Безпалків, В. Овраха, Т. Берези, Г. Семенко, як і в авангардистів початку століття, стає самовираження й утвердження своєї творчої особистості. Тому в їхніх творах простежується доволі широка естетична палітра.

Потужним творчим потенціалом продовжує дивувати у 2000-х роках видатний львівський майстер професійної кераміки, член НСХУ Т. Левків – «гончарна слава України, самобутня, неповторна епоха в історії національного гончаротворення 1970–2010 рр.»⁸. Його творчість і на початку ХХІ ст. перебуває під глибоким впливом традицій народного мистецтва. Застосовуючи техніку гончарного круга, він оперує найпростішими формами циліндра, конуса, кола, куба, кулі та застосовує у своїх досконалих творах давній спосіб, яким користувалися для декорування мисок і тарілок народні майстри, – фляндрування. При цьому у традиційних матеріалах і техніці митець створює новітні експериментальні композиції, що стилістично близькі до неоавангардних («Йде отара плаєм», 2002⁹; «Гончарські дороги», 2006; «Безконечні дороги» та «Гніт», 2007; «Густань», 2009). У них вражають «сміливі знахідки, відхід від усталених норм, розкутість фантазії, прагнення відійти від утилітарності у світ духовний, оперування новими формами і розкриття нових ідей»¹⁰.

У своєрідній пластичній образності інтерпретував традиційні форми народної кераміки один із найяскравіших представників сучасного українського мистецтва, член НСХУ

⁸ Пошивайло О. Післямова. Тарас Левків. Виставка творів. Кераміка. Інтарсія : каталог. Львів, 2010. 22 с. : іл.

⁹ НМДМУ, інв. № ФС–5724.

¹⁰ Придатко Т. Тарас Левків. Кераміка. Графіка. Інтарсія. *Мистецтвознавство України*. Львів : Афіша, 2011. С. 317.

Л. Богинський ¹¹. Макітра, глек, полумисок – універсальні, на думку художника, форми вираження найсучасніших художніх ідей. Монументальна макітра Богинського з потрісканою поверхнею шамоту й зумисним нахилом форми, підкресленими швами та задимленою фактурою, утілює в собі образ зсохлої від спраги української землі, символізує материнське лоно й серце України або перевтілюється в рятівний ковчег, який зберіг силу її духу. Те саме можна сказати і про різноманітні варіації макітри без денця й зі знеацька розімкнутим простором (композиції «Седнівські дороги», «Чумацький шлях», «Старовинні рукописи» – усі кінець 1980-х – 1990-ті рр.) ¹².

Твори Л. Богинського з порцеляни сприймаються як складний діалог білого і чорного. Циліндр, що нагадує православний храм, чайник або бутель із надзвичайно високою шийкою – повсякчасний привід для розповіді своєї особливої історії, яку народила розкута уява митця («Седнівські етюди. Зима», серія чайників «Зима», 1991–1993), або для переказу біблійних приповідок, для чого в декорі цих витворів варіюються улюблені мотиви митця з «життя пересічних людей», із їхніми родинними радощами та драмами (композиція «Собори» ¹³; серія «Біблійні мотиви», серія «З життя Іудеї»; 1991–1993 рр.).

Чорно-білі керамічні посудини та пласти одного з київських лідерів художньої кераміки Л. Богинського із шамоту та порцеляни своєрідно висвітлюють філософську категорію «драматичного» та проймають найпотаємніші глиби-

¹¹ Леонід Богинський (1947–2007) закінчив ЛДПДМ (1974). Лауреат міжнародної бієнале кераміки у Валлорісі у Франції (1984), володар I премії III Всеукраїнського симпозиуму-практикуму з монументально-декоративної кераміки НМЗУГО (1999), учасник арт-ярмарку в Падуві в Італії (1993, 1994) тощо.

¹² Чегусова З. А. Богинський Леонід Федорович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2004. Т. 3. Біо–Бя. С. 136–137.

¹³ НМДМУ, інв. № К-12970; 12971; 12972, 1990.

ни глядацької душі. Керамічні пласти в авторській техніці «Мізансцена», «Каяття», «Спокута», «Театр», «Ієрогліф» (1990-ті), які сам автор іменував «тихим мистецтвом», мають справді драматичне наповнення. Гранично умовний фігуративний декор на межі абстракції розкриває в цих композиціях складність людських взаємин, які рідко наважувалася зачіпати українська кераміка. Такі ліричні сумні мотиви не лунали в декоративному мистецтві до Л. Богинського¹⁴.

Яскравою індивідуальністю та національною своєрідністю вражає і майстерність киянина А. Скорого (1953–1993), життя якого обірвалося в розквіті сил. Просторова гончарна пластика, скульптура малих форм, декоративні панно А. Скорого – експресивні, асоціативно-знакові, часто набувають монументального звучання навіть при незначних розмірах («Свято», 1988–1990; «Чорне, біле, сіре...», 1990; «Абетка», 1991).

Обдарований київський майстер професійної кераміки, член НСХУ Сергій Козак (1958–2015), який у 1990–2000-х роках створив чимало керамічних скульптур, пластики, декоративного та вжиткового посуду, розробив свій індивідуальний стиль із програмно свідомою мінімізацією засобів виразності в кераміці. Він віртуозно володів гончарним кругом, тонко відчував художньо-формальні особливості гончарної пластики, демонстрував глибоке розуміння законів її творення, за якими народжувалися його сокровенні образи, наближені до першоджерел, що нагадують давні ритуали та уособлюють проукраїнські архетипи (декоративні скульптури «Чекання», 1996; «Голос вітру», 1997; «Риба», 2000; «Янгол світла», 2007; декоративна композиція «Мамай», 2007¹⁵) тощо.

Українська умовна, майже безколірна, фігуративна пластика та невжитковий, але напрочуд оригінальний посуд С. Козака

¹⁴ Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. С. 200–201.

¹⁵ НМДМУ, інв. № К-13231; 13232; 13233.

завжди зберігають природність застосованих матеріалів (чи то глини, чи то шамоту): їхній колір, гончарну фактуру, відчуття теплоти рук майстра (сервіз «Гончарська пластика, 1991; посудина «Материнство», 1992; свічник «Душа глини», 2000) ¹⁶.

С. Козак незмінно співпрацював зі своєю дружиною Н. Козак. Для подружжя Козаків «традиційна народна форма гончарних виробів є універсальною можливістю передачі художнього задуму. Часто їх композиції будуються на використанні форм макітер, глеків, мисок. Ці споконвічні опуклі, круглі, такі всім близькі та знайомі форми в руках художників перевтілюються у загадкові обереги та філософічні чи притчові образи» ¹⁷. Яскравим прикладом є композиція цього творчого тандему, створена на гончарному крузі з трьох предметів: «Джерело життя» ¹⁸ у формах великої куришки на глиняному стільчику і Великоднього яйця – як образ гармонії й очищення, де Писанка – традиційний символ життя, початок нового, модель Всесвіту, що утримує в собі таємниці творення, а разом із куришкою – метафора відродження українського національного мистецтва ¹⁹.

У численних оригінальних композиціях Т. Левківа, Р. Петрука, Л. Богинського, С. та Н. Козаків, О. Безпалків, В. Овраха, Т. Берези своєрідно розвивається концепція «живої посудини», яка отримала цікаве втілення у львівській професійній кераміці ще в 1970–1980-х роках. Митці поєднували традиційні народні форми й сучасне образне мислення зі

¹⁶ Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. Київ : ЗАТ «Атлант ЮЕМСі», 2002. С. 25; 84–85; 440.

¹⁷ Бекетова І. Мистецький світ родини Козаків. НМДМУ. 2008. URL : <http://www.mundm.kiev.ua/>.

¹⁸ НМЗУГО, інв. № НД4637.

¹⁹ Зіненко Т. Формування колекції керамічної скульптури в Опішні. Частина перша. «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1997–1998). *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція* : зб. наукових пр. Київ, 2010. С. 62.

складними філософськими підтекстами та широким асоціативним рядом ²⁰. У роботах митців форми народного посуду перетворювалися на мотиви та елементи конструювання антропоморфних чи геометричних композицій складної конфігурації, які часом трансформувалися в систему символів і знаків. У цих творах закладалися концепції, що визначали структуру образної побудови твору через призму асоціативного сприйняття традиційних джерел.

Львівська мисткиня, членкиня НСХУ О. Безпалків ²¹ відома своїми унікальними об'ємно-просторовими композиціями музейного значення («Ноша-1» ²², чотиригранні штофи: «Ремесло», «Військо» та «Дозвілля»; скульптурні композиції «Народний театр» ²³, «Постаті», «Пластика» ²⁴), працює в напрямі асоціативно-зображальної кераміки, тяжіючи до скульптурної пластики у формах посудоподібних фігур, декоративних полумисків. Авторка зазвичай застосовує горельєф, який нерідко трансформується в декоративну скульптуру. Її порожнисті об'єми, що асоціюються з антропоморфними посудинами народних майстрів, не мають утилітарного призначення (серія «Макітри», 1987–1990; «Ноша-II», 1995; «І вчора, і нині, і завжди», 2001). Пластично насичені композиції з шамоту з мінімальним декоруванням кольоровими поливами, скульптурна пластика з шамоту й порцеляни з делікатним розписом ангобами О. Безпалків 1990-х років завжди відрізн-

²⁰ Голубець О. Ностальгія по утраченній керамічності. *Декоративное искусство*. 1988. № 12. С. 40–41.

²¹ Ольга Безпалків закінчила ЛДІПДМ (1971). Дипломант Міжнародної бієнале кераміки у Фаенці в Італії (1977), володарка Гран-прі Української бієнале художньої кераміки ім. Василя Кричевського в НМЗУГО (2017).

²² НМДМУ, інв. № К-12151.

²³ МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП 80172.

²⁴ МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП 80168–80172; ЕП 75596–75598, ЕП 82886–82888.

няються оригінальною інтерпретацією традицій народного мистецтва. Створеним методом вільного ручного ліплення і збагаченим деталями, що виразно доповнюють образність, роботам О. Безпалків «властиве досконале опрацювання пластичної форми, доцільне використання технологічних прийомів»²⁵.

Концепція посудин довільної форми близька й обдарованій керамістці зі Львова членкині НСХУ Т. Березі. У своїх фантазійних роботах художниця теж використовує традиційні народні форми посуду як першооснову своїх образно-пластичних задумів (декоративні посудини «Зимовий глек», 1996; «Серпневий глек», 1998; «Czara», 2006). Характерне для неї заглиблення в давні легенди, вірування та космічні уявлення наших предків стимулює авторське міфотворення в її узагальнено-фігуративних декоративно-скульптурних композиціях («Подорожі», 1990; «Українська міфологія», 1992; «Сасів», 1997; «Дорога», 1999; «Плоди», 2002; «Вежа», 2003)²⁶.

Митець із Вінниці, член НСХУ В. Оврах²⁷ теж убачає глибокий філософський зміст, утілення споконвічної мудрості майстра-гончаря в доцільній простоті форм народної кераміки, орнаментальному багатстві декору, природній красі кольору²⁸.

²⁵Голубець Г. Колекція професійної кераміки: етапи формування та художні особливості (на матеріалах збірки Музею етнографії та художнього промислу). Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція. Зб. наукових пр. Київ : НМУНДМ-ТОВ «ХІК», 2010. С. 55.

²⁶Чегусова З. Береза Тамара Анатоліївна. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2003. Т. 2. С. 494.

²⁷Володимир Оврах закінчив ЛДПДМ (1977). Заслужений художник України.

²⁸Лупій С. Шляхи, що їх обрав митець. *Мистецтвознавчий автограф : зб. наукових пр. кафедри ІТМ ЛНАМ*. Львів : ЛНАМ, 2010. Вип. 4–5. С. 133.

В основу багатьох декоративних композицій В. Овраха покладено традиційні форми горщика, миски, корчаги, баньки, куманця, які майстер позбавляє утилітарної буденності, надаючи їм знакових якостей, прикладом чого є його великі декоративні глеки з потрісканими стінками й чорними плямами, які сприймаються як відлуння старовини («Інтерпретація форми», 1995; «Розмова з пращурами», 1997; «Вічна гармонія» та «Еволюція форми», 2004).

Звернення майстра до архаїки в композиціях із шамоту з огрубленою фактурою й колористикою, куди він включає антропоморфні мотиви зі стилізованими зображеннями в дусі трипільських жіночих статуєток, «...його апеляція до прадавнини носить контекстуальний характер, демонструє усталеність національних архетипів у творчості Володимира Овраха»²⁹ («Три грації», 1993; «Архаїка», 1998; «Священна епоха рідної культури», 2006).

Переважає більшість майстрів кераміки, орієнтованих на традиції народного мистецтва, розробляє індивідуальний стиль з усвідомленим спрощенням художніх образів, що було характерним і для творчого методу відомих європейських митців, які працювали на початку ХХ ст. в напрямі «примітивізму» – одного з варіантів авангардизму.

Обдарована керамістка із Запоріжжя, членкиня НСХУ Л. Бережненко³⁰ працює в напрямі неопримітиву, органічно поєднуючи «наївне» сприйняття світу народних гончарів із сучасним образно-пластичним мисленням. В оригінальній ігровій формі художниця створює свої фігуративні декоративні скульптури в шамоті з розписом поливами, ангобами, емалями, які ніби осяяні життєствердним народним гумором та оптимізмом («Дівчина з горщиком», 1993; «Фазан», 1996;

²⁹ Лупій С. Шляхи, що їх обрав митець. С. 146.

³⁰ Лілія Бережненко закінчила ЛДІПДМ (1979). Неодноразовий дипломант національних симпозиумів і виставок-конкурсів гончарства, що проводить НМЗУГО (1990–2010-і рр.).

«Дівчина з птахом», 1998; «Дівчинка Ліля», 1999; «Бесіда», 2000; «Баришня», 2008 ³¹).

Досконалим володінням засобами пластики та кольору, їх гармонійним балансом вирізняються керамічні пласти на євангельські сюжети талановитої київської художниці, членкині НСХУ Г. Семенко. Її творчість також орієнтована на традиції української народної кераміки, на формотворчі принципи в роботі з матеріалом майстрів гончарства минулих століть, проте також присутнє намагання трансформувати їх суголосно сучасності. Всотуючи логіку творчості давніх гончарів із класичними канонами форми, кольору, декору, Г. Семенко інтерпретує їх в сучасній манері, майстерно виявляючи природну красу шамоту та глини з технологічними можливостями через вільне ручне ліплення (серія «Євангельські мотиви», 1990; серія «Магічні хрести», 1999; «Янгол у спокої», 2011 ³²).

Авторська кераміка неoarхайки

Пошук і прагнення відтворити найдавніші слов'янські архетипи втілено у творчості відомих українських керамістів, таких як П. Печорний, У. Ярошевич, Г.-О. Липа, М. Теліженко, І. Фізер, З. Береза, Л. Шилімова-Ганзенко, М. Росул, В. Вінковський, які працюють у напрямі неoarхайки.

Черпаючи з давнини і творчо вирішуючи такі прадавні образи, як Матір-прародителька, Дерево життя, птах Сирин; відомі християнські символи – Юрій Змієборець, птах Фенікс; орнаментальні символи – спіраль, знак безкінечності (меандр), солярні знаки (зокрема й хрест), трикутники, ромби та квадрати, стрічки з кіл і кругів з крапками, митці спрямовують глядача до витоків національної культури.

До втілення образу Матері-прародительки, як охоронниці та заступниці наших предків, неодноразово звертається у

³¹ НМДМУ, інв. № К-13243.

³² НМДМУ, інв. № К-13758.

своїй творчості П. Печорний³³. Його Матері-прародительки, із молитовно й оберегово піднятими руками, яких майстер у своїх керамічних композиціях «усаджує» то на півня, то на сонячного птаха, то на коня, який пов'язувався у слов'янській міфології з божественним сонцем, відсилають нас у час і простір прадавніх українців (керамічні скульптури з шамоту «Берегиня на коні», 1995; «Берегиня з птахом», 1993; «До світла», 1996).

Митець звертається у своїх роботах і до давньослов'янських образів чарівного птаха Фенікс – символу безсмертя, відродження (існує не тільки в міфології фінікійців, єгиптян, але й у символіці християнства) – та райської птахи-диви Сирина, чий спів розганяє смуток і тугу. Їх значимість і непроминальність у часі П. Печорний розкриває в серії умовних фігуративних скульптур із шамоту, декорованих солями й поливами, збагачених вкрапленнями стародавніх орнаментальних знаків із різними фактурами та полисками відновного вогню («Птах Фенікс – дерево», 1991; «Окрилений диво-птах», 1995; «Рожевий диво-птах», 1996; «Відродження», 1994)³⁴.

Широкої трансформації зазнає образ Матері-прародительки як символ роду, нації, землі України в декоративній скульптурі черкаського митця, члена НСХУ М. Теліженка³⁵. Майстер дає своєрідне тлумачення цього архетипу: «...від переосмислення задивленої у вічність слов'янської та скіфської

³³ Петро Печорний закінчив ЛВХПУ ім. В. Мухіної (1960). Завідувач кафедри художніх виробів кераміки КДАДПМД ім. М. Бойчука (2002–2017), професор. Народний художник України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, премії ім. Катерини Білокур.

³⁴ Підгора В. Відродження космогонії древніх. *Петро Печорний*: альбом. Київ: Софія А, 2005. С. 30–54.

³⁵ Микола Теліженко (1951–2024) закінчив ЛДПДМ (1979). Заслужений художник України.

кам'яної баби до <...> жінки, як символу зображення одвічного терпіння й очікування»³⁶.

Відтворення давніх українських жіночих архетипів суттєво оновила й розвинула неперевершена майстриня гончарної скульптури зі Львова, членкиня НСХУ У. Ярошевич³⁷. Своїми роботами мисткиня переконливо довела безмежність можливостей у розвитку традиції. Її гончарна скульптура поєднує народну традицію з новітнім баченням пластики й кольору, «сприймаючи кращі здобутки гончарного ремесла крізь призму сучасного образного мислення і сміливого творчого експерименту, знаходячи їм оригінальну інтерпретацію»³⁸. Вона оригінально вибудовує свої архітектонічні, конструктивні, силуетно виразні жіночі фігури з різновеликих кулястих та циліндричних порожнистих об'ємів, що їх віртуозно виточує на гончарному крузі й доповнює дрібними ліпленими деталями з характерною для народної керамічної пластики розкутістю.

На відміну від попереднього періоду її творчості 1970–1980-х років, мисткиня не використовує графічного розпису, яким раніше активно доповнювала декор своїх скульптур. Вона виконує свої роботи з гончарної глини, декорує матовими поливами насичених синіх, охристих, сірих, зелених тонів із рельєфними фактурами черепка. Антропоморфним, із підкресленими рисами архаїки, творам У. Ярошевич 1990–2000-х років притаманна висока пластична культура, що спирається на міцний фундамент львівської школи професійної кераміки та вроджене дивовижне просторове мислення художниці. Її образи жіночого стародавнього божества виникли під впливом праслов'янської архаїки та статуарної

³⁶ Маричевський М., Підгора В. Синтез старовини і сучасності. *Образотворче мистецтво*. 1996. № 2. С. 34.

³⁷ Уляна Ярошевич закінчила ЛДППДМ (1974). Учасниця бієнале кераміки у Фаенці в Італії (1987).

³⁸ Голубець О. Зберігаючи вірність народним традиціям. *Образотворче мистецтво*. 1990. № 3. С. 14.

пластики примітивних народів давньої Африки. У Ярошевич створює образ Матері-прародительки як жінки-матері-годувальниці й покровительки сім'ї, яку авторка силою мистецтва наділяє могутньою життєдайною силою. Художниця віддає перевагу монументальному за характером і мінімізованому за формами фігуративу, до того ж, як і давні майстри, навмисне акцентує увагу на анатомічних особливостях жіночого тіла, що сприяють продовженню людського роду. Це надає творам мисткині ще більшої змістовності та переконливої величності (скульптурна композиція «Божественні», 1997; серія «Жінки», 1997–2014; скульптура із серії «Жінки», 1999³⁹; «Мандрівники», 1998; серія «Відпочинок», 1998–2000; «Зацікавлена» та «Споглядання», 2000; «Натхнення», 2008).

Членкиня НСХУ Г.-О. Липа⁴⁰ теж вважає стародавню пластику найбільш співзвучною динамічному сучасному світові. У її глибокозмістовних й опрацьованих пластично творах, пов'язаних із генетичною пам'яттю нашого народу, віддзеркалюється власне поетико-міфологічне мислення художниці. Для неї характерним є філософське осмислення буття, заглиблення в національну традицію та світові культурні пласти, трансформація стародавніх семантичних знаків і символів сучасними пластичними засобами. У річищі умовно-фігуративної образотворчої архаїки перебувають її неповторні виставкові інсталяції в авторській техніці. Вони поєднують у собі декоративні скульптури з шамоту та глини, що асоціюються з сакральною пластикою Трипілля; настінні рельєфи, які несуть магічні таємні знаки; ритуальний посуд із невеличкими оберегами («Оберега (Мокоша)» із циклу «Матріархат», 1994⁴¹, цикл «Лови», 2010-ті рр.). Твори Г.-О. Липи, яка дивиться на Sacra Terra (Священну Землю) крізь призму власно-

³⁹ НМДМУ, інв. № К-13244.

⁴⁰ Ганна-Оксана Липа закінчила ЛДПДМ (1982). Заслужений художник України.

⁴¹ НМДМУ, інв. № К-13784; К-13785.

го мистецького світогляду, сприймаються енергетично-чуттєвими формами-образами, фігурами-знаками, які ніби концентрують у собі й випромінюють сакральне світло.

Архаїкою різних культур, спільністю їхньої семантики у світовій культурі, трансформацією в сучасному мистецтві надирається закарпатська мисткиня членкиня НСХУ М. Росул, яка тяжіє до фігуративної пластики, випробує себе в монументальній, станковій та в мініатюрній керамопластиці, визначаючи суть напряму, у якому працює як «архаїчний трансавангард»⁴². Професійний інтерес М. Росул лежить у площині української етноархаїки, у традиції трипільської культури, у символіці давніх слов'ян. Захоплення пластикою Трипілля віддзеркалюється в численних керамічних інспіраціях авторки («Чорна фігура», 1992; «Стомилася», 1994; «Відпочинок», 1997; «Молитва до сонця», 1998; «Викрадення Європи», 1999; серія «Трипілля-I, -II, -III», 2001; «Самотність», 2008). У них «виразний відсвіт космологічних та міфологічних уявлень наших пращурів: жінка мислиться як Праматір Всесвіту, як джерело і першооснова людського буття»⁴³.

Органічне поєднання виразних форм та орнаментального декору демонструє фігуративна пластика, що втілює образи доісторичних птахів і тварин, закарпатського кераміста-анімаліста, члена НСХУ В. Віньковського⁴⁴ («Викрадення Європи», співавтор М. Росул, 1999; «Двурожець», 2000; «Двоє», 2007⁴⁵). Обидва керамісти – і М. Росул, і В. Віньковський – в орнаментиці своїх творів застосовують символи стародавньої трипільської кераміки: спіраль, меандр, ромб, хрест, трикутник, вертикальні смуги із концентричних кіл, просто коло.

⁴² Приходько О. «Архаїчний трансавангард» Мирослави Росул. *Мирослава Росул. Кераміка : каталог виставки*. Ужгород, 2008. С. 1.

⁴³ Там само. С. 2.

⁴⁴ В'ячеслав Віньковський – закінчив ЛДПДМ (1981). Заслужений художник України.

⁴⁵ НМДМУ, інв. № К-13543; 13544; 13545; 13546; 13547.

Незнищену генетичну пам'ять українських митців яскраво демонструють роботи універсальної майстрині декоративного мистецтва з Черкас, членкині НСХУ Л. Шилімової-Ганзенко (мисткиня однаково професійно працює і з керамічним, і з текстильним матеріалом). Зокрема, вона своєрідно відтворює образ-архетип традиційної вузлової ляльки-мотанки в шамоті в техніці вільного ручного ліплення й розпису ангобами та поливами («Лялька», 2012 ⁴⁶).

Творчою грою відображення світу крізь призму керамічних матеріалів – шамоту, глини, кольорових мас – вирізняються твори львівської художниці членкині НСХУ Л. Рось, особливо її цикл «Пірамідальні форми України» (2005). «Терикони і кургани, відчуття простору і нашарувань часу, вплетення відголосків минулого в сучасний світ – головні мотиви циклу, майстерно реалізовані автором шляхом органічного сполучення ювелірної підполивної графіки з монументальною величиною довершених пірамідальних форм» ⁴⁷.

Авторська кераміка на національно-історичну тематику

Характерною тенденцією в декоративному мистецтві 1990-х років є звернення до національно-історичної тематики. Митці намагаються передати свої відчуття від дотику до минулого, до історичних епох та подій. Вдумливо та образно розкривати теми історії та культури України прагнуть Г. Севрук, В. Єрмоленко, М. Савка-Качмар, І. Фізер, П. Печорний, М. Теліженко, М. Галенко, В. Оврах тощо. Їхні лірико-епічні твори мають виразне національне забарвлення, демонструють глибоке фахове володіння мистецькою спадщиною свого народу.

⁴⁶ НМДМУ, інв. № К-137596.

⁴⁷ Зіненко Т. Україна соборна / Всеукраїнський симпозиум художньої кераміки. Каталог. Слов'янськ, 2005. С. 11.

Відома київська мисткиня декоративної й монументальної кераміки скульптурного напрямку, членкиня НСХУ Г. Севрук⁴⁸ – інтелектуалка, яка добре знається на слов'янській дохристиянській міфології, історії Київської Русі та Козаччини. У своїй багатолітній творчій діяльності Г. Севрук віддає перевагу історичному жанру, незмінно створюючи в його межах тематичні, з розгорнутим сюжетом, фігуративні панно.

Від 1960-х років художниця виступала проти політизації українського мистецтва, обстоювала підвищення історичного й національного самоусвідомлення, збереження культурної спадкоємності. Тому й обрала для творчої самореалізації царину декоративного мистецтва, зокрема такий його різновид, як архітектурно-художня кераміка. І захоплювалася нею пів століття.

У 1990–2000-х роках Г. Севрук плідно працює в керамічному рельєфі та горельєфі, продовжуючи розпочаті нею ще в 1960-х роках серії «Київська Русь» та «Козаччина» («Іван Мазепа», 1990-ті; «Молитва», 1994; «Благословення», 1997), «де історичне перетворюється на її авторське, особисте»⁴⁹. Авторка самобутньо трактує людські образи в історичному

⁴⁸Галина Севрук (1929–2022) закінчила КДХІ (1959). Спадкоємиця шляхетного українського роду Григоровичів-Барських (по материнській лінії). Учасниця легендарного Клубу творчої молоді «Сучасник» (1960–1964). Авторка (співавтори О. Заливаха, Л. Семикіна та ін.) знищеного в 1964 р. вітражу «Шевченко. Мати» в Київському університеті. Була виключена із СХУ за підписання «Листа-протесту 139» на захист репресованих (1968). Багатолітня співробітниця лабораторії архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕП, так званої Софійської гончарні (працювала до 1989 р.). Відновлене членство в НСХУ. Заслужений художник України. Лауреатка премії ім. Василя Стуса, премії ім. Митрополита Андрея Шептицького.

⁴⁹ Придатко Т. Вірність обраному шляху. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 1. С. 36.

часі. Її особливо приваблюють портрети видатних осіб української історії. Усього ця неординарна мисткиня створила понад 500 станково-декоративних керамічних пластів з історії України (образи Ярославни, княгині Ольги, князя Святослава, королеви Франції Анни – дочки Ярослава Мудрого, Аліпія Печерського, Іларіона, Петра Милоніга, Галшки Гулевичівни, Марусі Чурай, Устима Кармелюка, козаків Івана Сірка, Самійла Кішки, Максима Кривоноса, Северина Наливайка, Сагайдачного, а також Григорія Сковороди, Тараса Шевченка та ін.) та понад 30 монументальних керамічних панно в архітектурних спорудах Києва, Чернігова, Одеси, Алушти тощо ⁵⁰. Художниця зазвичай працює в глині, шамоті, уникаючи активного застосування полив, хоча використовує яскраві кольорові вкраплення, що доповнюють керамічний рельєф. У своїх тематичних творах Г. Севрук зазвичай синтезує художні засоби виразності графічного та скульптурного мистецтва, де головними є високі ритмопластичні та фактурні якості панно, виразний силует гранично узагальнених фігур, вишуканий стриманий колорит композиції. Сьогодні станково-декоративна та монументальна кераміка Галини Севрук є одним із найцікавіших явищ в українській кераміці.

Героїчну історію України майстерно відтворює в 1990–2000-х роках відомий майстер порцеляни, фаянсу, кераміки, член НСХУ сумчанин В. Єрмоленко ⁵¹. Проникнутий традиціями національного образотворення, він створює переважно фігуративні багатопредметні композиції, скульптурну пластику, декоративні тарелі, пласти з шамоту та фарфору. Для творчості Єрмоленка характерні багатоманітність пластики та об'ємів, варіативність прийомів декорування разом із виразністю мазка, насиченістю і яскравістю кольорів розпису, вве-

⁵⁰ Мисюга Б. Галина Севрук : альбом-монографія. Київ : Смолокип, 2011. 240 с. : іл.

⁵¹ Василь Єрмоленко (1937–2015) закінчив Одеське художнє училище ім. М. Грекова (1962). Заслужений художник України.

денням скульптурних елементів, ліричністю образів із національним забарвленням («Таїнство Січі», 1991; «Мальовнича Україна», 1993; «Козацькі мандрівники під сузір'ям “Віз”», 1995; «Слово о полку Ігоревім», 2000; «Під сонцем України», 2000 тощо)⁵².

Здебільшого у творах митців професійної кераміки історичне стає засобом художнього осмислення сучасності, віддзеркаленням її колізій, моральних орієнтирів. Надзвичайно суголосною українській реальності 1990–2010-х років виявилася «козацька тема», що актуалізувалась у творах художників-керамістів, які тяжіють у професійній кераміці до напряму неоміфологізму. Ці твори значною мірою допомагають сучасному українцеві ідентифікувати себе, відродити й посилити в собі почуття національної гідності.

Козацька тема звучить у численних творах П. Печорного, які він виконав у техніці вільного ліплення з шамоту («Переможець», 1993; «Дерево життя», 1994; «Козаки» та «Запорожці», 1995). У цих скульптурних композиціях автор не тільки розвиває традиційну тему «козацькому роду нема переводу», а й створює своєрідні символи долі України. «... Він зображає Юрія Святого, вершника у боротьбі з гігантським Змієм, не як невідпорного Переможця, зовсім не велетнем, поміж могутніх драконових голів. З таким Злом можна боротися довго! Та ця справжня декоративно-сюжетна пластика потрясає ще й іншим: митець назвав твір “Дерево життя”! І в цьому філософському осмисленні вітчизняної історії – трагічна карма українця, архетип долі якого, Дерево його життя – це одвічна і не минаюча боротьба зі Злом»⁵³. Вірних захисників рідної землі уособлюють у творах цього митця й образи Богдана Хмельницького, козака Голоти, Байди Вишневецького, Северина Наливайка та ін.

⁵² Чегусова З. Єрмоленко Василь. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2009. Т. 9. Е–Ж. С. 441.

⁵³ Підгора В. Відродження космогонії древніх. С. 32.

Нервом історії, що пронизує фольклорну міфотворчість, «наставленістю на причетність до власного роду – землі, місця, життя, генних традицій»⁵⁴, сприймаються керамічні скульптури, присвячені українському козацтву, званого митця з Черкас І. Фізера⁵⁵ («Дума», 1988–1990; «Козацька криця», 1991; «Холодний яр», 1994; «Велет-гора», 2000; «Обереги степу», 2001). Козацькі образи І. Фізера нагадують про героїчний характер українців, вони «бережуть пам'ять про увесь наш рід <...>, і водночас «несуть» її у глибині форми, думки, пластичної мови; вони – що виплекані нею і що проносять її від твору до твору»⁵⁶.

В ускладненій образно-пластичній інтерпретації прочитуємо «козацьку тему» в станково-декоративних і садово-паркових скульптурних композиціях М. Теліженка («Битим шляхом», 1993; «Стогін землі» та «Чумацька Мадонна», 1999).

Козацько-гетьманська тема – одна з улюблених і для М. Галенка (серія пластів «Козацькому роду нема переводу», «Добрі козаки», «І твій батько, і мій батько були добрі козаки», усі – 2002), де митець поєднує прийоми народної скульптури, характерні риси образної мови примітиву з філософськими підтекстами митця ХХІ ст.

Індивідуальні авторські пошуки, втілення яких у радянські часи важко було уявити, на зламі ХХ–ХХІ ст. ори-

⁵⁴ Федорук О. Творити і бути щасливим. *Образотворче мистецтво*. 2011. № 2. С. 101.

⁵⁵ Іван Фізер (1953–2020) закінчив відділ художньої кераміки Ужгородського училища прикладного мистецтва ім. А. Ерделі (1972). Завершив навчання на відділі проектування інтер'єрів і меблів ЛДПДМ (1980). Народний художник України, професор, завідувач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького (до 2020 р.), голова Черкаської обласної організації НСХУ, учасник багатьох всеукраїнських і міжнародних виставок.

⁵⁶ Федорук О. Творити і бути щасливим. С. 101.

гінально зреалізувалися у творчості багатьох професійних художників-керамістів України. Їхній досвід доводить, що станково-декоративна професійна кераміка – це мистецтво з безмежним тематично-образним діапазоном, який дає змогу українським митцям створювати безліч сміливих, неочікуваних для кераміки образів в абстрактно-декоративних і образотворчих, відсторонено-безсюжетних і філософсько-змістовних творах, де митці, кожен по-своєму, втілюють розуміння світу в часових і просторових вимірах.

Художня обробка дерева українських професійних митців кінця ХХ – початку ХХІ століття у руслі трансформованих народних традицій та уявлень

На зламі ХХ–ХХІ ст. в царині професійного декоративного мистецтва України доволі своєрідно у формах настінних панно, декоративної скульптури й об'ємно-просторової пластики розвивається рельєфне різьблення. Новаторський підхід до обробки дерева мистці органічно поєднують із глибинним розумінням національних традицій та використовують усі естетичні можливості цього матеріалу. Завдяки цьому з'являються витвори мистецтва новітнього образного звучання, сповнені витонченого естетизму, орієнтовані на виставкове, музейне середовище та активну взаємодію з архітектурним простором.

У художній обробці дерева працює відносно небагато майстрів професійного декоративного мистецтва України. Проте їхні творчі зусилля доволі плідно розвивають новаційну деревопластику.

Відомий митець декоративної скульптури, член НСХУ І. Фізер, послуговуючись досвідом минулих поколінь, однаково плідно працював і в кераміці, і в царині художньої обробки дерева. Майстер уважав, що «процес перевтілення дерева у мистецький твір подібний диву: магія дерева – у його внутрішній напрузі, і суть внутрішнього має формувати зовніш-

не»⁵⁷. Емоційно наповнена скульптурна пластика жіночих фігур І. Фізера символізує національні архетипи, предковичний дух української землі (декоративні скульптури «Марія», 1992; «Земля», 1998).

Натхнений давньою пластикою степових кам'яних баб, мистецтвом народного примітиву, художник намагався відійти від традиційного зображення людської фігури та шукав новаторські прийоми в дерев'яній різьбі. Він наділяв свої образи промовистою виразністю, що перетинається з мовчазною величністю (декоративні скульптури «Блага вість», «Чекання», 1994).

Його станково-декоративні композиції – із дуба, липи, смереки – мають монументальне звучання образно-пластичного ладу, завдяки якому можуть витримати будь-яке збільшення. Твори Фізера, у яких він зазвичай утілює філософські ідеї («Двадцятий вік», 1990; «Ноша», 1998; «Той, що тримає землю», 2000; «Чумацький шлях», 2005; «Дорога до успіху», 2008; «Джерело», 2009), наповнені роздумами про вічне: духовну красу, глибину символіки, гордість за історичну пам'ять. «Для Фізера дерево – одухотвореність народної різьби, одухотвореність барокової різьби»⁵⁸.

Образністю скульптурно-декоративного ряду вирізняються твори М. Малишка, Р. Петрука, В. Андрушка, які творчо працюють у руслі трансформованих народних традицій та уявлень.

Київський художник-монументаліст, член НСХУ М. Малишко⁵⁹ працює у дереві, певною мірою руйнуючи стереотипи мистецького бачення. Він позиціонує обраний для твор-

⁵⁷ Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. С. 404.

⁵⁸ Федорук О. Творити і бути щасливим. С. 101.

⁵⁹ Микола Малишко закінчив КДХІ (1967). Член Київського творчого об'єднання «Погляд», заслужений художник України, лауреат премії імені Василя Стуса, Національної премії України імені Тараса Шевченка.

чості матеріал як «дзеркало» для відображення внутрішнього світу художника. Своїми духовними вчителями митець вважає всесвітньо відомих титанів українського мистецтва І. Пінзеля, О. Архипенка, І. Кавалерідзе, кожен з яких певним чином вплинув на характер його образно-пластичного мислення й формування неповторного авторського стилю.

У радянський період твори художника, який закінчив відділ монументального живопису КДХІ, понад 20 років не експонувалися на виставках, бо виходили за рамки декларованого владою методу соцреалізму. Лише від 1987 року – часу групових виставок творчого об'єднання київських художників-монументалістів «Погляд» – твори майстра нарешті побачила широка глядацька аудиторія. Персональну виставку його «незалежних» робіт уперше влаштував Національний музей у Львові (1992). Від того часу митець активно творить засади нової української декоративної дерев'яної скульптури, презентуючи свої роботи на виставках у Швеції, Австрії, Німеччині та Угорщині.

На думку М. Малишка, «скульптура – метафора реальної дійсності»⁶⁰, яка здатна виразити не лише творчий порив, а й прагнення до об'єднання й національної самоідентифікації українців, що від 2010 року стає особливо актуальним для збереження державності України. Його монументально-декоративні конструкції, створені сокирою – це новий етап розвитку української дерев'яної скульптури на межі ХХ–ХХІ ст., позначений пошаною до традиції та водночас енергійним пошуком нових форм у напрямі мінімалізму. Художні об'єкти автора, що поєднують у собі якості малярства, рельєфу, просторової пластики, відзначаються доволі широким змістовим виміром (об'єкти «Цяточки», 1995; «Плями», 1996)⁶¹.

⁶⁰ Микола Малишко. Скульптура в «Я Галереї» на Волоській. URL : <http://compana.com.ua/vystavki/mikola-malishko-skulptura-ya-galerei-na-voloskii>.

⁶¹ Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. С. 398–399.

Незважаючи на стриманість пластичної мови, майстер дозволяє матеріалу виразно говорити самому за себе, демонструючи в роботах первозданність фактур і текстур дерева. Він віддає перевагу візуально простим, переважно нерухливим, геометризованим внутрішньо виваженим формам, що викликають асоціації з праісторією, архаїкою. Монументальні за характером дерев'яні скульптури цього українського митця незмінно хвилюють таємничістю своєї образності та аурою трансцендентності («Ступ 4», 1992; «Світло зсередини», 1998).

Суголосно до первісних форм М. Малишка в монументально-декоративній скульптурі з дерева інтерпретує цей природний матеріал інший майстер, «один із найкращих українських пластиків ХХ століття»⁶², художник-монументаліст, скульптор, член НСХУ Р. Петрук. Митець ще в 1960-х роках здобув універсальну освіту на відділі художньої кераміки ЛДПДМ і з однаковим натхненням та професіоналізмом працює в дереві, кераміці, склі, гіпсі, бронзі⁶³.

Р. Петрук захоплений особливою пластичністю дерева, яка присутня в самій його суті: «Іноді треба додати кількох штрихів, і все. <...> Дерево має свою історію життя, я маю тихо продовжити, наче дописати його. Головне – не перемудрувати. <...> Мені важливе звучання матеріалу»⁶⁴.

Від перших самостійних творчих кроків після закінчення вишу образно-пластична система цього митця, який «хворів» ідеями «шістдесятників» (а разом з ним і всі учні підпільної «школи» Карла Звіринського), не відповідала постулатам пануючого тоді соцреалізму. Із дитячих років він шанував щиросердне, радісне, нелукаве мистецтво «сільського наїву»: ма-

⁶² Голубець О. Роман Петрук: повернення. *Образотворче мистецтво*. 2001. № 1. С. 86.

⁶³ Роман Петрук закінчив відділ художньої кераміки ЛДПДМ (1964), доцент кафедри художнього скла ЛНАМ.

⁶⁴ Галицька С. Знаки, ієрогліфи, образи Романа Петрука. *Fine Art*. 2011. № 2. С. 8–13.

льовану кераміку, ікони на склі, мереживне різьблення церков побожного Покуття, де він зростав і всотував прояви «правдивої» національної культури. Тож псевдогероїзація, псевдомонументалізація образності, властиві офіційному мистецтву, виявилися для нього категорично неприйнятними.

Уже в 1960–1970-х роках Р. Петрук «досягає незвичайної органічної єдності між сучасним поглядом на теми, які обирає, і народною традицією зі специфічною мовою народного примітиву, що став джерелом творчості багатьох мистців ХХ століття»⁶⁵.

Закарбовані в його пам'яті зворушливі дитячі спомини про гуцульську народну іграшку – яскраво розфарбовані дерев'яні возики, глиняні свищики, коники із сиру – перетворилися у 1970–1990-х роках на потужний імпульс творчих шукань у дерев'яній пластиці. Майстер прагне відтворити в начебто примітивній дитячій іграшці модель світу. Використовуючи її, митець філософськи осмислював гру, піднімав її до рівня мистецтва як «важливу забаву з безкінечною конфігурацією голизни вселюдських проблем, рухів, форм у космічній круговерті»⁶⁶. У цьому вбачаються глибинні зв'язки його творчості з «ігровою моделлю» обрядового, образотворчого фольклору, через яку в образах художника розкриваються доволі серйозні й важливі життєві відносини та ситуації («Складне питання», 1974; «Фаетон-ХХ (Внутрішній автопортрет)», 1977–1994)⁶⁷.

Звідси в станково-декоративних дерев'яних поліхроміях Р. Петрука, які він нерідко доопрацьовував упродовж 2000-х років, з'являється гостра гротескна образність, невимушена суміш радісних і трагічних інтонацій, виразність навмисно грубо тесаних стилізованих форм об'єкта, розфар-

⁶⁵ Голубець О. Роман Петрук: повернення. С. 86.

⁶⁶ Галицька С. Знаки, ієрогліфи, образи Романа Петрука. С. 10.

⁶⁷ Островский Г. «Митець» Роман Петрук. *Декоративное искусство СССР*. 1983. № 6. С. 13.

бованість «по-базарному» густим шаром чорного на контрасті з яскравими червоними й синіми тонами («Вулиця», «Імператор», 1992; «Відпочинок», 1996). Твори митця вирізняються внутрішньою напругою й силою свого впливу на глядача, що деколи «визначається антагоністичним поєднанням зовнішніх ознак добродушної, примітивної іграшки з підтекстом жорсткої і кривавої забави для дорослих»⁶⁸.

До майстрів виразного сучасного образно-пластичного мислення в дереві, яке міцно асоціюється з архаїкою та праісторією, долучимо й художника з Коломиї, члена НСХУ В. Андрушка⁶⁹. Його творчі експерименти ґрунтуються на традиціях столярного ремесла та різьблення. Візуально прості за композиційними рішеннями твори дерев'яної пластики з ознаками фігуративу автор зазвичай вибудовує з компактних гранично узагальнених геометричних форм, що активно проникають у навколишній простір («Козак Мамай», «Сіяч» – обидва 1990; «Людина-птаха», «Розпач» – обидва 1991; «Сон», 1992; «Той, що відпочиває», 1992). Скеровані на контакт з архітектурним середовищем, вони «вишукані за пропорційними зіставленнями й тектонічно узгоджені, що дозволяє проводити певні аналогії з пошуками кубістів, абстракціоністів чи конструктивістів»⁷⁰ («День і ніч», 1989; «Ікар», 1990; «Хлопчик на траві», «Благовіщення» – обидва 1992).

У своїй монохромній пластиці В. Андрушко зіставляє масивні різьблені фрагменти зображального плану з ажур-

⁶⁸ Голубець О. Роман Петрук: повернення. С. 87.

⁶⁹ Василь Андрушко – український маляр, скульптор, поет. Закінчив відділ художнього дерева Косівського училища прикладного мистецтва (1972); відділ інтер'єру та обладнання ЛДІ-ПДМ (1982). Співзасновник Коломийської асоціації митців. Учасник понад 20 міжнародних виставок у Франції, Польщі, Литві, Австрії, Італії.

⁷⁰ Голубець О. Пластика Василя Андрушка. *Образотворче мистецтво*. 1997. № 3–4. С. 28.

ними конструкціями-блоками, змонтованими з квадратних у перерізі брусків, переплетених в експресивну просторову ритмічну структуру («Музика», 1991; «Материнство», 1992; «Мойсей», 1995; «Яблуко Єви», 2000)⁷¹.

Дерево об'єднало й гурт сучасних українських скульпторів, які працюють у цьому матеріалі на межі декоративного та образотворчого мистецтва. Заслуговує уваги в цьому контексті декоративна пластика Ю. Укадер (1923–2008, Київ), О. Михайлицького (Київ), М. Степанова (1938–2003, Одеса), Г. Іванової, О. Рідного, С. Ахмаді (Харків).

У 1990-х роках активізується жанр рельєфу з дерева, де різьба поєднується з малярством. Безіменні народні майстри ХІХ–ХХ ст. розфарбовували різьблені скульптурки-ляльки. Активно застосовували колір і в рельєфних іконах, зокрема впродовж ХVІІІ–ХІХ ст., а також у культовій скульптурі, де він мав і семантичне навантаження.

Цю народну традицію розвивають сучасні митці – відомі львівські майстри рельєфних дереворізів-картин: В. Вороняк, В. Іванишин, В. Хомик. Вони використовують і практику О. Архипенка, який першим увів розфарбовані площини в сучасну пластику, підсилюючи виразність форми колірною інтерпретацією.

Художньо-філософськими роздумами про Україну – могутню й водночас вразливу – наповнені лірико-романтичні пофарбовані барельєфи члена НСХУ, В. Вороняка⁷² зі Львова. Його образний світ народжується шляхом осмислення формальних знахідок художників українського авангарду, кубофутуризму О. Богомазова, скульптуро-живопису О. Архипенка. «Сецесія – захоплює, бароко – закохує, імпресіонізм – збуджує, кубізм – утверджує. Все це спонукає до ви-

⁷¹ Там само.

⁷² Володимир Вороняк пройшов професійну школу у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша (закінчив у 1986 р.), член Наукового товариства імені Шевченка.

никнення нових ідей, пробуджує бажання творення і самовираження», – стверджує В. Вороняк ⁷³.

Особливу увагу звертають на себе його фігуративні рельєфні панно та різьблена пластика. Майстер демонструє глибоке фахове оволодіння національною мистецькою спадщиною, тяжіє до вдумливого образного розкриття тем історії та культури України (триптихи «Джерела. (Моя Україна)», «Козацькі пісні», «Сповідь» – усі 2000; «Поклик», 2002). У творах прочитується доля народу з його одвічною вірою в пріоритет духовних цінностей («Покрова», 1991; «Повернення», 1993; «Мальви», 1994; «Сон», «Надія», «Пробудження» – усі 1996; «Посвята», 1999). Художник активно використовує колір, майстерно вводить розфарбовані площини в настінні виставкові та інтер'єрні панно з характерною драматичною грою світлотіні на їхніх мальованих поверхнях («Думи», «Материнство», «Нічний метелик», усі – 1997; «Роксолана», 1999) ⁷⁴.

У поетичних, а водночас мажорних, майстерно виконаних барельєфних дереворізьбах і просторовій пластиці талановитого митця, члена НСХУ В. Іванишина ⁷⁵ відчувається вплив народного мистецтва, давнього українського іконопису, монументального живопису «бойчуків» першої третини ХХ ст., творчості О. Архипенка, формальних пошуків модерністів ХХ ст. Проте майстер свої формальні прийоми й образну мову завжди віднаходить у синтетичному жанрі мальованого фігуративного рельєфу з дерева (декоративний рельєф «Святий Миколай», 1992; «Блакитний ангел», 1990–1991).

⁷³ Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. С. 392.

⁷⁴ Чегусова З. Вороняк Володимир Михайлович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2005. Т. 5 : Вод–Гн. С. 183–184.

⁷⁵ Володимир Іванишин закінчив факультет проектування інтер'єру та меблів ЛДПДМ (1980). Старший викладач кафедри художніх виробів з дерева ЛНАМ, член спілки КУМ, лауреат Львівської обласної премії в галузі мистецтва ім. Зеновія Флінти.

Автор сприймає творчість як прояв гармонії світу через гармонію особистості. Він переконаний, що «творчу силу і натхнення отримує волею Божою від рідної землі»⁷⁶. Його ліризм і прив'язаність до природи, заглибленість у мистецтво ікони – це ознаки традиційної української романтичної чуттєвості, яка значною мірою розвинулася під впливом видатного скульптора, поціновувача й етнографа-збирача української старовини І. Гончара⁷⁷. Із ним В. Іванишин від 1974 року їздив по селах у спільні експедиції, під час яких замальовував предмети побуту, одягу, орнаменту, спілкуючись із сільськими людьми, спостерігаючи за їхньою працею. Це зумовило появу творів художника у стилі неофольклоризму («Жінка, яка ловить півня», «Добридень», «Ходімо», усі – 1970-ті), у яких «утверджуються одвічні вартості життя в гармонії з природою, що зближує твори художника з народним мистецтвом, у якому основою формування образності є семантизація та символізація довколишнього світу і зв'язків із ним людини»⁷⁸.

У своїх роботах В. Іванишин використовує тверді породи дерева: дуб, ясен, бук, іноді комбінуючи їх в одному творі. Він майстерно враховує унікальні текстури різних матеріалів у побудові кожної конкретної композиції. Фарбуючи, складаючи, склеюючи окремі фрагменти, він намагається зберегти природну красу деревини, ефектно виявляючи її декоративні якості. Тому більшість його творів вкрита легким шаром фарби (на просвіт), щоб краще виявити природний колір і структуру дерева – це в образно-пластичних вирішеннях рельєфів-картин В. Іванишина має першочергове значення (декоративні панно «З поля», 1990–1991; із

⁷⁶ Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. С. 396.

⁷⁷ Савчук Г. Жанр і тема Володимира Іванишина. *Образотворче мистецтво*. 1997. № 2. С. 59.

⁷⁸ Там само.

серії «Час»: «Пісочний годинник», 1996; «Ріка часу», 1997; «Вавилонська вежа», 1998).

Роботи члена НСХУ В. Хомика⁷⁹ цікаві застосуванням різноманітних прийомів колажу, активним включенням кольору, прагненням до лаконізму й умовності фігуративних форм («Трійця», 1995; «Теоретик», 1996; «Крок», 1997; «Миколай», 2002). Його фігуративні композиції в монументальних та виставкових поліхроміях – це спроба гармонійного синтезу різних технік і напрямів у сучасній деревопластиці, де головне для автора – «вловити мить життя та, переосмисливши, відобразити її у своїх творах, поєднуючи реальне та уявне»⁸⁰ («Старий художник, 1995; «Старенька», «Грація» – обидві 1998; «Полювання», 1999).

Спеціальність «художнє дерево» належить до числа набутків львівської мистецької школи. Це унаочнює творчість випускників відповідної академічної кафедри художніх виробів з дерева ЛНАМ – єдиної навчальної структури такого типу в Україні. Вона охоплює своїми пошуковими, теоретично-концептуальними дослідженнями та художньо-прикладним проектуванням комплексу сучасних науково-практичних завдань. Ексклюзивні меблі, авангардні дизайнерські відкриття, неординарне оздоблення інтер'єрів і водночас методика реставрації дерев'яних елементів архітектури та стародавніх меблів – цьому навчає кафедра ЛНАМ⁸¹.

У КДАДПМД ім. М. Бойчука в Києві від 1999 року також існує кафедра художньої обробки дерева і металу (завідувач –

⁷⁹ Василь Хомик закінчив відділ художньої обробки дерева ЛАМ (1997). Завідувач кафедри художньої обробки дерева ЛДКДУМ.

⁸⁰ Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. С. 406.

⁸¹ Кафедра художніх виробів з дерева. *Львівська національна академія мистецтв : інформаційне видання / упоряд. І. Голод, Г. Стельмащук, Р. Шмагало. Львів : ЛНАМ, 2006. С. 12.*

С. Устинов)⁸². Її студенти навчаються створювати високохудожні ужиткові предмети, композиції монументального та сакрального мистецтва, а також розробляти проекти комплексного вирішення архітектурно-просторового середовища художніми засобами з дерева та металу.

Загалом українські мистці, які працюють у художній обробці дерева, ідуть несхожими шляхами, утверджуючи власні позиції в цій мистецькій царині, адже діапазон художніх засобів цього матеріалу досить великий. Проте, незважаючи на широкий спектр індивідуальних художніх ідей, техніко-технологічних прийомів, пластичних і просторових варіацій у створенні новочасних концептуальних творів виставкового характеру та функціональних предметів, усі українські професійні митці Львова, Києва, Коломиї, Ужгорода, Харкова на зламі ХХ–ХХІ ст. демонструють близькість пластичного мислення в єдності традиційного та новітнього, високий рівень виконавської майстерності й творчої свободи в залученні формально-образних засобів сучасного мистецтва, особливу зацікавленість в експериментах. Усе це є очевидними прикметами культури художньої обробки дерева України другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Гобелен України другої половини ХХ століття: особливості впливу народного мистецтва

У другій половині ХХ ст. український гобелен як один із видів монументально-декоративної творчості у процесі розвитку зазнає суттєвих змін і набуває все більшої значущості серед інших видів художнього текстилю. Насамперед він поз-

⁸² Від 2015 року кафедру художньої обробки та металу було об'єднано з кафедрою кераміки та скульптури. Нині – кафедра художньої кераміки, дерева, скульптури і металу КДАДПМД ім. М. Бойчука. Від 2022 року завідувач кафедри – кандидат мистецтвознавства, доцент В. Хижинський.

бувається чужого йому характеру станковізму, властивого для нього аж до початку 1960-х років. Замість виражальних засобів, характерних для станкових видів мистецтва, автори гобеленів дедалі більше користуються образною мовою декоративного мистецтва, ознаками якої є узагальнення форм, умовність образу, використання метафор, символів, алегорій, орнаментальність композицій тощо. З'являються твори багатсюжетні, сповнені глибокої змістовності, розраховані на уважне і тривале розглядання. Художники усе більше осягають безмежні виражальні можливості гобелена, основи його пластичної і просторової організації.

До скарбниці народного мистецтва – фольклорних, літературних джерел, декоративно-прикладної творчості, до пластичних надбань українського авангарду звертаються професійні художники текстилю, які впевнено входять у художній простір України 1960-х років. Це передусім такі випускники ЛДПДМ, як Є. Фащенко, Н. Паук, С. Шабатура, О. Крип'якевич⁸³ – «першопрохідці» в мистецтві гобелена, одного з найбільш популярних видів українського авторського текстилю в другій половині ХХ ст., який до 1960-х років у мистецтвознавчій науці позначався терміном «сюжетно-тематичний килим» чи просто «тематичний килим»⁸⁴.

У 1960–1970-х роках мистецтво гобелена в Україні розвивається під потужним впливом народного килимарства. Специфіка ручного ткання передавалася з покоління в покоління: донесла нам з давніх часів і певну символіку кольору та орнаменту, і певну смислову знакову систему. Так, у народному килимарстві протягом століть йшов складний

⁸³ Кусько Г. Кафедра художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв: становлення, розвиток, потенціал. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2006. Вип. 17. С. 25–40.

⁸⁴ Запаско Я. П. Українське народне килимарство. Київ : Мистецтво. 1973. 111 с.

процес становлення неповторно-своєрідних орнаментальних мотивів, на створення яких народних майстрів завжди надихала чудова українська природа. Саме з її характером пов'язана відмінність орнаментів Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, Полісся, де превалює рослинний орнамент, і західних областей на Гуцульщині, Прикарпатті, Буковині, де гірський ландшафт підказував майстрам геометричні або рослинно-геометричні композиції. Водночас основні центри килимарства Сходу і Заходу України зберігали свою самобутність і до кінця ХХ ст. були джерелом натхнення для багатьох професійних художників.

Українських митців постійно надихає і запалює в цей період природа, краса української землі. Через стилізовані рослинно-квіткові мотиви передається характерне для українців поетичне світовідчуття, мрійливий чи ностальгійний стан душі. Ці традиції послідовно розвивав у своїй творчості заслужений художник України Олег Машкевич⁸⁵. Талановито використовуючи художню спадщину минулого, він знайшов свій самобутній шлях у мистецтві професійного художнього текстилю, що особливо гостро відчувається в таких його ажурних килимах-шпалерах, як «Калина червона» (1980)⁸⁶ «Троянда і виноград» (1984)⁸⁷, задумані як гобелени-перегородки.

Неоцінним є внесок О. Машкевича у розвиток фігуративного гладкотканого гобелена. Такі твори автора, як «Ой, дівчино, шумить гай» (1969)⁸⁸, «Травами зеленими» (1970)⁸⁹, є різними за умовно-декоративними формами, орнамен-

⁸⁵ Олег Машкевич (1925–1996) закінчив Київське училище прикладного мистецтва (1947), Московський технологічний інститут місцевої промисловості (1968). Заслужений художник України.

⁸⁶ НМДМУ, інв. № КТ–4962.

⁸⁷ НМДМУ, інв. № КТ–4930.

⁸⁸ НМДМУ, інв. № КТ–4749.

⁸⁹ НМДМУ, інв. № КТ–3537.

тальними мотивами, змістовим наповненням, проте кожен вражає красою і завершеністю композиції, авторською неповторністю. У золотий фонд українського гобелена другої половини ХХ ст. увійшли такі його гобелени, як «Луг» (1979)⁹⁰, «Квітка запізнала» (1983)⁹¹. В гобеленах Машкевича незмінно виявлена текстильна природа твору. Художник добре відчуває матеріал і вміє використати його декоративні можливості.

Вишукана графіка рисунка, індивідуальне трактування форми, притаманна його гобеленам специфічна стилізація дерев і рослин, ніжна колірна гама відрізняли художника-лірика і поета у 1980-х роках, що ілюструє найвіртуозніший з його творів – гобелен «Рідне Полісся» (1992)⁹². У ньому повністю розкривається феномен творчості Олега Машкевича, що полягав у щасливому поєднанні особистісного художнього бачення, таланту професіонала й водночас глибинних знань народних традицій, і, що не менш важливо, віртуозного виконавчого дару⁹³.

Вагома частина вітчизняних фігуративних гобеленів у 1970–1980-х роках за своєю семантикою генетично пов'язана з народним світобаченням, з архетиповими шарами свідомості. «Земля-годувальниця» як один із центральних образів національної ментальності та української культури відтворюється в гобеленах багатоліто. Це природа – ландшафт, приміром у Л. Жоголь, Н. Бабенко, Н. Паук, О. Риботицької; людина – у гобеленах І. та М. Литовченків.

Знаменитим «тандемом» художників текстилю, який проіснував майже сорок років, співавторами численних гобеле-

⁹⁰ НМДМУ, інв. № КТ–3539.

⁹¹ НМДМУ, інв. № КТ–3536.

⁹² НМДМУ, інв. № КТ–6098.

⁹³ Виставка творів заслуженого художника України Олега Львовича Машкевича (1925–1996) в НМДМУ. 2013. URL : <http://www.mundm.kiev.ua/>.

нів у 1980–1990-х роках були члени НСХУ Іван Литовченко⁹⁴ та Марія Литовченко⁹⁵

Іван та Марія Литовченки – митці, з іменами яких пов'язане формування української школи гобелена у другій половині ХХ ст. У становленні образної мови фігуративного текстилю України з підкресленою національною своєрідністю Литовченкам належить певна роль (гобелен «Т. Г. Шевченко і Україна» (1960)⁹⁶. Ці текстильники заклали початок нового монументально-декоративного напрямку в українському гобелені, коли вперше ввели його в громадський інтер'єр. Після помпезно-парадних гобеленів в інтер'єрах 1950-х років саме вони започаткували право й можливість створювати в гобелені свій власний поетичний світ, що відкривав глядачеві чітко виражену авторську емоцію.

Розуміння художніх принципів декоративного текстилю, його технології обидва художники отримали ще студентами текстильного відділення ЛДПДМ, де познайомилися в 1952 році, коли й почалось проникнення в джерела національної культури та духовного спадку українського народу. Вони послідовно дотримувались ідеї, що сума знань професійного мистецтва і здобутків народної культури є основою формування світогляду митця, а національна своєрідність – основа основ кожного мистецтва (за Іваном Литовченком)⁹⁷.

У народному плані вирішені гобелени початку 1990-х років – «Птах Фенікс», «Тривога», «Гуцул». У цей період Литов-

⁹⁴ Іван Литовченко (1921–1996) закінчив ЛДПДМ (1954). Відомий український художник-монументаліст, заслужений діяч мистецтв України, дійсний член УАА, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка.

⁹⁵ Марія Литовченко (1927–2015) закінчила ЛДПДМ (1961). Заслужений художник України, лауреатка Національної премії України ім. Т. Шевченка.

⁹⁶ НМДМУ, інв. № КТ–4863.

⁹⁷ Чегусова З. Іван, Марія та Наталія Литовченко. *Образотворче мистецтво*. 1997. № 3–4. С. 37.

ченки ще глибше проникають у світогляд і традиції свого народу. У гобеленах «Двоє», «Подружжя», «Троїсті музики» (усі – 1991) – майстри оригінально інтерпретують орнаментальні мотиви, які створені вже не народною фантазією, а, по суті, вигадані самими Литовченками на зразок народних мотивів. В орнаментику вони вписують гранично стилізовані постаті народних персонажів, які перетворюються в цікаві, з точки зору формального вирішення, точно розраховані ритмічні побудови в гобелені. Митці завжди віддавали перевагу гладкому щільному ткацтву. Частина їх творів технічно близька до традиційного європейського гобелена, що виконується на вертикальному верстаті, як і народний килим Подніпров'я в техніці «кругляння». Такі гобелени Литовченки робили у своїй творчій майстерні чи ткали з виконавцями на Решетилівській фабриці ручного ткацтва. Інша ж – не менша частина творів текстильників – виконана в Косові, у характерній для народного килимарства, так званій лічильній техніці. Такі твори текстильників на вигляд сприймаються й гобеленами, і водночас килимами, оскільки їхня сюжетна і композиційна побудова характерна для «європейського» фігуративного гобелена чи шпалери. Але технічно вони виконані на горизонтальному верстаті, на якому звичайно тчуть геометричні килими, що особливо поширені в Західній Україні. Таке оригінальне художньо-технічне нововведення в декоративному текстилі, власне, упроваджене подружжям Литовченків.

У гобеленах Литовченків виділяються дві основні сюжетні лінії: любовно-лірична і громадянсько-романтична. У композиціях гобеленів 1970-х років «Пробудження» («Ранок»), «Пісня», «Музика», «Закохані» живе і матеріалізується закладена в генах М. та І. Литовченків лірична настроєвість душі українців. У них чітко виражений дух гармонійного єднання людини з природою, що ніби передалось цим текстильникам-професіоналам у спадщину від народних майстрів.

У кінці 1980-х – середині 1990-х років Литовченки створюють свої кращі гобелени громадсько-романтичного пла-

ну – «Поет», «Вир», «Боротьба», «Молитва», «Прометей», «Дума про Україну», «Джерела слов'янської писемності», де автори піднімаються до вершин епічної виразності, де відчувається незмінне протягом усіх чотирьох десятиліть творчості Литовченків бажання філософськи осмислити життя свого народу. Їх образний лад, колірне звучання свідчать про душевну гармонію, просвітлений внутрішній світ майстрів у період, пов'язаний з великими надіями мистців на національне відродження України. Ті роки, як згодом з'ясувалось, були для творців найбільш плідними.

У зазначений період архітектори віддають перевагу мистецтву художнього текстилю в рішенні інтер'єрів громадських споруд (будинків культури, бібліотек, готелів, ресторанів, кафе і т. п.), і гобелен стає його важливим елементом в архітектурі. Це можна пояснити широким діапазоном декоративних можливостей та якостей гобелена, унікальною здатністю викликати в людини більш широкий, ніж інші види мистецтва, діапазон почуттів.

Плідною творчою співпрацею з архітекторами уславилась член НСХУ Людмила Жоголь⁹⁸, твори якої є окрасою більш ніж 20 громадських інтер'єрів в Україні та за її межами⁹⁹. Упродовж 1978–2013 років відбулося 40 персональних виставок цієї знаної у світі української майстрині гобелена¹⁰⁰.

Одним з основоположників національної школи сучасного гобелена України Людмилою Жоголь у 1970-х роках було звершено своєрідну революцію в оздобленні громадських ін-

⁹⁸ Людмила Жоголь (1930–2015) закінчила ЛДПДМ (1954). Народний художник України, академік УАА, кандидат мистецтвознавства, лауреат премії ім. Катерини Білокур.

⁹⁹ Гобелени Л. Жоголь прикрашають інтер'єри КМДА, Президії НАН України, Рахункової Палати Верховної Ради України, клубу Кабінету Міністрів України в Києві, посольств України в Греції, Австрії, Бразилії, а також зберігаються в багатьох музеях України.

¹⁰⁰ Жоголь Л. «А наостанку я скажу...». Київ : Либідь, 2014. С. 244.

тер'єрів, коли вона першою почала працювати в напрямку комплексного їх оформлення декоративними тканинами й гобеленами. Під її керівництвом за участю художників текстилю, кераміки, металу відділу обладнання та оздоблення житлових та громадських споруд (пізніше відділу монументально-декоративного мистецтва) КиївЗНДІЕП, який вона очолювала у 1970-х – на початку 1980-х років було здійснено цілий ряд унікальних проєктів. Це такі відомі архітектурні споруди в Києві, як Будинок кіно, готелі «Україна» (тоді – «Москва»), «Дніпро», «Національний» (тоді – «Жовтневий»), «Русь»¹⁰¹.

Протягом останніх трьох десятиліть Л. Жоголь утілювала свої задуми у квітково-рослинних композиціях гобеленів, сценічних шовкових завіс для інтер'єрів громадських споруд і паралельно працювала – яскраво, образно, самобутньо – над тематичними циклами, які умовно можна назвати так: «Чорнобильська трагедія» (гобелени-триптихи «Як не любити таку землю» (1986)¹⁰²; «І буде день, і буде життя...» (1987)¹⁰³; «Пори року» (гобелен «Літо» (1977)¹⁰⁴; «Стельмахові роси» (1982)¹⁰⁵; «Київ» («Улюблене місто», (1976)¹⁰⁶; «Золоті пагорби Києва» (2000); «Київ весняний» (2004); «Квіти» («Моя квітка – будяк» (1998); «Іриси в саду» (2001); «Квіти Карпат» (2003), де домінують романтично піднесені, мажорні мотиви, хоча іноді трапляються й драматичні. Загалом художниці було властиве неабияке композиційне обдарування. Воно проявлялось у творах, де вона балансує між архітектурно-пейзажним, орнаментально-рослинним і натюрмортним жанрами. Власне,

¹⁰¹ Чегусова З. А., Кара-Васильєва Т. В., Придатко Т. О. Людмила Жоголь. Чарівниця художнього текстилю. Київ : Либідь, 2008. С. 48, 54–65, 89–90, 98–104.

¹⁰² НМДМУ, інв. № КТ–5983–5985.

¹⁰³ НМДМУ, інв. № КТ–5994–5996.

¹⁰⁴ НМДМУ, інв. № КТ–4853.

¹⁰⁵ НМДМУ, інв. № КТ–2223.

¹⁰⁶ НМДМУ, інв. № КТ–4775.

у мисткині і не «чистий» пейзаж, і не «чистий» натюрморт, а складний синтетичний жанр, часто з асоціативним підтекстом, де, хоч і збережені риси кожного жанру, але головними залишаються основні принципи декоративного мистецтва – узагальненість образу, умовність і площинність фігуративного зображення. Вірність Жоголь класичному фігуративному гобелену на основі гладкого ткання простежувалась в усьому її творчому доробку.

Зауважимо, що в гобеленах художниці відчутні не тільки традиції національного килимарства (більше це помітно в її ліжниках, декоративних тканинах, веретах), але й опосередкований зв'язок з французькими шпалерами XV–XVI ст., точніше – глибока причетність до самого духу європейських культурно-художніх традицій. Завдяки їм вона оволоділа побудовою умовної декоративної композиції гобелена в поєднанні з точним трактуванням деталей, навчилася трансформувати свої натурні спостереження природи в узагальнену художню форму. Відзначимо, що Л. Жоголь була наділена рідкісним даром: знаходити в природі безмежне розмаїття мотивів, за буденністю яких відчуваємо багатозначне життя природи, мінливість її станів у різні пори року, що викликають часом радість, а іноді смуток. Це дає право вважати Людмилу Жоголь одним із найталановитіших майстрів «гобелена настрою».

Розвиток українського гобелена в другій половині 1980-х – на початку 1990-х років – це насамперед відображення інтенсивного процесу творення естетичного середовища. Для цього часу характерним є прагнення митців не лише прикрасити інтер'єр, а й одухотворити його, зробити естетично значущим, пов'язати з культурою народу, його історією. З точки зору естетично-емоційного впливу, а отже й змістовності, гобелен досягає найбільш вагомих результатів тоді, коли в ньому зображувальні елементи знаходять адекватне декоративне трактування. Ця тенденція простежується в українському гобелені в 1980–1990-х роках. Поглиблення змістовності відбувалося водночас з посиленням декоративної основи, зумов-

леної зростаючим значенням синтезу з архітектурою і застосуванням специфічних прийомів техніки ткацтва. Прикладом цього є творчість члена НСХУ Володимира Федька ¹⁰⁷, який шукав нових засобів для розкриття задумів у традиціях класичної шпалери, що, по-суті, бере свій початок від фрески. Це давало змогу йому досягти в гобелені не тільки виразного відображення теми, а і її монументального вирішення, більш органічного зв'язку твору з інтер'єром архітектурного об'єкта ¹⁰⁸.

Творчий шлях митця почався після закінчення в 1965 році ЛДІПДМ. Той період характеризувався активними пошуками нових художньо-виражальних засобів, зокрема появою різних стилістичних тенденцій, що спостерігалися і в гобелені. Пісенний фольклор, народне мистецтво стали для В. Федька невичерпним і незамінним життєдайним джерелом, з якого художник черпав натхнення, образи і персонажі для своїх творів (гобелен «Ой на горі вогонь горить», 1965 р.). Особливою творчою удачею В. Федька стали гобелени «Українська народна пісня» та «Український театр» (1985–1987) в інтер'єрі Полтавського палацу культури залізничників. Художник знайшов своєрідну умовність у трактуванні зображень людей, оригінальні прийоми композиційної побудови та відповідне колористичне вирішення, що йдуть від творчого переосмислення і традицій українського середньовічного живопису, народного полтавського килима і європейської шпалери ¹⁰⁹.

Відзначимо, що в кінці ХХ ст. гобелен залишається найбільш усталеною формою в мистецтві тканини України. Безперечно, новаційні пошуки в напрямку експериментального художнього текстилю в цей час активізувалися, проте

¹⁰⁷ Володимир Федько (1940–2006) закінчив ЛДІПДМ (1965). Заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент НАМУ, лауреат Державної премії в галузі архітектури.

¹⁰⁸ Жук А. Гобелени Володимира Федька. *Образотворче мистецтво*. 1988. № 2. С. 25.

¹⁰⁹ Там само. С. 26.

стало очевидним, що національні традиції народного килимарства разом з технікою гладкого ткання – найбільш трудомісткою, складною і виснажливою – є невикоріненими і невичерпними.

Професійний художній текстиль України початку ХХІ століття: прадавні орнаменти як основа ручного ткання

Як це не парадоксально, але глобалізаційні процеси підштовхнули українських професійних художників до пошуків національно-самобутніх засобів художньої виразності в мистецтві. Так, у творах митців художнього текстилю України на зламі ХХ – ХХІ ст. спостерігаємо особливе зацікавлення в творчому переосмисленні традиційних геометричних орнаментів, посилення інтересу художників текстилю до «мистецтва першоелементів», «мистецтва елементарних стихій».

У матеріалах і техніках художнього текстилю митці найбільше і найчастіше використовують прадавні орнаменти, особливо ті, що є традиційними для українського народного ткацтва: писанки та вишивки, які складають основу сучасних, зазвичай масштабних за розмірами, нефігуративних гобеленів і ліжників, тобто авторських рукотворних виробів, розрахованих на інтер'єрне, виставкове чи музейне середовище. Саме вони є характерними прикладами новітнього трактування прадавніх геометричних мотивів, таких як «ромб», «зигзаг», «меандр», «трикутник», «квадрат», «спіраль», «коло» тощо, які насправді включаються митцями у їхні твори не в первісному, а в значно трансформованому вигляді. Це, запозичуючи музикальну термінологію, є певними «орнаментальними реміксами», що, між іншим, вражають оригінальністю своїх лінійно-колірних поєднань і розмаїттям гранично умовних узагальнених геометричних зображень, наповнених давніми символами і знаками.

У стилізованих геометрично-абстрактних композиціях gobеленів та ліжників представників львівської школи художнього текстилю зазвичай талановито передається характерне для українців поетичне світовідчуття. Так, красою карпатських краєвидів не раз надихалась і членкиня НСХУ Галина Забашта, яка здобувала вищу освіту у ЛДПДМ, а тепер передає здобуті знання як доцент факультету Художнього текстилю і моделювання костюма (ХТМК) студентам КДАДПМД. З найстаріших лінійних орнаментів-знаків і символів води, дощу, землі, якими є «лінія», «смуга», «безкінечник», «zigzag», «хвиля», вона створила виразну горизонтально видовжену композицію ліжника «Гори і вода» (2001), що вирізняється своєю рафінованою естетикою мінімалізму й довершеністю виконання.

У сучасному авторському текстилі, для якого характерним є новаторське формотворення, актуальними залишаються геометричні мотиви й образи праслов'ян, що співвідносились із космосом, були земними і небесними символами-знаками, сповненими глибокого сакрального змісту. Так, українські митці незмінно використовують такі давні символи, як «коло» – символ абсолютної завершеності в дохристиянському культі сонця, символ вічності, бо в кола немає ні початку, ні кінця (Н. Борисенко. Gobелен «Коло». 2011 р.); «ромб» – орнаментальний мотив, який ще в епоху неоліту став ідеограмою родючості й плодючості на землі (Л. Жоголь. Ліжник «Червоні ромби». 1975 р.); «квадрат» – знак матеріального світу, що складається із чотирьох стихій, відповідних чотирьом сторонам світу (В. Ганкевич. Gobелен «Квадрат». 2006 р.); «спіраль» – знак зародження нового життя (Л. Нагорна. Шалик «Трипільські спіралі». 2003 р.) тощо.

Мандруючи національною «архепамяттю», львівські текстильниці варіюють мотив «меандра» в багатьох своїх геометрично-абстрактних композиціях. Це, наприклад, Л. Квасниця-Амбіцька (gобелен «Химера». 1993 р.), З. Шульга (gобелен «Забуті обереги». 1990 р.) тощо.

Водночас очевидно, що, з одного боку, для професійних митців геометричний орнамент є найважливішим інструментарієм моделювання образів нової, суб'єктивної реальності, який допомагає уявити те, що недоступне в дійсності. Але, з іншого боку, визнаємо, що у творах сучасних митців семантика давніх символів здебільшого втрачається, і частіше вони виступають лише як виразні орнаментальні мотиви. Свідченням цього певною мірою є ліжник Н. Дяченко-Забашти «Забавки» (2003), у якому мисткиня скоріше грає, бавиться зображеннями найдавніших геометричних мотивів писанки – такими, як «точка», «кружок», «безкінечник», «павучок» тощо.

Отже, українські художники все глибше досягають численні виражальні можливості прадавнього геометричного орнаменту, основи його художньо-формальної організації на площині. Згадані вище мистецькі твори, що наповнені гармонійним сполученням архаїчності та новаторства, свідчать про закоріненість наших митців у глибини національної культури.

Застосування різних форм давньоукраїнського геометричного орнаменту в художньому текстилі, як і загалом у сучасному професійному декоративному мистецтві України, залишається актуальною мистецькою практикою.

Декоративний розпис по тканині України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: від традицій народнопоетичної орнаментики до пошуків новітньої художньої образності

У другій половині ХХ ст. еволюційно розвивається такий вишуканий вид художнього текстилю, як авторський розпис по тканині: від декоративно-ужиткових у 1950–1960-х роках до декоративно-монументальних у 1970–1980-х і станково-декоративних форм мистецтва в 1990–2010-х роках. Митці останнього періоду тяжіють до національного образотворення, спрямовані до складнішого філософського образно-асоціа-

тивного мислення та використовують різноманітні авторські техніки гарячого й холодного батика, вільного розпису.

У цей час швидко розвивається відносно нове для українського мистецтва явище – батик, який приваблює передусім шляхетністю матеріалу. Техніка декорування тканини нерозривно пов'язана з шовком і зазвичай ототожнюється з гармонією візуального й тактильного відчуття та, завдяки поетичній наснаженості, має особливу притягальну силу.

Професійна школа «українського батика» формувалася від середини 1960-х років у таких центрах декоративно-прикладного мистецтва, як Київ і Львів. Спочатку батик розвивався лише в руслі ужиткового мистецтва ¹¹⁰, про що переконливо свідчать твори з фондової збірки Національного музею декоративного мистецтва України (НМДМУ): батики таких художників-корифеїв із Києва, як Марфа Гимченко («Хустина на абажур», 1954) ¹¹¹, Олександр Пащенко («Хустина» ¹¹² та «Косинка» ¹¹³, усі – 1950-ті), Віра Лимаренко (декоративні тканини «Український мотив» ¹¹⁴ та «Квіти» ¹¹⁵, 1960) виконано на засадах народнопоетичної орнаментики у формах хусток і шаликів.

Уже з другої половини 1960-х років у розписі на тканині набирають обертів жанри декоративного та тематичного панно. Вдало експериментують в цій царині Г. Липа-Захаріясевиц (Львів), Я. Музика (Львів), Л. Довженко (Львів, Київ), Г. Корінь (Харків). Водночас становлення професійної школи українського батика в цей час відбувалося саме у Львові, де йшлося не лише про вироблення художньо-естетичних та стилістичних

¹¹⁰ Печенюк Т. «Шестидесятники» українського батика. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 1. С. 11–13.

¹¹¹ НМДМУ, інв. № ДР-4739.

¹¹² НМДМУ, інв. № ДР-4736.

¹¹³ НМДМУ, інв. № ДР-4737.

¹¹⁴ НМДМУ, інв. № НДДР-415.

¹¹⁵ НМДМУ, інв. № НДДР-416.

особливостей розписних текстильних творів, але й про систему мистецьких поглядів, ідейних принципів і методику роботи ¹¹⁶.

Наступний етап розвитку батика віддзеркалює намагання українських художників-текстильників освоювати декоративно-монументальні форми мистецтва. Ціла плеяда майстерних митців-текстильників Києва, відомих своєю успішною діяльністю на гігантах художньої промисловості – Київському й Дарницькому шовкових комбінатах, водночас працювала і в ділянці інтер'єрного батикового текстилю в 1970–1980-х роках. Його взірці теж зберігаються у колекції НМДМУ. Ідеться про ліричні за характером панно в пейзажному й натюрмортному жанрах Н. Грибань («Цвітіння» ¹¹⁷, 1980; «Тихий шепіт трав» ¹¹⁸, 1983), Т. Мороз («Трави» ¹¹⁹, 1987; «Квіти» ¹²⁰, 1989), Н. Кияниця («Пробудження» ¹²¹, 1987; «Вечірній дзвін» ¹²², 1988).

Запровадження в 1970-х роках батика в архітектурі, переважно в інтер'єрах видовищних споруд у вигляді декоративних завіс і передекранних задників залів кінотеатрів, клубів, палаців культури тощо, спричинило нове розуміння цього виду мистецтва.

Найкращі митці-текстильники Києва працюють у ділянці інтер'єрного батикового текстилю, який прагне до синтезу та досвіду традиційних видів монументального мистецтва (декоративного розпису, гобелена, вітража), про що свідчить мистецька практика 1970–1980-х років ¹²³.

¹¹⁶ Печенюк Т. «Шестидесятники» українського батика. С. 13.

¹¹⁷ НМДМУ, інв. № ДР-4198.

¹¹⁸ НМДМУ, інв. № ДР-4419.

¹¹⁹ НМДМУ, інв. № ДР-4389.

¹²⁰ НМДМУ, інв. № ДР-4448.

¹²¹ НМДМУ, інв. № ДР-4391.

¹²² НМДМУ, інв. № ДР-4392.

¹²³ Чегусова З. Батик в громадському інтер'єрі. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 6. С. 14–18.

У цей період українські зодчі усвідомили, що батик – це один із найбільш ефектних видів художнього текстилю. Він значно мобільніший, простіший у виконанні та дешевший за гобелен, але при цьому також має широкий спектр емоційної дії і такі самі засоби колористичного та композиційного розмаїття. Тому стало очевидним, що яким би не був гарним виставковий зразок батика, свого справжнього звучання він набуває лише в інтер'єрі, тим більше, коли від самого початку виконується для певного архітектурного простору.

До того ж нагадаємо, що злет цього виду мистецтва пояснюється не так традиційністю його розвитку в Україні (у мистецтві батика, погодимося з твердженням його дослідниці Т. Печенюк, немає історичних аналогів і витоків)¹²⁴, як насамперед спробою подолати інертність та холодність типового функціонального інтер'єру.

В Україні не було історичних традицій у цій галузі, тож митці були вільні від будь-яких канонів і правил існування батика в громадських спорудах. Звідси – полярність підходів часто до однакових, як близнюки, приміщень одного типу споруд. Власне, об'єднує батика у громадських інтер'єрах України матеріал, а також технологія – холодний батик, а не класична техніка гарячого.

Батик останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. можна умовно розділити на дві групи. До першої групи віднесемо яскраво виражений тип монументально-декоративного батика, який асимілює досвід багатьох пластичних мистецтв, насамперед творів, які функціонують у сучасній архітектурі: розпис, вітраж, гобелен тощо. У цілому для батика такого типу (а це зазвичай великомасштабні панно – завіси, декоративні штори, драпірування) характерне символіко-орнаментальне начало, яке здебільшого трансформується в певну архітектурну структуру. У цьому напрямі працювали кияни Л. Жоголь, Н. Щербаківа, О. Владимірова, Р. Пашкевич,

¹²⁴ Печенюк Т. «Шестидесятники» українського батика. С. 11.

Н. Яценко, Н. Лапчик, А. Яценюк, Н. Бастун, Н. Кияниця та ін. До цієї групи належать також твори художників-монументалістів, які досконало володіли технікою батика й працювали в ній періодично: харківських – Є. та Ж. Бикових, А. Безпалого; дніпровських – О. Єрофєєвої та І. Моргунова; донецької – Л. Чурилової; київських – Л. Новикової-Саницької, І. Перової, Л. Павлусенко, С. Купових, О. Антоненко. Батики такого типу було створено переважно на основі рослинних, квіткових, пейзажних мотивів (Л. Жоголь, Н. Щербакова, А. Яценюк, Н. Бастун, Н. Яценко). Зрідка трапляються сюжетно-тематичні умовні фігуративні композиції (Н. Лапчик, О. Антоненко, А. Безпалий).

До цієї ж групи можна включити й завіси та декоративні драпірування, що складають прийоми нефігуративного розпису: декоративні колірно-ритмічні композиції з різноманітними варіаціями абстрактного пластичного мислення демонстрували мистці О. Мороз, Н. Борисенко, Є. та Ж. Бикови.

Для багатьох київських художників текстилю (на противагу художникам країн Балтії, Польщі) основою, що живить матеріал, є акварельний живопис. Композиції, які ніби споріднені з аквареллю, з її багатством тональних переходів колірних розтяжок, прозорого колориту з ефектами розмивів і затікань, які створюють враження трепетності й рухливості зображень на тканині, характерні для інтер'єрного батика. Автори таких творів – Е. Титаренко, Т. Мороз, Н. Бондаренко, М. Кирницька, М. Севастьянова, Т. Мисковець, Н. Гронська.

На відміну від великих за розміром монументально-декоративних панно першої групи, площа яких іноді становить десятки квадратних метрів, авторські батики камерного плану відносно невеликі – приблизно до 1–1,5 кв. м. Вони пластично ретельно відпрацьовані, побудовані на найтонших нюансах колірних поєднань і вимагають довгого уважного спілкування з глядачем. Це натюрморти, пейзажі з декоративною інтерпретацією найрізноманітніших мотивів флори й фауни, умовні сюжетно-фігуративні чи абстрактні композиції. У тво-

рах старшого покоління – випускниць текстильного відділу Київського училища прикладного мистецтва ¹²⁵ Е. Титаренко, Н. Бондаренко, Н. Щербакової – у їхніх квітково-рослинних композиціях, окрім цього, проглядається вплив українського народного розпису, продовження традицій Г. Собачко, К. Білокур та ін., а також захоплення орнаментами українських писанок, кахлів.

Батикові композиції середнього покоління митців – Т. Мисковець, Н. Гронської, Т. Кисельової, О. Потієвської, В. Дубовик – вирізняються різноманітними образно-пластичними рішеннями в індивідуальній авторській манері й техніці.

До батиків першої групи також належать сценічні завіси народного художника України Людмили Жоголь (Київ). Її творча уява найчастіше варіює квіткові мотиви, які авторка розподіляє на площинах за системою килимової композиції. Зі справжнім артистизмом вирішено сценічні завіси Л. Жоголь у залах Клубу Міністерства внутрішніх справ у Києві (1989); дитячого санаторію в Летичеві Хмельницької області (1990). Їхня образна виразність досягається передусім колористичною гармонією: обидві завіси художниця вирішила в улюбленій золотисто-рожевій гамі, у якій вона віднаходить безмежне розмаїття відтінків і сполучень. У зображеннях дрібного розсипу польових, садових, лугових квітів Л. Жоголь майстерно узагальнює та стилізує квіткові мотиви. М'якою плинною лінією вона перетворює форму квітки на художню умовність, строго узгоджуючи всі зображення загальної композиції.

До традицій народного мистецтва тяжіє в розписі на тканині одна з художниць-текстильниць Києва Алла Яценюк ¹²⁶ – авторка численних сценічних завіс і панно у громадських

¹²⁵ Київське училище прикладного мистецтва діяло в Києві в 1938–1957 роках.

¹²⁶ Алла Яценюк закінчила ЛДПДМ (1969). Завідувачка лабораторії декоративного текстилю відділу монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП у 1970–1990-х роках.

спорудах Києва, Одеси, Лубен, Канева. Джерело її натхнення – у глибинних народних традиціях. Як і багато випускниць відділу художнього текстилю ЛДПДМ (1960-ті), вона ретельно вивчала творчість народних майстрів, яка перетворилася для мисткині на постійний творчий імпульс, що позначається в динамічних ритмах і формотворчій організації її творів.

Монументально-декоративні завіси А. Яценюк часто пов'язані з мотивами живої природи: сплетений із весняних квітів вінок по центру завіси (зал кінотеатру ім. Т. Г. Шевченка в Києві, 1985) чи величезна фантастична квітка в центрі композиції завіси (зал Школи мистецтв № 3 на Троєщині в Києві, 1991). Вільне та сміливе оперування технікою холодного батика дає змогу А. Яценюк втілювати великомасштабні задуми із символічним трактуванням узагальнених декоративних образів. Її композиції, як правило, мають пластично потужний центр, де домінантного значення набуває рисунок ліній «резерву». Батики А. Яценюк вдало вписуються в архітектурний простір: чималу роль у цьому відіграла її багаторічна тісна співпраця з архітекторами у відділі монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП.

На початку 1990-х років архітектори й художники цього відділу провадили експериментальні пошуки в ділянці станково-декоративного батика ¹²⁷.

Плідними виявилися також пошуки нових форм використання батика в інтер'єрі архітекторів цього відділу спільно з художницею, членкинею НСХУ Наталією Бастун ¹²⁸. Природа щедро наділила її не лише талантом художника-приклад-

¹²⁷ У 1990-х роках із художниками відділу монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП співпрацювали провідний архітектор відділу Володимир Карнобед, завідувач відділу канд. арх. Володимир Чернявський.

¹²⁸ Наталія Бастун закінчила ЛДПДМ (1989). У 1990–2000-х роках – провідний художник відділу монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП.

ника, а й живописця та графіка. Проте саме в текстилі вона знайшла шлях до реалізації себе. У її творах сконцентровано характерні особливості львівської школи батика 1980-х років, що йдуть від традицій народного мистецтва: писанки, народного ткацтва, декоративного розпису. Для творів Н. Бастун характерне узагальнено-символічне трактування декоративних мотивів, орнаментальна ускладненість, колірна вишуканість. Розпис по шовку Н. Бастун приваблює поєднанням конкретного й умовного зображень, характерного для львівської школи художнього текстилю. Вона не вибирає між нефігуративним і фігуративним ходом художнього мислення – в основі її робіт лежить саме синтез цих двох начал. Це бачимо в орнаментально-декоративному панно «Лісова фантазія» в конференц-залі дитячої поліклініки на Троещині в Києві (1991), яке викликає асоціації з прохолодою лісу, єдиним рухом дерев та квітів; у пейзажному панно «Дерево життя» (у холі поліклініки Київського науково-дослідного інституту експериментальної хірургії в Києві, 1991), в основі композиції якого – виразний образ старого дерева непохитної сили з міцно переплетеним корінням, що живить розлоге гілля. Авторські батика Н. Бастун – взірці творчого ставлення до традиції: що давніші й архаїчніші мотиви народного мистецтва, які вона розробляє, то сучаснішими й актуальнішими видаються її батикові композиції.

За своєю природою цей вид художнього текстилю – мистецтво синтетичне, що концентрує в собі засоби виразності низки мистецтв. Тому другу групу авторського батика 1990–2010-х років варто розглядати насамперед у сукупності – і як декоративне мистецтво, і як новий тип малярства чи графіки, бо, власне, це – синтез малярсько-графічного мистецтва й технології текстильника («образотворчий батик»). Зародження «образотворчого батика», реалізація власних авторських концепцій з оригінальними проявами батикового малярства на початку 1990-х років прочитуються в розписних панно когорти високопрофесійних майстрів розпису на шов-

ку: М. Кирницької, О. Мороза, Н. Гронської, О. Потієвської, Т. Кисельової, Л. Довженко, Л. Борисенко, Н. Борисенко, Н. Максимової, Т. Мисковець, Т. Печенюк, С. Бурак, Т. Лукашевич, О. Дробахи, В. Роєнко, В. Дубовик, Л. Приведи, Н. Шимін, Т. Ядчук-Богомазової, Н. Бастун, О. Андрущенко, В. Сипняк, Л. Мороз та ін., твори яких експонуються в цей період на всеукраїнських та персональних виставках, організованих музеями та галереями України. Творчість провідних художників у цій царині заслуговує окремого аналізу.

Композиції «образотворчого батика» українських художників-текстильників доби глобалізації за типологією можна поділити на умовно-фігуративні, ритміко-орнаментальні та абстрактно-декоративні.

Серед визначних митців умовно-фігуративного «образотворчого батика» яскравою особистістю є членкиня НСХУ Тетяна Мисковець¹²⁹, воістину українська художниця у своєму романтичному та містичному сприйнятті світу природи, у любові до народного мистецтва, що стало підґрунтям її творчості.

Т. Мисковець була тонким ліриком у своїх розписах на шовку і не дивно, що темою дипломної роботи у ЛДПДМ обрала поезію Волта Вітмена. Диплом талановитої студентки в 1979 році експонувався в Японії серед кращих робіт випускників художніх вищих навчальних закладів.

Десять років потому творча та активна Т. Мисковець стає однією із провідних мистців текстилю в Україні. Її романтично-асоціативні твори хвилювали глядача, адже звертала-ся у своїх батиках до світу високих переживань. Художниця завжди намагалася майстерно створювати виразний естетичний образ у творах. Композиційні та колористичні складові батиків Т. Мисковець викликали у глядачів історичні, мі-

¹²⁹ Тетяна Мисковець (1957–2012) закінчила ЛДПДМ (1979). Очолювала секцію декоративно-прикладного мистецтва КОНСХУ (2001–2012).

фологічні, космогонічні асоціації. Філософський підтекст її творів кінця 1990-х років засвідчив, що батик – це мистецтво поетично-ліричне і відповідає всім критеріям образотворчого мистецтва. Авторська техніка виокремлювала цю художницю, адже твори Т. Мисковець виходили за межі традиційного холодного батика, перетворившись, по суті, на малярські та графічні композиції із застосуванням текстильних матеріалів («Седнівська весна», «Ярило», «Пейзаж», «Легенди», «Ніч на Івана Купала»). Роботи мисткині цікаві побудовою на шовку складного простору з несподіваними зрушеннями та проривами на площині, спалахами кольору, де все перебуває в русі – у гармонії чи протистоянні, а реальність перетворюється на фантастичне видовище («Марево далеких світів», 1994; «Серце океану», 1995; «Дерево бажань»¹³⁰, 1996; «Замок над хмарами»¹³¹, 1996).

Однією з кращих художниць умовно-фігуративного малярства на тканині, яке стрімко розвивається на зламі ХХ – ХХІ ст., є членкиня НСХУ Наталія Гронська¹³². Її неординарні твори на межі 1980–1990-х років не могли не привертати уваги. Авторка однією з перших наприкінці 1980-х років прагнула довести, що батик – це не тільки спосіб декорування тканини, а техніка й матеріал, що дають змогу створювати твори альтернативного спрямування. Мисткині вдалося, власне, із перших кроків репрезентувати необмежені зображальні можливості батика, його здатність до сміливих новацій. Авторська мова в розписі на шовку Н. Гронської формувалася в композиціях кінця 1980-х років із серій «Обрії тисячоліть» та «Апокаліпсис», де традиційні біблійні та євангельські сюжети розкривалися через низку асоціацій та непрямих зіставлень емоційно-духовних переживань художниці. Уже

¹³⁰ НМДМУ, інв. № ДР–4688.

¹³¹ НМДМУ, інв. № ДР–4750.

¹³² Наталія Гронська – художник-архітектор, закінчила КДХІ (1976). Працює у ділянці малярства на тканині від кінця 1980-х років.

ці твори Н. Гронської варто розглядати як декоративне батикове малярство.

У 1990-х роках художниця демонструє самобутню пластику, знаходить оригінальні асоціативно-змістові зв'язки, переконуючи, що техніку батика можна використовувати для будь-яких образних інтерпретацій. Композиції Н. Гронської «Дерево життя», «Дерево щастя», «Таємне співставлення» – утілення постмодерністської межі реальності й вигадки. Вони неоднозначні у змістовому тлумаченні, нерідко парадоксальні щодо звучання образів, як, наприклад, твори «Пророчі сни», «Танець Саломеї», «Діалоги пошепки», «Різновид сну» та ін. Образний світ цих батиків-картин – таємничий, манить своєю загадковістю, спонукає замислитися над вічними проблемами боротьби добра і зла, веде в потаємний духовний світ художниці, яка розкриває глядачеві те, що осягнула в процесі творення («Німія янгол», 1997; «Світло у темряві» з серії «Віщі сни»¹³³, 2009; «Молитва», 2010). Проте панно Н. Гронської в цій техніці належно зберігають декоративну й архітектурно-композиційну функції текстилю у громадському та житловому інтер'єрах.

Вишукані елегійно-споглядальні батики з фігуративно-умовними жіночими образами київської художниці, членкині НСХУ Марини Соколової¹³⁴ з-поміж творів українських текстильників сприймаються «тихою лірикою». У побудові текстильних колажів М. Соколової процвітають фантазія та майстерність. У роботі з шовком художниця знайшла свій пластичний хід, свої знаки та символи жіночої сутності (декоративні панно «Дама у блакитному», «Та, що йде», «Спокій» із серії «Жінка і літо», 1997; «Біла ніч», 2012; «Листівка з минулого», 2013).

До умовного фігуративу в жіночій темі у графічній манері тяжіє і художниця з Полтави, член НСХУ Лариса Лукаш. Її

¹³³ НМДМУ, інв. № ДР-4721.

¹³⁴ Марина Соколова закінчила Ленінградське вище художньо-промислове училище ім. В. Мухіної (1976).

декоративні панно-батики – ідеальний образ природи, яким його бачить художниця, і саме природа залишається для мисткині справжньою творчою майстернею («Натюрморт з тюльпанами»¹³⁵, 2016; «Так прокидається дерево», «Дерево-квітка»). У символічний контекст квітково-рослинних шовкових композицій Л. Лукаш органічно вплітає жіночі образи, що наче пронизані атмосферою «різнобарвних» внутрішніх станів жінки й настроїв закоханої Душі («Блакитний пес», «Подарунок»). Ліричні твори Л. Лукаш 2010-х років тішать глядачів фантастичною красою квітів, дерев, рослин, які художниця «виросує» у своїх музикально-ритмічних розписах на шовку («Трави», «Бабині літо», «Чарівна осінь або перший сніг»¹³⁶, 2015).

У міцно побудованих композиціях і злагоджених колористичних рішеннях шовкових панно Л. Лукаш відчутна серйозна професійна школа¹³⁷. Виразно окреслений рисунок, точно вивірені силуети гранично умовних фігуративних зображень свідчать про високий рівень майстерності художника-графіка, який водночас надає перевагу роботі в текстильній техніці батика («Натюрморт з тюльпанами», «Початок», «Чистий четвер», «Весна»). У них виразно звучить тиша гармонії, і життя на якийсь час уявляється прекрасним у своїй суті, очищеним від людської тривоги й туги.

Оригінальною авторською пластичною манерою володіла талановита київська художниця, членкиня НСХУ Ольга Потієвська (1953–2011), яка знайшла свою унікальність у класичній техніці гарячого батика. Наприкінці 1980-х років О. Потієвська була однією з першопрохідців у мистецтві експериментального художнього текстилю.

Творчі інтерпретації мотивів живої та неживої природи в її батиках незмінно вражали неординарністю ритміко-

¹³⁵ НМДМУ, інв. № 4835.

¹³⁶ НМДМУ, інв. № ДР-4836.

¹³⁷ Лариса Лукаш закінчила у Львові Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова (1980).

орнаментальних рішень. У численних інтер'єрних розписних шовкових панно («Самотність», «Перехрестя», обидва – 1995; «Північне сяйво, якого я ще не бачила», 2004 тощо), у неправдоподібно величезних шарфах із найтоншого шифону О. Потієвська творила свою неповторну візерунчастість, поєднуючи в ній мотиви променів сонця, сяйва місяця, вогнів великих міст, вигинів морських хвиль, струменів теплої дощу. Приваблювали її мотиви буяння молодих трав і краси медоносних квітів раннього літа. Огорнувшись із ніг до голови в її найтонші величезні шалі, глядач магічно поринав у запашне червоне луготрав'я – експресивне й життєрадісне.

Сенс свого шляху в мистецтві О. Потієвська вбачала в постійному експерименті з текстильними матеріалами, із виставковим простором, за участі й реакції глядачів. Уся творчість мисткині здавалася невтолимою спрагою сміливих пошуків і відкриттів новітніх технічних прийомів у роботі з її найулюбленишим матеріалом – шовком.

Старший викладач кафедри художнього текстилю ЛНАМ, членкиня НСХУ Вікторія Дубовик теж обрала для себе головним матеріалом шовк – живу, ніби дихаючу, тканину, здатну втілити її задуми й передати емоційність жіночої натури.

Її натюрморти із серії «Фруктовий мікст» (2000-ті), у яких вільним розписом цілковито досягнуто живописного ефекту, мають відчуття імпровізації. Вражає, що в панно «Кавун», «Лимон», «Слива», «Гранат», «Чорнослив», «Ананас» найпрозаїчніші предмети настільки майстерно трансформовано на шовку, що сприймаються елементами захопливої мистецької гри з емоційними енергетичними формами – натяками на знайомі всім речі. У сполученнях виразних лінійно-геометризованих ритмів і фігуративних мотивів, породжених враженнями від природи, колір виконує роль потужної формотворчої сили. Користуючись широкою палітрою, мисткиня безпомилково добирає колірні співвідношення гарячих та холодних тонів, граціозно балансує на межі фігуративу та абстракції, виступає справжнім композитором у своїх творах. Малярство на шовку

В. Дубовик є, без перебільшення, утіленням жіночного чарівно-витонченого текстилю, який має безліч прихильних глядачів. «Технологічна варіативність розпису стає для художниці лабораторією пізнання живопису як планетарної сутності, що породжує естетичне та емоційне напруження»¹³⁸.

Джерела, що надихають знану київську художницю, членкиню НСХУ Тетяну Кисельову створювати орнаментальний авторський текстиль у техніці гарячого батика, беруть початок у тій далекій давньослов'янській добі, коли зображення чи то на тканині, чи то на глиняній посудині пов'язувалося передусім із заклиальною магією і мало значення свого роду оберега – охоронця від лихих сил. Символіку давніх слов'ян Т. Кисельова вважає універсальною та вічною. Тому авторка повсякчас намагається застосовувати її у своїх роботах, що відчутно в її батикових серіях 1990–2010-х років (серія «Дерево життя», 1990-ті; «Дерево», 1995; серія «Символи», кінець 1990-х; панно «Зроблено в Україні», 2004; «Пастораль», 2010; «Оберіг», 2013).

Зі скарбниці символів наших предків головними для Т. Кисельової є мотиви хреста (один із найдавніших сакральних знаків, символ вічного життя, оберіг від темних сил), Дерева життя (Райське, або Світове, дерево, що за народними віруваннями стоїть посеред Раю), яйця (символ воскресіння, зародження і відродження життя), папороті (чародійна квітка)¹³⁹. Ці язичницькі символи, які органічно перейшли до християнського мистецтва, сприймаються в текстилі художниці елементами красивих доброзичливих візерунків, що оберігають, як і в давні часи. Батики Т. Кисельової, що натхненні неоязичницьким світовідчуттям, здаються глибоко архаїчними. Водночас завдяки свіжому погляду на текстильні матеріа-

¹³⁸ Печенюк Т. В Україні мистця знають, за кордоном поважають. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 3. С. 51.

¹³⁹ Жайворонок В. Знаки української культури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. С. 623; 176–177; 661; 433.

ли ця художниця, яка за своєю природою, безсумнівно, є новатором, робить усе нові відкриття в мистецтві тканини. Це засвідчують усі її твори, експоновані на всеукраїнських триєнале художнього текстилю НСХУ впродовж 2004–2024 років.

У 2000-х роках український батик стає дедалі популярнішим як найбільш доступний жанр декоративного текстилю і для художника, і для замовника, який може збагатити архітектуру інтер'єрів громадських споруд. Художники-текстильники плідно працюють у цій галузі й ніби заново відкривають можливості техніки батика. Батик активно застосовують в архітектурі та у виставковому просторі музеїв та галерей, що засвідчує: завдяки своїй виключно пластичній виразності та колористичному багатству, цей вид мистецтва знаходить в Україні оригінальні інтерпретації.

Ми навели умовно-фігуративні, орнаментально-декоративні та абстрактні батикові композиції українських художників-текстильників. Кожну з них виконано в суто індивідуальній авторській художній манері, ретельно відпрацьовано, побудовано на найтонших нюансах колірних поєднань. Вони вимагають уважного спілкування з глядачем і дають чітке уявлення про ті зміни, які відбулися в мистецтві українського батика за останні десятиліття. Передусім ідеться про прагнення до більш ускладненого філософського образно-асоціативного мислення на тлі незмінного тяжіння до засад національного образотворення.

Національний музей декоративного мистецтва України – скарбниця українського народного і професійного декоративного мистецтва в Києві

Національний музей декоративного мистецтва України (НМДМУ) можна вважати справжньою скарбницею народного і професійного декоративного мистецтва в Києві. Великомасштабна колекція НМДМУ сьогодні налічує близько 80 000 одиниць (за даними головного зберігача фондів п. Ольги Єрмак). Вона складається з численних шедеврів тра-

диційного народного мистецтва XV–XX ст., найрізноманітніших цінних зразків розгалуженої в радянський період художньої промисловості, авторських творів провідних українських митців професійного декоративно-прикладного мистецтва останньої третини XX ст. й новітньої доби Незалежності України. Неможливо оминати той факт, що цю музейну колекцію було започатковано 125 років тому – ще 1899 року у складі новоствореного Київського міського музею старожитностей і мистецтв, який 1904 року було перейменовано у Київський художньо-промисловий і науковий музей.

У витоків створення колекції НМДМУ стояли видатні вітчизняні вчені: український археолог, етнограф, мистецтвознавець, дійсний член Української академії наук Микола Біляшівський (1867–1926) – перший і незамінний упорядковувач двох десятиліть директор відомого київського музею в першій третині XX ст. (1902–1923) та український етнограф, археолог, дослідник українського народного мистецтва, почесний член Української академії мистецтв Данило Щербаківський (1877–1927). Завдячуючи науковим експедиціям Україною, які організовував М. Біляшівський, колекція етнографічного відділу музею (з якого, по-суті, розпочиналася колекція сучасного НМДМУ), значно поповнювалась. Він власноруч зібрав і науково атрибутував тисячі творів народного мистецтва, як і його помічники – брати Данило і Вадим Щербаківські, котрим вдалося знайти в Україні і врятувати від руйнування та знищення кілька десятків тисяч пам'яток мистецтва, історії і культури ¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Вялець А. Українські музеї та їхні фундатори. Історичні і сучасні проблеми функціонування. *Фундатори музейних колекцій та реалії сучасного стану розвитку музейної справи : науковий зб. за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження М. Ф. Біляшівського та 135-річчю від дня народження Д. М. Щербаківського* / Департамент культури КМДА, НМУНДМ. Київ, 2014. С. 12.

Тим часом колекція народного мистецтва та художньої промисловості в середині ХХ ст. увійшла до складу Київського державного музею українського мистецтва. На першу половину 1950-х років припадає виокремлення творів народного декоративного мистецтва в його філіал, згодом за постановою Ради Міністрів Української РСР у липні 1964 року перетворений на самостійний музей: Державний музей українського народного декоративного мистецтва (ДМУНДМ)¹⁴¹, який розмістився в приміщеннях колишніх митрополичих покоїв і прилеглої до них домової Благовіщенської церкви – пам'яток архітектури ХVIII – початку ХХ ст., що розташовані на території Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника¹⁴².

Спільною заповітною мрією фундаторів музейної справи в Україні М. Ф. Біляшівського і Д. М. Щербаківського, яким належала заслуга виокремлення української старовини із загальноросійського культурного надбання і створення загальнонаціональної музейної колекції¹⁴³, було перетворити Київський художньо-промисловий і науковий музей в національний¹⁴⁴. Ця ідея засновників колекції, яка на зламі ХІХ–ХХ ст. здавалася недосяжною і нереальною фантазією, збулась лише через століття. У 2010 році постановою Президента

¹⁴¹ Білоус Л. Становлення та діяльність Музею українського народного декоративного мистецтва (1954–2004 рр.). *Музеї народного мистецтва та національна культура : зб. наукових пр. за редакцією д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова*. Київ : Златограф, 2006. С. 18.

¹⁴² Національний музей декоративного мистецтва України. URL : /uk.m.wikipedia.org.

¹⁴³ Вялець А. Українські музеї та їхні фундатори. Історичні і сучасні проблеми функціонування. С. 13.

¹⁴⁴ Шовкопляс Г. Данило Щербаківський і музей. *100 років колекції ДМУНДМ : наук. зб. за ред. д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова до 100-річчя колекції Музею*. Вип. 40. Київ : Артєк, 2002. С. 40.

України Музею українського народного декоративного мистецтва ¹⁴⁵ було надано статус «національного».

Так поступово внаслідок багаторічної копіткої праці співробітників Музею зі збирання творів в експедиціях з усіх регіонів України, їх усебічному дослідженню, атрибуції, інвентаризації, каталогізації, зберіганню, реставруванню, пропагуванню складалась одна з найбільших у Східній Європі науково укомплектована музейна збірка – справжня скарбниця українського народного мистецтва: вишивки, кераміки, ткацтва та килимарства, скла, фарфору, фаянсу, писанок, декоративного розпису, різьблення на дереві тощо. У цьому контексті правомірно згадати й першого директора філіалу, а потім вже самостійного окремого музею – Державного музею українського народного декоративного мистецтва (ДМУНДМ) – В. Нагая (1954–1977) та його наступницю на посаді директора ДМУНДМ Н. Розсошинську (1977–2003), завдяки яким у музейній збірці утворилися дві унікальні колекції світового значення: творів Катерини Білокур і Марії Примаченко ¹⁴⁶.

Треба визнати, що в 1950–1980-х роках виставкова діяльність Музею, особливо за його межами, складалась переважно з помпезних виставок Радянської України, які виконували ідеологічне завдання, на що виділялися значні державні кошти. Так, виставками відбирали твори під «наглядом» партійного керівництва і КДБ країни та республіки. Виставки в значній кількості комплектувалися з музейної колекції, а також відбиралися з регіонів. Після експонування виставок значну кількість творів немусейної колекції закуповували та передавали на

¹⁴⁵ Від тієї Постанови 2010 р. до травня 2024 року Національний музей декоративного мистецтва України мав назву «Національний музей українського народного декоративного мистецтва».

¹⁴⁶ Жоголь Л. Наш музей. Яким йому бути? *Музеї народного мистецтва та національна культура : зб. наукових пр. за редакцією д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова*. Київ : Златограф, 2006. С. 35.

постійне зберігання Музею ¹⁴⁷. «Ми пережили часи, коли наша робота, у тому числі щодо комплектування збірки перебувала під постійним ідеологічним тиском. Що збирати, як і що показувати в експозиціях і на виставках, диктували зверху. Все це негативно позначалося і на якості колекцій, і на змісті експозицій. Нині ми практично звільнилися від ідеологічного тиску, проте невтішна сторона нашого буття – це збайдужіння держави та суспільства до проблем музеїв, узагалі до збереження й примноження культурної спадщини», – свідчила генеральний директор НМУНДМ (2003–2016) А. Вялець ¹⁴⁸.

У 1991 році після здобуття Україною незалежності в Музеї на експозиційній площі в 1249 кв. м урочисто відкрилася радикально перебудована музейна експозиція, позбавлена «ідеологічно витриманих» в дусі соцреалізму творів народного й декоративно-прикладного мистецтва. В останні десятиліття експозиція постійно оновлюється, але загальний принцип її побудови й нині залишається тим, що було прийнято на початку 1990-х років: постійно діючі відділи за видами мистецтв, а також періодичне влаштування тимчасових виставок з фондів НМДМУ, кураторських групових проектів та персоналій народних майстрів чи професійних художників (усього приблизно 12–15 щороку) у виставкових залах площею у 150 кв. м.

На початку ХХІ ст. НМДМУ під головуванням його генерального директора, заслуженого працівника культури України Л. Строкової діє як культурний заклад з багатовекторною діяльністю, що здійснює активну науково-дослідну, експозиційно-виставкову, експертну, освітню та видавничу

¹⁴⁷ Розсошинська Н. Міжнародна виставкова діяльність Музею українського народного декоративного мистецтва. *Музеї народного мистецтва та національна культура* : зб. наукових пр. за редакцією д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова. Київ : Златограф, 2006. С. 30.

¹⁴⁸ Вялець А. Передне слово. *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція* : зб. наукових пр. за редакцією д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова. Київ : ТОВ «ХІК», 2010. С. 9.

роботу. Але перш за все він виконує свою головну функцію: зберігача історичної культурної спадщини – пам'яток, які є невмирущими національними цінностями, що вкрай важливо для збереження генного коду нації і усвідомлення українцями своєї національно-культурної ідентичності. Таким чином колектив НМДМУ втілює в життя влучний вислів онука академіка М. Ф. Біляшівського – вже сучасного науковця-музейника Київського національного університету ім. Тараса Шевченка і тезки свого діда Миколи Миколайовича Біляшівського: «Музей – це інформаційно-виховний центр, який об'єднує людей насамперед можливістю плекати культурну традицію»¹⁴⁹.

У 1960-х роках НМДМУ створювався і діяв насамперед як науково-методичний центр України зі збирання й вивчення невичерпних скарбів українського народного мистецтва¹⁵⁰. Проте важливою частиною колекції НМДМУ – приблизно її третину (за даними головного зберігача фондів п. Ольги Єрмак) – складає збірка професійного декоративного мистецтва, що утворюється з авторських творів провідних українських художників професійної кераміки, гутного скла, гобелена, батика, художньої емалі тощо. Завдячуючи ним у музейного глядача є унікальна можливість осмислити еволюцію розвитку професійного декоративного мистецтва на зламі ХХ–ХХІ ст.

Так, у 1970-х роках в кераміці та склі спостерігається радикальна зміна принципів формотворення і декору, що раніше диктувалися принципами утилітарності й корисності. Посудна основа форм поступово набуває іншої ролі, стає еле-

¹⁴⁹ Біляшівський М. Брама в країну майстрів. *100 років колекції ДМУНДМ: наук. зб. за ред. д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова до 100-річчя колекції Музею*. Київ: Арттек, 2002. Вип. XL. С. 25.

¹⁵⁰ Розсошинська Н. Державний музей українського народного декоративного мистецтва. *100 років колекції ДМУНДМ: наук. зб. за ред. д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова до 100-річчя колекції Музею*. Вип. XL. Київ: Арттек, 2002. С. 18.

ментом творення просторових виставкових композицій, які дивують незвичністю ритмічно-пластичного ладу.

Укрупнення посудних форм у такого роду композиціях, збагачення їх декоративно-пластичного звучання надає їм метафоричного змісту, наближує до станково-декоративного мистецтва. Роботи митців Київського заводу художнього скла А. Балабіна, Л. Митяєвої, С. Голембовської, В. Геншке, І. Зарицького, І. Аполлонова, В. Дудіна, киянина О. Гущина, що включені до постійно діючої експозиції НМДМУ, наочно підтверджують ці висновки.

Відбуваються значні зрушення в технології. А. Бокотей, Ф. Черняк, З. Масляк, В. Гінзбург (Львів) вирішують формальні завдання, які раніше не ставились українськими майстрами скла. Їхні експерименти розкривають нові горизонти, дають змогу проникнути у внутрішній простір об'єму, вирішувати його не тільки живописно-графічними засобами, а й виразними можливостями скла. Дедалі більше з'являється композицій, особливо в представників львівської школи, абстраговано відсторонених від утилітарних форм, які несуть незвично свіже пластичне мислення. Скло 1970-х років розкривається в експозиції НМДМУ у всьому багатстві своїх можливостей як матеріал «високого мистецтва».

Покоління 1980-х років прагнуло утвердити свої погляди, смаки, відмовляючись від основних засад раціонального синтезу функцій та форми. На противагу розумним, зручним, красивим творах народних майстрів вони стверджували іншу естетику, що вела глядача у світ почуттів, переживань, філософії, де пластика нерідко була далекою від традиційного поняття «красивості», але професійні художники відстоювали свої естетичні принципи, дістаючи схвалення та відзнаки міжнародних виставок.

1980-ті роки – це десятиліття надзвичайно цікавих пошуків у керамопластиці в напрямку «ретрофольклоризму». У декоративних композиціях, які прикрашають експозицію НМДМУ, «Сільські мадонни» У. Ярошевич, «Ноша-І»

О. Безпалків, «Гостинність» Я. Мотики, «Чим ми наповнимо ці посудини» І. Туманової-Єршової, «Важка вода» О. Дзиндри (Львів), «Ковчег-І» і «Зима» Л. Богинського, «Горщик у тозі» А. Ільїнського (Київ) – винахідливо використана та чи інша посудна форма як першооснова і складова частина образно-пластичного задуму. Форми миски, горщика, макітри, глечика, що відповідають на рівні підсвідомості художньо-естетичній уяві українця, перетворюються в роботах сучасних майстрів на мотиви та елементи конструювання композицій складної конфігурації, які часом трансформуються в систему символів і знаків. У цих перлинах колекції НМДМУ закладено концепції, що визначають структуру образної побудови твору крізь призму асоціативного сприйняття джерел традиційного народного мистецтва.

Уже в цей період у кераміці з'являється тема людини з її переживаннями й болями, тема, яка ніколи раніше не звучала в декоративному мистецтві, завжди до цього націленому на спокій, любов, естетичну насолоду, безконфліктність. Твори з колекції НМДМУ «Діалог» Р. Петрука, «Біблійні мотиви» та «Поклоніння» Л. Богинського, «Тривожне очікування» А. Ільїнського, а також композиції «Невідправлені листи» та «Мої взаємовідносини з керамікою» Л. Красюк, «Трагедія» Г.-О. Липи – вражають красою страждань, утіленою в гостро-метафоричних образах, де відчувається прагнення проникнути в надра тривожної, схильної до рефлексії самовідчуття людини, бентежної в тенетах своєї самотності. Це доводить, що українська керамопластика 1980-х років самовизначилась і обрала основною темою не життя побуту, а стан душі, людську духовність. І ця тема розчинила в собі всі інші, вимагаючи позаутилітарного, піднесеного ставлення до пластики форми, яка б відповідала схвильованій напрузі почуттів її творця.

Треба віддати належне збірці художньої кераміки НМДМУ: вона значною мірою поклала край застарілим упередженим уявленням про розмежування мистецтва на «високе» – станкове та «низьке» – декоративно-прикладне.

У 1990–2010-х роках, коли певним чином почали сублімуватися станкове й декоративне мистецтво, а образ у декоративному мистецтві зазнав ще більшої трансформації, допомогли цьому і влаштовані колективом НМДМУ персональні виставки таких майстрів професійної кераміки, як Л. Богинський, М. Галенко, А. Ільїнський, Н. Ісупова, Н. і С. Козаки, Л. Красюк, Ю. Лазаревська, Г.-О. Липа, О. Міловзоров, Я. Мотика, П. Печорний, О. Рапай, В. Томашевська, В. Хижинський, У. Ярошевич та ін. Вони переконали в тому, що українська кераміка останніх десятиліть – це синтез різних рівноправних мистецьких джерел: скульптурної пластики, графіки, живопису, а професійне декоративне мистецтво України на межі ХХ–ХХІ ст. – формально складне і багатоліке.

Чарує і підкуповує шляхетним матеріалом шовком фондова збірка НМДМУ українських митців у техніках холодного та гарячого батика, які теж точно окреслюють еволюцію розвитку українського батика впродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Інтер'єрний батиковий текстиль в колекції НМДМУ презентують ліричні за характером панно в пейзажному й натюрмортному жанрах таких майстерних художниць вільного розпису по тканині, як Н. Грибань («Цвітіння», 1980; «Тихий шепіт трав», 1983), Т. Мороз («Трави», 1987, «Квіти», 1989), Н. Кияниця («Пробудження», 1987, «Вечірній дзвін», 1988). Шедеври цих мисткинь дарують глядачеві не тільки естетичну насолоду, а й усвідомлення того, що батик за своєю природою – мистецтво синтетичне, яке можливо розглядати в сукупності: і як декоративне мистецтво, і як новий тип графіки чи живопису, бо, власне, це – комбінація графічно-живописного мистецтва й технології текстильника.

Завдячуючи не тільки тимчасовим експозиціям персоналій провідних майстрів професійної кераміки, новітнього гутництва, традиційного і нетрадиційного художнього текстилю тощо, а й кураторським виставковим проектам професійного декоративного мистецтва, НМДМУ як музейна інсти-

туція приймає сьогодні гнучку культурну форму, оптимально поєднуючи історію та сучасність, демонструючи на практиці розумне співіснування традиційного та інноваційного.

Широкий розголос серед українських відвідувачів у пресі й на телебаченні мали такі масштабні кураторські виставкові проекти, як «Світ глиняного дива» (куратор І. Бекетова, 2008), «Пісні про кохання» (куратор З. Чегусова, 2008), «Ангеле мій охоронцю мій» (куратор З. Чегусова, 2011–2012), «Чайник» (куратор І. Бекетова, 2015), «Сучасний львівський вітраж» (куратор О. Новодережкіна, 2017), «ZOO-ZOOM. Зооморфна пластика» (куратори: І. Бекетова, О. Дворак-Галік, 2019), «Світове скло в Україні» (куратори: М. Бокотей, Л. Строкова, 2019). Кожний із них по-своєму розкривав неосяжну панораму розвитку українського професійного декоративного мистецтва.

Незважаючи на такий солідний ювілей НМДМУ, як 125-річчя від заснування музейної колекції, так і не вирішуються, на жаль, дві основоположні проблеми останніх десятиліть, які стосуються майже всіх музейних закладів України. Перша – держава не виділяє кошти на закупівлю Музеєм творів сучасного професійного декоративного мистецтва, тому переважна більшість їх потрапляє до приватних колекцій, за кордон або лишається в майстернях художників. Водночас НМДМУ, як і інші музеї, шукає шляхи постійного поповнення своєї колекції, яка з року в рік усе ж таки зростає. Але це тільки завдячуючи подарунковим роботам авторів після їхніх персоналій і групових виставкових проектів, влаштованих НМДМУ; передачі предметів власниками колекцій; передачі творів з підрозділів Державної митної служби України (конфіскату); невеликих закупівель за рахунок спонсорських коштів. «У мізерних нинішніх бюджетах більшості музеїв України відсутнє фінансування поповнення колекцій. А відтак наші музеї практично позбавлені можливості виконувати одну з найважливіших своїх функцій – науково комплектувати колекції, що у свою чергу веде до порушення перспективи

розвитку та повноцінного функціонування музею», – констатувала ще 15 років тому экс-генеральний директор музею А. Вялець ¹⁵¹.

Друга проблема – Музей не має достатніх експозиційних площ. У постійній експозиції можливо представити лише 5 % фондів. Окрім того, міська влада понад два десятиліття не може вирішити питання капітального ремонту «бездієвого» музейного залу площею в 400 кв. м, вкрай необхідного для тимчасових експозицій. Тому складно не погодитися з думкою народного художника України, академіка Української академії архітектури Л. Жоголь: «Якби функціонували усі експозиційні площі, якби хоча б 50 % творів підняти з фондосховищ, то ми б побачили, яким багатством володіємо! Ми б мали Великий Музей Великого Мистецтва!» ¹⁵².

Професійне декоративне мистецтво України: загальні художні тенденції розвитку другої половини ХХ – початку ХХІ століття

Декоративне мистецтво України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. має кілька складових: творчість професійних митців, народних майстрів та художників-аматорів. Їхнє різнолике мистецтво відрізняється засадами побудови художнього образу й формоутворення, але споріднюється тотожними матеріалами, у яких вони працюють (глина, скло, вовна, тканина, нитка, дерево тощо).

Після 1991 року – у час кардинальних зрушень у суспільно-політичному устрої України професійне декоративне мистецтво зазнало найбільш значних перетворень в аспектах образно-пластичної еволюції, загальних художніх тенденцій розвитку, сучасних стильових трансформацій. Про це свід-

¹⁵¹ Вялець А. Передне слово. *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція*. С. 9.

¹⁵² Жоголь Л. Наш музей. Яким йому бути? С. 37.

чить доробок провідних професійних митців України, які здобули академічну освіту у вишах та училищах країни за спеціалізацією «декоративне мистецтво», особливо ті їхні авторські роботи, що створені від ескізу до реалізації в матеріалі одноосібно (без виконавців) і які вирізняються творчим переосмисленням національних традицій.

Нова парадигма активного розвію професійного декоративного мистецтва в період останніх трьох десятиліть вимагає переосмислити історію цієї мистецької царини ХХ ст., ідеологічні та естетичні стереотипи минулого, а також проаналізувати потужні художньо-стильові трансформації в умовах кардинальних суспільних зрушень на зламі ХХ–ХХІ ст.

Відзначимо, що в середині ХХ ст. в доволі складних умовах тогочасної радянської дійсності, коли декоративне мистецтво, як і образотворче, піддавалося кон'юнктурному впливу ідеологічного офіціозу, що значно гальмувало його природний розвиток і віддаляло від європейського культурно-мистецького поступу, українські митці намагалися зберегти його національну своєрідність і неповторність. У цих умовах львівська школа декоративного мистецтва відіграла визначальну роль. Після засилля натурстанковізму в 1940–1950-х роках зміна виражальних засобів у 1960-х роках виявилася в широкому застосуванні прийомів узагальнення й стилізації форм народного мистецтва. До творів художників-професіоналів у декоративному мистецтві повертаються площинність зображення та локальність кольорової палітри. Упродовж 1960–1970-х років авторська кераміка й дерево розвиваються під впливом творчості народних майстрів, авторське скло всотує всі традиції українського гутництва, gobelen виявляє потужний вплив народного килимарства.

Після періоду «фольклоризму» художники кераміки, скла, дерева, текстилю в 1970–1980-х роках демонструють виразну лінію пошуків авторського художнього спрямування. На тлі намагань виходу із системи координат народної творчості, митці поринають у спроби створення власної сучасної

художньої мови, співзвучної загальносвітовому мистецькому поступу, використовуючи водночас найцінніші надбання національного мистецтва, розвиваючи його образну систему.

Уже від 1990-х років у царині професійного декоративного мистецтва України після розвалу державно-комуністичної системи разом з безповоротним відходом пануючого в радянській культурі одіозного методу соцреалізму відкривається феноменальна мистецька панорама.

Різка зміна соціально-економічних умов і занепад художньої промисловості в Україні в 1990-х роках, однак, не сповільнили творчих пошуків професійних митців. Кераміка, скло, дерево поступово переходять в ранг виставкової пластики, де виразно виявляють риси образотворення. Пошуки нового формотворення й образності в намаганні вийти за межі традиційно-усталених уявлень – основна тенденція розвитку й гобелена, і розпису на тканині, як і нетрадиційного текстилю.

На «художню сцену» 2000–2010-х років у професійному декоративному мистецтві виходять, так звані митці-креатори, націлені на новаторську творчу діяльність, здатні на нестандартні художньо-формальні рішення в абстрактно-декоративних і фігуративних, площинних та об'ємно-просторових композиціях, суголосних стилістиці образотворчого мистецтва України початку ХХІ ст. У творах сучасних художників – керамістів, склярів, митців художньої обробки дерева та декоративного текстилю, як і в авангардистів початку ХХ ст., першорядною стає мистецький самовираз, авторська ідея разом з нестандартністю її художньо-формального вислову, хоча переважна більшість професійних митців, які працюють у цій царині, орієнтована на заглиблення в національні традиції, на трансформацію стародавніх семантичних знаків і символів сучасними пластичними засобами. Твори більшості авторів у чотирьох означених мистецьких ділянках свідчать про закарбованість у їх генетичній пам'яті знаково-символічної системи предків, синкретично пов'язаної з оригінальністю мислення та новизною образно-пластичних знахідок творців.

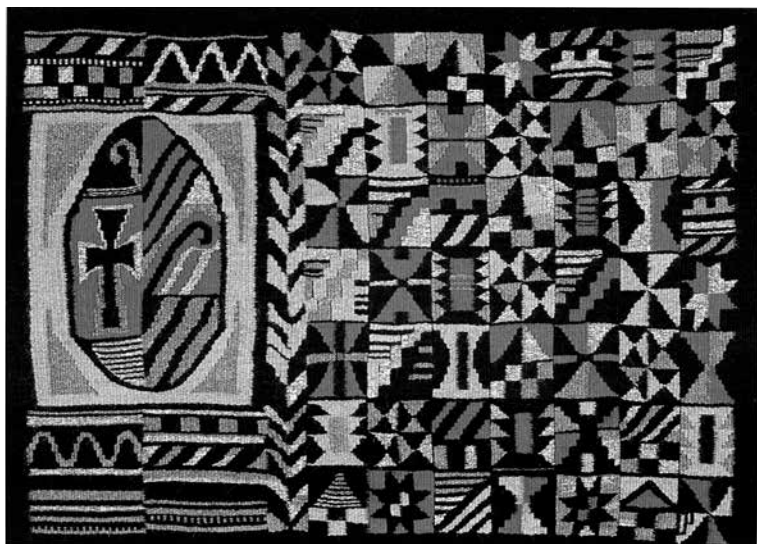
Поступово, завдяки своєрідній дифузії декоративного й образотворчого мистецтв у кераміці, склі, дереві, текстилі на зламі ХХ–ХХІ ст., сформувався новий синтетичний вид пластичних мистецтв, інспірований асоціативним способом образного мислення, із широким діапазоном формальних і технічних прийомів. Константою в ньому залишаються тільки традиційні матеріали: глина, скло, вовна, нитка, тканина тощо. Тому пошукам і експериментам сучасних українських митців «мистецтва вогню» й мистецтва тканини, які фактично відійшли від речово-побутового світу, цілком відповідає термін «студійне мистецтво».

Але термін «декоративне мистецтво» (чи «професійне декоративне мистецтво») у вітчизняній мистецтвознавчій науці вбачається більш звичним і прийнятним, утім, є досить компромісним для визначення характеру творчості сучасних художників кераміки, скла, дерева, текстилю та ін. Коли його вживають, звужується сутність означеної мистецької царини, у якій митці не тільки вирішують серйозні художньо-формальні, технологічні завдання, але й висвітлюють світоглядні проблеми. І хоча твори через специфіку самих матеріалів залишаються декоративними, за змістом вони здебільшого образотворчі.

Авторськими роботами українських художників із матеріалів, з якими людство працює тисячоліттями, цікавляться в Європі та світі загалом. Глину, скло, вовну, дерево, метал знали ще далекі пращури українців: трипільці, скіфи, стародавні слов'яни. Із давніх-давен декоративно-ужиткове мистецтво, зокрема мистецтво вогню й мистецтво тканини, є особливим за своєю первісною функцією – бути важливою частиною предметно-просторового середовища людини. Тому ця царина залишається однією з головних галузей пластичних мистецтв і в добу глобалізації.

Декоративне мистецтво України, зокрема такі його види, як художня кераміка, фарфор і фаянс, художнє скло, художня обробка дерева, художній метал, художній тек-

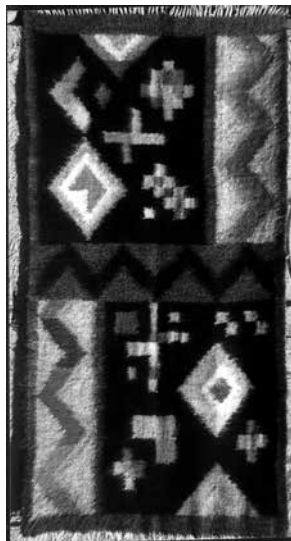
стиль, вишивка, витинанка, зазнало суттєвих образно-пластичних змін упродовж другої половини ХХ ст. Проте ґрунтовні перетворення, поява нових ознак і властивостей в українському декоративному мистецтві найяскравіше проявилися на зламі ХХ–ХХІ ст. у найбільш розвинених і осучаснених його різновидах, а саме: художній кераміці, художній обробці дерева, художньому склі, художньому текстилі, які мають міцно усталені в часі й гранично потужні національні традиції.



Оксана Риботицька. Гобелен «Вічний мотив». 1993 р.
Вовна; ручне ткацтво



Тетяна Мисковець.
Панно «Волинський мотив». 1990 р.
Батист; гарячий батик



Наталія Дяченко-Забашта.
Ліжник «Забавки». 2003 р.
Вовна; ручне ткацтво



Неллі Ісупова.
Декоративний чайник.
2022 р. Глина; майоліка



Надія Козак, Сергій Козак.
Декоративний чайник. 1993 р.
Глина, ангоби; формування на
гончарному крузі, розпис. Міський
музей мистецтва м. Канадзава (Японія)



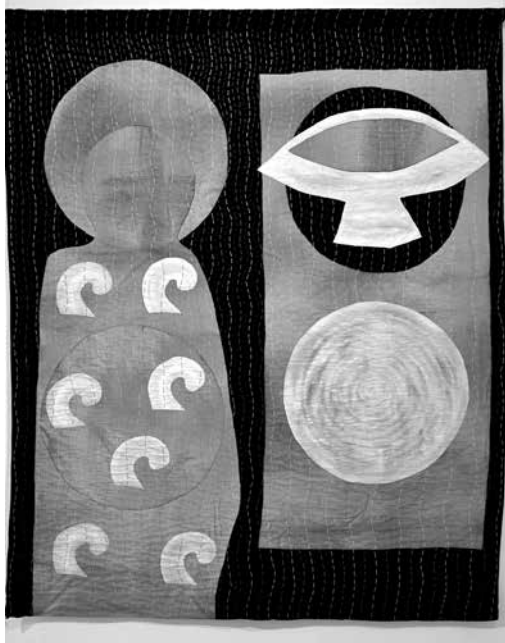
Іван Фізер. Композиція «Чумацький шлях».
2005 р. Дерево; різьба



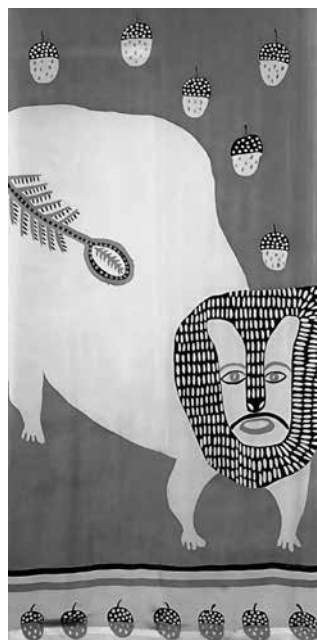
Ольга Безпалків.
Композиція «Ноша-ІІ». 1995 р.
Шамот, порцеляна, ангоби;
ліплення



Володимир Іванишин.
Панно «Ріка часу» із серії
«Час». 1997 р. Дерево;
різьба, тонування



Тетяна Ядчук-Богомазова.
Панно «Матерям загиблих присвячується».
2022 р. Шовк; батик



Галина Грищенко.
Панно «Марії Примаченко
присвячується». 1999 р.
Шовк; розпис

Розділ 6

Людмила Сержант

УКРАЇНСЬКА ПОРЦЕЛЯНА І ФАЯНС XX СТОЛІТТЯ: ШКОЛИ, ЗАВОДИ, ХУДОЖНИКИ

Українська порцеляна і фаянс XX – початку XXI ст. є частиною культурної спадщини народу. Це розвинене багатопланове мистецьке явище, що увібрало в себе різноманітні впливи декоративного, образотворчого мистецтва, національної художньої традиції, віддзеркалювало у своїх творах еволюцію естетичного світогляду народу, формувало культурні пріоритети. Вивчення та науковий аналіз процесів становлення й розвитку української порцеляни і фаянсу є важливим фактором для осмислення загальних культурно-мистецьких процесів цього періоду в Україні. Саме на цей час припадає піднесення промислової галузі порцеляни і фаянсу, розвиток різних художніх напрямків і шкіл, у межах яких проходила творча діяльність художників, що розробляли асортимент та стилістику продукції. Розвиток української тонкої кераміки проходив у межах синтезу мистецтв – декоративного й образотворчого, професійного і народного, живопису, графіки, скульптури, літератури та фольклору, які зробили свій внесок у формування його художньої специфіки. На особливу увагу заслуговує вплив народного гончарства, його усталених естетичних підходів до

формотворення та орнаментациі керамічних виробів, що відіграло важливу роль у виробленні національних особливостей порцеляни і фаянсу. Свідченням наполегливої багаторічної роботи над удосконаленням форми та оздоблення продукції, її стильової й жанрової різноманітності є надбання колективів та окремих митців Київського експериментального кераміко-художнього заводу, Баранівського, Городницького, Довбиського, Коростенського (усі – Житомирська обл), Бориславського (Львівська обл), Дружківського (Донецька обл.), Полонського (Хмельницька обл.), Полтавського, Сумського, Тернопільського порцелянових заводів, Будянського (Харківська обл.) та Кам'янобрідського (Житомирська обл.) фаянсових заводів.

Історія вітчизняної порцеляни охоплює більш ніж двохсотрічний період. Аналіз цього непересічного мистецького явища, його художньо-стильової еволюції, особливостей асортименту, стилістики, своєрідності жанрів, тематики, творчості художників у його межах, особливості продукції окремих підприємств, ролі в культурно-мистецькому житті та місця в побуті є нагальним завданням сучасної мистецтвознавчої науки. У ХХ ст. невтомна праця українських художників, які працювали на порцелянових і фаянсових заводах України, сприяла виникненню єдиного окресленого простору цього виду декоративного мистецтва з розвинутою системою художньо-виражальних засобів, прийомів формотворення й декорування, широким колом тем і образів, що вилились у своєрідний художній стиль з яскравим національним колоритом.

Виникнення виробництва порцеляни і фаянсу на українських землях відрізнявся від інших промислів, становлення яких було продиктовано поступовим загально-історичним шляхом розвитку господарської діяльності та культури. Порцеляна і фаянс були привнесені ззовні як цілісне сформоване мистецьке явище, яке було засвоєне й переосмислене українцями завдяки їхньому багатолітньому досвіду в галузі керамічного виробництва. Процес входження в національну

мистецьку традицію супроводжувався різноманітними художніми інтерпретаціями вітчизняними митцями стилів та асортименту європейських заводів, пошуками власних виразальних засобів і власного національного виразу цього мистецтва, що вимагає від науковців його всебічного наукового осмислення.

Українська тонка кераміка завжди була в полі зору дослідників попередніх років. Їхні розвідки були присвячені різним аспектам його історії. Праці Пантелеймона Мусієнка¹, Ніни Манучарової², Наталі Глухенької³ заклали основи сучасних мистецтвознавчих досліджень.

Теоретичним питанням стильової еволюції української кераміки ХХ ст., зокрема порцеляни і фаянсу, присвятили свої роботи науковці Орест Голубець⁴, Тетяна Кара-Васильєва⁵, Ростислав Шмагало⁶, Олексій Роготченко⁷. Їхні

¹ Мусієнко П. Н. Керамічний живопис. Київ ; Львів : Держтехвидав України, 1947. 73 с.; Мусієнко П. Н. Техніка художественного оформлення фарфора и фаянса. Харьков, 1934. 59 с. : іл.

² Манучарова Н. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. Київ : Вид-во Академії Архітектури Української РСР, 1952. 175 с. : іл.

³ Глухенькая Н. А. Петриковская роспись по фарфору и стеклу. Науч. сообщение. Днепропетровск, 1958. (Вып. 31). 16 с.

⁴ Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.

⁵ Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво. Художня промисловість. Фарфор. Фаянс. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 206–237.

⁶ Шмагало Р. Українська порцеляна і авангард. *Порцеляна*. 2007. № 2. С. 48–59.

⁷ Роготченко О. Вітчизняна кераміка повоєнного періоду. шлях від радянської доктрини до європейської. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2016. № 12. С. 176 –185. URL : DOI <https://doi.org/10.31500/1992-5514.12.2016.179072>.

праці розкривають проблеми розвитку мистецтва кераміки, його зв'язку із загальним культурним контекстом, його різноманітні стильові напрямки. Приділено увагу й окремим темам та явищам, зокрема історії керамічної промисловості, професійній освіті, творчості українських художників-керамістів тощо.

У попередні роки вже були спроби узагальнити історію порцеляни і фаянсу України: у розділі Леоніда Долинського та Петра Мусієнка «Фарфор і фаянс» у четвертому томі «Історії українського мистецтва» (1969–1970) ⁸; Л. Долинського, Михайла Гладкого в «Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» (1969) ⁹ та ін.

Фундаментальною працею є монографія Фаїни Петрякової «Український художній фарфор (кінець XVIII – початок ХХ століття)» ¹⁰, у якій автор дає всебічну характеристику порцеляни означеного періоду як надбання національної культури, уводить у науковий обіг значну кількість архівних матеріалів та музейних пам'яток. Дослідниця розглядає вітчизняну художню порцеляну як частину загальноєвропейської, підкреслюючи, що «Фарфор як явище декоративного мистецтва є інтернаціональним, синтетичним, є результатом творчої діяльності багатьох народів впродовж чи не півтора тисячоліть» ¹¹.

⁸ Долинський Л., Мусієнко П. Фарфор і фаянс. *Історія українського мистецтва*. Київ, 1969. Т. 4. Кн. 1. С. 298–307; Долинський Л., Мусієнко П. Фарфор і фаянс. *Історія українського мистецтва*. Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 350–357; Долинський Л. Український художній фарфор. Київ : В-во АН УРСР, 1963. 138 с.

⁹ Долинський Л., Гладкий М. Фарфор, фаянс. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. Львів : В-во Львів. ун-ту. 1969. С. 88–95.

¹⁰ Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало ХХ в.). Киев : Наукова думка, 1985. 222 с. :ил.

¹¹ Петрякова Ф. Фарфору України – 200 років. *Образотворче мистецтво*. 1991. № 4. С. 19.

Цій галузі кераміки було приділено увагу в розділах Тетяни Кара-Васильєвої, присвячених декоративному мистецтву, в «Історії українського мистецтва» в п'яти томах, виданій ІМФЕ ім. М. Т. Рильського (2005–2011) ¹².

Різноманітні питання історії мистецтва порцеляни і фаянсу досліджував Василь Щербак. Він аналізував як загальні тенденції стильової еволюції цього виду декоративного мистецтва, так і творчість яскравих знакових митців ¹³.

Становлення промислової галузі показано в працях «Фарфор-фаянс України. Історія виробництва, реєстр імен провідних майстрів галузі» та «Фарфор-фаянс України. Інфраструктура галузі. Промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси» Ольги Школьної ¹⁴. Автор наводить значну кількість різноманітних архівних джерел та фотодокументів.

Історію української порцелянової пластики, її стилістику, діяльність підприємств та творчість художників проаналізовано у працях Олени Корусь ¹⁵.

У ХХІ ст. виникла необхідність переосмислення духовної спадщини нашого народу відповідно до сучасних запитів суспільства. Ці завдання вирішуються, зокрема, в «Історії декоративного мистецтва України». Одне з них – «...відтворення цілісної картини еволюції і здобутків національного народ-

¹² Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво. Художня промисловість. Фарфор. Фаянс. С. 396–398, 725–731.

¹³ Щербак В. Фарфор, фаянс. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. / Академія наук УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 1968. Т. 6. С. 363–370; Щербак В. Українська порцеляна ХХ століття: особливості розвитку, художні ознаки. *Українська академія мистецтв. Праці*. Київ, 2005. Вип. 12. С. 205–213.

¹⁴ Школьна О. Фарфор-фаянс України ХХ століття : інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси : у 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2011. Кн. 1. 400 с. : іл.

¹⁵ Корусь Е. Владислав Щербина. Фарфор и керамика. Киев : АРТКНИГА, 2016. 376 с.

ного і професійного мистецтва від його витоків до сьогодення» та є «нагальною потребою наукового упорядкування та осмислення, а також повномасштабного успадкування й засвоєння сучасним українським суспільством національної культурної спадщини»¹⁶.

Відповідно до концепції видання його головним завданням було відтворення об'єктивної картини економічного та культурно-історичного контексту розвитку мистецтва порцеляни і фаянсу, що дозволяє осягнути суть багатьох явищ, які в ньому відбувалися, причини і наслідки його піднесення і занепаду в окремі періоди.

Важливо було зазначити, що у всі періоди мистецтво порцеляни і фаянсу в Україні розвивалося в руслі загальноєвропейського культурно-мистецького процесу, спиралося на його ідейну програму.

Організація порцелянових мануфактур у маєтках багатих польських та українських поміщиків була продиктована як комерційним зиском, так і прагненням підвищення власного статусу. Елітарність порцеляни, властива їй естетична витонченість впродовж багатьох десятиліть приваблювала користувачів, пробуджувала у художників, технологів, комерсантів прагнення долучитися до високого мистецтва його творення.

Фаянс відзначався більшою демократичністю, але мав свої естетичні й практичні переваги, надзвичайну побутову привабливість.

Мультикультурність порцеляни на українських землях була зумовлена взаємодією різних мистецьких традицій – української, польської, російської, єврейської, австрійської, де перша довгий час не відігравала помітної ролі, бо користувачами виробів були заможні верстви, які у своїх смаках орієнтувалися на загальноєвропейські художні надбання та моду.

¹⁶ Скрипник Г. Передмова. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 1: Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. С. 5.

У ХІХ ст. мистецтво порцеляни в Україні вже відзначалося художньою розвиненістю, стильовим різноманіттям і досить широким асортиментом. У цей час стали до ладу такі відомі підприємства, як Баранівська порцелянова та Городницька фаянсова фабрики на Волині (нині Житомирська обл), Волокитинська порцелянова фабрика на Чернігівщині (нині Сумська обл.). У їхній продукції в переосмисленому вигляді знайшли втілення стилістичні напрямки європейської порцеляни і фаянсу того періоду, зокрема класицизм, з його завершальною стадією ампіром, історизм, характерними рисами якого стали стилізація художньої спадщини та еkleктичне поєднання різноманітних стильових елементів, необароко, повторне рококо, бідермаєр та ін. Цей мистецький контекст давав можливість широких творчих інтерпретацій для майстрів і художників, сприяв виявам їхнього власного творчого потенціалу. Уже в цей час деякі порцелянові та фаянсові вироби, виготовлені на території України, набувають певної національної специфіки у формотворенні й орнаментативності. Поступово декоративні й ужиткові порцелянові та фаянсові вироби стали органічною естетичною складовою предметного оточення не лише заможних верств, а й середнього класу.

Діяльність керамічних шкіл, яких досить багато було в Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., була спрямована також на підготовку кадрів для порцеляново-фаянсової промисловості. Передбачаючи потребу в спеціалістах, було розроблено програми з підготовки майстрів моделювання та художників оформлення керамічних виробів у Миргородській художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя (1896), Кам'янець-Подільській художньо-промисловій школі (1905), Глинській художньо-керамічній школі (1918), Межигірському художньо-керамічному технікумі (1919)¹⁷.

¹⁷ Шмагало Р. Українська школа кераміки кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. і мистецтво фарфору. Ч. І. Порцеляна. 2018. № 3. С. 74–75.

Заслугою цих шкіл є намагання модернізувати керамічне виробництво, просвітницька робота серед гончарів, що розширювала їхні творчі горизонти, що вилилося в потужний вплив асортименту й стилістики порцелянової та фаянсової продукції на гончарство, спричинило нові смаки та художні орієнтири в середовищі народних мас.

У кінці XIX – на початку XX ст. відбулися зміни в організації виробництва й технічному переоснащенні керамічних підприємств як у Європі, так і на теренах України. Механізація та електрифікація виробництва дали змогу збільшити випуск продукції, впровадити новітні способи декорування. Це привело до здешевлення порцелянових і фаянсових виробів і доступність їх для широких мас. Одночасно це призвело до припинення виробництва на багатьох дрібних напівкустарних підприємствах, таких як фабрика братів Савицьких, фабрика в с. Ушівка на Чернігівщині. Це був закономірний етап як промислового, так і культурного розвитку. Стала популярною в народі продукція Баранівського, Городницького, Довбиського порцелянових заводів та Будянського, Кам'янобрідського фаянсових заводів. Почалося поступове витіснення кустарних гончарних виробів з ужитку міських жителів і проникнення фаянсового посуду в сільське середовище. Своєрідна модернізація тогочасного побуту сприяла формуванню в народі нових культурних запитів.

Художні вподобання основної маси українців ще були орієнтовані на усталені традиційні архетипи, вивірену роками гранично функціональну гончарну посудну форму, їм була духовно близька й зрозуміла художня мова кахлярства, глиняної пластики – іграшки, керамічної скульптури, фігурного посуду, що було своєрідним маркером національної ідентичності. Але цей архаїчний культурний пласт не міг залишатися незмінним; він став основою для нових художніх форм. Національний культурний рух, який із середини XIX ст. розвивався представниками середнього класу та української інтелігенції породив великий інтерес до культурної спадщини та сприяв її вивченню

та переосмисленню на нових засадах. Це виявилось і в роботах митців у галузі художньої порцеляни, таких як Іван Українець та ін. Поєднання традиційної народної форми, декору, національної тематики з вишуканою формою і фактурою порцеляни дало своєрідний художній ефект.

Розвиток мистецтва української порцеляни, саме як галузі національного декоративного мистецтва, відбувався вже в іншій суспільно-політичній ситуації. Після буремних років революцій і війн, постання незалежної Української держави і втрати її незалежності в народних масах залишилася енергія творчого піднесення й прагнення утвердження власної національної ідеї, що було рушійною силою багатьох культурних звершень 1920-х років.

У творчих експериментах митців, які шукали нові художньо-виражальні засоби національного мистецтва кераміки, поєднувалася модернова форма першої чверті ХХ ст. з розписом у народному стилі чи в стилі українського образотворчого та декоративного мистецтва ХVІІІ ст.

В українській порцеляні та фаянсі кінця ХІХ – початку ХХ ст. досить помітним був вплив стилістики модерну. Цей стильовий напрям ознаменував поєднання художніх досягнень європейського мистецтва межі ХІХ–ХХ ст. з новими технологічними можливостям промислового виробництва. Винайдення нових матеріалів (полив відновного вогню, кристалічних полив, розширення гами кольорів керамічних фарб) та механічних способів декорування наповнило мистецтво порцеляни новим естетичним змістом, додало нових художніх нюансів, співзвучних загальним тенденціям мистецтва того часу. Стилiстика модерну знайшла втілення в продукції практично всіх тогочасних порцелянових підприємств на території України. Досить багато пам'яток цього періоду знаємо з Баранівського порцелянового заводу. Особливо вона виявилась у формах і оздобленні ваз.

Історія порцеляни і фаянсу як мистецького явища у ХХ ст. була насичена важливими подіями, містила багато

протирич, різноспрямованих тенденцій. У 1920–1930-х роках було закладено основи розвитку цієї промислової галузі. У контексті цього важливим фактором розвитку стало заснування в 1922 році Тресту Укрфарфорфаянсскло (пізніше – Укрфарфорфаянс), який об'єднав заводи і, крім того, визначав художню політику в галузі¹⁸.

Порцелянова та фаянсова промисловість України активно розвивалась упродовж ХХ ст. Потреба у кваліфікованих кадрах різного профілю спричинила розвиток професійної освіти. В Україні на початку 1920-х років діяла досить розгалужена система художніх навчальних закладів різного рівня. Це – Українська академія мистецтв (1917–1922), Київський художній інститут (засновано 1924 р.), які визначали напрями розвитку національного мистецтва. Викладачі Василь Кричевський, Казимир Малевич, Михайло Бойчук, Олександр Богомазов, Андрій Таран, Жозефіна Діндо, Левко Крамаренко та інші були провідниками ідей, які ґрунтувалися на переосмисленні культурної спадщини, новому прочитанні духовної та естетичної традиції нації¹⁹. Упровадження творчих підходів, суголосних загальному світовому культурно-ідеологічному мейнстриму, відбувалося системно й наполегливо. Ці видатні діячі у своїй діяльності поєднували не лише нові теоретичні розробки, переосмислення засад художньої творчості, а й практичний підхід до навчання, що дозволяв втілити в життя їхні провідні ідеї. Поєднання в системі художньої освіти теоретичних курсів з практичними, застосування експериментальних методик, орієнтація на синтез мистецтв уможливило модернізувати художній процес, виховати художника-творця нової епохи із самостійним творчим мисленням. Нове покоління митців, з одного боку, було сві-

¹⁸ Каталог фарфору, фаянсу і майоліки. Київ : Укр. держ. в-во місцевої промисловості, 1940. 32 с., ХІІ табл.

¹⁹ Заїка А. На тлі Межигірських круч. Забуті сторінки історії Києво-Межигір'я. Київ : А+С, 2016. 498 с.

доме загальносвітових мистецьких ідей, з іншого – екстраполювало ці ідеї на національному ґрунті.

Інтерес до декоративного мистецтва, характерний для європейського культурного середовища часів модерну й ар-деко, був притаманний і українському загалу. Багатьох митців воно приваблювало своїм національним колоритом, абстрактними художніми формами, що було суголосно духові часу, пошукам нових стильових рішень. Художники образотворчого мистецтва часто зверталися до нього у своїй творчості, у творах декоративного мистецтва втілювали свої новаторські експерименти. Це вплинуло на осучаснення та оновлення українського декоративного мистецтва (вишивки, ткацтва, килимарства, обробки дерева, кераміки, у тому числі й порцеляни й фаянсу).

Революційна роль мистецької освіти у становленні та еволюції українського мистецтва, у тому числі й декоративного, полягала, як писав Ростислав Шмагало, у подоланні «...звичних академічних формул образотворення і штампів»²⁰. Тісна взаємодія в процесі навчання художників різних спрямувань, інтерес до мистецтва порцеляни з боку художників образотворчого мистецтва сприяли його ідеологічному наповненню та естетичному піднесенню.

В Україні в цей час відбувалося активне формування національного культурного простору. Основні засади національного стилю в різних галузях творчості, зокрема в мистецтві кераміки, відповідали новій естетичній парадигмі, суголосній духу часу, були орієнтовані на художнє сприйняття українців. Це дало поштовх розвитку нових стилістичних напрямків.

Наприкінці 1930-х років в Україні працювали такі навчальні заклади з підготовки спеціалістів у галузі порцеляни і фаянсу: Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва, Одеське художнє училище ім. М. Грекова, Миргородський керамічний технікум

²⁰ Шмагало Р. Українська порцеляна і авангард. С. 50.

ім. М. Гоголя, Межигірський художньо-керамічний технікум, Київський художньо-індустріальний технікум. Підготовлені тут кадри відіграли вирішальну роль у формуванні національної школи порцеляни і фаянсу²¹.

В авангарді цього процесу перебував Межигірський художньо-керамічний технікум (1923–1929), викладачі якого у своїй педагогічній діяльності спиралися на ідейно-теоретичні засади школи Михайла Бойчука. Багато із цих викладачів навчалися і працювали в Українській академії мистецтв та Київському художньому інституті пліч-о-пліч із цим видатним художником. Це – Василь Седляр, Іван Падалка, Оксана Павленко, Павло Іванченко. Директором Межигірського художньо-керамічного технікуму в 1923–1930 роках був В. Седляр, який запровадив нову методику підготовки художників і технологів керамічного виробництва, спираючись на єдину програму, що давало змогу готувати різносторонньо обізнаних спеціалістів, котрі досягнули взаємозалежності технічного й художнього аспектів дизайну виробів.

У підготовці студентів були два важливі моменти – вивчення досягнень кераміки народів світу та засвоєння національної гончарської традиції. Це дозволяло готувати фахівців із широким загальним культурним світоглядом, відкритих до нових впливів та здатних на творчу рефлексію. Велику увагу приділяли вивченню технології та художніх особливостей формотворення й оздоблення традиційної української кераміки. Студенти вивчали техніки роботи на гончарному крузі, ліплення, малювання ангобами, покриття виробів поливами. Засвоєння технології виготовлення традиційного асортименту вжиткового та декоративного зооморфного фігурного посуду стало базою для розробки нових зразків продукції керамічних заводів у майбутньому.

²¹ Сержант Л. Фарфор, фаянс. *Історія декоративного мистецтва України* : в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ – початку ХХІ століття / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. С. 410.

У процесі навчання студенти засвоювали й технологію майолікового та порцелянового промислового виробництва, різноманітні техніки оздоблення тонкої кераміки; для них завозили білі вироби різних заводів. Вони також знайомилися з виробничим процесом на заводах, освоювали різні технології, зокрема техніку виготовлення гіпсових форм ²².

Перші експерименти в галузі декорування порцеляни, зокрема застосування малюнків в авангардистському стилі, здійснювали викладачі В. Седляр, О. Павленко, І. Падалка, П. Іванченко. Цей декор виконувався в техніці надполив'яного малювання та аерографії, містив абстрактні орнаментальні мотиви, сюжетні вставки, різноманітні лозунги та написи. Це дало поштовх творчості учнів технікуму в цьому напрямку, застосуванню цього стилю оздоблення в масовій промисловій продукції – на чайному та столовому посуді, на декоративних виробках. Надалі у творчості випускників технікуму П. Мусієнка, М. Котенка, П. Іванченка дуже потужно виявилися ці авангардні тенденції з притаманною їм лаконічністю та змістовністю тематики. У музейних колекціях можна побачити зразки масової продукції цього періоду – кухлі, чашки, тарілки, сервізи, що свідчить про їхнє широке побутування.

У процесі становлення національного стилю в мистецтві порцеляни провідна роль належить творчій особистості дизайнера чи художника, чий індивідуальний культурний досвід відігравав провідну роль у виникненні новацій. За роки свого функціонування навчальний заклад підготував значну кількість кадрів для керамічної промисловості. Це фахівці своєї справи, виховані на хвилі національного піднесення, засвоїли творчий досвід попереднього покоління, рухали мистецтво далі.

У Межигірському художньо-керамічному технікумі було покладено початок пошуків національного стилю в мистецтві

²² Заїка А. На тлі Межигірських круч. С. 353.

кераміки на основі традиції народного гончарства та стилістичних напрямків європейського мистецтва того часу – конструктивізму, авангарду, функціоналізму. Провідниками нового стилю стали Пантелеймон Мусієнко, Микола Котенко, Прокіп Бідасюк, Ніна Федорова та ін. Вони багато зробили для впровадження нових ідей у масову продукцію, сприяли оновленню її стилістики й асортименту, формуванню її національної специфіки. Це відбувалося шляхом модернізації форм народної кераміки, переосмислення народної орнаментики, впровадження свіжих пластичних і колористичних рішень, що піднесло мистецтво української порцеляни на новий рівень, поставило її досягнення в один ряд з епохальними здобутками національної культури.

Подальший розвиток порцеляни і фаянсу відбувався в умовах відновлення після Другої світової війни в 1940–1950-х роках під егідою Академії архітектури і будівництва УРСР, яка визначала загальні спрямування розвитку архітектури та мистецтва. Активізація пошуків нової художньої мови мистецтва кераміки середини 1950-х років проходила на хвилі загального національного культурного піднесення в часи хрущовської відлиги. У цей час відбулася поступова переорієнтація стилістики масових виробів з порцеляни і фаянсу від ретростилів та неокласицизму попередніх десятиліть до підкреслено функціональних форм на засадах мінімалізму, модерної лаконічності та вишуканої простоти.

У 1960–1970-х роках порцелянова промисловість України відчувала необхідність у технологічному та художньому оновленні. Почалася тотальна реконструкція старих заводів, збільшилося виробництво продукції, оновився асортимент. Почали працювати заводи в Тернополі, Бориславі, Сумах, Полтаві, Дружківці, Світловодську (Кіровоградська обл.). Фактично на кожному підприємстві було організовано художні підрозділи, які забезпечували розробку нових зразків продукції. У цей час на підприємства прийшли молоді митці, сповнені творчого ентузіазму.

У співпраці художників різних шкіл і поколінь відбувалися пошуки нових виражальних засобів порцеляни і фаянсу, втілювалися в матеріалі національні художні символи й архетипи.

Формування національного стилю в мистецтві української порцеляни і фаянсу – складний багатоплановий культурно-ідеологічний процес, який відбувався впродовж багатьох десятиліть, особливо активно в середині ХХ ст. Цей процес мав кілька рівнів. По-перше, у системі професійної художньої освіти відбувалося формування творчої особистості митця, котрий бачив свою творчість у контексті національного мистецтва, якому була близька й зрозуміла національна естетична парадигма. По-друге, на підприємствах у творчій співпраці колективів художників зароджувалися локальні художні традиції, своєрідна стилістика формотворення та художнього оформлення продукції кожного заводу. По-третє, водночас виробничі зв'язки й культурні контакти між підприємствами, галузеві художні ради, ідейне спрямування творчих спілок, спільні культурно-мистецькі заходи, перехід художників з одного підприємства на інше формували єдиний мистецький простір, спричиняли взаємовплив стилістики, схожість асортименту. Усе це в комплексі формувало спільні підходи до вирішення проблем формотворення, оздоблення, спільні образні засоби, коло тем і сюжетів. Мистецтво порцеляни і фаянсу в Україні на цей час набуло якості цілісного культурно-мистецького явища ²³.

Порцелянові й фаянсові вироби є частиною художнього комплексу, утвореного синтезом архітектури, образотворчого й декоративного мистецтва. Стилістика посудних форм, дрібної пластики, декоративних творів взаємопов'язана із загальним художнім вирішенням макро- і мікрожиттєвого простору людини. Цей зв'язок виявляється відповідно до принципів формотворення різних його складових, ієрархіч-

²³ Сержант Л. Фарфор, фаянс. С. 159.

ної підпорядкованості образно-пластичної мови предметного наповнення загальному ідейному стильовому замислу. Це можна простежити на прикладі посудних форм: вибагливій ускладненій архітектурі періоду модерну відповідали такі ж видовжені, з плавними лініями переходів форми посуду, а конструктивістським простим формам архітектури середини століття – функціональні без деталізації форми фаянсового й порцелянового повсякденного посуду.

У 1930–1940-х роках оформлення порцеляни і фаянсу, вибір тем і сюжетів позначені сильним впливом ідеології, яка контролювала всі сфери художньої творчості. Монументальні й декоративні вази, тарелі, пластика вирішувалися в стилі неокласицизму й декорувалися живописними тематичними вставками на комуністичну тематику. У сюжетах розписів відтворювалися сцени праці, тиражувалися портрети комуністичних вождів, письменників, військових. Особливо сильний вплив соцреалізму позначився на творах порцелянової пластики того часу – фігурки військових, робітників, селян, піонерів випускали Баранівський, Полонський, Городницький та інші заводи. Багато моделей розробили скульптори станкового й монументального мистецтва.

Процес пошуку національного стилю в мистецтві кераміки відбувався постійно. У ньому брали участь кілька поколінь українських митців. Він мав свої особливості для кожного історичного етапу, хоча проходив з різною інтенсивністю. На початку ХХ ст. його перші прояви можна побачити в роботах учнів Миргородської та Глинської керамічних шкіл. У 1930-х роках відбулися спроби відтворення на порцелянових виробках мотивів народної орнаментики Параскою Глущенко та Параскою Власенко у Школі народних майстрів на території Києво-Печерської лаври. Тут художники виконували твори, у яких своєрідно поєдналися елементи традиційного народного мистецтва з формами європейської промислової порце-

ляни. Розмальовували готові форми – тарелі, блюда, сервізи й досягли цікавих результатів²⁴.

Важливим етапом у становленні національного стилю декоративного мистецтва стала розробка шевченківської теми. До п'ятдесятиріччя від дня смерті Т. Шевченка (1911) та сторіччя від дня його народження (1914) деякі українські порцелянові й фаянсові заводи випустили вироби з портретом поета, зокрема, Будянський фаянсовий завод. У 1939 році до 125-річчя від дня його народження до шевченківської тематики звернулися Баранівський, Полонський, Довбиський та інші заводи. На порцеляні відтворювалися портрети поета різного періоду, сюжети його творів, образи знакових героїв його поем і віршів «Гайдамаки», «Катерина», «Мені тринадцятий минало», «Варнак» та ін. До шевченківської тематики в галузі кераміки зверталися художники Олександр Ярош (Коростень), Петро Іванченко (Полонне). Незважаючи на класицистичну стилістику цих творів, яка сполучала масивні монументальні форми з живописними сюжетними розписами, що було властиве тогочасній ідеологічній радянській доктрині, твори порцелянової шевченкіани були проявом національного духу, важливим етапом пошуків виражальних засобів і мистецтва української порцеляни і фаянсу.

Нові стилістичні тенденції в мистецтві середини ХХ ст. кардинально вплинули також на порцеляну і фаянс. На зміну ускладненим прийшли цілісні форми, помпезність і патетика поступилися місцем ліричності загального образного рішення. Модерністська естетика середини ХХ ст. позначилась і на посудних формах, і на пластиці в лаконічності орнаментальних мотивів, в узагальненому трактуванні образів. Тематичний напрямок у порцеляні цього періоду розвивали Леоніда Коцюбинська, Федір Ущиповсь-

²⁴ Глухенькая Н. А. Петриковская роспись по фарфору и стеклу. С. 8–9.

кий, Алла Хитько, Алла Ружанкова, Микола Трегубов та ін.²⁵

Трагування шевченківської тематики у творах із порцеляни і фаянсу на різних історичних етапах відповідало загальним тенденціям розвитку декоративного мистецтва. Ми бачимо різноманітність образно-стилістичних підходів відповідно до еволюції світогляду й творчого мислення художників, які пройшли шлях глибокого осмислення духовної спадщини Т. Шевченка і втілили у своїх творах його знакові образи та ідеї.

Національна художня традиція в становленні й розвитку мистецтва української кераміки в ХХ ст. була, одночасно з інноваційними впливами європейського мистецтва, одним із базових факторів. Вона виявлялася як на рівні загального художнього процесу, так і у творчості окремих митців. Ця традиційна основа відповідала естетичному світогляду й тисячолітній художній практиці народу, давала ідейне підґрунтя для пошуків нової формально-пластичної мови мистецтва кераміки та джерелом творчих інспірацій.

Вплив національної художньої традиції на мистецтво порцеляни і фаянсу можна побачити в різних напрямках – у трагуванні посудних форм і пластики, в асортименті, в орнаменталії, у відтворенні образів та сюжетів. Цей процес відбувався безпосередньо через переосмислення надбань народного, образотворчого, професійного декоративного мистецтва, фольклору, літератури різних епох. Формування національної своєрідності мистецтва кераміки невід’ємне від загального культурного процесу ХХ ст. загалом, у його змісті й формі віддзеркалювалася тогочасна дійсність.

1950-ті роки стали знаковими для національної культури, стали часом піднесення її на новий щабель завдяки осмисле-

²⁵ Драган В., Яценко Е., Юрченко А. Коростенский фарфоровый завод. 100 лет. Краткий обзор деятельности в ХХ веке. Житомир, 2004. С. 26–27.

ній праці широкого загалу мистців. В образотворчому мистецтві, музиці, літературі, театрі активно втілювалася національна тематика. Це був своєрідний спосіб декларування національної ідеї, своєї ментальності. Творче мислення митців пройшло складний шлях від ілюстративності, оповідності до філософських осмислень культурної спадщини народу, широких художніх узагальнень. Новаторство в галузі декоративної порцеляни і фаянсу ретранслявалося і в оформлення масової заводської продукції, передусім посуду.

В українській народній орнаментіці сконцентровано естетичний досвід багатьох поколінь. Вона має тисячолітню історію і поєднує своїм ідейним змістом усі види декоративного мистецтва. Її осмислення художниками порцеляни і фаянсу стало важливим фактором формування національної специфіки цього виду декоративного мистецтва. Для оздоблення виробів були задіяні орнаментальні мотиви гончарства, вишивки, ткацтва, декоративного розпису. Застосування мотивів народного орнаменту на порцеляні й фаянсі відбувалося шляхом стилізації відповідно до особливостей матеріалу ²⁶. Художники демонстрували розуміння проблеми, гармонійно поєднували давні архетипи із сучасними підходами в графічних та живописних композиціях, у продуманій кольоровій гамі оформлення.

Національні мотиви орнаментики відтворювалися на порцеляні через стилізацію традиційних рослинно-квіткових мотивів і композицій – «ружа», тюльпаноподібні квіти, «дерево життя», мотиви вишивки й петриківського розпису. Неповторним національним колоритом позначені композиції із зображенням птаха – втілення краси і свободи в народному мистецтві. Широкого застосування набула геометрична орнаментика – від простих допоміжних мотивів (прямі й хвилясті лінії, крапки і плями) до складних абстрактних геометричних композицій. Варто зазначити, що художники демон-

²⁶ Мусієнко П. Н. Керамічний живопис. С. 24, 32.

стрували новаторський підхід до потрактування художньої образотворчої спадщини, черпали в ній натхнення для виразних актуальних новаторських розробок.

Ця модернізація традиційної орнаментики стала новим етапом її розвитку, логічним продовженням стильової еволюції українського декоративного мистецтва. Знаковими для свого часу стали твори Івана Віцька (Баранівка), Людмили та Віталія Шевченків (Коростень); Сергія Федяєва (Дружківка).

Окрім орнаментального, певний шлях трансформації стилістично-виразальних засобів зазнав тематичний напрямок. Національна тема в його межах розвивалася у творах Павла та Петра Іванченків, Олександра Яроша, Петра Печорного, Ніни Пилипчик, Івана Ткаченка Миколи та Валентини Трегубових.

Для мистецтва порцеляни ХХ ст. характерні новаторські підходи до композиційних рішень оздоблення виробів²⁷. Тут художники демонструють різні варіанти оздоблення щодо розміру, комбінування та розміщення на поверхні мотивів – лінійних, фризових, квіткових, абстрактних тощо. Поширеними стали сполучення в композиціях стилізованих орнітоморфних мотивів із квітковими – птахів (півня, зозулі, пави, одуда та інших) серед квітів, вінків, трав, плодів.

Особливо знаковими в цьому напрямку стали порцелянові твори, оформлення яких виконані майстрами петриківського малювання. Це непересічне художнє явище виникло на початку ХХ ст. в с. Петриківка на Катеринославщині (нині Дніпропетровщина) в селянському середовищі й розвинулося до загальнонаціонального масштабу. Його стильові ознаки зумовлені технікою виконання – тонким пензлем натуральними чи аніліновими фарбами виконувалися композиції надзвичайно ефектні в декоративному плані, які склалися з орнаментальних мотивів у вигляді квітів, листя, пагонів, пуп'янків, стебел, трав, що утворювали вибагливі комбінації,

²⁷ Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво. Художня промисловість. Фарфор. Фаянс. С. 726.

доповнені кольоровими плямами ягід, грон винограду, китиць калини. У центрі розміщується підкреслено стилізоване зображення птаха – півня, пави, зозулі, виконане в тій самій манері, що й квіти. Малюнки спочатку виконували на стіні, потім на папері, переважно білому. З часом орнаментальні й композиційні особливості розпису набули якості оригінального локального стилю.

Перші спроби застосування петриківського розпису здійснили в 1940 році. Тоді на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі Поліна Глущенко та сестри Галина й Віра Павленко розмалювали незначну кількість столового та чайного посуду²⁸. У 1940–1941 роках почали працювати з порцеляною народні майстри з Петриківки Марфа Тимченко та Віра Клименко-Жукова. Після війни ці художниці працювали в Інституті художньої промисловості Академії архітектури УРСР та на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі. Було започатковано новий стилістичний напрямок в оздобленні порцеляни і фаянсу на основі переосмислення техніки та орнаментики петриківського розпису, що характеризувався як спільними образно-стильовими засадами, так і яскравими індивідуальними манерами кожної художниці, яка перебувала в постійному пошуку нових виражальних засобів. Для цього напряму характерна вишукана невимушена стилізація рослинних та орнітоморфних мотивів, розмаїття композиційних рішень. Свої творчі експерименти мистці втілювали на декоративному посуді – монументальних вазах великого розміру, блюдах, тарелях, у сервізній продукції – сервіз М. Тимченко «Калиновий рай» (1970) та ваза «Птахи на калині» (1972), ваза «Півень» (1960) та чайно-кавовий сервіз «Сороки» (1961) В. Павленко; блюдо

²⁸Прахов Н. А. За нове піднесення художньої промисловості України. *Архітектура Радянської України*. 1941. № 3. С. 23; Долинський Л. Мотиви українського народного мистецтва в розписуванні порцеляни. *Народна творчість та етнографія*. 1960. № 2. С. 93–94.

«Синій птах» (1970), набір чашки з блюдцем «Польові квіти» (1967), ваза «Святкова» (1987) Г. Павленко-Черниченко.

У післявоєнний період на заводі петриківський орнамент активно застосовували, оздоблюючи ужитковий й декоративний посуд для масового споживання – столові сервізи, чайні сервізи, декоративні вази, тарілки, сувенірні чашки з блюдцями, набори для лікерів, шкатулки.

З часом художниці досягають вершин у втіленні петриківського розпису на порцеляні. Їм притаманна більша творча свобода і самодостатність. Вони демонструють нестандартність творчих рішень, невимушеність виконавської манери, вражаюче різноманіття мотивів і композицій – комбінації дрібних мотивів, орнаментальних смуг з укрупненими мотивами квітів та букетами, які вражають красою й оригінальністю. Їх структура складається з тонких пір'їноподібних мазків, що є основою композиції на вазах, тарелях, декоративних наборах посуду. Художниці повною мірою розкрили потенціал стилю, органічно поєднали його з вишуканою гладкою холодною порцеляновою поверхнею, продемонстрували різноманітність образно-виражальних засобів, досконалий технічний арсенал декорування порцеляни – підполив'яне і надполив'яне малювання фарбам, солями, люстрами, золотом. Результатом їхньої творчості стали надзвичайно пружні, пульсуючі яскраві композиції, які сприймаються з формою як єдине ціле.

Знайти оптимальні стилістичні рішення допомагали усвідомлення специфіки роботи з порцеляною, переосмислення традиційних мотивів відповідно до нової естетичної програми часу, пошуки нових варіантів кольорових сполучень, з яскраво-насиченою чи приглушеною кольоровою гамою. Художниці демонструють багато варіантів поєднання кольорів – яскраві контрастні сполучення й ніжні зближені кольори з тоновими градаціями – комплект «Конюшина» (1967) та чайний сервіз «Вечірній» (1972) Г. Павленко-Черниченко. У межах цього надзвичайно яскравого потужного стилістич-

ного напрямку кожна художниця зберегла власну творчу індивідуальність, що стало запорукою його життєздатності.

Творчі досягнення метрів петриківського розпису (М. Тимченко, В. Павленко, Г. Павленко-Черниченко, В. Клименко-Жукова) в першій половині 1950-х років стали прикладом для наслідування художниками інших порцелянових і фаянсових заводів – Баранівського, Городницького, Коростенського, Будянського. З часом цей напрямок набув загальнонаціонального характеру.

У наступні десятиліття петриківський стиль на порцеляні на КЕКХЗ розвивали Олена Скицюк, Наталя Черниченко-Лампека, Микола Лампка та ін. Тут випускалися декоративні вази, куманці, подарункові чашки, сувенірні вироби, які мали попит у споживачів.

Свій внесок у розвиток петриківського стилю на порцеляні в другій половині ХХ ст. зробили й художники Коростенського заводу Ніна Пилипчук, Раїса Дмитрук, Валентина Трегубова. Свої варіанти застосування петриківського розпису представляли художники Баранівського, Полонського, Городницького заводів.

У 1970-х роках активізувалися пошуки нових художньо-виражальних засобів у декоративному мистецтві України, у тому числі й у художній кераміці – порцеляні, фаянсі, майоліці. У цей час розвинулося багато оригінальних стилістичних напрямків, образних рішень, творчих манер. Кожен автор по-своєму переосмислює та інтерпретує традицію. Цей творчий індивідуалізм породив різноманітність художніх підходів та стилістичних рішень у мистецтві української порцеляни і фаянсу. Нові покоління художників звертають свої погляди до надбань національної культури минулого, зокрема, українського бароко, намагаючись досягнути філософські й естетичні засади стилістики й образності цього явища. У другій половині ХХ ст. у творчості художників порцеляни і фаянсу починає превалювати станково-декоративний підхід в оформленні порцеляни, художня мова ускладнюється, набу-

ває асоціативності, більш активно застосовуються живописні прийоми та композиції. Найкращі твори цього періоду в образно-філософському трактуванні й актуальності тематики підносяться до рівня образотворчого мистецтва, демонструючи синтез образності та декоративності. Знаковою в цьому напрямку є творчість Миколи Козака, Зінаїди Олексенко та Клавдії Гапонюк з Полонного, Івана Віщька з Полтави.

Одним із програмних моментів роботи художньої спільноти в пошуках національного стилю мистецтва порцеляни і фаянсу стали пошуки нової форми вжиткового посуду. Українській порцеляні властива демократичність, орієнтація на смаки широких мас, спорідненість з традицією. Українська кераміка має вагомі здобутки в галузі форми, демонструє її естетичну досконалість та різноманіття. Природно, що професійні художники у своїх пошуках використали цей культурний пласт. Стилізації традиційного гончарського посуду – миски, кухля, глечика, горщика, макітри, тикви – дали поштовх розробці нових моделей столового, чайного, декоративного посуду. У супниці, салатниці, чашці можна впізнати осучаснені силуети традиційних посудних гончарських форм, що надало виробам з порцеляни особливої емоційної привабливості. Поєднання традиційних і сучасних рис у посуді для напоїв – штофах, баньках, куманцях, баклагах, барильцях, зооморфному посуді у вигляді барана, оленя, козла – робить цей сегмент продукції надзвичайно популярним у користувачів. Такі вироби, окрім ужиткових функцій, відіграють роль знакового подарунка, окраси інтер'єру, надаючи йому неповторного національного колориту. У багатівіковий художній традиції майстри знайшли основу для новітніх творчих переосмислень, узявши за основу логічність, функціональність, художню вивіреність традиційної форми. Робота художників з традицією носила усвідомлений характер, спиралася на ґрунтовні теоретичні знання законів художньої творчості та глибокий професіоналізм у галузі технології. Поєднанням естетичних і практичних якостей характерні вироби того

часу в національному стилі – набір штофів М. Козака та З. Олексенко «Українські пісні», роботи П. Печорного з Києва та М. Трегубова з Коростеня. У творах для виставок художники створювали речі, висвітлюючи чи підкреслюючи якості, які найбільше відповідали творчому замислу – монументальні об'єми, узагальнені силуети, мотиви орнаменту, розраховані на сприйняття на відстані.

У знакових розробках середини ХХ ст. знайшли відображення всі програмні моменти тогочасних стильових пошуків українського декоративного мистецтва, співмірні загальному національному культурно-філософському мейнстриму. У цей час відбулися кардинальні зрушення в суспільній свідомості. На арену вийшло нове покоління, яке визначило подальші шляхи розвитку²⁹. Поєднання національної художньої традиції з модерними тенденціями світового мистецтва, усвідомлено раціональна стилізація форми й орнаментики, пріоритет функціональності, мінімалістичні прийоми можна побачити в таких творах, як сервізи «Баранівка – 1958» та «Плахта» І. Віцька (Баранівка), чайному сервізі «Побутовий» (Полонне). У цьому стильовому рішенні вдало поєднані традиційна гончарна форма великого кулеподібного чайника та округлих чашок і стилізований авангардний рослинний мотив яблук та листя, виконаний у червоно-оранжевій, жовтій і чорній кольоровій гамі, доповненій золотом.

У 1960-х роках художники української порцеляни звернули увагу на видатні декоративні якості глиняної гончарної пластики – фігурного посуду та іграшки. У своїй творчості вони надихались її глибокою образністю та непересічними декоративними якостями. Авторське оригінальне прочитання традиції породило цілий напрямок порцелянової пластики, у якій поєднувалися декоративні й утилітарні функції. У цьому напрямку працювали Галина Головіна (Київ), Олександр Крижанівський (Городниця), Микола Трегубов (Коростень).

²⁹ Голубець О. Мистецтво ХХ століття. С. 107.

Яскраво й оригінально в середині ХХ ст. український стиль утілювався в різноманітних наборах і сервізах для страв національної кухні. Порцелянові та фаянсові заводи випускали масову продукцію, де по-новому трактується традиційна гончарська форма, яка стала дуже популярна в користувачів. Це різноманітні набори для вареників, млинців, галушок, молока, узвару, дерунів тощо. Для моделювання складових цих наборів використовували традиційні форми макітри, горщика, миски, кухля, глечика. Оригінальні розробки цього напрямку виконали Петро Тарасенко, Ася Мікеєва (Кам'яний Брід), Микола Назаренко (Баранівка), Галина Кломбіцька, Оксана Рибіна-Конарева, Юрій Лобанов (Буди), В. та М. Трегубови (Коростень). Посудні форми часто прикрашали орнаментальними та сюжетними композиціями на фольклорну тематику.

Українські художники в розробці моделей посуду для страв і напоїв національної кухні продемонстрували глибокі знання традиції, розмаїття творчих підходів, яскраві авторські інтерпретації, цікаві творчі знахідки та прийоми.

У другій половині ХХ ст. порцелянова і фаянсова промисловість України стала потужною галуззю, яка забезпечувала ужитковим посудом багатомільйонне населення не лише республіки, а й за її межами. Творчі колективи, які склалися на підприємствах, постійно працювали над новими моделями виробів, оновлювали асортимент. Серед нових напрямків того часу вирізнявся напрямок сувенірної продукції, який став дуже популярним і яскраво презентував національну культуру та художні надбання окремих підприємств. Це – оригінальні твори пластики, подарункові набори посуду, що вносили в інтер'єр яскравий дзвінкий акцент, окремі вироби – чайники, чашки з блюдцями, набори для спецій, туалетні набори тощо. Приклади такої продукції – комплект із миски і черпака «Осінь» Бориса П'яніди (Буди), набір чайників «Сувенір» Валерія Богача (Полонне), набори «Святковий» і «Подарунковий» Віталія та Людмили Шевченків (Суми).

Із середини ХХ ст. в Україні починає розвиватися дизайн інтер'єру, який ґрунтувався на синтезі архітектури та різних видів декоративного мистецтва. У проектах художнього оформлення громадських і житлових приміщень знайшли своє місце також порцелянові та фаянсові вироби – вази, тарелі, декоративні композиції, оздоблені народною орнаментикою та фольклорними сюжетами, тематична порцелянова пластика, декоративні композиції, сповнені яскравого національного колориту. Це були унікальні художні розробки, виставкові твори, які несли в собі потужний філософський зміст і національний маніфест. Такі твори представляли естетичну програму української порцеляни на міжнародних виставках. Ще в 1930-х роках на Міжнародній виставці в Парижі були представлені вироби в авангардному стилі Будянського фаянсового заводу. Але міжнародні контакти в роки тоталітаризму мали епізодичний характер.

Поступово почали налагоджуватися культурні зв'язки вітчизняних художників зі світом. Знайомство з продукцією європейських підприємств, з творчістю провідних європейських дизайнерів дало свіжі імпульси для розвитку стилістики вітчизняної порцеляни і фаянсу. Починаючи з кінця 1950-х років, вітчизняні підприємства представляли свої зразки на Всесвітній виставці в Брюсселі в 1958 році (Полонський порцеляновий завод), на Всесвітній виставці Експо-67 в Канаді (Будянський фаянсовий завод). Вітчизняна порцеляна в другій половині ХХ ст. постійно була представлена на міжнародних виставках у Німеччині, Югославії, Польщі, Франції, США, Японії та інших країнах. Заводи експортували за кордон деякі види своєї продукції, особливий попит мала порцелянова пластика Київського та Коростенського заводів³⁰.

У ХХ ст. український фаянс став помітним художнім явищем національної культури. На початку століття виробни-

³⁰ Корусь. О. *Made in Ukraine. Антиквар*. 2013. № 12 (79). С. 62–63.

цтво фаянсових виробів було досить поширеним, зважаючи на попит на недорогі вироби, і мало напівкустарний характер. Фаянсові підприємства працювали на Волині – у Кам'яному Броді, Слауті, фаянс виготовляли порцелянові заводи в Барашах та Бердичеві (нині Житомирська обл.), Полонному, Білотині (нині – Хмельницька обл.) та ін.³¹ У Центральній і Східній Україні фаянсові заводи функціонували в Черкасах, Дибинцях Київської губернії (нині – Київська обл.), Слов'янську (нині – Донецька обл.) і Будах Харківської губернії (нині – Харківська обл.), Ушівці та Ущерп'ї Чернігівської губернії (нині – Брянська обл. рф). Більшість цих підприємств припинили своє існування ще в першій чверті ХХ ст. За радянської влади, коли управління порцеляноюю і фаянсовою промисловістю було централізоване, а виробництво стало плановим, залишилося лише два фаянсові заводи – Будянський та Кам'янобрідський. Ці підприємства розвивалися в художньо-стилістичному плані в тому ж напрямку, що і вся галузь загалом. У їхній продукції втілювалися всі стилі мистецтва української кераміки – модерн початку століття, агітаційний стиль, неокласицизм 1940–1950-х років, функціоналізм і національний стиль другої половини ХХ ст.

Упродовж ХХ ст. пошуками специфічних художньо-виражальних засобів фаянсу, розкриття естетичних характеристик і можливостей цього матеріалу займалося декілька поколінь митців. Завдяки колективній праці у творчих лабораторіях на заводах, де над розробками працювали автори форми й автори декору, було вироблено спільні підходи до формотворення та принципів оздоблення фаянсових виробів.

Специфічні ознаки фаянсу як матеріалу зумовлювалися його фізичними властивостями – легкий пористий черепок, теплий відтінок білого кольору маси. Відштовхуючись від цих технічних якостей матеріалу, саме в їхніх межах ху-

³¹ Петрякова Ф. Украинский художественный фарфор. С. 171, 176, 177, 179.

дожники творили неповторні художньо досконалі твори – ужитковий посуд, декоративні вази, панно, багатожанрову пластику тощо.

Як і в порцеляні, митці прагнули наділити твори з фаянсу своєрідним національним колоритом, докладаючи багато зусиль для розвитку цього напрямку. Поступово почала вимальовуватися спільні підходи до образно-стилістичних рішень ужиткових та декоративних фаянсових виробів, напрацьовані технічні прийоми та нові засоби художньої виразності.

Когорта митців українського фаянсу складалася з високо освічених професіоналів із широким культурним світоглядом. На Будянському фаянсовому заводі в першій третині ХХ ст. працювали Григорій Теннер, Прокіп Бідасюк, Павло Іванченко, Пантелеймон Мусієнко, Агнеса Уманська, Єлизавета Кіндратенко, Іван Гончаренко, Євген Мандич. У 1950–1960-х роках прийшли Галина Кломбіцька, Микола Ніколаєв, Юрій Піманкін, Раїса Вакула (Тимін), Борис П'яніда, Олександра Рибіна-Конарева, Іван Сень, Валентина Сидак, Ольга Чернова та ін.

На фаянсовому заводі в Кам'яному Броді працювали Йосип Вольський, Ася Мікеєва, Любов Горбань, Людмила Райковська, Василь Грицак, Яна Брагілевич, Лілія Корнілова, які в другій половині ХХ ст. досягли високого мистецького рівня масової продукції та розвивали національний стиль у своїх виставкових авторських творах³².

Результатом спільних зусиль були визначені підходи до формотворення фаянсових виробів. Логіка цього матеріалу вимагає цілісних, без надмірної деталізації, функціональних форм, для яких характерні опуклі пропорційні об'єми та плавні силуети. Особливості такої форми вимагали відповідного

32 Карпінська-Романюк Л. Кам'янобрідський фаянсовий завод: від Айзека Зусьмана до Асі Мікеєвої. URL : <https://ludamilia.wixsite.com/website-2/post/кам-янобрідський-фаянсовий-завод-від-айзіка-зусьмана-до-асі-мікеєвої>.

характеру декору – узагальнених, укрупнених мотивів орнаменту, що доповнювалися широкими лінійними і хвилястими відводками. Художники надавали перевагу живописному декору з плавними пружними лініями, виконаному ручним розписом. Широко застосовували підполив'яні фарби на основі солей металів – кобальту, нікелю, хрому, заліза, які давали ніжні відтінки кольорів. Накладені одна на одну, вони створювали вишукані тонові переходи.

Український фаянс характерний стильовою багатогранністю та широким асортиментом. Для його оздоблення художники застосовували багатий арсенал технічних засобів – підполив'яне і надполив'яне малювання, друк, декалькоманію, аерографію, керамічні олівці. Орнаментика включає рослинні й геометричні мотиви та їх комбінації, зокрема й елементи народного орнаменту. Поширення набули сюжетні розписи на фольклорні та літературні теми. Національний стиль у мистецтві фаянсу формувався передусім через переосмислені орнаментики народного мистецтва.

Як і в порцеляні, в українському фаянсі ХХ ст. окремі митці й творчі колективи прагнули втілити культурні запити свого народу, у своїх розробках керувалися історично сформованими естетичними пріоритетами користувачів та прагнули поєднати їх з новими віяннями у мистецтві кераміки. Упродовж 1950–1960-х років у Будах та Кам'яному Броді було напрацьовано художньо-стильові принципи формотворення та оздоблення фаянсових виробів, які ґрунтувалися на гармонійній взаємодії пластичних, орнаментальних, колористичних і образних рішень.

Найбільшою частиною асортименту фаянсової продукції був столовий посуд. Він складався з історично сформованого набору популярних посудних ужиткових форм – мисок, тарілок, блюд, чашок, чайників, глечиків, посудин для сипучих продуктів тощо. З часом цей базовий асортимент розширився за рахунок сервізів – столових, чайних, кавових, десертних, наборів посуду для сніданку, для дітей тощо. Щороку асор-

тимент збагачувався новими оригінальними розробками, що свідчило про розвиток дизайну фаянсу, його орієнтацію на широке коло споживачів, намагання створювати модні привабливі вироби.

Художнє оформлення фаянсу у ХХ ст. постійно розвивалося. Його еволюція була тісно пов'язана із загальними стильовими тенденціями в українському мистецтві та архітектурі, із синтетичним підходом, який все більше посилював свої позиції із середини ХХ ст. В оздобленні фаянсу художники надавали перевагу стилізованим квітковим мотивам, геометричним мотивам – крапкам, прямим і хвилястим лініям, виконаним широкою смугою, орнаментальним фризам, різнокольоровим відводкам. Можна побачити й гончарські прийоми, зокрема розпис ангобами в техніці фляндрівки, зокрема у творах Ю. Пиманкіна – глечики, вазочки, миски, набори посуду 1959–1960 років. Художник надає перевагу пастельній кольоровій гамі, яка сполучає два чи три відтінки холодних блакитно-зелених чи бежево-коричневих кольорів. До традиційної гончарської форми як основи нових дизайнерських розробок звертаються М. Николаєв, О. Рибна-Конарева, І. Сень, що за основу своїх розробок беруть форму куманця, барильця, баклаги.

Особливої виразності національний стиль будянського фаянсу досяг у 1970–1980-х роках. Його яскравий національний колорит сприймався по-новому, був співзвучний стильовим тенденціям часу. У формах виробів переважали масивні опуклі об'єми з плавними спокійними лініями силуету. Для орнаменталії характерна невимушеність виконання, пластична довершеність та продумана стилізація на основі оздоблення народної кераміки. Тематичні твори, вирішені в образно-асоціативному ключі, сповнені ліричної безпосередності – сервіз І. Сеня «Райдуга» (1972), набір глечиків Б. П'яніди «Одуд» (1977), декоративна миска Г. Чернової «Птаха» (1970). Поетичне трактування національної художньої традиції характерне для творчості Ю. Лобанова –

декоративна таця «Сутінки» (1980), набір «Вечір» (1977), «Серпень» (1970-ті).

У 1970–1980-х роках у будянському фаянсі розвивається потужний тематичний напрямок, позначений впливом образотворчого мистецтва, сповнений філософського змісту. Багато творів мали декларативний характер і були виконані для виставок. Утім, цей напрямок впливав також на характер масової продукції того часу, вносячи в повсякденний побут помітний художній імпульс. Прикладами таких творів є блюдо Ю. Лобанова «Засновники Києва» (1982), ваза Б. П'яніди «Спокій» (1970), блюдо В. Сідака «Піди, піди дощику» (1982) та декоративна посуда «Фантазія» (1985), сервіз Р. Вакули «Виставковий» (1979).

Знаковою для того періоду стала творчість Б. П'яніди – майстра з бездоганним художнім смаком та глибоким розумінням специфіки матеріалу. У своїх стилізаціях на традиційні теми він володів точним відчуттям межі між минулим і сьогоденням. Його композиції на фольклорну й літературну тематику приваблюють свіжістю та оригінальністю художніх вирішень. Творам художника притаманна глибока образність, лірична й романтична змістовність. В історію українського декоративного мистецтва увійшли такі його знакові твори, як набори «Щедрий вечір» (1970) та «Криниця» (1976), декоративні блюда «Кує зозуля» (1985), «Весна» (1970), зроблені для масового виробництва сервізи «Блакитні тополі» (1974) та «Соняшники» (1983).

М. Ніколаєв створював моделі масових виробів – чайних і кавових сервізів, поштучних посудних форм, наборів у національному стилі для напоїв, для страв національної кухні. У своїй творчості художник постійно шукав нові декоративні можливості оздоблення фаянсу, ставив технологічні експерименти, результати яких додавали його творам нових яскравих оригінальних декоративних нюансів – набір глечиків «Березень і Квітень», сувенірні сільнички «Баба Параска» і «Баба Палажка».

Оригінальна художня мова розробок І. Сеня пов'язана з новаторськими підходами до вирішення формотворення й декорування фаянсових виробів. Він багато років працював головним художником заводу, був на чолі великого творчого колективу, впроваджував технологічні новації, які суттєво підвищили якість фаянсу. Для його творчої манери характерні вагомні форми й великі мотиви підполив'яного розпису з розмитим контуром малюнка й м'якими тоновими переходами – десертний набір «Травневі квіти» (1977), столові сервізи «Вечірня зіронька» та «Райдуга» (1972).

Неперевершеним майстром посудної форми була художниця Г. Кломбіцька. У її творах гармонійно поєднувалися художні й ужиткові якості. Для її творчості характерний дизайнерський підхід з його пріоритетом функціоналізму; вона створила сотні стилістично виразних, емоційно привабливих творів – набори посуду «Святковий», «Синя волошка» кавовий сервіз «Завиток», столовий сервіз «Горщик, глечик та горнятка» (1969–1970). Виявила художниця свій талант і в авторських виставкових роботах, яким притаманна глибока образність, духовна наповненість – декоративні блюда «Літо» та «Лукаш» (1970), декоративний таріль «Кричать сови, спить діброва» (1976). Цей напрямок розвивався і в наступних десятиліттях – сервізи «Чай удвох» (2000) та «Ренесанс» (2004).

На особливу увагу заслуговують оригінальні набори посуду Г. Кломбіцької, до яких, окрім звичайних складових, художниця включила багато зручних додаткових елементів (лопатки для торту та салату, ковші, глечики для молока та сметани, розетки тощо). Це зробило набори привабливими та зручними в користуванні – чайно-десертний сервіз (1974), кавовий сервіз «Барвінок» (1974) тощо.

Значний внесок у мистецтво українського фаянсу зробили Р. Тимін (Вакула) – декоративний посуд «Баран» (1970), столовий сервіз «Радість» (1970); А. Рибіна-Конарева – столовий сервіз «Райдуга» (1972), набір для сніданку «Народний»; Ю. Лобанов – набори для напоїв «Ранок» та «Вечір» (1977), де-

коративні блюда «Сerpень» (1982); Г. Чернова – миски «Птахи» (1970) та «Соняшники» (1977), чаша «Пташка» (1973), блюдо «Відпочинок у Будах» (1977), «Пісня про Мамая» (1980).

Будянський фаянс ХХ ст. розвивали художники різних поколінь, наповнюючи його своїм баченням прекрасного, роздумами та почуттями. Його стильова еволюція тісно пов'язана з процесами в культурному житті України, з суспільно-політичною ситуацією та відображала прагнення народу до утвердження свого шляху в історії.

Кам'янобрідський фаянсовий завод – потужне підприємство, продукція якого мала велику популярність завдяки відмінним практичним і естетичним якостям. Багато років на посаді головного художника підприємства перебувала Ася Мікеєва, яка є автором багатьох моделей сервізів та наборів посуду для українських страв, холодних напоїв, декоративних блюд і ваз, творів дрібної пластики. Вона зробила вагомий внесок у розвиток українського стилю мистецтва фаянсу. В оздобленні декоративних тарілок художниця надавала перевагу ручному розпису, збільшеним квітковим мотивам, виконаним у розкутій манері, сполучала їх з орнаментальними смугами на дрібними доповненнями – миска із зображенням пташки в народному стилі (1967), набір для меду (1981), набір для молока (1972).

Порцелянова й фаянсова пластика у ХХ ст. пройшла складну еволюцію. Її історичний шлях відображає насичені подіями століття, зміну суспільних формацій і мистецьких стилів, еволюцію світогляду суспільства та зміну моди і смаків. На початку століття порцелянові фігурки відігравали роль окраси інтер'єру, чарівної дрібнички, сувеніру. В процесі свого розвитку ця галузь порцеляни досягла мистецьких вершин і стала в один ряд з найвищими досягненнями вітчизняної художньої культури.

Особливий період в історії порцелянової пластики – середина ХХ ст., коли особливо розвивається національна тематика у творчості художників Київського експеримен-

тального кераміко-художнього заводу, Коростенського та Городницького порцелянових заводів, Полонського заводу художньої кераміки. Піднесення художнього рівня порцелянової пластики цього періоду збіглося з поширенням модерністських тенденцій в українському мистецтві. Це позначилося на узагальненості форми та лаконічності декору виробів.

Українська тема втілювалася в роботах на фольклорні та літературні сюжети, у побутовому та історичному жанрах. У порцеляновій пластичі досить розвиненим був портретний жанр – популярними були погруддя класиків української літератури: Лесі Українки, Тараса Шевченка, Івана Франка, Михайла Коцюбинського та ін. У 1940–1950-х роках сильний вплив вітчизняної станкової і монументальної скульптури визначав її художньо-стилістичні особливості. Художники-скульптори часто працювали в цьому жанрі (Інна Коломієць, Галина Петрашевич, Макар Вронський, Іван Кавалерідзе), де втілювали національні образи й теми.

Із середини 1950-х років у мистецтві порцелянової пластики змінюються підходи до вирішення художнього замислу; митці відмовилися від трактування форми, характерного для попереднього періоду. Твори художньої пластики несуть у собі потужний емоційний посыл, демонструють філософське ставлення до дійсності, осмислення образів, сюжетів у гуманістичному ключі, показують красу людини й романтику повсякденного життя. Культурна спадщина народу стає ідейним підґрунтям подальшого розвитку, спонукає до художніх узагальнень, до залучення національної тематики, сюжетів і образів набуває яскраво виражених національних рис.

У цей самий час до роботи долучилося наступне покоління художників – Владислав Щербина, Оксана Жникруп, Ольга Рапай, Олена Молдаван, Григорій Молдаван та ін. Вони були виховані в умовах, коли звернення до національної традиції стало духовною потребою, способом самовираження в мистецтві, засобом самоідентифікації. Митці зробили вагомий внесок в українську порцелянову пластику. Їхнім роботам влас-

тива узагальненість форми, загальна стриманість, камерність та ліричність образів. Більша творча свобода, яку митці отримали внаслідок «хрущовської відлиги», виявилася потужним стимулом творчості. Роботи того періоду характерні розкутістю, щирістю, життєрадісністю, оптимістичністю. Ці риси характеризують українську порцелянову пластику в цілому і стають її яскравою прикметою.

Пошуки нової художньої образності та засобів її втілення в матеріалі відбувалися синхронно і здійснювалися на колективному та індивідуальному рівні. Це був потужний рух за оновлення мистецтва. У 1960-х роках модерністські риси в українській порцеляновій пластичі співзвучні загальним тенденціям мистецького процесу в світі. Характерною особливістю творів цього періоду стала відмова від станкових прийомів, декоративне трактування образів і сюжетів, прагнення розкрити красу матеріалу. Потужний доробок цього періоду є цілісним у своїх стилістичних пріоритетах та ідейній спрямованості.

У 1970–1980-х роках починається нова епоха в історії мистецтва порцеляни і фаянсу. Цей період характерний різноманіттям стильових тенденцій у творчості окремих митців, посиленням інтересу до станкових прийомів формотворення, насиченим яскравим декоративізмом. Форма виробів деталізується, художня мова стає багатопланою. У своїй творчості митці переосмислюють стилі й образи минулого.

1990-ті роки позначені зникненням будь-яких обмежень для творчості художників. Вони самі визначали свої духовні пріоритети і творчі методи. Часто на перше місце виходили фактори попиту й моди, які диктували свої теми та образи порцелянової пластики. При дуже широкій жанровій різноманітності національна тематика залишалася, як і раніше, затребуваною. Твори цього напрямку склали вагомий частину продукції Київського, Коростенського та Сумського порцелянових заводів.

Видатний внесок у мистецтво порцелянової пластики зробили художники Київського експериментального керамі-

ко-художнього заводу. Відомим майстром цього жанру був Владислав Щербина, для творчості якого характерна надзвичайна тематична та жанрова різноманітність, розвинена національна тематика, інтелектуальна глибина та емоційна наповненість. Найвидатніші твори митця – «Тарас Бульба» (1954), «Одарка і Карась» (1956), «Енеїда» (1960), «Назар Стодоля» (1964), «Українські пісні» (1980), «Бурлески» (1983), триптих «Мій Шевченко» (1984), «Колядки» (2007) та ін.³³ Вони показують еволюцію творчої манери видатного художника в цьому жанрі, розкривають його талант скульптора, вражають естетичною досконалістю.

Витонченим ліризмом пронизана творчість Оксани Жникруп, яка часто зверталася до жіночих образів. Ретельно продумане моделювання, вишуканість форми робить її роботи надзвичайно привабливими. У її творах розкриті найкращі якості матеріалу та повною мірою емоційна наповненість жанру – «Любить не любить» (1962), «Дівчина» (1960), «Українська карусель» (1965), «Вишивальниця» (1971), «Рушничок» (1971).

Оригінальністю і свіжістю художнього мислення вирізняється творчість Ольги Рапай. Її своєрідний авторський стиль виявляється вагомістю форми, сміливою яскравістю колориту, оригінальними характерними образами – «Гопак» (1958), композиція «Пляж» (1959), «Баба Палажка» та «Баба Параска» (1960), «Джаз» (1964), «Мати і дитя» (1960-ті).

Загальновідомою є пластика Коростенського порцелянового заводу. Її яскраві національні типажі знайшли місце в багатьох оселях українців. Їй притаманна монументальна узагальненість форми, яскраві кольорові акценти, багатство художньо-виражальних засобів, висока технічна якість.

Визначальну роль у формуванні художнього стилю цього жанру в Коростені відіграли художники В. та М. Трегубови.

³³ Корусь Е. Владислав Щербина. Фарфор и керамика. С. 265.

Їхній талант втілювався в роботах, позначених яскравим декоративним началом, у життєрадісних, характерних образах. Художниця створила ряд композицій з багатьма характерними персонажами пов'язаними спільним дійством – «Українське весілля» (1960), «Куди їдеш, Явтуше?» (1967), «Сорочинський ярмарок» (1960-і), «Ярмарок» (1990), «Проня Прокопівна і Голохвастов» (1999) та інші. Шевченківська тематика втілена у творах «Наймичка», «Мати молодая» (1960-і). У 1970–1980-х роках українська тема прозвучала у творах «Ксеня» (1973), «Лісова пісня» (1970). М. Трегубов також приділив увагу шевченківській темі – «Сліпий кобзар з поводирем», «На панщині» (1964).

Яскравою самобутністю вирізняється порцелянова пластика Полонського кераміко-художнього заводу. Його колектив розробляв багато тематичних напрямків, зокрема, на українську тему – «Дівчина з куманцем» (1966) Таїсії Шуляк, «Кобзар (Перебендя)» (1964) Миколи Бобика, «Котигорошко» (1988) та «В гостях у Солохи» (1985) Валерія Албула, «Лісова пісня» (1990) Віктора Данильчука та ін.

Із середини ХХ ст. багато митців стали працювати в жанрі сувеніра, зважаючи на нові культурні потреби користувачів. Часто в цьому легкому жанрі художники створювали цікаві тематичні композиції національного змісту. Такі твори зображали колоритних українських типажів у народному одязі, наприклад козака, що курить люльку. До цього образу зверталися П. Ганжа та О. Рапай. Іграшковий посуд «монетка» розробляв Олександр Ярош з Довбиського порцелянового заводу – куманці, глечики, баранчики, вазочки, тарелі. Сувенірні люльки та каламарі моделювали П. Печорний та М. Трегубов.

Порцеляна і фаянс – яскрава сторінка в історії українського декоративного мистецтва. Їхня художня своєрідність формувалася в межах загальної культурно-мистецької, суспільно-політичної та соціальної ситуації в Україні ХХ ст., зумовлена багатьма факторами – впливом мистецьких сти-

льових напрямків у певні історичні періоди, рівнем промислового технологічного розвитку, ідейними спрямуваннями в конкретних суспільно-політичних умовах, духовними запитами суспільства. Для кожного народу його мистецтво, у тому числі й порцеляна, є безцінним надбанням, національною гордістю, до чого доклали працю багато поколінь. Так само це характерно і для нашого народу. Українська порцеляна і фаянс є втіленням художньої культури, вираженням національної ідеї естетичними засобами. Митці, які працюють у цій галузі декоративного мистецтва, постійно розробляють новітні змістовні художні форми.

Взаємодія інноваційних і традиційних факторів у стильовій еволюції вітчизняної порцеляни стали поштовхом для творчих пошуків митців. Органічне поєднання передових досягнень світової порцеляни з українською художньою традицією заклало основи національного стилю порцеляни, який відповідає сучасній естетичній парадигмі.

Цей процес розпочався в ХІХ ст. з поодиноких творів, які демонстрували запити суспільства на національні мистецькі форми та прагнули задовольнити духовні потреби українців. На початку ХХ ст. ці тенденції посилювалися. Формування власної культурної своєрідності було закономірним у становленні національної ідентичності багатьох європейських народів. Постійна робота багатьох поколінь українських митців у пошуках національної форми й змісту порцеляни та фаянсу завершилась утвердженням своєрідного стилю цього виду декоративного мистецтва, який демонструє найвищий рівень переосмислення історичного культурного надбання нашого народу.

Ужиткові й ужитково-декоративні порцелянові та фаянсові вироби, авторські роботи стали втіленням національної ідеї, потужним засобом формування естетики повсякдення. На виставках та у музейних експозиціях вони репрезентували найвищі досягнення творчості художників декоративно-прикладного мистецтва на рівні з творами живописців, графіків, скульпторів.



Тарілка. Будянський фаянсовий завод. Початок ХХ ст. Фаянс; друк. НМДМУ



Декоративна тарілка. Київські експериментальні майстерні. 1940-і рр. Порцеляна; надполив'яне малювання. НМДМУ



Ганна Павленко-Черниченко.
Набір «Конюшина».
Київський експериментальний кераміко-художній завод.
1967 р. Порцеляна; надполив'яне малювання, золочення. НМДМУ



Іван Віцько. Чайний сервіз «Полтавчанка». Полтавський порцеляновий завод. 1982 р. Порцеляна; підполив'яне малювання. НМДМУ



Єлизавета Андреева. Чайно-кавовий сервіз. Полтавський порцеляновий завод. 1972 р. Порцеляна; надполив'яне малювання, золочення. НМДМУ



Людмила та Віталій Шевченки. Сервіз «Святкова Україна». Сумський порцеляновий завод. 1977 р. Порцеляна; рельєф, підполив'яне та надполив'яне малювання, золочення. НМДМУ



Леоніда Коцюбинська.
Лікерник. Коростенський
порцеляновий завод. 1951 р.
Порцеляна; підполив'яне
тонування кобальтом,
підполив'яне малювання,
золочення. НМДМУ



Валентина Трегубова.
Штофи «Сім'я» та «Козак».
Коростенський порцеляновий завод.
1974 р. Порцеляна; литво, ліплення,
підполив'яне малювання. НМДМУ



Твори на основі форм народного гончарства. Микола Козак, Зінаїда
Олексенко. Набір штофів «Пісні України». Полонський порцеляновий
завод. 1974 р.; Петро Печорний. Штофи, сувенірні люльки. Київський
експериментальний кераміко-художній завод. 1970-і рр. Порцеляна;
підполив'яне та надполив'яне малювання. Фрагмент експозиції НМДМУ

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

Розділ 1. ГОНЧАРНЕ МИСТЕЦТВО ПОДІЛЛЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Барська кераміка : фотоальбом / за ред. В. Титаренка. Вінниця, 2018. 60 с.

Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. Київ : Наукова думка, 1966. 224 с., іл.

Вагіна Л. Унікальні вироби в Музеї етнографії народів СРСР. *Народна творчість та етнографія*. 1968. № 4. С. 78–83.

Географическо-статистический словарь Российской империи. Т. 1. Санкт-Петербург : Тип. В. Безобразова и Комп., 1863. 727 с.

Геппенер Н. Жерденівські ганчарі Лавренюки-Полив'яні. Київ : Видання Київського краєвого сільсько-господарського музею та П.П.П. виставки, 1928. 28 с.; III табл.

Глушко М. Етнографічне районування України: стан, проблеми, завдання (за матеріалами наукових досліджень другої половини ХХ – початку ХХІ століть). *Вісник Львівського університету. Серія : «Історія»*. 2009 . Вип. 44. С. 179–214.

Гудак В. Гончарство села Лісове на Поділлі. *Українське гончарство : науковий збірник за минулі літа*. Київ ; Опішне : Молодь ; Українське народознавство, 1993. Кн. 1. С. 305–310.

Гудак В. А. Кераміка. Поділля : історико-етнографічне дослідження. Київ : Доля, 1994. С. 413–425.

Гудак В. А. Народная керамика Восточно-подольской зоны Украинской ССР (художественные особенности) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1985. 24 с.

Гудак В. А. Творчість гончарів міста Бара. *Українське мистецтвознавство*. Київ : Наукова думка, 1974. Вип. 6. С. 146–150.

Гудак В. А. Художні особливості народної кераміки з села Майдан-Бобрик на Вінниччині. *Громадянське покликання митця : зб. матеріалів*. Львів : Вид-во при Львівському держ. ун-ті видавничого об'єднання «Вища школа», 1977. С. 41–46.

Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. Київ : Мистецтво, 1974. 192 с.

Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. Ленинград : Изд. Гос. рус. музея, 1928. 48 с.

Захар'єв В. Бурлики – миньківецькі гончарі часів НЕПу. *Український керамологічний журнал*. 2001. № 2. С. 44–46.

Ионов Н. Ф. Гончарный промысел Киевской губернии. *Кустарная промышленность в Киевской губернии. Итоги анкетного и местного исследования, проведенного Киевской губернской земской управой по поручению Киевского губернского земского собрания*. Киев, 1912. С. 1–77.

Иваневич Л. Історико-географічні та історико-етнографічні межі дослідження народного вбрання українців Поділля. *Народна творчість та етнологія*. 2013. № 5. С. 88–100.

Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. 544 с.

Істоміна Г. Мистецтво народної кераміки Волині другої половини XIX – XX століть. Рівне : Волинські обереги, 2009. 232 с.

Історія міст і сіл Української РСР : у 26 т. Вінницька область. Київ : Інститут історії АН УРСР, 1972. 778 с.

Кирчів Р. Етнографічне районування України. *Етнографія України* : навч. посіб. / за ред. проф. С. А. Макарчука. Вид. 2-ге, перероб і доп. Львів : Світ, 2004.

Клименко О. О. Гончарне мистецтво Бару в контексті розвитку української кераміки. *Місце барської кераміки в го-*

нчарній спадщині України: матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю в м. Бар, 12 вересня 2021 року / відп. ред. А. Л. Щербань. Кам'янець-Подільський : Друкарня «Рута», 2021. С. 75–88.

Клименко О. Гончарні вироби в ансамблі традиційного житла українців: Мальована миска. *МІСТ*. № 7. Київ : ХІМДЖЕСТ, 2010. С. 248–262.

Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей. *Українське гончарство : національний культурологічний щорічник. За рік 1995*. Опішне : Українське народознавство, 1996. Кн. 3. С. 159–172.

Клименко О. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 2 : Мистецтво XVII–XVIII століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва*. Вінниця : Едельвейс і К, 2007. С. 195–216.

Клименко О. Гончарство Поділля : до проблеми атрибуції. *Українська керамологія : національний науковий щорічник. За рік 2007*. Атрибуція кераміки в Україні / за ред. д-ра іст. наук. Олесь Пошивайла. Опішне : Українське народознавство, 2011. Кн. 3. Т. 2. С. 170–186.

Клименко О. Мальовані миски села Миньківці Хмельницької обл. в музейних і приватних колекціях. Проблема атрибутування. *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція : зб. наукових пр.* / за ред. д-ра мист-ва М. Селівачова. Київ : ХІК, 2010. С. 38–48.

Клименко О. Народна кераміка Поділля. *Образотворче мистецтво*. 1984. № 4. С. 28–29.

Клименко О. Осередки подільської кераміки в колекції Музею українського народного декоративного мистецтва. *Музеї народного мистецтва та національна культура: зб. наукових пр.* за ред. д-ра мистецтв. М. Селівачова. Київ : Златограф, 2006. С. 44–58.

Клименко О. Самобутній осередок Подільського гончарства. *Народне мистецтво*. 2009. № 1–2. С. 38–43.

Клименко О. Спогади про Смотрич. *Народне мистецтво*. 2003. № 3–4. С. 40–43.

Клименко О. Українська мальована миска. *Народне мистецтво*. 2008. № 3–4. С. 28–33.

Клименко О. Українська народна кераміка в ансамблі традиційного житла: мальована миска. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових пр.* Київ, 2008. Вип. 8. С. 62–70.

Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 3 : Мистецтво XIX століття*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. С. 109–164.

Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г. Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 4 : Народне мистецтво та художні промисли XX століття*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. С. 119–160.

Лащук Ю. П. Кераміка. *Історія українського мистецтва : у 6 т. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1969. Т. 4. Кн. 1. С. 285–290.*

Лащук Ю. П. Кераміка. *Історія українського мистецтва : у 6 т. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 340–350.*

Лащук Ю. П. Кераміка. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. Львів : Вид-во Львівського університету, 1969. С. 43–46, 84–88, 123–130.

Лащук Ю. П. Специфіка гончарства Смотрича й Адамівки. *Народна творчість та етнографія*. 1969. № 1. С. 32–36.

Лащук Ю. Українське гончарство – феномен народного мистецтва слов'янського світу. *Українське гончарство : наук. збірник за минулі літа*. Київ ; Опішне : Молодь ; Українське народознавство, 1993. Кн. 1. С. 371–379.

Лащук Ю. Українські гончарі. Київ : Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном, 1968. 40 с.

Лащук Ю. Ф. Украинская народная керамика XIX–XX ст. : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1971. 46 с.

Мальовані миски Поділля : альбом / упоряд. Г. Івашків, Т. Лозинський ; авт. вступ. ст. Г. Івашків, О. Клименко ; ка-

талог І. Бекетова, Г. Івашків. Львів ; Київ : Майстер книг, 2018. 376 с.

Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР : історико-етнографічне дослідження. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 108 с.; XXXI табл.

Мельничук Л. Академічне українознавство та вивчення гончарних промислів Поділля у 20-х роках ХХ століття. *Етнічна історія народів Європи : зб. наукових пр.* / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ : УНІСЕРВ, 2001. № 9. С. 126–131.

Мельничук Л. С. Гончарні промисли Поділля у науковому доробку Є. Ю. Спаської. *Наукові записки Вінницьького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Серія : «Історія» : зб. наукових пр.* / за заг. ред. проф. П. С. Григорчука. Вінниця, 2002. Вип. 4. С. 167–171.

Мельничук Л. Гончарство нашого краю: минуле і сьогодення. *Народне мистецтво*. 2002. № 3–4. С. 26–30.

Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ століттях: історико-етнографічне дослідження. Київ : УНІСЕРВ, 2004. 349 с.

Мельничук Л. С. Гончарство Поділля в дослідженнях Олександра Прусевича. *Наукові записки Вінницьького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Серія : «Історія» : зб. наукових пр.* / за заг. ред. проф. П. С. Григорчук. Вінниця, 2001. Вип. 3. С. 251–256.

Мельничук Л. С. Гончарство Поділля в матеріалах етнографічних експедицій 20-х рр. ХХ ст. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Серія : Історія*. 2001. Вип. 55. С. 68–71.

Мельничук Л., Мельничук І., Вдовцов М. Бубнівська кераміка. Вінниця : Держ. обл. вид-во «Вінниця», 1999. 81 с.

Місце барської кераміки в гончарній спадщині України : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. з міжнародною участю в м. Бар 12 вересня 2021 року / відп. ред. А. Л. Щербань. Харків, 2021. 264 с.

Паславская Л. А. Композиционные особенности декорирования украинских керамических мисок (на примере Полтавского, Киевского, Подольского регионов). *Альманах современной науки и образования*. 2013. № 12 (79). С. 148–151.

Паславська Л. Мистецтво декорування подільських керамічних мисок: традиції і сучасні тенденції. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ : Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2012. Вип. 19. С. 381–391.

Паславська Л. О. Українська керамічна миска в контексті народної художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ : [Б. в.], 2014. 16 с.

Пономар Л. Східноподільське гончарство ХХ століття. *Народне мистецтво*. 2001. № 1–2. С. 27–29.

Пономарьов А. П. До проблеми регіональних історико-етнографічних досліджень. *Поділля : історико-етнографічне дослідження*. Київ : Доля, 1994. С. 9–13.

Пошивайло О. Вершинне явище українського гончарства. *Опішнянська мальована миска другої половини ХІХ – початку ХХ століття (у зібранні РЕМ в Санкт-Петербурзі) / авт.-упоряд. О. Пошивайло, худ. Ю. Пошивайло, фотогр. Т. Пошивайло*. Опішне : Українське Народознавство, 2010. С. 50–261.

Пошивайло О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. Київ : Молодь, 1993. 408 с. : іл.

Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України: Гетьманщина. Опішне : Українське народознавство, 1993. 280 с. : іл.

Приходы и церкви Подольской епархии / под редакцией священника Евфимия Сецинского. Біла Церква : Вид. О. Пшонківський, 2009. ХІІ + 996 с. (Бібліотека української краєзнавчої класики).

Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии. *Кустарные промыслы Подольской губернии*. Киев : Типолитография С. В. Кульженко, 1916. С. 9–116.

Романец Т. А. Древние истоки форм и декора украинской народной керамики 2-й половины XX–XX вв. : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1988. 16 с.

Романець Т. А. Розписний посуд як художнє явище. *Поділля : історико-етнографічне дослідження*. Київ : Доля, 1994. С. 450–461.

Романець Т. А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. Київ : Просвіта, 1996. 207 с.

Романець Т. А. Художні особливості неполив'яного посуду у виробках майстрів Адамівки. *Художні промисли : теорія і практика : зб. наук. праць*. Київ : Наукова думка, 1985. С. 71–91.

Савін Ю. Гончарство Поділля. Комплексний збір пам'яток гончарства Смотрича у Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику. *Українське гончарство : наук. збірник за минулі літа*. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 301–304.

Самарин Ю. А. Подольские гончары. Москва : Наука и просвещение, 1929. 44 с., табл. 1–10.

Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : ред. вісника АНТ ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2005. XVI, 400 с., іл.

Сецинский Е. Материалы для истории цехов в Подолии. *Труды Подольского церковного историко-археологического общества*. Каменец-Подольский, 1904. Вып. 10. С. 418–494.

Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. *Матеріали до етнології*. Видання Музею антропології та етнології ім. Хв. Вовка Всеукраїнської академії наук / окремих відбиток. Київ, 1929. Вип. II. С. 201–228.

Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів : Афіша, 2002. 480 с.

Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. № 48–49. Глек и Кглек. *Киевская старина*. 1889. Т. XXVI. № 7. Июль. С. 44–45.

Титаренко В. Бар чи Шаргород. *Народне мистецтво*. 2008. № 1–2. С. 36–39.

Титаренко В. Барське гончарство. URL : https://www.vocnt.org.ua/statti/bar_pottery.

Титаренко В. Бубнівське гончарство. *Альманах Світлиця* №57. URL : http://www.vocnt.org.ua/statti/bubnivske_goncharstvo.

Титаренко В. Іван Корсун. *Народне мистецтво*. 2002. № 3–4. С. 55.

Титаренко В. Миска, мисник, мискарі. *Народне мистецтво*. 2007. № 1–2. С. 19–21.

Титаренко В. Миски Поділля : альбом. Київ : Народні джерела, 2007. 152 с.

Фріде М. Форма і орнамент посуду з Поділля. *Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії письменства та мови*. Київ, 1928. С. 81–92.

Шероцький К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. 1. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. Киев : Типография С. В. Кульженко, 1914. 141 с. : ил.

Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 742 с.

Шпак Т. Садиба Герасименків. *Народне мистецтво*. 2003. № 3–4. С. 9–10.

Шульгина Л. Гончарство в С. Бубнівці на Поділлі. *Матеріали до етнології*. Київ : Вид-во музею Антропології та етнології ім. Ф. Вовка Всеукр. АН, 1929. Вип. 2. С. 111–187.

Розділ 2. ХУДОЖНЬО-ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ВИТИНАНОК В ІНТЕР'ЄРІ УКРАЇНСЬКОГО ЖИТЛА: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ

Алею героїв Небесної Сотні прикрасили тисячі паперових ангелів. URL : <http://old.uinp.gov.ua/news/aleyu-geroiv-nebesnoi-sotni-prikrasili-tisyachi-paperovikh-angeliv>

Бабенко В. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края / издание Губернского земства к XIII Археологическому съезду (с 75-ю фототипиями, рисун-

ками и чертежами в тексте). Екатеринослав : Типогр. губернского земства, 1905. 142 с.

Берченко Є. В. Настінне мальовання українських хат та господарських будівель при них. Зошит 1. Дніпропетровщина. Харків : Державне вид-во України, 1930. 43 с.

Бондар Ю. Слідами спогадів Підзамча. URL : <https://zbruc.eu/node/108144>.

В Острозі виготовили патріотичних ангелів для захисників. URL : <https://zahid.espresso.tv/v-ostrozi-vigotovili-patriotichnikh-angeliv-dlya-zakhisnikiv>.

Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини. Кам'янець-Подільський : Видання Художньо-промислової профшколи, 1930. 7 с., 16 кол. табл.

Гургула І. Витинанки. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1929. Вересень. Ч. 10. С. 3–4.

Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР. Довідник. Київ : Мистецтво, 1966. 157 с.

Емігрантське радіо. URL : <https://www.facebook.com/emradioua/photos/a.131308994312782/251492038961143>.

Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии: очерки этнографии края / под. ред. В. В. Иванова. Харьков : Издание Харьковского губернского статистического комитета, 1898. Т. 1. XXIV, 1012 с.

Здається, лучанка просто ріже папір, а витинаються унікальні картини та портрети. URL : <https://www.volyn.com.ua/news/172455-zdaietsia-luchanka-prosto-rizhe-papir-avytynaiutsia-unikalni-kartyny-ta-portrety>.

Зозуля Н. Паперові та інші прикраси в інтер'єрі подільської хати. За матеріалами досліджень 1972–2009 рр. *Джерела до української етнології. Матеріали польових досліджень / НАН України ; Відділення літератури, мови та мистецтвознавства ; НМНАПУ*. Київ : Задруга, 2011. Вип. 1. С. 201–211.

[Інтерв'ю з Оленою Бондарчук, Дмитром Степовиком, Сергієм Довганем, Ганною Грабець, Катериною Юрнюк] // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 14-5. Од. зб. 891. Арк. 5–56.

Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ ст. : концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових пр.* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Вип. 7. С. 53–64.

Каталог Катеринославського областного музею імені А. Н. Поля : археологія і етнографія. Катеринослав : Тип. Губернського правління, 1910. 426 с.

Квітка-Оснoв'яненко Г. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1978. Т. 1. 534 с.

Клименко О. Українська народна кераміка в ансамблі традиційного житла: мальована миска. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових пр.* / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. С. 62–70.

Клименко О. Передмова. *Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 4 : Народне мистецтво та художні промисли ХХ ст.* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. С. 5–12.

Косицька З. Використання витинанок для декору покуті в українських осередках кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Регіональні особливості. *Грані історії* / Міністерство освіти і науки України, Державний вищий навчальний заклад «Донбаський державний педагогічний університет» ; Горлівський інститут іноземних мов. Дніпро : Ліра, 2023. Вип. 5 (13). С. 65–81.

Косицька З. Витинанка в ансамблі декору української хати. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових пр.* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. С. 83–87.

Косицька З. Витинанки Поділля кін. ХІХ – поч. ХХ ст. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника : зб. наукових пр.* Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2017. Т. 1. С. 164–173.

Косицька З. Витинанки. *Історія декоративного мистецтва України : в 5 т. Т. 5 : Мистецтво ХХ – початку ХХІ ст.* /

НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. С. 349–362.

Косицька З. М. Історія української витинанки : [монографія] / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. 318 с.

Косицька З. Нотатки про сучасних майстрів Гуцульщини (щоденникові записи під час експедиції 16–25 черв. 2012 р.). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових пр.* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2014. Вип. 14. С. 191–204.

Курочкін О. В. Новорічні свята українців: традиції і сучасність / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Київ : Наукова думка, 1978. 191 с.

Лесів В. Ключ відписаної скрині. *Жовтень*. Львів, 1983. № 1. С. 88–91.

Матейчик О. Багато молодих людей працюють «під мене». Високий замок. Інтерв'ю. URL : <https://wz.lviv.ua/interview/421878-bahato-molodykh-liudei-pratsuiut-pid-mene-video>.

Наразі достеменно невідомо, скількох українських дітей забрала росія : URL : <https://tsn.ua/ukrayina/v-ukrayini-onovili-dani-schodo-zagiblih-vid-viyni-ditey-nova-cifra-2410342.html#:~:text=Станом%20на%20ранок%2015%20вересня%202023%20року%20внаслідок,понад%201123%20-%20отримали%20поранення%20різного%20ступеня%20тяжкості>.

Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / відп. ред. Я. Запаско. Львів : Вид-во Львівського ун-ту ім. І. Франка, 1969. 191 с.

Оздоба української хати. Павук. Реферати слухачів. (Київ. 1923–1924). Архів Д. М. Щербаківського // НА ІА НАНУ. Ф. 9. Од. зб. 136-ж. 2 арк.

«Окрестности города Умани. Орнамент печки»; «Умань. Орнамент печки». Архів Д. М. Щербаківського // НА ІА НАНУ. Ф. 9. Од. зб. 95.

Світловська Л. Мереживо Оксани Мазур. URL : <https://proskuriv.khm.gov.ua/2020/01/30/мереживо-оксани-мазур/>.

Селівачов М. Лексикон української орнаментики. (Іконографія, номінація, стилістика, типологія). Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навч. посіб. для студентів вищих навч. закладів мистецтва / ІМФЕ НАНУ ; КДІДПМД ім. М. Бойчука ; Музей українського народно-декоративного мистецтва. Київ : Редакція вісника «АНТ», 2005. 400 с.

Січинський В. Українська хата в околицях Львова : реферат читатий на зібранню Українського наукового товариства в Празі / Українська архітектура. Обкладинка і кінцівка арт.-мал. Павла Ковжуна. Іл. і поч. літери автора. Львів : Друкарня НТШ, 1924. 22 с. + 9 с. іл. URL : <http://elib.nplu.org/view.html?id=6477>.

Смолій Ю. Мальовані печі Катеринославщини 1910-х років. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових пр.* / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Вип. 8. С. 70–79.

Смолій Ю. Українські мальовані рушники першої третини ХХ ст. Проблема імітації в народному мистецтві. *МІСТ: Мистецтво. Історія. Сучасність. Теорія : зб. наукових пр. з мистецтвознавства і культурології* / Національна академія мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. С. 248–255.

Станкевич М. Є. Батюк Степан Якович. *Енциклопедія сучасної України : у 30 т.* / ред. кол. : І. М. Дзюба [та ін.] ; НАНУ, НТШ, Коорд. бюро Енцикл. Сучас. України НАН України. Київ : Поліграфкнига, 2003. Т. 2: Б – Біо. С. 316.

Станкевич М. Є. Українські витинанки. Київ : Наукова думка, 1986. 123 с.

Статива О. Майстер декоративного розпису Надія Білокінь : альбом. Київ : Мистецтво, 1966. 12 с., 29 кол. табл.

Стеблій Ф. Папірні Східної Галичини в добу мануфактури (кінець ХVІІІ – перша пол. ХІХ ст.). *Нескінченна подорож. Книга пам'яті Ореста Мацюка* / Центральний держ. іст.

архів України у Львові ; Укр. нац. комітет істориків ; Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. С. 39–46.

Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля: кін. XIX – першої пол. XX ст. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2010. 224 с., 20 с. кол. іл.

Сумцов Н. Ф. Очерки народного быта. Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии. Харьков : Типо-литография «Печатное дело», 1902. 57 с.

Сумцов Н. Ф. Этнографические заметки. Из «Этнографического обозрения. Москва : Типо-литография «Русская», 1889. Кн. 3. 25 с.

Танадайчук С. Витинанки. Витинанкові іграшки. Київ : Видавничий дім «Соборна Україна», 2000. Вип. 18. 48 с. (Серія «Бердичівське народне мистецтво»).

Терещук Г. Українська молодь святкувала День народження Ліни Костенко. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/24521086.html>.

У Львові ще одну локацію прикрасили оригінальними витинанками з паперу. URL : https://tvoemisto.tv/news/u_lvovi_shche_odnu_lokatsiyu_prykrasyly_oryginalnymu_vytynankamy_z_paperu_121584.html.

Україна бере участь у Паризькому книжковому салоні. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2660742-ukraina-berе-ucast-u-parizkomu-knizkovomu-saloni.html>.

Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки / редколегія: Білозуб В. Г., Заболотний В. І., Рильський М. Т. та ін. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1960. [62] с., XXXVIII кол. іл.

Українське народне мистецтво. Украинское народное искусство: ковроделие, ткачество, вышивка, роспись, гончарные изделия. Москва ; Ленинград : Гос. изд-во «Искусство», 1938. [23] с., 54 кол. іл.

Холбан А. Професія крізь об'єктив: художниця-оформлювачка ігрових ляльок Олеся Іщук. URL : <https://volyn>.

tabloyid.com/privatnezhittia/profesiia-kriz-obektiv-hudozhnik-oformliuvach-igrovih-lialok-olesia-ishchuk.

Чегусова З. Художня кераміка (1990–2010 роки). *Історія декоративного мистецтва* : в 5 т. Т. 5 : Мистецтво ХХ – початку ХХІ ст. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. С. 383–405.

Чембержі Д. Мистецька інсталяція: нові можливості та сенси в умовах євроінтеграції. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наукових пр. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. Вип. 17. С. 219–226.

Шероцький К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1914. Т. I. 141 с.

Щербаківський В. Орнаментация української хати / видання «Богословії»; Ed «Bohoslovia». Рим, Roma : Esse-Gi-Esse, 1980. 47 с., 22 кол. іл. (Серія «Українське мистецтво»).

Włachowski A. Polska wycinanka ludowa. Toruń: Muzeum Etnograficzne w Toruniu, 1986. 159 s.

[Fr. I.] Dział etnograficzny na Wystawie. *Kurjer Lwowski*. Lwów, 1894. N 233. S. 1.

Marcinkas F. Lietuvosirpasauliopopieriauskarpių menas. Beltarusija, Belgija, Danija, Didžioji Britanija, Islandija, Ispanija, Izraelis, Japonija, JAV, Kanada, Kinija, Lenkija, Lietuva, Meksika, Olandija, Prancūzija, Rusija, Suomija, Šveicaria, Švedija, Ukraina, Vengrija, Volkietija, Vietnamas. Monografija. Vilnius : Almanachas «Tautodailė», 2010. 208 s.: ilustr.

Wnętrza – zdobnictwo. Łemkowszczyzna, opracowała: E. Kryg-Kępa, zespół 22, sygn. 296. (S. 44–57) // «Rozdział IV. Zdobnictwo wnętrza i zabiegi o czystość» [Muzeum Budownictwa Ludowego, Sanok. Materiały zbadań terenowych. Музей народної архітектури в Сяноку. Польща].

Розділ 3. ЗРАЗКИ ХАТНЬОГО СТИНОПISY В МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЯХ УКРАЇНИ

Берченко Є. В. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. *Науковий збірник Харківської науково-дослідчої кафедри історії української культури*. Київ : Державне видавництво України, 1927. Вип. 1. Ч. 7. Етнологічно-краєзнавча секція. С. 71–92.

Берченко Є. Як збирати матеріал до настінних розписів. *Мистецтвознавство. Збірник 1-й Харківської секції науково-дослідчої катедри мистецтвознавства*. Харків : Державне видавництво України, 1928. С. 29–35.

Берченко Є. В. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Зошит 1. Дніпропетровщина. Харків ; Київ : Державне видавництво України, 1930. 43 с. : табл.

Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. Київ : Наукова думка, 1966. 223 с. : іл.

Гагенмейстер В. Стінні розписи на Кам'янецьчині : альбом. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1927. 50 табл.

Гагенмейстер В. Настінні розписи Кам'янецьчини. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 років. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1930. 36 с., 50 табл.

Етнографічна комісія. Колективні збирачі. Вилянська с-г профдшкола та трудшкола. Вінницька область. Пісні, приказки, загадки села Косів, вірування, ігри та інш. 1924–1926 р. 193 арк. // АНФРФ ІМФЕ. Ф. 1–6. Од. зб. 495. Арк. 33, 37, 39 зв.

Звіт про стан школи за 1926–1927 навч. рік // ДАХО. Ф. Р–1492. Оп. 1. Спр. 57. Арк. 4.

Зозуля Н. О. Подільські настінні розписи в Музеї народної архітектури та побуту України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наукових пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Вип. 8. С. 143–144.

Інвентарна книга по обліку експонатів етнографічного відділу за 1913–1925 р. // НА НХМУ. Оп. 1. Од. зб. 15. Спр. 1/209. Арк. 63 зв. – 65 зв.

Інвентарна книга по обліку експонатів етнографічного відділу за 1926–1938 р. // НА НХМУ. Оп. 1. Од. зб. 51. Спр. 1/209. Арк. 19–22 зв., 58–61.

[Колцуняк] Г. Українське народне мистецтво в школі. Глобус. 1928. № 19. С. 300.

Коцюбинська Н. Що вимагав Д. М. Щербаківський від робіт по мистецтвознавству. Доповідь. 26.4.1929 // ІР НБУВ. Ф. 278. Спр. 255. Арк. 8–9.

Кржемінський К. Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1927. 17 с., 50 табл.

Листування Д. Щербаківського. 150 листів (в тому числі: від Клінгера В. – 14 листів, Кривицького О. – 12, Коцюбинської Н. – 8, Козловської В. – 4, від Курінного П. – 20). Рукописи // НА ІА НАНУ. Ф. 9. Од. зб. 168/к 444. Арк. 55–55 зв.

Мішківська Т. Огляд літератури про розпис селянських хат. *Записки Всеукраїнського археологічного комітету ВУАН*. Київ, 1930. Т. 1. С. 313–317.

Найден О. С. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція. Київ : Наукова думка, 1989. 136 с. : іл.

Найден О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття. Історія, семантика, образи. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2013. 304 с., 80 с. кольор. іл.

Особові справи учнів ткацького відділу // ДАХО. Ф. Р–1492. Оп. 2. Спр. 33. Арк. 120–130 зв.

Проскурівщина: с. Жилінці. Стінні розписи селянина Левитського. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, б. р.

Проскурівщина: стінні розписи с. Жищинці. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, б. р. 12 табл.

Розпис печі. Село Гута-Морозівська : альбом. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1922.

Стінні розписи. Село Цвіклівці. Кам'янець-Подільський : Вид. КПХППШ, 1924.

Смолій Ю. Мальовані печі Катеринославщини з альбому Миколи Валукіна. *Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття*. Київ : Златограф, 2004. С. 171–178.

Студенець Н. З історії київської мистецтвознавчої школи: Тетяна Мишківська. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 27. С. 299–307.

Студенець Н. Зразки хатнього малювання Поділля в колекції Наталі Коцюбинської. *Фундатори музейних колекцій та реалії сучасного стану розвитку музейної справи : науковий збірник за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження М. Ф. Біляшівського та 135-річчю від дня народження Д. М. Щербаківського*. Київ, 2014. С. 358–364.

Студенець Н. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Ч. 4. С. 61–79.

Студенець Н. Мальовані килими з колекції Євгенії Берченко: атрибуція, художньо-стильові особливості. *Народне мистецтво ХХІ століття: актуальні напрямки досліджень : науковий щорічник / за ред. С. Павлюка, О. Никорак, Л. Герус, О. Козакевич, Т. Куцир*. Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2021. С. 122–124.

Студенець Н. Мальовані рушники в музейних та архівних збірках України: регіональні художні особливості. *Деміурге: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. Т. 3. № 2. С. 299–311.

Студенець Н. В. Мистецтво хатнього розпису Східного Поділля першої третини ХХ ст. у краєзнавчій діяльності трудшкіл. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наукових пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Рівне : РДГУ, 2014. Вип. 20. Т. 2. С. 60–63.

Студенець Н. Народний розпис у виданнях Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи. *Народна творчість та етнографія*. 1997. № 2–3. С. 118, 119.

Студенець Н. Текстильні імітації в українських хатніх розписах: художньо-стильові особливості. *Декоративне мистецтво України IX–XXI ст.: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст : колективна монографія*. Київ, 2019. С. 178–218.

Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця XIX – першої половини XX століття. Київ : Бізнесполіграф, 2010. 224 с., 20 с. іл.

Студенець Н. Хатній стінопис Лемківщини у вітчизняних та зарубіжних джерелах XX ст. – початку XXI ст. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2014. Вип. 14. С. 79–86.

Таранушенко Стефан Андрійович [Рецензії на альбом Безпалька «Мотиви орнаменту на Київщині та Полтавщині»] 20 жовтня 1929 р. – 16 березня 1931 р. Машинопис // ІРНБУВ. Ф. 278. Спр. 856–857. Арк. 1–4.

Українське народне мистецтво. Живопис : альбом. Київ : Мистецтво, 1967. 60 с.; 183 кол. іл.

Щербаківський Д. М. Етнографія. Писанки. Листування Н. А. Коцюбинської з приводу збирання матеріалів про писанки, листи її кореспондентів з районів. 1927–1929 рр. Рукописи // НА ІА НАНУ. Ф. 9. Од. зб. 86. Арк. 2.

Розділ 4. НАРОДНЕ І ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО: ВІДМІННІСТЬ ТА ВЗАЄМОВПЛИВИ ВПРОДОВЖ ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ

Ганна Вінтоняк. Альбом. Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2011. 208 с.

Ганна Собачко-Шостак. Мистецький альбом. Київ : Народні джерела, 2009. 168 с.

Гнатюк В. «Гуцульське мистецтво» у Косові. *Діло*. 1923. № 13. 21 квітня. С. 2.

Гончар О. Чарівний світ Катерини Білокур. *Катерина Білокур*. Київ : Мистецтво, 1972. С. 6–10.

Історія декоративного мистецтва України: в 5 т. / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 4. Народне мистецтво та художні промисли ХХ ст. Київ, 2011. 362 с. : іл.

Кара-Васильєва Т. Виставка родини Теліженко. *Народна творчість та етнологія*. 2017. № 2. С. 86–89.

Кара-Васильєва Т. Гута Аполлонова. *Народна творчість та етнографія*. 2001. № 2–3. С. 20–21.

Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 462 с. : іл.

Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні / ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с. : іл.

Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. Київ : Новий друк, 2009. 88 с.

Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. Київ : Наукова думка, 1983. 144 с. : іл.

Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 278 с.

Каталог Виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки и ковры по эскизам художников. Москва, 1915. 12 с.

Кримський стиль. Каталог [роботи та біографії митців]. Київ, 2011. 30 с.

Лист Собачко Г. до Новицької О. // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 48–2. Од. зб. 12.

Прибильська Є. Закохавшись у народне мистецтво. Життєпис. *Шудря Є. Оранта нашої світлиці*. Київ, 2011. С. 429–431.

Сучасне українське художнє скло : альбом. Київ : Мистецтво, 1980. 147 с.

Русское народное искусство на Второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Петроград, 1914. 132 с.

Українські народні узори з Київщини, Полтавщини й Катеринославщини. Вирізування й настилування. Київ, 1928. Вип. 1. IV с. : іл.

Федорук О. К. Микола Бутович: життя і творчість (повернуті імена). Київ ; Нью-Йорк, 2002. 432 с.

Щербак В. А. Штрихи до історії українського образотворчого мистецтва. Київ : Фенікс. 2022. С. 214.

Розділ 5. ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВІЙ ПРОФЕСІЙНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Бекетова І. Мистецький світ родини Козаків. НМДМУ. 2008. URL : <http://www.mundm.kiev.ua/>.

Білоус Л. Становлення та діяльність Музею українського народного декоративного мистецтва (1954–2004 рр.). *Музеї народного мистецтва та національна культура : зб. наукових пр. за редакцією д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова / Департамент культури КМДА, НМУНДМ. Київ : Златограф, 2006. С. 18–29.*

Біляшівський М. Брама в країну майстрів. *100 років колекції ДМУНДМ: наук. зб. за ред. д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова. До 100-річчя колекції. Вип. 40. Київ : Артєк, 2002. С. 24–31.*

Виставка творів заслуженого художника України Олега Львовича Машкевича (1925–1996) в НМУНДМ. 2013. URL : <http://www.mundm.kiev.ua/>.

Вялець А. Передне слово. *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція : зб. наукових пр. за редакцією д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова. Київ : ХІК, 2010. С. 8–14.*

Вялець А. Українські музеї та їхні фундатори. Історичні і сучасні проблеми функціонування. *Наук. зб. за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження М. Ф. Біляшівського та 135-річ-*

цю від дня народження Д. М. Щербаківського / Департамент культури КМДА, НМУНДМ. Київ, 2014. С. 10–22.

Галицька С. Знаки, ієрогліфи, образи Романа Петрука. *FineArt*. 2011. № 2. С. 8–13.

Голубець Г. Колекція професійної кераміки: етапи формування та художні особливості (на матеріалах збірки Музею етнографії та художнього промислу). *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція : зб. наукових пр.* Київ : НМУНДМ-ТОВ «ХІК», 2010. С. 48–57.

Голубець О. Зберігаючи вірність народним традиціям. *Образотворче мистецтво*. 1990. № 3. С. 14.

Голубець О. Ностальгія по утраченній керамічності. *Декоративне искусство*. 1988. № 12. С. 40–41.

Голубець О. Пластика Василя Андрушка. *Образотворче мистецтво*. 1997. № 3–4. С. 28.

Голубець О. Роман Петрук: повернення. *Образотворче мистецтво*. 2001. № 1. С. 86–87.

Дем'янова Н. Пошук етнокультурної ідентичності в творчості українських художників. *Наукові записки. Серія: Культурологія*. 2013. Вип. 12. С. 154–160. URL : <https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/1856/1/15.pdf>.

Жайворонок В. Знаки української культури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. С. 623; 176–177; 661; 433.

Жоголь Л. Наш музей. Яким йому бути? *Музеї народного мистецтва та національна культура : зб. наук. праць за редакцією д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова*. Київ : Златограф, 2006. С. 35–37.

Жоголь Л. «А наостанку я скажу...». Київ : Либідь, 2014. 246 с. : іл.

Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наукова думка, 1973. 88 с.

Жук А. Гобелени Володимира Федька. *Образотворче мистецтво*. 1988. № 2. С. 24–27.

Запаско Я. П. Українське народне килимарство. Київ : Мистецтво. 1973. 111 с.

Зіненко Т. Україна соборна / Всеукраїнський симпозиум художньої кераміки. Каталог. Слов'янськ, 2005. 48 с : іл.

Зіненко Т. Формування колекції керамічної скульптури в Опішні. Частина перша. «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1997–1998 рр.). *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція* : зб. наукових пр. Київ, 2010. С. 57–66.

Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. Київ : ІМФЕ, 2007. С. 206–237, 386–409, 664–731.

Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 278 с.

Кафедра художніх виробів з дерева. Львівська національна академія мистецтв : інформаційне видання / упоряд. І. Голод, Г. Стельмащук, Р. Шмагало. Львів : ЛНАМ, 2006. 60 с. : іл.

Кусько Г. Кафедра художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв: становлення, розвиток, потенціал. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 17. Львів : ЛНАМ, 2006. С. 25–40.

Лупій С. Шляхи, що їх обрав митець. *Мистецтвознавчий автограф* : зб. наукових пр. кафедри ІТМ ЛНАМ. Львів : ЛНАМ, 2010. Вип. 4–5. С. 131–151.

Микола Малишко. Скульптура в «Я Галерея» на Волоській. URL : <http://compana.com.ua/vystavki/mikola-malishko-skulptura-v-ya-galerei-na-voloskii>.

Мисюга Б. Галина Севрук : альбом-монографія. Київ : Смолоскип, 2011. 240 с. : іл.

Островский Г. «Митец» Роман Петрук. *Декоративное искусство СССР*. 1983. № 6. С. 13–14.

Петрова О. М. Художній авангард як модель «національного стилю». URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ba87379b-73aa-4bb1-9929-2cbc2700c225/content>.

Печенюк Т. «Шестидесятники» українського батику. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 1. С. 11–13.

Печенюк Т. В Україні мистця знають, за кордоном поважають. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 3. С. 51.

Підгора В. Відродження космогонії древніх. *Петро Печорний* : альбом. Київ : Софія А, 2005. 112 с. : іл.

Пошивайло О. Післямова. *Тарас Левків. Виставка творів*. Кераміка. Інтарсія : каталог. Львів, 2010. 22 с. : іл.

Придатко Т. Тарас Левків. Кераміка. Графіка. Інтарсія. *Мистецтвознавство України*. Львів : Афіша, 2011. С. 316–325.

Придатко Т. Вірність обраному шляху. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 1. С. 34–38.

Приходько О. «Архаїчний трансавангард» Мирослави Росул. *Мирослава Росул. Кераміка* : каталог виставки. Ужгород, 2008. С. 1.

Розсошинська Н. Державний музей українського народного декоративного мистецтва. *100 років колекції ДМУНДМ : наук. зб. за ред. д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова до 100-річчя колекції Музею*. Київ : Артек, 2002. Вип. 40. С. 14–23.

Розсошинська Н. Міжнародна виставкова діяльність Музею українського народного декоративного мистецтва. *Музеї народного мистецтва та національна культура : зб. наукових пр. за редакцією д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова*. Київ : Златограф, 2006. С. 30–34.

Савчук Г. Жанр і тема Володимира Іванишина. *Образотворче мистецтво*. 1997. № 2. С. 59–60.

Федорук О. Творити і бути щасливим. *Образотворче мистецтво*. 2011. № 2. С. 101–103.

Чегусова З. Батик в громадському інтер'єрі. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 6. С. 14–18.

Чегусова З. Іван, Марія та Наталія Литовченко. *Образотворче мистецтво*. 1997. № 3–4. С. 37–42.

Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог. Київ : Атлант ЮЕМСі, 2002. 511 с.

Чегусова З. Береза Тамара Анатоліївна. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2003. Т. 2. С. 494.

Чегусова З. А. Богинський Леонід Федорович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2004. Т. 3. Біо–Бя. С. 136–137.

Чегусова З. Вороняк Володимир Михайлович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2005. Т. 5 : Вод–Гн. С. 183–184.

Чегусова З. Єрмоленко Василь. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2009. Т. 9. Е–Ж. С. 441.

Чегусова З. Зачарована народним мистецтвом Ольга Рапай. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 2. С. 104–105.

Чегусова З. А., Кара-Васильєва Т. В., Придатко Т. О. Людмила Жоголь. Чарівниця художнього текстилю. Київ : Либідь, 2008. 263 с.

Шовкопляс Г. Данило Щербаківський і музей. *100 років колекції ДМУНДМ : науковий зб. за ред. д-ра мистецтв. М. Р. Селівачова до 100-річчя колекції Музею*. Київ : Арттек, 2002. Вип. 40. С. 39–42.

Розділ 6. УКРАЇНСЬКИЙ ФАРФОР І ФАЯНС XX СТОЛІТТЯ: ШКОЛИ, ЗАВОДИ, ХУДОЖНИКИ

Глухенькая Н. А. Петриковская роспись по фарфору и стеклу. Научное сообщение. Днепропетровск, 1958. (Вып. 31). 16 с.

Голубець О. Мистецтво ХХ століття : український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.

Долинський Л., Гладкий М. Фарфор, фаянс. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. Львів : В-во Львів. ун-ту. 1969. С. 88–95.

Долинський Л. Мотиви українського народного мистецтва в розписуванні порцеляни. *Народна творчість та етнографія*. 1960. № 2. С. 91–97.

Долинський Л. Український художній фарфор. Київ : В-во АН УРСР, 1963. 138 с.

Долинський Л., Мусієнко П. Фарфор і фаянс. *Історія українського мистецтва*. Київ, 1969. Т. 4. Кн. 1. С. 298–307.

Долинський Л., Мусієнко П. Фарфор і фаянс. *Історія українського мистецтва*. Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 350–357.

Драган В., Яценко Е., Юрченко А. Коростенський фарфоровий завод. 100 лет. Краткий обзор деятельности в XX веке. Житомир, 2004. 272 с.

Заїка А. На тлі Межигірських круч. Забуті сторінки історії Києво-Межигір'я. Київ : А+С, 2016. 498 с.

Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво. Художня промисловість. Фарфор. Фаянс. *Історія українського мистецтва* : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. Київ, 2007. С. 206–237, 396–398, 725–731.

Каталог фарфору, фаянсу і майоліки. Київ : Укр. держ. в-во місцевої промисловості, 1940. 32 с., ХЛІ табл.

Карпінська-Романюк Л. Кам'янобрідський фаянсовий завод: від Айзека Зусьмана до Асі Мікеєвої. URL : <https://ludamilia.wixsite.com/website-2/post/кам-янобрідський-фаянсовий-завод-від-айзіка-зусьмана-до-асі-мікеєвої>.

Корусь Е. Владислав Щербина. Фарфор и керамика. Киев : АРТ КНИГА, 2016. 376 с.

Корусь О. Made in Ukraine. *Антиквар*. 2013. № 12 (79). С. 60–69.

Манучарова Н. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. Київ : Вид-во Академії Архітектури Української РСР, 1952. 175 с. : іл.

Мусієнко П. Н. Керамічний живопис. Київ ; Львів : Держтехвидав України, 1947. 73 с.

Мусієнко П. Н. Техника художественного оформления фарфора и фаянса. Харьков, 1934. 59 с. : ил.

Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX в.). Киев : Наукова думка, 1985. 222 с.: л.

Петрякова Ф. Фарфору України – 200 років. *Образотворче мистецтво*. 1991. № 4. С. 19–21.

Прахов Н. А. За нове піднесення художньої промисловості України. *Архітектура Радянської України*. 1941. № 3. С. 9–24.

Роготченко О. Вітчизняна кераміка повоєнного періоду: шлях від радянської доктрини до європейської. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2016. № 12. С. 176–185. URL : DOI <https://doi.org/10.31500/1992-5514.12.2016.179072>.

Сержант Л. Фарфор, фаянс. *Історія декоративного мистецтва України* : в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ – початку ХХІ століття / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. С. 141–160, 405–424. : іл.

Скрипник Г. Передмова. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. Т. 1 : Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. С. 5.

Шмагало Р. Українська порцеляна і авангард. *Порцеляна*. 2007. № 2. С. 48–59.

Шмагало Р. Українська школа кераміки кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. і мистецтво фарфору. Ч. 1. *Порцеляна*. 2018. № 3. С. 72 –81.

Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси : у 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2011. Кн. 1. 400 с. : іл.

Щербак В. Фарфор, фаянс. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. / Академія наук УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 6. Київ, 1968. С. 363–370.

Щербак В. Українська порцеляна ХХ століття: особливості розвитку, художні ознаки. *Українська академія мистецтв: дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ, 2005. Вип. 12. С. 205–213.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

- АНФРФ ІМФЕ НАНУ – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України
- ВІМТШ – Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка
- ВОКМ – Вінницький обласний краєзнавчий музей
- ВОХМ – Вінницький обласний художній музей
- ВУАН – Всеукраїнська академія наук
- ВУЕТ – Всеукраїнське етнографічне товариство
- ДАХО – Державний архів Хмельницької області
- ДМУНДМ – Державний музей українського народного декоративного мистецтва
- ДНІМ – Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького
- ЗОХМ – Запорізький обласний художній музей
- ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України
- ІН НАНУ – Інститут народознавства Національної академії наук України
- ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

КДАДПМД – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука
КДІДПМД – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука
КДХІ – Київський державний художній інститут
КМДА – Київська міська державна адміністрація
КПХППШ – Кам'янець-Подільська художньо-промислова профшкола ім. Г. Сковороди
КУМ – Спілка «Клуб українських митців»
ЛАМ – Львівська академія мистецтв
ЛВХПУ – Ленінградське вище художньо-промислове училище імені Віри Мухіної
ЛДПДМ – Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва
ЛДКДУМ – Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша
ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв
МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України
МНАП – Музей народної архітектури і побуту ім. Климентія Шептицького (Шевченківський гай, м. Львів)
МУМ – Музей українського мистецтва (м. Харків)
НА ІА НАНУ – Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України
НА НХМУ – Науковий архів Національного художнього музею України
НА ІН НАНУ – Науковий архів Інституту народознавства Національної академії наук України
НАМУ – Національна академія мистецтв України
НАНУ – Національна академія наук України
НІАЗ «Кам'янець» – Національний історико-архітектурний заповідник «Кам'янець»
НІЕЗ «Переяслав» – Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»

НМДМУ – Національний музей декоративного мистецтва України (м. Київ)
НМЗУГО – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному
НМІУ – Національний музей історії України (м. Київ)
НМНАПУ – Національний музей народної архітектури та побуту України (м. Київ)
НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва (м. Київ)
НСМНМУ – Національна спілка майстрів народного мистецтва України
НСХУ – Національна спілка художників України
НЦНК «МІГ» – Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» (м. Київ)
ПКМ – Полтавський краєзнавчий музей імені Василя Кричевського
ПМА – Польові матеріали авторки. Особистий архів О. Клименко
ПХМ – Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка
РЕМ – російський етнографічний музей (м. Санкт-Петербург)
СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік
УАА – Українська академія архітектури
УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка
ХІМ – Харківський історичний музей імені М. Ф. Сумцова
ХОХМ – Хмельницький обласний художній музей
ХТМК КДАДПМД – факультет художнього текстилю та моделювання костюма Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна – докторка мистецтвознавства, професорка, академічня Академії мистецтв України, завідувачка відділу образотворчого та декоративного мистецтв ІМФЕ ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, заслужена діячка мистецтв України, лауреатка Національної премії України ім. Тараса Шевченка, премії ім. Д. Щербаківського, премії П. Білецького, премії Ф. Колеси, членкиня Національної спілки художників України, Національної спілки майстрів народного мистецтва. Основні напрями наукових досліджень: історія і теорія українського народного мистецтва, художньо-стилістичні особливості та символіка літургійного шитва, вишивки.

Клименко Олена Олександрівна – кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, членкиня Національної спілки художників України. Основні напрями наукових досліджень: історія та сучасні проблеми українського гончарства, теорія народного мистецтва, проблематика наївного малярства.

Косицька Зінаїда Миколаївна – кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Основні напрями наукових досліджень: теорія, історія та сучасні проблеми народного й декоративного мистецтва, зокрема, традиції витинанки в Україні та країнах Європи.

Сержант Людмила Вікторівна – молодша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Основні напрями наукових досліджень: гончарство Чернігівщини, українська порцеляна і фаянс, стильова еволюція української кераміки ХХ ст.

Студенець Наталя Василівна – кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Членкиня Національної спілки художників України. Основні напрями наукових досліджень: художні практики в українській традиційній культурі (настінний розпис, текстиль), біографістика та джерелознавство у сфері декоративно-прикладного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.

Чегусова Зоя Анатоліївна – кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики, етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук

України, заслужена діячка мистецтв України, лауреатка Національної премії України ім. Тараса Шевченка, премії ім. Платона Білецького, членкиня Національної спілки художників України, Української секції Міжнародної асоціації арткритиків АІСА (ЮНЕСКО). Основні напрями наукових досліджень: теорія, історія, практика професійного декоративного мистецтва України, зокрема дослідження еволюції образно-пластичних і художньо-стильових трансформацій професійної кераміки, гутництва, художньої обробки дерева, гобелена, розпису по тканині, різних видів нетрадиційного авторського текстилю ХХ–ХХІ ст.

АНОТАЦІЇ/SUMMARY

Частина I

Дослідження в галузі народного мистецтва

Part 1

Studies in the Field of Folk Art

Розділ 1. Гончарне мистецтво Поділля в контексті розвитку української народної кераміки XIX – початку XXI століття (Олена Клименко)

Поділля – один з найбагатших і найрізноманітніших щодо художньо-стильових особливостей гончарних регіонів України. У розділі висвітлено функціонування в цьому краї значної кількості осередків, де працювали талановиті майстри, які створювали різноманітний посуд зі своєрідними регіональними ознаками, пластику, архітектурну кераміку тощо. За технологічними характеристиками, художніми якостями, кількістю майстрів осередки подільського гончарства не рівнозначні. У низці центрів виготовляли лише теракотовий посуд, інші відомі мальованими мисками й багато з них дають матеріал з усіх видів продукції. Особливо славилися Поділля мальованою керамікою, яку виробляли в багатьох осередках. Найвідоміші з них: Бубнівка, Жерденівка, Бар, Смотрич, Бережани, Товсте. Незважаючи на своєрідність, по-

дільське гончарство має багато спільних рис із цим видом ремесла в інших регіонах України та свідчить про невичерпний творчий потенціал нашого народу.

Chapter 1. Pottery Art of Podillia in the Light of Development of Ukrainian Folk Ceramics of the 19th – Early 21st Century (*Olena Klymenko*)

Podillia is one of the richest and most diverse pottery regions of Ukraine concerning artistic and stylistic features. The functioning of a huge number of centers in this region, where talented craftsmen worked, who have created a variety of tableware with distinctive regional features, plastic, architectural ceramics, etc. is described in the chapter. The centers of Podillia pottery are not equal according to technological characteristics, artistic qualities, and the number of craftsmen. Only terracotta dishes are produced in a number of centers, others are known for painted bowls, and a significant number of centers provide material for all types of products. Podillia has been especially well-known for painted ceramics produced in many centers. The most famous of them are Bubnivka, Zherdenivka, Bar, Smotrych, Berezhany, Tovste. Despite all the uniqueness of Podillia pottery, it has many features in common with the other regions of Ukraine and testifies to the inexhaustible creative potential of our people.

Розділ 2. Художньо-функціональна роль витинанок в інтер'єрі українського житла: традиції і сучасність (*Зінаїда Косицька*)

У розділі розглянуто регіональні відмінності оформлення сільського житла паперовими оздобами – витинанками, які в Україні набули поширення від середини XIX ст. Ці прикраси з паперу селяни в минулому виготовляли на зразок квітів, розет, хрестиків, складних орнаментальних композицій і крипили вгорі на стінах, довкола ікон, на комині, на сволоку, що надавало житлу особливої святковості. Надзвичайно важливо, що до наших днів витинанки, пройшовши різні етапи роз-

витку, трансформувалися з допоміжного виду народної творчості на вишукане оформлення, поціноване сьогодні поряд з іншими видами образотворчого мистецтва. Нині декор з паперу на зразок станкових творів чи креативно оформлених просторових композицій надає громадським приміщенням і приватним оселям самобутніх естетичних акцентів, приємного затишку й виразності, а головне – національного колориту та неповторного ексклюзиву.

Chapter 2. The Artistic and Functional Significance of the Paper Cutting Art Pieces in the Interior of Ukrainian Home: Traditions and Modernity (*Zinaida Kosytska*)

The regional differences in the design of rural housing with paper decorations – the paper cutting art pieces, widespread in Ukraine from the mid-19th century, are considered in the article. The peasants have made them from paper in the form of flowers, rosettes, crosses, complex ornamental compositions in the past and attached them to the top of the walls, around the icons, on the chimney, on the beam, which gave the house a special festivity. It is extremely important that until today, the paper cutting art pieces, having passed through various stages of development, transformed from an auxiliary form of folk art to an exquisite decoration, valued today at the level of other types of fine art. Nowadays, paper decor, such as easel works or creatively designed spatial compositions, gives public spaces and private homes unique aesthetic accents, pleasant coziness and expressiveness, and most importantly, national flavor and unique exclusivity.

Розділ 3. Зразки хатнього стінопису в музейних колекціях України (*Наталія Студенець*)

У розділі досліджуються найбільші музейні колекції зразків хатнього настінного розпису – поширеної художньої практики в українській традиційній культурі. Здійснено систематизацію матеріалів за методиками фіксації, уточнено атрибуцію окремих зразків (датування, імена збирачів), оха-

ракетизовано найвиразніші твори. Вивчення цих колекцій важливе в теоретичному та практичному аспектах: для історіографії досліджень розпису, музейної практики, а також для сучасних інтерпретацій традиційної народної орнаментики у творчості митців.

Chapter 3. The Samples of Home Wall-Painting in the Museum Collections of Ukraine (*Natalia Studenets*)

The largest museum collections of the samples of home wall-painting known as a widespread artistic practice in Ukrainian traditional culture, are investigated in the chapter. The materials are systematized according to the methods of fixation, the attribution of individual samples is clarified (dating, names of collectors), and the most expressive works are characterized. The study of these collections is important in theoretical and practical aspects: for the historiography of painting studies, museum practice, as well as for modern interpretations of traditional folk ornamentation in the works of artists.

Частина II

Професійне декоративне мистецтво: взаємовпливи та взаємозв'язки з народною творчістю

Part 2

Professional Decorative Art, Its Interaction with the Folk Art Pieces

Розділ 4. Народне і професійне декоративне мистецтво: відмінність та взаємовпливи впродовж історії розвитку (*Тетяна Кара-Васильєва*)

Мета дослідження полягає у визначенні як основних напрямів традиційних видів народного мистецтва – кераміки, витинанки, вишивки, хатнього розпису, так і новітніх видів сучасного декоративного мистецтва – текстилю, гобелена,

мінігобелена. У розділі в науковий обіг введено багатий фактологічний матеріал про сучасний стан та особливості функціонування професійного декоративного мистецтва у ХХ–ХХІ ст.; виявлено роль традиційного народного мистецтва в процесах консолідації та розвитку етносу, етнічної самоідентифікації; проаналізовано зміни етнічної ідентичності за нових суспільно-політичних реалій України; підкреслено, що сучасне декоративне професійне мистецтво України включилося в європейський та світовий художній процес, не втрачаючи водночас своєї специфіки й національної своєрідності.

Chapter 4. Folk and Professional Decorative Arts: Differences and Mutual Influences throughout the History of Development (*Tetiana Kara-Vasylieva*)

The study is aimed at the determining both the main directions of traditional types of folk art – ceramics, paper cutting art pieces, embroidery, home painting, as well as the newest kinds of modern decorative art – textiles, tapestry, minitapestry. The significant factual material about the current state and peculiarities of the functioning of professional decorative art in the 20th – 21st centuries has been introduced into scientific circulation in the chapter. Also the significance of traditional folk art in the processes of consolidation and development of the ethnic group, in the processes of ethnic self-identification is revealed. The changes in ethnic identity under the new socio-political realities of Ukraine, entering the world artistic process are analyzed. It is emphasized that the modern decorative professional art of Ukraine has been included in to the European and world artistic process, while not losing its specificity and national originality.

Розділ 5. Особливості впливу народного мистецтва на розвій професійного декоративного мистецтва України другої половини ХХ – ХХІ століття (*Зоя Чегусова*)

Авторка розділу простежує впливи народного мистецтва України на творчість митців професійної художньої кера-

міки, обробки дерева, гобелена, розпису по тканині вищезначеного періоду, коли національна школа декоративного мистецтва впродовж десятиліть прищеплювала художникам прихильність до гармонійного поєднання стильових рис та образності професійного й народного мистецтва на тлі ясного розуміння відмінностей між ними. Звісно, у народному мистецтві визначальним є слідування традиціям і певним канонам, які формувалися протягом віків, завдяки чому український народ у кожному новому поколінні ніби відроджує свою духовну культуру, особливості світосприйняття. Проте в професійному декоративному мистецтві передусім цінується новаторство, неповторна індивідуальність митця, його неординарне ставлення до матеріалу, вміння віднайти в ньому нові художні якості.

Chapter 5. The Peculiarities of the Influence of Folk Art on the Development of Professional Decorative Art of Ukraine in the Mid to Late-20th – 21st Centuries (*Zoya Chegusova*)

The authoress of the chapter traces the influence of folk art of Ukraine on the works of artists of professional artistic ceramics, woodwork, tapestry, fabric painting of the above-mentioned period, when the national school of decorative arts for decades has instilled in the artists a commitment to a harmonious combination of stylistic features and imagery of professional and folk art on the background of a clear comprehension of differences between them. Undoubtedly, following traditions and certain canons, those have been formed over the centuries, is decisive in the folk art. Ukrainian people seem to revive their spiritual culture, peculiarities of worldview in each new generation owing to these phenomena. However, innovation, the unique author's individuality of the artist, his extraordinary attitude to the material, the ability to find new artistic qualities in it are valued above all in the professional decorative art.

Розділ 6. Український фарфор і фаянс ХХ століття: школи, заводи, художники (Людмила Сержант)

Дослідження демонструє, що видатні мистецькі досягнення української порцеляни й фаянсу у ХХ ст. відображають еволюцію мистецтва як на європейському, так і на національному рівні. Формування національного стилю цього виду декоративного мистецтва, його художньо-виражальних засобів та образно-стильових засад відбувалися у взаємодії інноваційного та традиційного факторів. Аналіз суспільно-політичних і культурних процесів в українському суспільстві у ХХ ст., діяльності заводів, творчості відомих художників необхідний для осмислення місця порцеляни і фаянсу в культурі нашого народу.

Chapter 6. Ukrainian Porcelain and Faience of the 20th Century: Schools, Plants, Artists (Liudmyla Serzhant)

It is demonstrated in the study, that the outstanding artistic achievements of Ukrainian porcelain and earthenware in the 20th century reflect the evolution of art at both the European and national levels. The formation of the national style of this type of decorative art, its artistic and expressive means, figurative and stylistic principles has taken place in the interaction of innovative and traditional factors. The analysis of social, political and cultural processes in Ukrainian society in the 20th century, the activities of factories, the works of famous artists is necessary to understand the place of porcelain and earthenware in the culture of our people.

Наукове видання

**ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ:
НАРОДНЕ І ПРОФЕСІЙНЕ, ІСТОРІЯ
І СУЧАСНІСТЬ, ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ**

Книга 2

Редакторка-координаторка

Олена Щербак

Літературна редакторка

Надія Ващенко

Операторка

Ірина Матвеева

Комп'ютерна верстка

Олена Григоренко

Формат 60x84/16

Обл.-вид. арк. 13,32

Ум.-друк. арк. 13,43

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
01001 Київ, вул. М. Грушевського, 4