

ма» ф. м.; «На околице» д. м.; «Пейзаж с водовозом» д. м.; «Возле мельницы» д. м.; «Украинская идиллия» х. на ф. м. По результатам исследования фальсификаты были выведены из основного фонда ХХМ. Поиск работ, не принадлежащих Васильковскому, продолжается и в отношении работ, находящихся в собрании ХИМ и частных коллекциях Харькова.

### **Выводы**

Несмотря на ряд публикаций, относительно собрания работ Васильковского на Слобожанщине, остается необходимость детального исследования творческого наследия художника. Прежде всего, это касается сохранности работ и их аутентичности. Данная работа в настоящий момент продолжается автором публикации.

- 
1. *Безхутрий М.* Сергей Васильковский: Біоґр. повість. — К., 1979.
  2. *Огієвська І.* Сергій Іванович Васильківський. — К., 1980.
  3. Сергій Васильківський. Альбом. Автор вступ. статті Л. Толстова. — Хм., 2006.
  4. Сергей Васильковский. Альбом / автор-составитель Безхутрий М. М. — К., 1987.
  5. *Мизгіна В.* Доля харківської художньої колекції // Музейний альманах. Наукові матеріали, статті, виступи, спогади, ессе. — Х., 2005. — С. 5–13.
  6. Відомості, зібрані автором у робітників музеїв Харкова.
  7. Архіви ХХМ і ХИМ.

*Тетяна Кара-Васильєва*  
(Київ)

## **ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ: КОНЦЕПЦІЯ, НОВІ ПІДХОДИ Й ОЦІНКИ**

Кожне покоління переглядає й засвідчує своє бачення історії. ХХ століття добігло свого кінця, і саме це спонукає науковців до підбиття підсумків, пройденого нашим мистецтвом, до переосмислень його здобутків з позицій нового, вже ХХІ століття. Важливим сьогодні є новий погляд і виклад історії українського мистецтва, яке розглядається в єдиному річищі світового художнього розвитку.

Оскільки мистецтво ХХ століття з позицій сучасного мистецтвознавства потребує перегляду та кардинального переосмислення, в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського заплановано видання багатотомної «Історії українського мистецтва», п'ятий том якої присвячено аналізу мистецтва впродовж усього ХХ століття. В основу його покладено принципово нову концепцію розвитку, впроваджено нові методи й підходи в оцінці явищ культури, які суголосні сучасному мистецтвознавству.

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 сфері культури й мистецтва.

Україна за період свого розвитку в ХХ ст. мала складну історичну долю. Навіть назва її змінювалася кілька разів: була Малоросією в складі Російської імперії, на дуже короткий час (1918–1919) відчула себе самостійною і незалежною державою під час утворення УНР, потім упродовж 70 років була Українською Радянською Соціалістичною Республікою в складі СРСР, нарешті, стала в 1991 році незалежною, самостійною державою — Україною. За кожною з цих назв стояли кардинальні зміни історичного шляху, складні долі митців і загалом усього мистецтва. Складність посилювалася ще й тим, що територіально землі України були роз'єднані, як адміністративно, так і духовно. На початку століття Східна Україна підпорядковувалася Російській імперії, Західна — входила до складу Польщі, Австро-Угорщини; 1939 року відбулося об'єднання цих земель у складі УРСР.

Відповідно до історичного розвитку країни цей том побудовано за хронологічним принципом, у межах якого дається аналіз подій художнього життя. Тут висвітлено як вершинні здобутки українського мистецтва протягом усього ХХ століття, так і його тупикові шляхи. В основу аналізу культури покла-

дено чітку концепцію розвитку, яка дає можливість з'ясувати переміни художніх позицій митців, появу одних і зникнення інших художніх явищ, стилів, напрямів. Згідно з цією концепцією весь матеріал розвитку мистецтва поділено на певні відрізки часу, і саме ця хронологічна структура дала можливість виявити в кожному відрізку часу свою проблематику, пов'язану з певними соціально-економічними, політичними умовами розвитку, ідеологічними та естетичними настановами того чи іншого періоду. Пластичні мистецтва розвивалися в єдності видів і жанрів як цілісна система художньої культури, що взаємодіяла з літературним, музичним, театральним, кінематографічним процесами, в постійному зверненні до народної творчості, ставлення до якої в різні періоди було неоднозначним.

Отже, весь період ХХ століття розподілено на чотири основні етапи:

1. початок століття — 10–20-і роки
2. 30-і — перша половина 50-х років
3. друга половина 50-х — 80-і роки
4. 90-і роки.

**Перший етап — (початок століття — 10–20-і роки)** ознаменований яскравими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої локальні відмінності й свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею»: в Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, черпали з героїчної епохи Гетьманщини XVI–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко. Йшло самобутнє прочитання загальнопоширеного стилю модерн в його різних локальних варіантах. Національно-культурний рух, що активізувався в Україні, мав безпосередній зв'язок із процесами національно-культурного відродження в більшості європейських країн, саме в цей час Україна, як Західна, так і Східна, все гостріше усвідомлювала себе нацією, гідною зайняти належне місце у світовому процесі.

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

Велике значення у формуванні нових засад образотворчості, виходу на нові обшири національної художньої культури мала діяльність Василя Кричевського. Будівництво губернського земства в Полтаві (1903) визначило новий напрям українського мистецтва, скерований до джерел, до творчого використання принципів народного образотворення на основі вільної мистецької трансформації форми. У споруді використано традиції дерев'яної архітектури XVI–XVIII ст., декор керамічними кахлями та розписами в народних традиціях, виконаних за малюнками самого В. Кричевського. Йшло цілеспрямоване формування українського архітектурного стилю.

Ідеї формування національного стилю активно функціонували як у Західній, так і в Східній Україні. Цей процес був усеукраїнським, хоча мав свої локальні відмінності, свої джерела інспірації. Так само, як для Східної України етапним було будівництво губернського земства, для Західної України — Народного Дому (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського у Львові. В основі діяльності бюро була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з іншого — розробка стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Петербурга, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю сецесії.

Становлення українського стилю відбувалося завдяки активній позиції В. Кричевського, О. Сластіона, С. Васильківського, М. Самокиша, які усвідомлювали своє високе громадянське покликання, гуртували навколо себе митців, що спиралися на глибоке вивчення народного мистецтва та вітчизняної історії, фахові розробки в цій галузі провідних науковців того часу — М. Сумцова, М. Біляшівського, Д. Шербаківського, Д. Яворницького та ін.

Процес створення національного стилю був виявом збудження патріотичних почуттів інтелігенції як Західної, так і Східної України, усвідомлення себе як нації. У Львові в 1904–1905 роках утворюється «Товариство сприяння руській штуці». На його запрошення до співпраці широко відгукнулися митці Східної України: С. Васильківський, В. Кричевський, О. Сластіон, М. Жук, І. Їжакевич, І. Бурачек.

У Львові ще з початку ХХ ст. концентрується значна частина українських митців і виникають перші українські товариства, влаштовуються художні виставки й починають виходити українською

мовою літературно-мистецькі часописи, передусім «Літературно-науковий вісник». Усебічний розвиток національної культури забезпечували Українське художньо-архітектурне відділення літературного гуртка в Харкові, Наукове Товариство імені Шевченка у Львові, яке об'єднало у своїх лавах учених різних галузей науки, істориків, етнографів, діячів мистецтва. Актуальними стали історичні, археологічні, етнографічні дослідження, виходили друком збірник наукових праць «Записки Наукового Товариства ім. Шевченка», журнал «Зоря» та ін. Отже, Львів відіграв провідну роль у формуванні загальноукраїнського художнього процесу, очолив рух за зростання національної свідомості, формування національних рис українського мистецтва. Національна концепція стала однією з провідних проблем художньої культури періоду модерну. Прогресивно налаштовані діячі культури й мистецтва у своїй творчості втілювали ідею національного стилю, але виходили з різного її трактування. Так, В. Кричевський спирався на народне мистецтво, Г. Нарбут — на українське бароко, М. Бойчук — на візантійські корені, Я. Струханчук — звертався до традицій ренесансу. Саме в цей час на західних землях постає нова українська література, остаточно утверджується літературна мова, зароджуються український театр і музика, періодична преса, формується мистецька критика, активізуються процеси піднесення української свідомості. Серед творчої, прогресивно налаштованої інтелігенції посилюється підвищений інтерес до історичного минулого свого народу, його культури і мистецтва. З цього приводу є цікаве висловлювання Михайла Грушевського на ювілейному вечорі, присвяченому 25-річчю літературної діяльності Івана Франка: «Останні три десятиліття нашого віку будуть записані в історії нашої культури як час незвичайний, час пам'ятний і дуже втішний. Він буде уважатися героїчним часом українсько-руської національної й культурної поступової ідеї. Коли ми тепер сміливо можемо дивитися в будуччину певні, що наше слово не вмере, не загине, коли наш нарід займає гідне місце серед інших слов'янських народів і ми можемо без жалю порівнювати наші здобутки з чужими, коли ми почуваємо себе на своїм місці в загальному поході вселюдського поступу й можемо з іншими суспільностями прямувати до ідеалів вільності і справедливості, не сходячи зі свого національного ґрунту — се все є заслуга передовсім останніх трьох десятиліть» [1]. Цей патріотичний рух формували та очолювали два видатні представники української культури — Іван Франко та Іван Труш. Важливу роль у вивченні й популяризації народного мистецтва відіграли Л. Вербицький, В. Шухевич, М. Грушевський, Я. Головацький, І. Гнатюк. Духовний аспект цієї проблеми перебував у центрі уваги митрополита А. Шептицького.

На початку століття живопис, архітектура, скульптура, книжкова графіка, сценографія, декоративне мистецтво виступали в складній, взаємопов'язаній єдності. Основною ідеєю цього часу був синтез мистецтв, що особливо яскраво виявився в книжковій справі, в оздобленні та ансамблевому вирішенні предметів побуту й інтер'єрів.

Зародження і формування авангардного мистецтва в Україні відбувалося в надрах стилю модерн, у складному симбіозі європейської традиції з інспіраціями народної творчості. Культура України початку ХХ століття як відкрита художня система діяла в тісному контакті з головними напрямками того часу, отримуючи животворні впливи від модерну Англії, Ар Нуво Парижа, віденської сецесії, мюнхенського югендстилю, краківської сецесії, модерну Росії. Такі митці, як О. Новаківський, Ф. Кричевський, О. Мурашко, А. Маневич, М. Жук навчалися у передових центрах культури того часу — Кракові, Мюнхені, Відні, Парижі. Найяскравішими представниками українського модерну стали П. Холодний, О. Кульчицька, В. Кричевський, М. Максимович.

У 1908 році в Києві, а згодом у 1909–1910 роках в Одесі організуються виставки, де вперше було представлено найсучасніші течії європейського мистецтва, в них брали участь як російські, так і українські авангардисти — Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Богомазов, Н. Гончарова, П. Кончаловський, М. Ларіонов, засновник світового абстракціонізму — В. Кандинський. З 20-х років український авангард усвідомлює себе як самостійне і самодостатнє явище культури. Авангардний живопис в Україні було представлено всіма основними напрямками модерного мистецтва: кубізмом, фовізмом, експресіонізмом, конструктивізмом, супрематизмом, кубофутуризмом, конструктивізмом, неопримітивізмом. Характерною рисою українського живопису цього періоду в плані художньо-стильових рішень є органічне поєднання попередніх стильових напрямів з модерном, стилістики народного мистецтва з найсучаснішими авангардними засобами творення образу.

Новаторські досягнення спостерігаються в галузі декоративно-театрального мистецтва. Визначними сценографами в цей час виступають А. Петрицький, О. Хвостов-Хвостенко, В. Меллер, О. Екстер та ін.

Незаперечні художні досягнення спостерігаються в графіці, яка в цей період усвідомлює себе як цілісне, принципово нове явище українського мистецтва. У ній, як і в живописі, по-різному відбилися загальноєвропейські течії мистецтва — модерн, символізм, неопримітивізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм та інші тогочасні мистецькі стилі. Мистецтво графіки цього періоду реалізує себе в різних формах: станковій графіці, журнальній і книжковій, ужитковій графіці, плакаті, ескізі театрального костюма та декорації, які були осмислені як художньо самодостатні, активно експонувалися на виставках. Високому рівню графічного мистецтва сприяла широка мережа графічних факультетів у вищих художніх закладах Києва, Одеси, Харкова, діяльність мистецької студії О. Новаківського у Львові, творчість В. Єрмілова, Г. Нарбута, М. Синякової, М. Жука, В. Кричевського, С. Налепинської-Бойчук, П. Ковжуна, Р. Лісовського, І. Мозалевського та ін. Українська книжкова справа стала основною галуззю, у якій реалізували себе митці школи М. Бойчука.

Концепція розвитку українського мистецтва, створена М. Бойчуком, має важливе значення для розвитку національного стилю в контексті пластичних ідей світового мистецтва. Його метод базувався на органічному поєднанні й переосмисленні візантійських коренів української художньої культури, її народного мистецтва, ранньоренесансних джерел та тогочасних пошуків сучасного європейського мистецтва. Школа М. Бойчука, його мистецька система спрямована на національне відродження українського мистецтва, в 20-х роках оформилася як мистецький напрям — бойчукізм. Його метод полягав у розвитку всіх форм українського мистецтва в їх єдності. Це була цілісна теоретично обґрунтована концепція, яка, спираючись на досвід модерну, передбачала піднесення всіх форм у синтезі. Саме тому бойчукісти внесли нове розуміння в розвиток монументального мистецтва, живопису, графіки, впритул підійшли до створення дизайну. Вони спрямовували свої ідеї на поєднання високохудожньої творчості з виробництвом повсякденних речей — в кераміці, ткацтві, гобелені, комплексному оформленні інтер'єрів. До цього напрямку належали М. Бойчук, В. Седляр, І. Налепинська-Бойчук, І. Падалка, О. Павленко та ін.

Скульптура на території як Західної, так і Східної України, що на початку століття розвивалася в річищі європейського мистецтва, переживає потужний процес формування національної школи пластики. Першу третину ХХ ст. характеризує універсалізм творчих проєктів: усі мистецькі види скульптури підкоряються єдиному ансамблевому рішенням архітектурно-просторового середовища.

Митці Західної України здобували освіту переважно в Кракові, Мюнхені, Римі, Петербурзі, де вони засвоювали стиль модерн, поєднуючи елементи віденської сецесії, «закопанського» стилю. Їхні пошуки здійснювалися в контексті європейського мистецтва.

З 1900 року Східна Україна, насамперед Київ, стає культурно-мистецьким осередком, де модерністські ідеї завойовують впливові позиції. Митці адаптують усю стилістичну шкалу модерністських напрямів. Не лишаються осторонь і офіційні напрями — академічний класицизм, що трансформувалася в пізньокласицистичну версію, іноді вироджуючись у натуралізм. Характерною ознакою початку століття для Києва стало те, що в одному «культурному просторі» відбувалося одночасне співіснування різностильового спектра розвитку скульптури: символізм, імпресіонізм, модерн. В 10–20-х роках працювали митці, що навчалися в кращих європейських художніх центрах. Це старше покоління скульпторів, таких як Ф. Балавенський, І. Кавалерідзе, Г. Теннер, І. Севера, Б. Кратко, Л. Блох, а також молода генерація випускників художніх закладів — Ж. Діндо, М. Гельман, М. Лисенко, І. Макагон, Г. Пивоваров, Ю. Білостоцький.

Новатором серед українських скульпторів, що впроваджував авангардно-модерністські засоби мистецького виразу, був О. Архипенко, пошуки якого вплинули на розвиток як західноукраїнської, так і східної школи пластики.

Поступово, з 20–30-х років, монументальна скульптура в Україні привертає пильну увагу партії, скульптура стає головною політико-ідеологічною зброєю у формуванні свідомості радянської людини, штучно припиняється процес високопрофесійного формування національної школи пластики.

Сміливі пошуки, спрямовані на вироблення нових типів промислових, адміністративних, культурно-освітніх та житлових споруд, у 20–30-х роках характерні були для архітекторів. Саме тоді було збудовано Дніпрогес у Запоріжжі, будинок Держпрому в Харкові та ін.

Водночас саме на початку ХХ ст. відбувається усвідомлення галузі декоративного мистецтва як особливої сфери художньої діяльності, що підпорядкована своїм закономірностям і має свої засоби емоційного впливу, з'являються професіональні митці декоративного мистецтва, складається його естетика та критика.

На початку століття здійснюються творчі контакти народних майстрів Г. Собачко, П. Влащенко, В. Довгошиї з провідними митцями авангарду К. Малевичем, О. Екстер, Н. Давидовою, розробляються ідеї творення орнаменту, формується лексика супрематизму, нові принципи моделювання одягу, предметного середовища.

Важливе значення мала «промислова революція» XIX ст., коли активно заявили про себе технічні засоби й технології, на зміну ручній праці кустарів прийшло промислове виробництво, відтак замість унікального витвору народного майстра з'явилися вироби, тиражовані машиною. Саме на початку століття утворюється особлива галузь художньої творчості, що охоплює широкий спектр — від унікальних творів до зразків для масового виробництва, від побутових предметів до унікальних виставкових виробів із фарфору, дерева, металу, а також вишивки. Ці чинники соціально-економічного й культурного спрямування вплинули на формування нових стилістичних рис у народному мистецтві, стали причиною змін його художньо-образної мови, руйнування його цілісності.

У 20-х роках на сході країни відбувається активний процес українізації у сфері літератури, мистецтва, науки. Українська культура зазнає свого піднесення в поезії (П. Тичина, М. Рильський, М. Зеров, Є. Плужник), в театрі (М. Куліш, Л. Курбас), кінорежисурі (О. Довженко) та ін. На повну силу заявляють про себе різні творчі об'єднання та угруповання. Творча активність знаходила свій вихід у виникненні численних художніх організацій: «Пролетарська культура» (1919), «Творчество труда» (1919), «Пролетарское творчество» (1919), «Зори грядущего» (1921), Товариство ім. О. Костанді (1922–1929), «АХЧУ» (1923–1930), з філіями у Харкові, Полтаві, Херсоні, Чернігові, Одесі, Миколаєві, АРМУ (1925–1932), АСМУ (1928–1932) та ін. Всі вони мали свої програми й бачення розвитку українського мистецтва. Активно працюють над створенням нового стилю українського мистецтва художники школи М. Бойчука: В. Седляр, І. Падалка, О. Павленко та ін. Визначним осередком творчих пошуків залишався Київський художній інститут. Його було засновано як Українську академію мистецтв (1919), навколо якої гуртувалися видатні художники й педагоги різних мистецьких напрямів: М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, В. і Ф. Кричевські, О. Мурашко, Г. Нарбут. Серед викладачів працювали відомі представники авангарду — О. Богомазов, В. Пальмов, К. Малевич, В. Татлін. Саме в 20-х роках у цьому закладі освіти й мистецтва викладали прихильники різних мистецьких напрямів та уподобань. Дух свободи відчувався і в мистецтвознавчих виданнях, зокрема, в систематичних випусках журналу «Нова генерація». Перетворення в 20-х роках були настільки відчутними й привабливими, що деякі діячі науки і культури повернулися в радянську Україну з еміграції (наприклад, із Праги в 1926 і 1927 роках повернулися І. Севера і В. Касіян) [2].

У 1919 році на базі місцевих художніх училищ у Харкові та Одесі було організовано Вільні художні майстерні. Згодом вони були перетворені в Харківський художній технікум та Одеський політехнікум образотворчих мистецтв, які існували на правах вищих навчальних закладів, а з 1928 року їх було перейменовано в художні інститути.

У 20-х роках виникла й розвинулася мережа державних середніх художніх навчальних закладів-профтехшкіл у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Луганську.

Водночас було засновано мережу вищої та середньої художньо-промислової освіти: Миргородський та Межигірський художньо-керамічні технікуми (на правах вищих навчальних закладів), художньо-промислові школи в Кам'янці-Подільському, Умані, Глинську, Опішні, навчально-виробничі майстерні в Кролевіці, Діхтярях, Решетилівці та інших місцях.

У наступний період 30-х — першій половині 50-х років відбувається приєднання до України західних земель, що значно розширило панораму мистецтва, творчі взаємодії та взаємовпливи.

30-і — перша половина 50-х років був дуже складним і суперечливим періодом у плані здобутків і прорахунків в історії художньої культури України.

30-і роки в історії української культури мали кардинально протилежний напрям розвитку порівняно з попереднім десятиліттям. На сході короткі, але сповнені надії часи «українізації» завершилися самогубством головних її натхненників і реалізаторів — М. Скрипника і М. Хвильового. Радянська влада відкрито перейшла від політики загравання з інтелігенцією до жорсткого тоталітарного режиму. За короткий час українська культура зазнала жахливих втрат серед діячів культури і науки. Відбулося фізичне знищення М. Бойчука та його учнів. Хвиля еміграції діячів культури пролягла через Галичину. До Львова перебралися художники М. Бутович, П. Ковжун, В. Крижанівський, П. Холодний, архітектор і мистецтвознавець В. Січинський.

Напередодні Вітчизняної війни українці Галичини, що перебували в складі Польщі, опинилися між двома тоталітарними режимами у вигляді сталінського режиму й нацистської Німеччини. Попри це у Львові ще вирувало повнокровне мистецьке життя, відбувалися яскраві мистецькі акції, у яких брали участь як місцеві, так і приїжджі українські художники, працювали численні мистецькі угруповання. Важливими подіями стали «Ретроспективна виставка українського мистецтва за останні 30 літ» (1935) та «Виставка виробів українського промислу» (1936) в Народному домі [2].

Художнє життя Львова мало суперечливий і складний характер. Проте основне своє покликання воно вбачало в пошуках збереження національної самобутності й неповторності як народного, так і професійного мистецтва, а також власного шляху розвитку в контексті причетності до сучасних європейських тенденцій розвитку.

Українські кооператори, промисловці й керівники банків, таких як «Дністер», «Промінвестбанк», часто виступали доброчинцями та ініціаторами в організації культурно-мистецьких акцій. Опікувався українським мистецьким середовищем і Галицький Митрополит Андрей Шептицький. Чимало художників були стипендіатами Митрополита, навчалися за кордоном (М. Бойчук, О. Новаківський, М. Сосенко, І. Труш та ін.).

Офіційне мистецтво 30-х — першої половини 50-х років формувалося переважно на засадах соцреалізму. Функції, художня мова та семантика «соцреалізму» знайшли своє першорядне втілення в образотворчому мистецтві та архітектурі. Тоталітарна субкультура радянського суспільства була напрочуд стійкою. Ось чому в епоху її панування підтекстом усіх подій тодішнього життя були глобальні інтереси, настанови та амбіції влади. Міф про нову дійсність розроблявся поза сферою мистецтва. Його загальні контури формувалися в партійних документах і директивах, резолюціях з'їздів, у сфері суспільних наук, офіційної літератури, кіно. Адже від початку всі апологети та ідеологи ідейності мистецтва (починаючи з Леніна, Луначарського) стояли на чітких позиціях підкорення всієї культурної діяльності єдиній партійній волі, регламентації і контролю мистецтва партійними органами. Проголошений на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934) метод соціалістичного реалізму фактично знищував усі інші стилі й методи в українському мистецтві. З усього розмаїття відомих на той час тенденцій обирається одна-єдина, що відповідала партійним цілям, і оголошується єдино правильною. Літературна сюжетність у живопису, графіці, скульптурі виходить на перше місце, витісняючи власне пластичний образ твору. Ця загальна тенденція панує в декоративному мистецтві. Впровадження настанов станковізму, оповідності штовхає до створення картин на зразок живопису, але виконаних у гобелені, ткацтві або в круглій скульптурі з дерева, фарфору або глини.

Формування ідеологічних засад усіх тоталітарних держав було схожим, бо вони мали майже однакові вихідні принципи режимів. Дослідники розрізняють загальні ознаки естетики того часу: надреалізм, монументалізм, класицизм, народність і героїзм. Особливого значення серед них надавалося народності. По-перше, тому що поняття «народність» пов'язувалося із уявленнями про органічність та цілісність і протиставлялося механічному, абстрактному; по-друге, воно означало простоту і зрозумілість на протигагу складності елітарного мистецтва; по-третє, заради здорової народності відбувалася боротьба з хворобливим «занепадництвом». Найголовнішим у цих постулатах було те, що «народність» ще асоціювалася із «своїм» мистецтвом на протигагу мистецтву «інших народів», а народна фольклорність протиставлялася професійному мистецтву як ідеальний зразок [3].

У тоталітарній культурі народ є доповненням до влади, що уособлюється у «вожді». Саме тому постійно декларувалася єдність народу і вождя, формувалося «мистецтво для народу» й заради цього 1936 року було розпочато кампанію проти формалізму [4].

Художнє втілення, тобто візуальне творення, «образу епохи» відводилося живопису, архітектурі, скульптурі, частково декоративному мистецтву. Йшло цілеспрямоване, ірраціональне формування і становлення «великого стилю» 30–50-х років. Він виробив низку пропагандистських кліше: зображення колгоспників, ударників праці, спортсменів з упевненою ходою, готовністю здійснити героїчний вчинок, святкових жінок із букетами квітів та ін. Було розроблено іконографію вождя, свята, щасливого дитинства. В основі мистецтва доби тоталітаризму лежить чітко реалізована ідея святково-оптимістичної, а скоріше — ідеалістичної атмосфери, звідки й пішли штампи сюжетів «радість праці, свята». Позірний оптимізм тоталітарного мистецтва не мав нічого спільного з реаліями життя, він був ідеологічною настановою. Саме в часи голодомору, трагізму колективізації створювалися роботи, що прославляли колгоспний лад.

Для виконання функції образотворчої пропаганди з допомогою методу соціалістичного реалізму перед митцем ставилося завдання створювати радісну картину здійсненої мрії. Ілюзія в реалістичному образі мала трактуватися як відображення «правди життя». Ці стильові ознаки оптимістичного міфу про щасливе життя з його еклектичністю, станковізмом побутуватимуть аж до 40–50-х років. Художні образи вождя, радянського народу, воїна, матері, колгоспниці, тракториста стали основною категорією естетики соцреалізму і основним критерієм оцінки художнього твору. «Міф — є вимисел», — повчав творець соцреалізму Максим Горький. «Соцреалізм виник як національний варіант спільного для всього ХХ століття феномену мистецтва тоталітарної держави» [5], — стверджує І. Голомшток. Великі маси людей, червоні прапори, сонячне сяйво — ці штампи трафаретно кочують по творах образотворчого мистецтва, механічно переносяться в декоративні твори. У народне мистецтво вводяться ознаки й принципи станковізму.

Важливою прикметою мистецтва доби тоталітаризму було звернення до неокласицизму як стильового орієнтиру, що лягло в основу всього офіційного мистецтва. Образотворче мистецтво, архітектура набувають рис помпезності. Час 30–50-х років — це структурований континуум, не співвіднесений із реальним історичним розвитком світового мистецтва, відтак відбувається ізоляція українського мистецтва від загального художнього процесу.

Треба зазначити, що в попередній період — в 20-х — на початку 30-х років, в українському мистецтві відбувалися процеси, які об'єднували його зі світовими тенденціями. Митці широко використовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували з кольором, фактурою, об'ємами, пластикою. Українське мистецтво того часу все ще відчувало себе частиною європейського художнього процесу. В Україні була створена мережа вищої мистецької освіти, де в системах викладання застосовувалися найновіші сучасні принципи й методи навчання. Діяли різні за програмними засадами мистецькі угруповання, міцніли зв'язки з виставковою діяльністю зарубіжних країн. Посилено здійснювалися пошуки національних форм мистецтва, які в західних та східних регіонах України мали різні джерела інспірації та принципи формотворення.

Запроваджений метод соцреалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та політики. Цей метод знищував усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови. Українське мистецтво ізолюється від світу, шляхом репресивних заходів запроваджується одновекторність художнього процесу та жорстка залежність митця від тоталітарної системи. Водночас в образотворчому мистецтві, а передусім у декоративному, вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді до штучного застосування орнаменту в станково вирішених гобеленах або плакатних тематичних панно чи рушниках. Незважаючи на пресинг та зміцнення тоталітарного режиму, українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соцреалізму намагалася чинити опір, шукати нові форми творення [6].

Українській скульптурі цього періоду також відводилася провідна роль в ідеологічній пропаганді. Станкова пластика перейшла на типово передвижницькі жанрові композиції, монументальна скульптура втілювала спотворене розуміння монументальних форм, що були великі за розміром, але станкові за суттю. Втім чимало українських скульпторів як старшого покоління (Ф. Блавенський, І. Кавалерідзе, Б. Кратко, І. Севера), так і нової генерації — Ю. Білостоцький, Ж. Діндо, М. Гельман, М. Лисенко, А. Писаренко, Г. Петрашевич, Г. Пивоваров, М. Панасюк та багато інших талановитих митців поряд з кон'юнктурними роботами створили чимало талановитих творів.

Український живопис, який у 20-х роках ще перебуває в руслі загальносвітового процесу, з другої половини 30-х років ізолюється від світу, і шляхом репресивних заходів запроваджується одновекторність художнього процесу-переходу на рейки соцреалізму. У той самий час чимало талановитих митців як старшого покоління (Ф. Кричевський, І. Іжакевич, М. Самокиш, Г. Світлицький, К. Трохименко, О. Шовкуненко), так і нової генерації (М. Деревус, В. Костецький, І. Штільман, І. Хворостецький) створили чимало високохудожніх робіт.

Особливо відчутну підтримку в 30-х роках отримав політичний плакат. Образ вождя і політичні гасла та цитати стали притаманними також станковій і книжковій графіці. Фізичного знищення зазнали представники школи М. Бойчука, проводилася рішуча боротьба з різними проявами «формалізму». У найкращому становищі опинилися представники реалістичної школи графіки — І. Іжакевич, В. Заузе, В. Мироненко, М. Деревус, Г. Пустовіт, які в цей складний період створили чимало високохудожніх творів. У 20–30-х роках розпочинає свою творчу активність В. Касіян. У період Великої вітчизняної війни графічне мистецтво було найбільш дієвим і мобіль-

ним. Виконувалися роботи різні за жанром — фронтіві зарисовки, станкові твори, портрети, листівки. Розширюється і збагачується лексика образотворчої мови плакату. Етапними стають роботи А. Страхова, І. Кружкова, В. Литвиненко, В. Касіяна.

Одним із основоположних для «соцреалізму» був принцип мистецтва «соціалістичного за змістом і національного за формою». У народному мистецтві це розглядалося як введення в органічну структуру народного орнаменту поширених сюжетів радянської дійсності, що спричинило зникнення семантичної значущості й заміну її плакатною зрозумілістю. Превалювання принципів станковізму призвело до зміни функціонального призначення виробів народного мистецтва; утилітарна та обрядова функції повернулися в бік сувенірно-агітаційного, виставкового напрямку.

Загальна централізація всього мистецького життя кристалізувалася у створенні Укрхудожспілки (1936), яка керувала усім творчим і виробничим життям художніх артіль, затверджувала еталони-зразки професійним художникам, вимагала виконання виробничого плану, насаджувала систему державних замовлень. Саме в цей час відбувається штучне впровадження в орнамент радянської символіки, спрощеності орнаментального вирішення, посилення плакатності, оперування доступними ідеологічними та міфологічними конструкціями.

Зауважимо, що процес формування художнього образу в декоративному мистецтві періоду соцреалізму мав кілька фаз. На перших етапах відчувалося механічне дотримання всіх норм і канонів, особливо в плані станковізації творів. Ця тенденція зберігалася протягом 30–50-х років, та поступово наростала й інша тенденція. Чимало митців, передусім графіків, живописців, скульпторів, уникаючи жорстких вимог офіційного мистецтва, масово відійшли до сфери «декоративно-прикладного», внаслідок чого вона набула інших функцій, зокрема позбавлення речей їхньої ужитковості з переважанням декоративного начала. Саме в цій царині вирішувалися суттєві проблеми та проводилися несподівані експерименти. Творчі пошуки в таких галузях, як художня кераміка, скло, текстиль, дерево, метал, підготували ґрунт для піднесення розвитку професійного декоративного мистецтва на небувалий рівень [7].

На цей період припадають трагічні часи Вітчизняної війни, коли було повністю зруйновано осередки народного мистецтва і відбувалося їхнє поступове відновлення, накреслювався чіткий водорозділ між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у русло настанов соцреалізму, й народним мистецтвом, яке зберігало притаманні йому традиційні риси.

Наступний період другої половини 50-х — 80-і роки — це складний, неоднозначний і суперечливий у своїх здобутках і прорахунках час.

60-і роки сприймалися як «час відлиги», а 70–80-і роки — як «час застою», але це був період, коли в межах соцреалізму накреслюється кардинальне оновлення, відбувається накопичення нових якостей, а згодом відбувається радикальний перегляд пластичної мови мистецтва. Унаслідок чого паралельно з офіційним мистецтвом утворюється «андеграунд». Хронологічні рамки самого явища та його різні назви — дисидентський рух, мистецтво неоконформістів, інше мистецтво, андеграунд — окреслюються дослідниками в межах кінця 50-х — 1980-и роками. Це час неофіційного мистецтва, що перебуває в ізоляції і протистоїть соцреалізму. Так у Львові «тихою опозицією» були майстерні Я. Музики, І. Севери, М. Сельського, О. Кульчицької, Г. Смольського. Справжньою «духовною академією, або її називали ще — «підпільною академією», була майстерня К. Звіринського, де не лише формувалася нова мова мистецтва, а й плекались яскраві особистості його учнів, які в подальшому стали відомими митцями — А. Бокотей, П. Маркович, Р. Петрук, О. Минько. Л. Медвідь, З. Флінта [8].

У Києві такими центрами вільного мистецтва були творчі майстерні Г. Гавриленка, Ю. Луцкевича, М. Вайнштейна, О. Дубовика, Г. Якутовича, кінорежисера С. Параджанова.

Становленню альтернативної культури в 60-х роках сприяла тимчасова лібералізація режиму. Тоді були повернуті імена Леся Курбаса, Миколи Куліша, зняті звинувачення в «буржуазному націоналізмі» з Володимира Сосюри, Олександра Довженка. Саме тоді створюються непересічні українські фільми, т.зв. поетичний кінематограф. У цей час з'явилося ціле покоління молодих митців-«шістдесятників» — Ліна Костенко, Іван Драч, Дмитро Павличко, Василь Стус, Василь Симоненко. Поступово часи мінялися і в 70-х роках суспільно-політична ситуація змінилася, перейшла в стадію «застою». Частина митців, незгодних з «генеральною лінією партії», залишає країну. У 1970 — Ілля Кабаков у своєму есе [9] називає цей період терміном «порожнечою»,



маючи на увазі стан безвиході, відчаю. У середовищі творчої інтелігенції чітко викристалізовується розуміння того, що комуністичне суспільство, за висловом Льва Гумільова, — це химера.

Так було в 60–80-і роки, а у післявоєнний період офіційним напрямом мистецтва залишався соцреалізм. Провідною щодо його втілення виступає монументальна скульптура, в якій, поряд з портретом, розвивається групова композиційна скульптура, широкого розмаху набуває спорудження монументів. Трагічні події Другої світової війни значно розширили сюжетний репертуар усього образотворчого мистецтва і передусім монументальної скульптури. У післявоєнні роки з'явилася можливість у рамках соцреалізму говорити про народну трагедію і лихоліття воєнних років. Тема Великої вітчизняної війни стала визначальною у творчості В. Бородая, В. Зноби, Г. Кальченко, В. Борисенко, М. Лисенка та ін. У 70–80-х активно заявляють про себе М. Грицюк, Ю. Сінкевич, А. Фуженко, Е. Мисько, які шукають нові шляхи розвитку скульптури, розширюють її художньо-виражальні можливості.

Провідними митцями того часу в живописі виступають Т. Яблонська, О. Шовкуненко, С. Шишко, С. Григор'єв, Й. Бокшай, М. Глушенко, В. Костецький, А. Ерделі, Ф. Манайло, молода генерація живописців 70–80-х років: Т. Голембієвська, В. Зарицький, В. Задорожний, М. Божій, В. Чеканюк, В. Патик та ін.

Високих досягнень у 60–70-х роках набуває книжкова графіка, особливо в створенні цілісного ансамблю книги. Провідними митцями виступають А. Базилевич, Г. Якутович, О. Данченко, Г. Гавриленко, С. Гебус-Баранецька, А. Чебикін та ін.

70–80-і роки позначилися зміцненням творчої співдружності художників, передусім монументалістів та архітекторів. На відміну від попереднього періоду, коли синтез мистецтв мав місце переважно в унікальних спорудах, тепер творчість художників-монументалістів і скульпторів знаходять застосування також і в масовому будівництві. У цей час широко виконуються масштабні декоративно-монументальні розписи й мозаїки, які мають на меті прикрасити типові уніфіковані будівлі масового будівництва. Негативною рисою більшості цих панно, виконаних переважно через систему Художнього фонду, був стандартний набір символів та фольклорних образів.

При Академії архітектури УРСР було утворено спеціальний Науково-дослідний інститут художньої промисловості з низкою експериментальних лабораторій, який розробляв нові зразки декоративних тканин, керамічних виробів і меблів з метою подальшого їх впровадження в масове виробництво для окраси побуту та оздоблення громадських інтер'єрів. Це сприяло не лише збільшенню виробів масового вжитку, а й підвищенню їх мистецького рівня. Діяльність митців художньої промисловості спрямовувалася на вивчення народного мистецтва, використання його традицій. Провідним у творчості художників був фольклоризм, хоч на різних етапах він усвідомлювався по-різному і йшов від механічного цитування в орнаментах і малюнках тканин, у формах керамічних виробів 50–60-х років, до чіткого усвідомлення в 70–80-х роках специфіки професійного мистецтва, переосмислення традицій народного. Ознакою цього періоду були широке введення творів художньої промисловості в оздоблення громадських споруд, співпраця з архітекторами на стадії проектування та пошуки художнього образу споруди, в якій би відбивався національний колорит. Були створені цілісні за своїм художнім рішенням інтер'єри таких унікальних споруд Києва, як Республіканський будинок кіно, готелі «Київ», «Русь», «Золотий колос», «Феофанія», де керамічні вироби й декоративні тканини несли основне емоційне навантаження й мали національне забарвлення. Автори застосували оригінальні прийоми організації архітектурного простору засобами творів декоративного мистецтва.

Період 60–80-х років став найплодотворнішим у пошуках індивідуальних особливостей професійних митців та в розвитку художньої промисловості. Уже наприкінці 50-х років українська промисловість відновила свою діяльність, почали працювати фарфорові, фаянсові заводи, підприємства художнього скла, кераміки, нові потужні текстильні комбінати. На цих підприємствах працює чималий загін художників, що здобули професійну освіту у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, Київському училищі прикладного мистецтва, школах декоративного мистецтва, навчальних закладах Москви та Ленінграда. У галузі склярства працюють художники І. Зарицький, П. Аверков, І. Аполонов, А. Зельдич, Л. Митяєва, С. Голембовська, С. Сміян; у фарфоро-фаянсовій промисловості — О. Рапай, В. та М. Трегубови, П. П. Яніда, І. Сень, Г. Клумбицька, В. Щербина, О. Жнікруп; у кераміці — Н. Федорова, Н. та В. Протор'єви, Т. Драган, З. Флінта, Т. Левків та ін.

Система художніх промислів у цей період набуває особливого розвитку як за своєю структурою, так і за художньою спрямованістю. На різних етапах розвитку промислів поняття «народний майстер-художник» набувало різного значення та творчого осмислення. Роль художника в системі промислів, форма спілкування з народним майстром не завжди були однозначними. У 50-х ро-

ках в українському декоративному мистецтві відчувається вплив засад станкового мистецтва, не зовсім правильне розуміння специфіки основ народної творчості, що призвело до абсолютизації ролі художника на підприємстві, нівелювання особи народного майстра, роль якого зводилася до пасивного втілення в матеріалі ескізу, попередньо розробленого художником.

Наступне десятиліття позначилося новим розумінням народних традицій. Художники відчували негативність механічного повторення, «цитування» образотворчого фольклору, шкідливого для творчості й розвитку народного майстра. Намітилася тенденція до глибшого вивчення основ народного мистецтва, уважнішого ставлення до його специфіки. 70-і роки проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, принципи композиційної побудови.

Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 80-і роки. Впроваджуються нові організаційні форми роботи, формується новий тип народного майстра. Більшість майстрів дістають підготовку в спеціальних навчальних закладах освіти — училищах, технікумах. Змінилося соціальне значення народного майстра: ця професія стала почесною, а твори, які раніше мали утилітарне призначення, перетворювалися на унікальні, часто орієнтовані на виставки, на окрасу громадських інтер'єрів. У таких промислах, як ткацький, вишивальний, килимарський, основною фігурою виступає народний майстер, що зберігає і творчо продовжує традиції майстерності. Водночас намітилася тенденція до піднесення ролі художника на фабриці.

У 1971 році було організовано низку виробничо-художніх об'єднань з розгалуженою системою філіалів в основних осередках народного мистецтва, системою надомної праці та організованого постачання і збуту продукції: «Вінничанка», київське ім. Тараса Шевченка, харківське «Україна», полтавське «Полтавчанка», косівське «Гуцульщина», львівське ім. Лесі Українки, одеське ім. Жанни Лябурб.

Розвиткові художніх промислів сприяла постанова 1975 року «Про народні художні промисли». 70—80-і роки прикметні бурхливим розвитком художніх промислів, які одночасно з масовою продукцією створювали високохудожні твори мистецтва, засновані на глибокому вивченні народного мистецтва.

У галузі вишивки слід відзначити творчість вишивальниць О. Василенко з Решетилівки, О. Великодної з Полтави, Г. Герасимович з Косова, М. Федорчак-Ткачової зі Львова, М. Коржук та П. Березовської з Клембівки, у галузі ткацтва — Г. Верес з Обуховичів, що на Київщині та Г. Василяшук з с. Шешори Івано-Франківської області, які в 1968 році отримали звання лауреатів Державної премії ім. Тараса Шевченка.

У цей період плідного розвитку набули також гончарство, декоративний розпис, різьблення на дереві. Серед майстрів кераміки, що улавилися на міжнародних виставках, слід назвати Л. Головка, П. Цвілик, О. Залізняка, родину Пошивайлів та інших майстрів з Опішні, яку називають гончарною столицею України. Особливого розквіту в цей період набув декоративний розпис. Це, насамперед, творчість К. Білокур, Г. Собачко-Шостак, М. Тимченко, Є. Миронової, численний загін майстрів із Петриківки. Значного розвою зазнає в 60—80-х роках різьблення на дереві, передусім у західних областях України, зокрема в Косові, де працюють М. Кишук, В. Корпанюк, Ф. Шкрібляк, І. Грималюк, М. Тимків.

У 50—60-х роках у Наддністрянщині продовжує працювати найстарший майстер жанрової круглої скульптури П. Верна, в 70—80-х роках — майстер з Чернігівщини А. Штепа, лемківські майстри круглої скульптури — М. Орисик, В. Одрехівський, А. Сухорський, закарпатський різьбяр В. Свіда.

**Період 90-х років** кардинально відрізняється від попередніх періодів розвитку мистецтва України. Разом із здобуттям державної незалежності приходить чітке розуміння специфіки і природи народного та професіонального мистецтва, законів їхнього розвитку.

Художнє життя цього десятиліття відзначається надзвичайною широтою і калейдоскопічністю. Виникають численні галереї, які формують арт-ринок, численні «проекти», «акції», поширення набуває концепція «артефакту», відбуваються виставки за кордоном, українські митці розглядають свою творчість у контексті світових тенденцій розвитку. Незважаючи на мозаїчність художнього процесу, переважають авангардистські течії.

У ХХ ст. українське декоративне мистецтво активно заявило про себе як мистецтво високої естетичної наснаженості, мистецтво, яке дає можливість відчути живий суперечливий і водночас яскраво цілісний процес художнього життя. Зберігаючи зв'язок із традиціями народної творчості минулого, сучасне декоративне мистецтво набуває нового змісту, нових якостей і рис.

Сучасні митці беруть участь у формуванні нової моделі українського світобачення, нових естетичних вимірів духовності і сприяють усвідомленню органічного єднання глибинно національного та загальносвітового мистецьких процесів.

Творення «образу» митці розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософськими розмірковуваннями. Пошуки митців професійного мистецтва тяжіють до образотворення, посилюється індивідуальне, неординарне бачення навколишнього світу, втілене в особливій манері виконання, емоційно насиченій і змістовній. Відбувається зміна принципів формотворення: відступає принцип корисності та утилітарності, утворюється своєрідна «дифузія» декоративного та образотворчого мистецтва, яка породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали — скло, дерево, глина, нитки — використовуються як засоби художнього формотворення.

Професійне декоративне мистецтво 90-х років — це багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського і, ширше, — світового художнього процесу, де категорія прекрасного є і залишається визначальною. Митці знаходять нові шляхи, використовують різноманітні засоби художньої та емоційної виразності, вирішують загальні формально-художні завдання пластичних мистецтв: новаторське формотворення, взаємодію з навколишнім середовищем, звернення до новітніх технологій.

Основна мета цього тому «Історії українського мистецтва» — показати в історичній ретроспективі шлях, який пройшло наше мистецтво впродовж всього ХХ століття. Шлях цей був складний, суперечливий, де кожний відрізок часу, що відповідав основним тенденціям культури, заперечував попередні етапи розвитку. Так, явища символізму, авангардні течії, що виникли на початку століття, були знищені, оголошені ворожими, викреслені з історії мистецтва, панівним у 30–50-і роки став соцреалізм, з яким, у свою чергу, боролися представники андеграунду, новітні авангардистські течії.

Водночас назріла необхідність переглянути з позицій сучасного бачення історії розвиток української культури протягом ХХ століття. Адже до наукового обігу ввійшли нові імена, актуалізувалися замовчувані раніше течії і деякі періоди історії, сучасного трактування потребують усталені в минулому художні явища та течії.

Попередня «Історія українського мистецтва», що вийшла друком у 1967–1968 роках, була написана з позицій колишнього офіційного погляду на розвиток мистецтва. Крім того, вона охоплює період лише до середини ХХ століття.

Монографії, що вийшли друком у Європі та Америці і присвячені культурі ХХ ст., розглядають мистецтво минулого століття лише в аспекті розвитку новаторських течій, що виникли на початку століття [10]. До того ж, Україна у них присутня не як цілісна країна, а як частина Росії [11]. Якщо авангардні напрями початку століття розглядалися зарубіжними дослідниками, то мистецтво після 30-х років, уся його складність зводилася до спрощеного розгляду як мистецтва тоталітарного режиму. Водночас мистецтво соцреалізму було достатньо повно проаналізовано в мистецтвознавчій літературі [12].

Отже, у томі розглядається мистецтво ХХ століття в усіх його проявах і стилістичних напрямках. Дослідження такого характеру і спрямування могло з'явитися в Україні лише сьогодні. До цього часу авангардні течії українського мистецтва, особливості мистецтва «соцреалізму», аспекти сучасного розвитку не були предметом глибокого і всебічного культурологічного і мистецтвознавчого аналізу через об'єктивні причини функціонування нашого мистецтвознавства в контексті вітчизняної історії. Адже вивчення і відповідно написання історії мистецтва за радянських часів перебувало під пильною ідеологічною увагою, категоричною заборонаю як самих «формалістичних течій», національних особливостей, так і відповідного їх дослідження, з історії були викреслені численні імена митців, цілі періоди і певні художні явища. Це створювало викривлену картину мистецького життя України.

ХХ століття добігло свого кінця, і саме це спонукає науковців до підбиття підсумків, пройдених нашим мистецтвом, до переосмислень з позицій нового, вже ХХІ століття. Важливим сьогодні є новий погляд і виклад історії українського мистецтва, яке розглядається в єдиному річищі світового художнього розвитку. Так, ряд яскравих стилістичних течій образотворчого мистецтва мали міжнародний характер, авангардні напрями тяжіли до універсалізації, провідні тенденції знаходили відгомін у національних школах. Оцінка культури радянського періоду сьогодні позбавлена

ідеологічного забарвлення, і такі явища, як «тоталітарне мистецтво, ортодоксальний соцреалізм розглядаються як автохтонний феномен, який до того ж має аналогії у світовому мистецтві» [13].

Присвячений мистецтву минулого століття том — це, власне, перша спроба накреслити й висловити свій погляд на основні процеси, що відбувалися впродовж всього ХХ століття в художньому житті на теренах нашої країни, намагання відтворити цілісну картину мистецького життя, що розвивалося в контексті загальноєвропейського художнього процесу.

1. Ювілей 25 літньої літературної діяльності Івана Франка // Літературно-науковий вісник. — 1898. — Т. 4. — Кн. 11. — С. 115–133.
2. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. — Л., 2001. — С. 14.
3. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусства // Социалистический канон. — С.Пб., 2000. — С. 11–14.
4. Там само. — С. 12–13.
5. Голомшток І. Соцреалізм и изобразительное искусство // социалистический канон. — С.Пб., 2000 — С. 140.
6. Рогомченко О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950-х рр. // Мистецтвознавство України. — 2003. — Вип. 3. — С. 274–282.
7. Голубець О. Деформації в термінології мистецтва соціалістичного реалізму // Соціалістичний реалізм і українська культура. — К., 1999. — С. 17–20.
8. Карло Звіринський (1923–1997). Спогади, статті, малярство. — Л., 2000.
9. *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism* // Cambridge, Mass.: VTI Press, 1999.
10. Read H. *A Concise History of Modern Sculpture* // New York — Washington, 1964; Read H. *A Concise History of Modern Painting* // New York — Washington, 1975).
11. Степанян Н. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. — М., 2004.
12. Голомшток И. Тоталитарное искусство. — М., 1994; Паперный В. Культура Два. — М., 1996; Збірник «Соціалістический канон». — С.Пб., 2000.
13. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. — К. — 2006. — С. 10.

**Ольга Коновалова**  
(Київ)

## **УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ОРНАМЕНТИКА ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД НАЦІЇ. ПРОБЛЕМА МЕТОДІВ ДОСЛІДЖЕННЯ АНТРОПОМОРФНИХ ЗОБРАЖЕНЬ**

За останнє десятиріччя значно змінилася інтенсивність та глибина наукових пошуків у галузі теорії народного мистецтва. Зміни відбулися як у напрямі активізації досліджень, так і в розширенні й деталізації тематичної спрямованості. Намагання ретельно дослідити національні витоки, окреслити етнічну самобутність стали метою наукових досліджень. У зв'язку з цим посилювалося зацікавлення українською народною орнаментикою.

Термін «орнаментика» визначається як система знаків, що нанесена на окрему річ. Свідомість традиційного суспільства не припускає повної свободи у виборі зображень та їх сполучень. Суттєвою складовою дослідження знаків є код — система вираження окремих понять, при якій ці поняття ототожнюються з певними системами знаків. Сучасні методи дослідження надають такий повний список кодів: геометричний, зооморфний, рослинний, астральний, антропоморфний, ландшафтний, архітектурний, предметний та шрифтовий коди [1]. Дослідження антропоморфних зображень у народній орнаментіці ХІХ–ХХ ст. дозволяє простежити зв'язок індивідуального, особистого, що йде від майстра, з колективним, з генетичною пам'яттю предків. Зображаючи свого двійника чи міфологізовану постать, майстер створював модель світу, надаючи ужитковим речам особливий, космогонічний зміст. Використання антропоморфних зображень сучасними майстрами народного мистецтва свідчить не тільки про збереження національних традицій, а й про існування стійких архетипів, вивчаючи які можна простежити зміни в духовному розвитку людини і відображення цих