



УДК 7.05:745/749(477)"1930/1966"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.02.472>

МИТЦІ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОГО МИСТЕЦТВА ТА ЇХНІ ТВОРЧІ ПРАКТИКИ У ФОРМУВАННІ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ 1930—1966 рр.

Алла ДЯЧЕНКО

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4496-5931>

кандидатка педагогічних наук, доцентка, кафедра
промислового дизайну і комп'ютерних технологій;
деканка факультету декоративно-прикладного мистецтва,
Київська державна академія декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука,
вул. Михайла Бойчука, 32, 01014, Київ, Україна,
e-mail: pani.alla0107@gmail.com

Мета статті — проаналізувати складну динаміку розвитку художньо-промислового мистецтва України від модерних та авангардистських мистецьких форм, зокрема й у творчому тандемі із народною художньою культурою — до жорсткого тоталітарно-ідеологічного тиску сталінської доби й поступово естетичного оновлення у часи т. зв. «відлиги». Осмислення творчої спадщини художньо-промислового мистецтва другої третини ХХ ст. є важливим для розуміння розвитку мистецьких процесів в Україні та їх неперервності, попри складні історичні умови. Попри ідеологічний тиск, цей період став часом професійного становлення плеяди майстрів кераміки, скла, текстилю та порцеляни, чий досвід є актуальним для сучасних практик арт-дизайну та збереження культурної спадщини. Наголошено, що період середини 1950-х — першої половини 1960-х рр. став часом стилізового зламу: завдяки співпраці художників із дизайнерами форм було подолано сталінську помпезність та закладено основи сучасного українського дизайну. Підтверджено, що індивідуальні творчі пошуки й новаторство митців стали важливими чинниками збереження національної ідентичності та високої естетичної якості предметного середовища України в умовах тоталітарної уніфікації. Методологічною основою дослідження є принципи системності та наукової об'єктивності, що дало змогу здійснити аналіз досліджуваного питання та окремих його аспектів.

Ключові слова: авангардизм, «відлига», Віра Клименко-Жукова, гутництво, Дмитро Гоч, ідеологія, Мечислав Павловський, петриківський розпис, порцеляна, соцреалізм.

Alla DYACHENKO

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4496-5931>

candidate ped. of Sciences, associate professor,
associate professor of the Department
of Industrial Design and Computer Technologies,
dean of the Faculty of Decorative and Applied Arts,
Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts
and Design named after Mykhailo Boychuk,
32, Mykhaylo Boychuk Str., 01014, Kyiv, Ukraine,
e-mail: pani.alla0107@gmail.com

ARTISTS OF FINE ART AND THEIR CREATIVE PRACTICES IN THE FORMATION OF THE MATERIAL CULTURE OF THE ERA 1930—1966

The article analyzes the complex dynamics of the development of Ukrainian applied and industrial art from modern and avant-garde art forms, in particular, in creative tandem with folk art culture, to the harsh totalitarian-ideological pressure of the Stalin era and gradual aesthetic renewal during the so-called «thaw». The transformation of decorative art as «industrial art» into an object of political propaganda is highlighted, when the dominance of the socialist realism method unified any creative manifestations in line with the format of representation that was permissible from the point of view of Soviet ideology: glorification of the Soviet way of life, agitation for relevant party guidelines, formation of images of «correct heroes» and glorification of the leader. At that time, one can trace the displacement of the specific plastic language of applied art in favor of permissible plot, naturalism and copying of pictorial canons in accordance with the needs of ideology.

Particular attention is paid to the significance of the founding of the Lviv State Institute of Applied and Decorative Arts in 1946, which became the foundation for the professionalization of the industry and the education of a new generation of artists capable of critical rethinking of traditions. The article reveals the personal contribution of significant figures of Ukrainian art of the period under study. In particular, the technology of creating porcelain flowers by Dmytro Goch at the Baraniv Porcelain Factory is analyzed as an example of the interaction of science, craft and high art. The activities of Vira Klymenko-Zhukova at the Kyiv Experimental Ceramic and Art Factory are studied, who initiated the introduction of Petrykivka painting into the decoration of porcelain products, expanding the boundaries of traditional folk art. The role of Mieczyslaw Pavlovsky in the revival of the Lviv school of blown glass is highlighted, where the use of complex techniques, such as «Venetian thread», allowed to bring glassblowing to the level of author's artistic plasticity.

It is emphasized that the period of the mid-1950s — the first half of the 1960s was a time of stylistic change. Thanks to the collaboration of artists with designers of forms, Stalinist pomposity was overcome and the foundations of modern Ukrainian design were laid. It is confirmed that it was the individual creative searches and innovation of artists that became decisive factors in preserving national identity and ensuring high aesthetic quality of the subject environment of Ukraine in the conditions of totalitarian unification.

Keywords: avant-garde, «thaw», Vira Klymenko-Zhukova, ironworks, Dmytro Goch, ideology, Mieczyslaw Pavlovsky, Petrykivka painting, porcelain, socialist realism.

Вступ. Постановка проблеми. Культурний розвиток художньо-промислового мистецтва України другої третини ХХ ст. відбувався в умовах жорсткого державно-тоталітарного контролю та ідеологічних рамок. Водночас можна вести мову про інтенсивний пошук нових художніх форм. Творча діяльність митців художньо-промислової сфери окресленого періоду в Україні була визначальною для створення естетичного середовища, у якому перетиналися традиції народної художньої культури та виклики й вимоги часу, пов'язані з технологічними новаціями та масовими потребами. Метод соціалістичного реалізму, що був запроваджений, суттєво змінив характер мистецтва, зробивши його повністю підконтрольним партійним замовленням та політичній ідеології. Усі інші художні напрями та нові експерименти з мовою пластики фактично знищувались. Українське мистецтво опинялося в ізоляції від світового контексту, а через репресивну політику запроваджувалась одновекторна спрямованість творчого процесу, що жорстко пов'язувала митця з вимогами тоталітарної системи. У декоративному та образотворчому мистецтві вираз національної ідентичності часто обмежувався поверхневими елементами, які нерідко зводилися до надуманого використання орнаментів у створенні гобеленів зі станковим виконанням, тематичних плакатних панно чи декоративних рушників. Попри тиск і посилення тоталітарного режиму, українська творча інтелігенція прагнула протистояти обов'язковим канонам соцреалізму, шукаючи нові шляхи і форми творчості [1, с. 59]. Дослідження творчих практик митців дає змогу відтворити процес розвитку українського художньо-промислового мистецтва та окреслити внесок окремих особистостей у формування національної школи дизайну.

Актуальність теми. Осмислення творчої спадщини художньо-промислового мистецтва другої третини ХХ ст. є важливим для розуміння розвитку мистецьких процесів в Україні, їх неперервності, незважаючи на умови та обставини. Попри ідеологічний тиск, цей період став часом професійного становлення плеяди майстрів кераміки, скла, текстилю та порцеляни, чий досвід є актуальним для сучасних практик арт-дизайну та збереження культурної спадщини й її репрезентації як в Україні, так і за її межами.

Аналіз публікацій та досліджень. Т. Кара-Васильєва низку публікацій присвятила вивченню мис-

тецьких трансформацій, які відбувалися в Україні у ХХ ст., розглянула динаміку змін у напрямках і стилях художнього життя, варіанти інтеграції народного і професійного мистецтва у творчості майстрів [1; 2]. Зміну мови мистецтва України ХХ — початку ХХІ ст. вивчала А. Ложкіна, доповнивши свої тексти багатим ілюстративним матеріалом [3]. На основі творчого доробку митців України З. Чегусова комплексно досліджувала художньо-стильові зміни у сфері авторської кераміки, скла і текстилю як єдине цілісне явище [4]. Історію текстилю ХХ ст. на прикладі музейних колекцій вивчав Г. Голубець, зосередившись на музеях Львова [5]. Д. Боб'як зупинилася на дослідженні художніх тканин на прикладі килимів, гобеленів, ліжників та виробів з батику [6]. Своєрідність української порцеляни першої третини ХХ ст. привернула дослідницьку увагу Л. Сержант [7]. Вкрай цікавою та фактологічно насиченою є стаття В. Даниленка, присвячена дизайну України ХХ ст. у загальноєвропейському контексті [8].

Як видно із зазначеного огляду наукових напрацювань, пов'язаних із темою нашої статті, на сьогодні сформувався корпус відповідної наукової літератури. Однак поза увагою залишається більш предметний аналіз зв'язку художніх практик митців із розвитком художньо-промислового мистецтва, що й зумовило вибір теми дослідження.

Мета статті — проаналізувати складну динаміку розвитку художньо-промислового мистецтва України від модерних та авангардистських мистецьких форм, зокрема й у творчому тандемі з народною художньою культурою — до жорсткого тоталітарно-ідеологічного тиску сталінської доби й поступово естетичного оновлення у часи т. зв. «відлиги».

Основна частина. Усвідомлення декоративного мистецтва як окремої сфери художньої діяльності, що підпорядковується власним закономірностям та використовує специфічні засоби емоційного впливу, формувалося з початку ХХ століття. У цей період з'являються професійні митці декоративного мистецтва, закладаються основи його естетики та розвивається критичний підхід до оцінювання цієї галузі. Вже став хрестоматійним приклад творчої взаємодії майстрині народної художньої культури Ганни Собачко-Шостак та мисткині-авангардистки Олександри Екстер, яка у своїх сценографічних роботах поєднувала українську архаїку та елементи античності

ті. Або ж супрематичні малюнки Олександра Екстер, Ніни Генке-Меллер, Любові Попової та Казимира Малевича, які вони надавали для вишивання майстриням у селі Вербівка на Черкащині. Вишвальницькі супрематичні фантазії втілювали у предмети побуту або аксесуари [9].

Поява численних фірм, художніх салонів, магазинів і ательє, готових виконувати замовлення на створення художніх виробів, значно сприяла розвитку взаємозв'язку між митцями та їхньою аудиторією. Це стало передумовою для постійного перенесення нових ідей з елітарного мистецтва до масового. Такий процес робив можливим інтеграцію стилю у повсякденне життя, а також вперше піднімав питання щодо феномену масової культури. Ще з середини ХІХ ст. почалася активна тенденція до відродження стилістичної єдності в мистецтві. Багато видатних митців живопису й скульптури присвячували свою діяльність також прикладному мистецтву. Їхні творчі пошуки нерідко супроводжувалися активізацією принципів відкритого конструювання та акцентом на виразній функції форми. У цей період виникло та набуло значного поширення поняття «*industrial art*» (промислове мистецтво), що раніше розвивалося під назвою «*applied art*» (прикладне мистецтво). Сформувалася нова галузь мистецтвознавства, яка охоплювала не лише «високі» форми мистецтва, але й «низькі», тобто більш утилітарні. Значно розширилася тематика естетичних досліджень, включаючи ширшу палітру художніх явищ. Г. Земпер ввів у науковий обіг такі терміни, як «*das Kunstgewerbe*» (художнє ремесло) й «практична естетика» (*die praktische Aesthetik*). Важливою особливістю цього етапу стало те, що розвиток прикладного мистецтва значною мірою визначали ідеї окремих особистостей та теорій, що створювало міцну основу для формування принципів функціоналізму. Розвиток матеріально-художньої культури, прикладного мистецтва та становлення художнього конструювання й дизайну значною мірою відбувався завдяки Всесвітнім промисловим виставкам, які стали своєрідними творчими лабораторіями. На цих виставках уперше демонстрували промислові вироби для загального огляду, що сприяло активному обговоренню питань формотворення та соціально-естетичних аспектів створення предметного середовища. Значення діяльності художньо-промислових навчальних

закладів також суттєво зросло на фоні істотної зміни ролі художника-прикладника у формуванні навколишнього середовища. Програми таких закладів зазнавали кардинальних і революційних змін, враховуючи нові виклики та вимоги часу [10, с. 29—31].

Однак вже з початком 1930-х рр. в підрадянській Україні розпочалося утвердження соцреалізму, що кардинально змінило увесь плін мистецького життя. Система тоталітаризму в мистецтві, яку представляє соцреалізм, мала однорідний характер, але сам принцип цього напрямку був неоднозначним, піддавався різним інтерпретаціям та оцінкам. Для розуміння феномену соцреалізму в українському мистецтві та культурі 1930—1960-х рр. необхідно усвідомити логіку тогочасної доби. Ця логіка ґрунтувалася на переході від загального до конкретного. Основний підхід полягав у тому, щоб спершу окреслити широкую перспективу, потім конкретизувати її, і водночас розглянути альтернативний шлях — рух від окремих елементів до цілісного знання. Як вказує С. Овчаренко, «метод соцреалізму є складником цілепокладання, способом досягнення цілі, а як стиль є спонукою до формотворення. Така подвоєна трансформація зовнішнього і внутрішнього, яка реалізується в контексті культури, зокрема художнього твору, є дихотомією трансцендентального (завданого згори) і феноменологічного (наявного) аспектів соцреалізму» [11, с. 190].

Офіційне мистецтво 1930-х — першої половини 1950-х рр. формувалося переважно на основі принципів соціалістичного реалізму. Його функції, художня мова та символіка знайшли своє основне втілення в образотворчому мистецтві та архітектурі. Тоталітарна субкультура радянського суспільства відзначалася надзвичайною стійкістю. Саме тому в період її панування всі події тогочасного життя мали прихований контекст, пов'язаний із глобальними інтересами, цілями та амбіціями влади. Міф про нову реальність розроблявся за межами сфери мистецтва. Загальні принципи соцреалістичного підходу формувалися в партійних документах, директивах, резолюціях з'їздів, а також у сфері суспільних наук, офіційній літературі та кіно. Метод соціалістичного реалізму фактично виключав існування інших стилів і напрямів у межах українського мистецтва. З доступного стилістичного розмаїття того часу обиралася одна-єдина тенденція, що відповідала партійним інтересам. І саме

вона проголошувалася єдино правильною. У результаті літературна складова займала домінантне місце навіть у таких видах мистецтва, як живопис, графіка чи скульптура, поступово витісняючи пластичну виразність творів. Ця загальна лінія стала визначальною і для декоративного мистецтва. Орієнтація на станковізм і сюжетність призводила до створення робіт, що наслідували принципи живопису, але виконувалися у техніках гобелена, ткацтва чи круглої скульптури з дерева, порцеляни або глини. У тоталітарній культурі народ виступає як додаток до влади, яка втілюється у фігурі вождя, «батька народів». Тому постійно підкреслювалася єдність між народом і вождем, формувалася «мистецтво для народу». З цієї метою у 1936 р. розпочалася кампанія проти формалізму. Художнє втілення образу епохи було покладене переважно на живопис, архітектуру, скульптуру та частково декоративне мистецтво. Цілеспрямовано й навіть ірраціонально створювався та утверджувався т. зв. великий стиль 30—50-х рр. ХХ століття. Було виокремлено низку пропагандистських образів: колгоспники, ударники праці, спортсмени із впевненою спортивною поставою, готовністю до героїчних вчинків, жінки-трудівниці з букетами квітів та ін. Сформувалася й своєрідна іконографія, присвячена вождям, радянським святам і поняттю щасливого дитинства. Основу мистецтва часів тоталітаризму становила чітко реалізована ідея святково-оптимістичної, а радше ідеалізованої атмосфери, що посприяла появі штапованих сюжетів про радість праці та свята. Однак весь цей уявний оптимізм не мав нічого спільного з реальним життям. Йшлося лише про політичну пропаганду. Саме в періоді Голодомору й трагедії колективізації створювалися твори, які славили колгоспний устрій [1, с. 58].

При цьому мистецькі реакції на ситуацію були різними: «Розділена, пошматована окупаційними режимами Україна в мистецтві не могла бути одноцілою: Харків і Київ наповнювалися гнітючою атмосферою тоталітарно-деспотичної ідеології, Одеса немовби застигла в очікуванні змін, Львів презентував національно свідомі сили. У Празі, Парижі, Варшаві, Берліні, в інших містах світу емігрантські середовища були змушені пристосовуватись до умов життя тих країн, де вони дістали гостинний притулок» [Роготченко 2006, с. 404]. На початку 1930-х рр. в радянській Україні ще можна було помітити дея-

кий опір офіційним доктринам. Проте з другої половини цього десятиліття колір, композиція і, що найважливіше, тематика стали майже повністю підпорядкованими тоталітарним ідеологічним установкам. Перша хвиля культурного терору в другій половині 1930-х рр. сформувала модель нового тоталітарного мистецтва. Теми, які в той час були бажаними і рекомендованими, у 1940-х і 1950-х рр. перетворилися на обов'язкові. Нова тоталітарна культура перейшла до наступної стадії розвиненого соціалістичного реалізму [12, с. 455].

У другій половині ХХ ст. відбувся поступовий перегляд стильових принципів, характерних для попередньої тоталітарної епохи, та визрівання нових тенденцій, орієнтованих на мистецтво творчих особистостей із сучасними поглядами на художню образність і формотворення. Наприклад, ще у 1950-х рр. розуміння завдань художнього текстилю значно відрізнялося від підходів, що сформувалися у наступні десятиліття. На початку цього періоду переважала тенденція, характерна для сталінської епохи. Багато авторських тканин мали риси, які нагадували станкову живописну манеру. Митці активно використовували принципи реалістичного зображення, прагнули досягти максимальної точності у передачі кольорів та натуралізму. У композиціях часто домінували ідеологічні мотиви: сцени революції, війни, портрети вождів та партійних лідерів. Радянська символіка посідала важливе місце у створенні мистецьких творів. Чимало таких образотворчих мотивів обрамлювалося широкими декоративними смугами з квітковими чи рослинними орнаментами, що додавало роботам традиційного вигляду. У декоративному мистецтві України кінця 1950-х — початку 1960-х рр. відзначається поява нових рис, які суттєво вплинули на розвиток художнього ткацтва. Поступово відходять у минуле прийоми попереднього десятиліття, коли тематичні та портретні композиції у текстилі створювалися за стандартними схемами. Зміни, насамперед, стосуються образно-художньої структури творів. Період хрущовської відлиги став поштовхом для відродження та оновлення української культури, що мало значний вплив і на творчість львівських митців художнього ткацтва. Саме у цей час формуються основи напрямку, який тепер називають львівською школою художнього текстилю другої половини ХХ ст. [5, с. 80].

Важливою подією для культури України стало відкриття в 1940—1950-х рр. художніх училищ, зокрема у 1946 р. було засновано Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва. Це був єдиний в Україні заклад вищої освіти радянського періоду за цією спеціалізацією, який мав кафедри художньої кераміки, текстилю, а згодом скла та металу. У цей час також активно розвивається художня промисловість. Студенти львівської школи, які здобували академічну освіту, отримали нове бачення вимог і критеріїв у творчості. Вони виборювали право на свободу мистецького самовираження, яке виходило за межі вузьких рамок асортименту, наклади виробів чи усталених стильових канонів. Митці прагнули змінити ставлення до кераміки, скла та текстилю, показуючи, що ці матеріали можуть використовуватися не лише для створення утилітарних речей чи сувенірів. Вони поступово відходили від хибної імітації народних майстрів, водночас виявляючи повагу до культурної спадщини. Спираючись на національні традиції, студенти пропонували новий підхід до творчості без сліпого дотримання застарілих приписів [4, с. 282—283].

Однак розвиток культури, попри ідеології, державний устрій чи запити часу, це, перш за все — власне митець, його творче бачення, талант і копітка праця по відточуванню майстерності. Тому доречно буде зупинитися на іменах кількох митців-майстрів, які репрезентують своєю творчою діяльністю подих часу, коли вони жили і творили, та їхній вплив на культурний розвиток у царині художньо-промислового мистецтва.

Гоч Дмитро (1912—1986). Скульптор, художник, митець-новатор, який не одне десятиліття свого творчого життя пов'язав із Баранівським порцеляновим заводом на Житомирщині. Вишуканий посуд на заводі почали виготовляти ще у ХІХ ст. Він мав свій фірмовий, впізнаваний стиль та славився вишуканими розписами на порцелянових чашках, блюдах, мисках. На заводі виготовляли як цілі сервізи, так і окремо оселдницьі, блюдечка, тарелі, супові чаші, сувенірну та декоративну продукцію, зокрема порцелянові скульптури Тараса Шевченка, Богдана Хмельницького, Миколи Гоголя або вази із портретами Лесі Українки. Унікальною була й техніка виготовлення сувенірних тарілок, оздоблених спеціально обробленими живими квітами. Візитівкою за-

воду були тонсостінні порцелянові чашки, розписані вручну. Особливим колоритом та майстерністю вирізнялися вирби 1950—1960-х рр., які були розписані переважно вручну. Над кожним порцеляновим шедевром працювало кілька майстрів. Серед мотивів розписів можна впзнати петриківку, елементи творчої манери Катерини Білокур. Прикметно, що окрім більш дорогого асортименту, вироби заводу були у середньому ціновому сегменті, зберігаючи при цьому високу якість. Завдяки місцевій сировині це можна було собі дозволити [13].

Саме створення порцелянових квітів було одним із унікальних мистецько-технологічних досягнень Д. Гоча. Цю технологію завод запатентував. У Баранівці була єдина в Україні школа, де живі квіткові композиції перетворювали на порцелянові букети, якими прикрашали декоративні тарелі, вази, панно. Д. Гоч розробив технологію такої роботи із порцеляною, коли використовували живі квіти у поєднанні із шкілером — рідкою порцеляною. Завдяки тривалим експериментам митець довів процес до досконалості: після занурення у шкілер квіти проходили спеціальну обробку у печі, внаслідок чого органічна частина згорала, залишаючи вишукану порцелянову оболонку, яка до найдрібніших деталей відтворювала кожну пелюстку чи рельєф листків рослини. Квіти для своїх майбутніх порцелянових букетів художник збирав у власному садку, яким опікувалася його дружина Галина. До вже завершених порцелянових букетів майстер додавав інші дрібні деталі, оздоблював таріль або базу золотою фарбою, надаючи композиції завершеного вигляду та створюючи гру світла й тіні на порцеляновій поверхні. Бачимо в цьому талановите поєднання мистецтва й науки та ремесла, технічну майстерність із тонким відчуттям краси природи, втілену у розкішній порцеляні. На сьогодні вироби Д. Гоча є справжніми антикварними перлинами та мрією колекціонерів [14] (іл. 1, 2).

Віра Клименко-Жукова (1921—1965). По закінченню семирічки майбутня мисткиня навчалася у школі декоративного малювання майстрині Тетяні Пати. Робота наприкінці 1930-х рр. у артілі «Металопіднос» додала їй досвіду наносити чорне тло у петриківку, що набуло популярності з другої половини ХХ ст. З 1944 р. В. Клименко-Жукова працювала художником на Київському експеримен-

тальному кераміко-художньому заводі. Разом зі своїми колежанками, майстринями петриківського розпису, сестрами Вірою Павленко та Галиною Павленко-Черниченко, а також з Марфою Тимченко, Віра Клименко-Жукова започаткувала в Україні новий напрямок у мистецтві: декорування порцелянових виробів петриківським орнаментом. Художниця мала вражаюче чуття до пластики порцеляни. Вона опанувала специфічну технологію малювання на цьому матеріалі, подолавши труднощі, пов'язані з округлою поверхнею виробів. Її розписи перетворювали порцеляну на гармонійні та витончені твори мистецтва. Серед розмаїття розписаних ваз і сервізів, створених майстрами петриківки, роботи В. Клименко-Жукової відразу впізнаються завдяки її яскраво індивідуальному стилю. Її безмежна фантазія, винахідливість і бездоганне володіння художніми прийомами дозволяли створювати неперевершені композиції як на папері, так і на порцеляні. Художниця суттєво вдосконалила розпис по порцеляні, збагативши його елегантними орнаментальними елементами. Її творам притаманна виняткова мереживність промальовки дрібних деталей, таких як прожилки та травинки, що свідчить про високу майстерність виконання. Композиції художниці завжди відзначаються гармонійністю пластичного вирішення, де навіть найдрібніші елементи, зокрема гілочки, витончено закручені та естетично розташовані. Особливої ваги мисткиня надавала створенню квіткових мотивів у мініатюрному форматі, які вона майстерно інтегрувала у порцелянові вироби. Водночас у пізньому періоді її творчого шляху спостерігається прагнення до більш масивних і стриманих форм, із скороченням деталізації дрібних елементів [16].

В. Клименко-Жукова заснувала в Україні унікальний напрямок у мистецтві декорування порцелянових виробів. Вона вдало поєднала петриківський розпис із цим делікатним матеріалом. Гладка поверхня ваз, чайників та тарілок ідеально підходить для виконання складних технік, таких як півтінювий мазок, плавний перехід кольору та продряпування. Техніка підполив'яного живопису значно розширила можливості художнього оформлення. Завдяки їй малюнки, створені металевими солями, з м'якими кольорами та розмитими обрисами елементів орнаменту, доповнені в техніці надполив'яного розпису і прикрашені золотими деталями, стають основою для абсолютно



Іл. 1. Дмитро Гоч. Сервіз «Бутон», 1950—1960-ті рр. Баранівський порцеляновий завод [15]



Іл. 2. Дмитро Гоч. Настінна таріль, декорована живими квітами [13]

нового, незвичного для традиційного петриківського стилю декору.

Розквіт української порцеляни та фаянсу припав на середину 1950-х рр., коли до галузі долучилась обдарована молодь. Цей процес став одним із проявів т. зв. «відлиги», періоду відносної демократизації соціального та політичного життя, який сповнювався прагненням до свободи й змін. Цей дух оновлення знайшов відображення в культурі та мистецтві того часу. Суспільство прагнуло відкинути спадок тоталітарно-репресивної сталінської епохи з її прагненням до помпезності, надмірної прикрашеності та перенасичених форм і декору. Наступна доба шукала новий стиль життя, який би гармоніював із сучасними предметами побуту. Природна елегантність та вишуканість порцеляни, доповнені творчим переосмисленням історичних художніх стилів, оживали в унікальних авторських сервізах, створених талано-



Іл. 3. Віра Клименко-Жукова зі своєю вазою [17]



Іл. 4. Віра Клименко-Жукова. Ваза з петриківським розписом. 1961 р. [17]

виробами того періоду. В. Клименко-Жукова чудово розуміла властивості матеріалу і зуміла гармонійно поєднати традиційні орнаментальні настінні мотиви з формою та текстурою порцелянового і фа-

янсового посуду (іл. 3, 4). Майстриня тонко відчувала баланс між декоративною естетикою та практичною функціональністю виробів. Особливо значущою була її співпраця з дизайнерами форм, які створювали вироби, враховуючи специфіку петриківського розпису, забезпечуючи їх гармонійність з естетичної точки зору. Такі предмети, як вази, куманці, баклаги, столові й чайні сервізи, а також сувенірна продукція, створені художниками О. Сорокіним, І. Скицюком, М. Назаренком, В. Спицею, Л. Митяєвою, Х. Гонсалесом, Я. Козловою, Є. Козловим, Т. Заком, вражають своїми ретельно вивіреними пропорціями, гармонійними об'ємами та плавністю силуетних ліній [17].

Мечислав Павловський (1921—1989). Ще підлітком Мечислав навчався складувній майстерності на Київщині. По завершенню Другої світової війни йому довелося попрацювати на Львівській експериментальній кераміко-скульптурній фабриці та низці різних підприємств. З 1950-х рр. майстер перейшов до створення власних розробок, надихаючись традиційними формами та мотивами у творчості. Він любив відвідувати мистецькі музеї, де особливо цікавився гутними виробами. Митець створив і втілював власноруч десятки робіт, серед яких були сміливі і надзвичайно складні у технічному виконанні вироби. Нерідко він звертався до техніки «венеціанська нитка», яка дозволяла формувати витончені спіральні візерунки. Окрім утилітарних речей для щоденного використання, таких як вази та штофи, великим попитом користувалися й декоративні фігурки у вигляді людей та тварин [18].

На сьогодні про М. Павловського мало згадують, але саме він став свого часу відроджувачем складувного мистецтва Львова. Його химерні вироби стали взірцями для наступних поколінь складувів. Відродження гутництва у Львові сягає 1940—1960-х рр., коли почали працювати майстри цієї справи, зокрема Петро Семенко, Мечислав Павловський і Йосип Гуляпський. Важливим стимулом для розвитку гутництва стало відкриття фабрик кераміки, де поряд із випіканням виробів із пластичної глини виготовляли скляні чашки, тарілки та черпаки. Вироби часто продавали безпосередньо з рук. Наприклад, у Києві на стихійних ринках можна було знайти посуд у формі риби, ведмедів, курей та гусей. До речі, саме анімалістика користувалася великою популярністю в той пері-

од. Часто гутне скло потрапляло на базари ще гарячим, щойно знятим з печі. Мистецькі вироби також пропонували у столичних салонах декору [19].

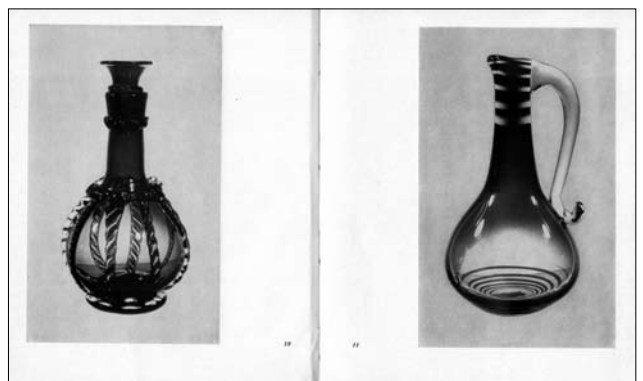
Саме на початок 50-х рр. ХХ ст. припадає формування творчої діяльності М. Павловського. Він досконало володів різними напрямками гутного мистецтва: виготовляв посуд, створював фігурні вироби, працював над скляною пластикою. Художник постійно експериментував, впроваджуючи новаторські технічні прийоми в оздобленні скла. М. Павловський став першим серед українських складувів, хто удостоївся почесного звання Заслуженого майстра народної творчості України. У кожному його творі відчувається особливе ставлення до матеріалу, унікальний художній почерк та власне бачення системи образів [20] (іл. 5, 6, 7).

На прикладі творчої діяльності окремих митців другої третини ХХ ст. ми бачимо складну траєкторію від ідеологічного обслуговування радянської тоталітарної системи до поступового вивільнення художньої форми. Поєднання інноваційних технологій та технік виконання із творчим переосмисленням народних традицій та мистецьких здобутків попередніх епох дозволило майстрам українського художньо-промислового мистецтва не лише зберегти національну культурну ідентичність, а й закласти фундамент для професійного дизайну наступних десятиліть та поколінь митців.

Висновки. Досліджуваний період в історії культури України характеризувався вкрай болісним вимушеним переходом від модерно-авангардних творчих пошуків та форм до тотального панування соцреалізму, коли було уніфіковано художню мову. Однак це не змогло знецінити й знекровити остаточно індивідуальну майстерність. Важлива роль у збереженні якості мистецьких виробів художньо-промислового виробництва належала індивідуальним художнім практикам митців-новаторів, які, адаптуючи народні художні традиції килимарства, гончарства, розписів, гутництва до вимог промислового виробництва, змогли забезпечити унікальний авторський стиль та багатство художніх виявів українського мистецтва. Період т. зв. «відлиги» та модернізація мистецької освіти стали суттєвими чинниками подолання сталінського бруталізму та монументальності й сприяли переходу до вишуканих та елегантних форм та принципів мистецького творення. Перспективи по-



Іл. 5, 6. Вироби Мечислава Павловського [18]



Іл. 7. Вази Мечислава Павловського [19]

дальших досліджень полягають у вивченні персоналізованих внесків митців у творчі пошуки та творення нових мистецьких форм.

1. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; НАН України, 2007. Вип. 7. С. 53—64. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/d0b0e-d3dd-42ad-b7db-1860f31030ba/content> (дата звернення: 10.01.2026).

2. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду. *Нариси з історії українського дизайну ХХ ст.: збірник статей*. Київ: Фенікс, 2012. С. 33—34.
3. Ложкіна А. *Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття*. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
4. Чегусова З. *Професійне декоративне мистецтво України: еволюційні та революційні процеси в період другої половини ХХ — початку ХХІ століття*. І Міжнародна науково-практична конференція Таврійського національного університету до 160-ї річниці від дня народження В.І. Вернадського: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 16—17 березня 2023 р., м. Київ. Частина 1. Львів; Торунь: Liha-Pres, 2023. С. 282—286. URL: <https://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/202/4446/10002-1> (дата звернення: 12.01.2026). DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-302-9-72>
5. Голубець Г. Художній текстиль другої половини ХХ століття у колекціях львівських музеїв. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: збірка наукових праць з мистецтвознавства і культурології*. Вип. 6. Редкол.: В.Д. Сидоренко та ін. Київ: Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва, 2009. С. 79—83.
6. Боб'як Д. Дослідження українського художнього текстилю ХХ — початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 12. С. 113—118.
7. Сержант Л. Український фарфор і фаянс 1900—1930-х років: національна своєрідність і загальноукраїнський контекст. *Декоративне мистецтво України ІХ—ХХІ століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст*. Гол. ред.: Г. Скрипник. Київ: НАН України; ІМФЕ імені М.Т. Рильського, 2019. С. 219—266.
8. Даниленко В. Дизайн України в європейському вимірі ХХ століття. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: Збірник статей*. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; за заг. ред. М. Яковлева; редкол.: В. Сидоренко (голова), А. Пучков, О. Сіткарьова та ін. Київ: Фенікс, 2012. С. 6—34.
9. Ключко Д. Український авангард і народне мистецтво. 30 січня 2023. *Korydor. Журнал про сучасну культуру*. URL: <https://korydor.in.ua/ua/stories/ukrainskyj-avanhard-i-narodne-mystetstvo.html> (дата звернення: 10.01.2026).
10. Вагабов огли І.І. Розвиток європейської матеріально-художньої культури у країнах Центральної і Східної Європи: порівняльний аналіз. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи. Збірник наукових праць*. 2015. № 1 (14). С. 28—31. URL: <https://pi.iod.gov.ua/index.php/arkhiv?id=33> (дата звернення: 15.01.2026).
11. Овчаренко С. Соцреалізм як метод і стиль: культурно-історична реконструкція. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 1. С. 188—193. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.25>
12. Роготченко О. Мистецтво радянської України 1930 років (графіка, живопис). *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття: в 2 кн.* Книга перша. Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Інтертехнологія. С. 401—460.
13. Чирія І. Порцелянові легенди Баранівки. *Укрінформ*. 9 травня 2018. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/2456000-porcelanovi-legendi-baranivki.html> (дата звернення: 27.01.2026).
14. Сметанська О. «Баранівський сервіз «Бутон» було подаровано президенту США Ніксону», — колекціонерка Людмила Карпінська-Романюк. *Факти*. 6 грудня 2025. URL: <https://fakty.ua/463943-baranovskij-serviz-buton-byl-podaren-prezidentu-ssha-niksonu---kollecioner-lyudmila-karpinskaya-romanyuk> (дата звернення: 20.01.2026).
15. У Києві запрошують на виставку шедеврів порцеляни з Баранівки. Фото. *Субота. Інтернет-видання*. 30 жовтня 2025. URL: <https://subota.online/u-kyievi-zaproshut-na-vystavku-shedevriv-portseliany-z-baranivky-foto/> (дата звернення: 10.01.2026).
16. Віра Клименко-Жукова (1921—1965). Петриківка. *Авторський блог Ігора Лісного про петриківський розпис*. 1 березня 2013. URL: <https://petrykivka.dp.ua/vira-klimenko-zhukova-2/> (дата звернення: 18.01.2026).
17. Шевченко О. Клименко-Жукова Віра Феодосіївна. Віра Клименко-Жукова: мальовничий світ української порцеляни. *Портал «ДніпроКультура»*. 23 квітня 2024. URL: https://www.dnipro.libri.dp.ua/Vira_Klymenko-Zhukova_malovnychyuy_svit_ukrayinskoyi_portseliany (дата звернення: 14.01.2026).
18. Verdex. Декоративне скло: твори Мечислава Павловського. *Violity*. 16 лютого 2025. URL: <https://violity.com/ua/publication/11405-dekorativne-sklo-tvori-mechislava-pavlovskogo.html> (дата звернення: 19.01.2026).
19. Мечислав Павловський — майстер гутного скла. *My Lviv City*. 3 листопада 2022. URL: <https://mylviv.city/mechyslav-pavlovskiy-majster-gutnogo-skla> (дата звернення: 11.01.2026).
20. Кольцова Н. Художнє скло в колекції музею. *Херсонський обласний художній музей імені О.О. Шовкуненка*. 18 листопада 2020. URL: <https://artmuseum.ks.ua/article/sklo.html> (дата звернення: 28.01.2026).

REFERENCES

- Kara-Vasylieva, T. (2007). History of Art of the 20th Century: Concept, New Approaches and Assessments. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: Zb. nauk. pr.* Kyiv: IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy (Issue 7, pp. 53—64). Retrieved from: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/258d0b0e-d3dd-42ad-b7db-1860f31030ba/content> [in Ukrainian].

- Kara-Vasylieva, T. (2012). The formation of design in Ukraine by avant-garde artists. *Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century: a collection of articles* (Рр. 33—34). Kyiv: Phoenix [in Ukrainian].
- Lozhkina, A. (2019). Permanent revolution. *Mystetstvo Ukrainy XX — pochatku XXI stolittia*. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Cehusova, Z. (2023). *Professional decorative art of Ukraine: evolutionary and revolutionary processes in the second half of the 20th — early 21st centuries*. I Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia Tavriiskoho natsionalnoho universytetu do 160-yi richnytsi vid dnia narodzhennia V.I. Vernadskoho: materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, 16—17 bereznia 2023 r., m. Kyiv. (Part 1, pp. 282—286). Lviv; Torun: Liha-Pres. Retrieved from: <https://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/202/4446/10002-1> DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-302-9-72> [in Ukrainian].
- Holubets, H., & Sydorenko, V.D. (2009). Artistic textiles of the second half of the 20th century in the collections of Lviv museums. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia: zbirka naukovykh prats z mystetstvoznavstva i kulturolohii* (Issue 6, pp. 79—83). Kyiv: Akademiia mystetstv Ukrainy; Instytut problem suchasnoho mystetstva [in Ukrainian].
- Bobiak, D. (2015). Research of Ukrainian artistic textiles of the 20th — early 21st centuries. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* (Issue 12, pp. 113—118) [in Ukrainian].
- Serzhant, L., & Skrypyk, H. (Ed.). (2019). Ukrainian porcelain and faience of the 1900s—1930s: national identity and all-Ukrainian context. *Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy IX—XXI stolit: stylovi transformatsii, khudozhni interpretatsii, zahalnoievropeiskyi kontekst* (Рр. 219—266). Kyiv: NAN Ukrainy; IMFE imeni M.T. Rylskoho [in Ukrainian].
- Danylenko, V., & Yakovliev, M. (Ed.). (2012). Design of Ukraine in the European dimension of the 20th century. *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia: Zbirnyk statei* (Рр. 6—34). Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy; Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Klochko, D. (2023). Ukrainian avant-garde and folk art. *Korydor. Zhurnal pro suchasnu kulturu*. Retrieved from: <https://korydor.in.ua/ua/stories/ukrainskyj-avanhard-inarodne-mystetstvo.html> [in Ukrainian].
- Vahabov, ohly I.I. (2015). Development of European material and artistic culture in the countries of Central and Eastern Europe: comparative analysis. *Pedahohichni innovatsii: idei, realii, perspektyvy. Zbirnyk naukovykh prats, 1 (14)*, 28—31. Retrieved from: <https://pi.iod.gov.ua/index.php/arkhiv?id=33> [in Ukrainian].
- Ovcharenko, S. (2023). Socialist Realism as a Method and Style: Cultural and Historical Reconstruction. *Kulturolohichniy almanakh* (Issue 1, pp. 188—193. DOI <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.1.25> [in Ukrainian].
- Rohotchenko, O., & Sydorenko, V. Art of Soviet Ukraine in the 1930s (graphics, painting). *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX stolittia: in 2 books* (Book 1, pp. 401—460). Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Chyrytsia, I. (2018, 9 may). Porcelain Legends of Baranivka. *Ukrinform*. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/2456000-porcelanovi-legendi-baranivki.html> [in Ukrainian].
- Smetanska, O. (2025). «The Baranivka Service «Buton» Was Given to US President Nixon». *Fakty*. Retrieved from: <https://fakty.ua/463943-baranovskij-serviz-buton-bylopodaren-prezidentu-ssha-niksonu---kollekcjoner-lyudmila-karpinskaya-romanyuk> [in Ukrainian].
- (2025). Kyiv Invites You to an Exhibition of Porcelain Masterpieces from Baranivka. Photo. *Subota. Internet-vydannia*. Retrieved from: <https://subota.online/u-kyievi-zaprosht-na-vystavku-shedevriv-portseliany-z-baranivky-foto/> [in Ukrainian].
- (2013). Vira Klymenko-Zhukova (1921—1965). *Petrykivka. Avtorskyi bloh Ihora Lisnoho pro petrykivskyi rozpys*. Retrieved from: <https://petrykivka.dp.ua/vira-klimenko-zhukova-2/> [in Ukrainian].
- Shevchenko, O. (2024). Klymenko-Zhukova Vira Feodosiyevna. Vira Klymenko-Zhukova: the picturesque world of Ukrainian porcelain. *Portal «DniproKultura»*. Retrieved from: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Vira_Klymenko-Zhukova_malovnychyy_svit_ukrayinskoyi_portseliany [in Ukrainian].
- (2025). Decorative glass: works of Miechislav Pavlovsky. *Violity*. Retrieved from: <https://violity.com/ua/publication/11405-dekorativne-sklo-tvori-mechislava-pavlovskogo.html> [in Ukrainian].
- (2022). Miechislav Pavlovsky — master of blown glass. *My Lviv City*. Retrieved from: <https://mylviv.city/mechislav-pavlovskiy-majster-gutnogo-skla> [in Ukrainian].
- Koltsova, N. (2020). *Art glass in the museum's collection. Khersonskiy oblasnyi khudozhnii muzei imeni O.O. Shovkunenka*. Retrieved from: <https://artmuseum.ks.ua/article/sklo.html> [in Ukrainian].

Received: 12.02.2026
 Accepted: 19.03.2026
 Published: 27.04.2026