

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ  
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО  
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

**КВАЛІФІКАЦІЙНА МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**  
освітнього рівня «магістр»

на тему: **Роль жінок у розвитку мистецтва текстилю та вишивки (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)**

**Виконала:** студентка ІІ курсу магістратури,  
денна (заочна) форма навчання  
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
освітньо-наукової програми  
Мистецтвознавство. Теорія та історія  
мистецтва  
РИЖОВА ОЛЕКСАНДРА ВІТАЛІЇВНА

**Керівник:** доктор мистецтвознавства,  
професор  
ЛАГУТЕНКО ОЛЬГА АНДРІЇВНА

**Рецензент:** мистецтвознавиця, завідувачка  
науковим відділом експозиційно-виставкової  
роботи Національного музею "Київська  
картинна галерея"  
БОРИМСЬКА ОЛЕНА В'ЯЧЕСЛАВІВНА

**Київ - 2023**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b>	3
<b>РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ</b>	8
1.1. Історіографія та джерела досліджень розвитку текстилю і вишивки кін. XIX – поч. XX ст.	8
1.2. Методологічна основа роботи	18
<b>РОЗДІЛ II. РУХ «МИСТЕЦТВА ТА РЕМЕСЛА» ТА ЙОГО ВПЛИВ НА БРИТАНСЬКИЙ ЖІНОЧИЙ ТЕКСТИЛЬ ТА ВИШИВКУ КІН. XIX – ПОЧ. XX СТ.</b>	21
2.1. Мей Морріс як продовжувачка ідей руху «Мистецтва та ремесла»	21
2.2. «Дівчата Глазго» та вплив їхньої діяльності на розвиток естетики модерну	29
2.3. Новаторські ідеї в текстильному дизайні та вишивках художниць майстерень «Омега»	38
<b>РОЗДІЛ III. ЖІНОЧА ТВОРЧІСТЬ У ГАЛУЗІ ТЕКСТИЛЮ ТА ВИШИВКИ НІМЕЧЧИНИ, АВСТРІЇ ТА УКРАЇНИ КІН. XIX – ПОЧ. XX СТ. ЯК ПРЕДТЕЧА ДИЗАЙНУ</b>	46
3.1. Веркбунд як проміжна ланка між рухом «Мистецтва та ремесла» та Баухаузом	46
3.2. Модернізм Віденських майстерень та жіноча творчість у сфері дизайну	58
3.3. Українське мистецтво текстилю та вишивки – рух від модерну до авангарду	74
<b>ВИСНОВКИ</b>	93
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	98
<b>СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ</b>	114
<b>ІЛЮСТРАЦІЇ</b>	117

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Кінець XIX – початок XX ст. характеризується усвідомленням того, що декоративне мистецтво є невід’ємною частиною художньої діяльності, подоланням упередженості щодо його другорядності в порівнянні з образотворчим. Естетична теорія Вільяма Морріса та рух «Мистецтва та ремесла» (Arts and Crafts movement) стали відповіддю на полеміку щодо ролі та значення традиційного народного мистецтва в епоху промислової революції. Акцентування уваги на ужитковому мистецтві сприяло залученню жінок до створення комфортного середовища, декорування інтер’єрів, прикрашання речей, що використовуються у побуті. Здавна такі форми створення затишку були характерні саме для жінок, і саме цей стереотип став на шляху визнання жіночого мистецтва як такого.

Рух «Мистецтва та ремесла», завдяки створенню позитивного іміджу декоративного мистецтва, дозволив підняти творчість художниць цього напрямку до рівня мистецтва образотворчого. Навіть у мистецьких академіях почали створюватися школи ужиткового мистецтва, в яких могли навчатися жінки. Вони в повній мірі скористалися можливістю отримати мистецьку освіту і вже через певний час стали переважати у сфері дизайну. Жінки вийшли далеко за межі стереотипів та зробили важливий внесок у розвиток дизайну.

Наша робота присвячена внеску жінок у розвиток декоративно-прикладного мистецтва, а саме мистецтва текстилю і вишивки, які вважалися суто жіночими ремеслами. Але, попри прагнення художниць реалізувати свої творчі амбіції, виникла ідеологічна та практична конкуренція з чоловіками, спостерігалось обмеження доступу жінок на ринок професійного мистецтва. Така ситуація заважала боротьбі жінок за свої права як у мистецькій, так і в соціальних сферах. У той самий час, така нерівність сприяла розвитку громадянської свідомості мисткинь, спонукала їх до створення мистецьких жіночих асоціацій, згуртованості навколо художніх

майстерень та студій. Мистецькі течії та художні майстерні кінця XIX – початку XX ст. мали ідейну та філософську подібність – вони створювалися для подолання застою та формалізму в мистецтві, що кидало виклик і гендерним стереотипам.

На сучасному етапі, коли українське мистецтвознавство поступово інтегрується у світовий контекст, важливо не тільки поглиблювати вивчення вітчизняних практик, але й порівнювати їх зі схожими процесами в інших національно-культурних середовищах. Саме тому наше дослідження є **актуальним**, оскільки вносить до українського мистецтвознавчого наукового обігу аналіз нових студій у сфері прикладного та жіночого мистецтва, актуалізує імена багатьох видатних мисткинь, вивчення творчості яких наразі тільки розпочинається; а також доводить безпосередній зв'язок між особливостями розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва кін. XIX – поч. XX ст. та загальноєвропейськими тенденціями. Досі не було здійснено спроб такого порівняльного аналізу, а тим більше із зосередженням на творчості та ролі мисткинь, вивчення яких ще тільки починає входити у науковий обіг за кордоном.

**Мета роботи:** проаналізувати роль жінок у розвитку мистецтва текстилю та вишивки кін. XIX – поч. XX ст. у різних країнах Європи.

**Завдання:**

- систематизувати історіографію та джерела досліджень розвитку текстилю та вишивки кін. XIX – поч. XX ст. у різних країнах Європи;
- розглянути діяльність Мей Морріс як продовжувачки ідей руху «Мистецтва та ремесла»;
- проаналізувати вплив творчості «Дівчат Глазго» на розвиток естетики модерну;
- визначити новаторські ідеї в текстильному дизайні та вишивках художниць майстерень «Омега»;
- розглянути творчість художниць Веркбунду як проміжної ланки між рухом мистецтв і ремесел та Баухаузом;

- окреслити взаємозв'язок модернізму Віденських майстерень та жіночого дизайну;

- охарактеризувати рух українського мистецтва текстилю та вишивки від модерну до авангарду.

**Об'єкт дослідження:** розвиток декоративно-прикладного мистецтва у Європі кін. XIX – поч. XX ст.

**Предмет дослідження:** роль жінок у зміні ставлення до декоративно-прикладного мистецтва, його якісному розвитку та продовженню ідей руху «Мистецтва та ремесла», а також у сприянні зміні становища жінок у суспільстві.

**Методи дослідження.** У ході роботи ми використовували різноманітні методи та принципи наукового дослідження, серед яких: принцип історизму, об'єктивності; історичний, синхронний, хронологічний, порівняльний, системний, нарративний методи, аналіз, мистецтвознавчий аналіз.

**Хронологічні межі дослідження:** кінець XIX – початок XX ст.

**Територіальні межі:** Великобританія, Німеччина, Австрія, Україна. Ці країни були вибрані нами для аналізу через те, що в кожній із них з'явилися і розвивалися впливові рухи кін. XIX – поч. XX ст. напряму пов'язані з мистецтвом текстилю та вишивки. Їх порівняння і дало нам можливість робити висновки стосовно ролі жінок в еволюції цього виду мистецтва.

**Новизна наукового дослідження:**

- розглянуто історіографію та джерела досліджень розвитку текстилю і вишивки кін. XIX – поч. XX ст. у різних країнах Європи;

- показано на прикладах із діяльності Мей Морріс, що вона була продовжувачкою ідей руху «Мистецтва та ремесла»;

- доведено вплив творчості «Дівчат Глазго» на розвиток естетики модерну;

- визначено новаторські ідеї в текстильному дизайні та вишивках художниць майстерень «Омега»;

- описано творчу діяльність художниць Веркбунду як проміжної ланки між рухом «Мистецтва та ремесла» та Баухаузом;
- окреслено взаємозв'язок модернізму Віденських майстерень та творчості жінок у сфері дизайну;
- охарактеризовано рух українського мистецтва текстилю та вишивки від модерну до авангарду;
- висвітлено взаємовпливи творчості мисткинь та їх громадянської позиції, емансипації і здобутків у боротьбі за права у суспільстві;
- доведено приналежність процесу розвитку декоративно-прикладного мистецтва України у руслі авангарду до більш широкого процесу зміни парадигми ставлення до цього виду творчості;
- вперше в українському мистецтвознавстві проаналізована творчість європейських художниць кінця XIX – початку XX ст., що працювали у галузі текстилю та вишивки.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що матеріали роботи можуть бути використані для розробки лекцій із історії декоративно-прикладного мистецтва, жіночого мистецтва, для факультативних занять, на практичних роботах. Отримані результати можна використати й у подальшій науковій розробці досліджуваної теми та близьких до неї.

**Апробація.** За матеріалами дослідження була здійснена публікація «Українська вишивка кін. XIX – поч. XX ст. у контексті естетичної теорії Вільяма Морріса» у фаховому журналі (категорія Б) «Сіверянський літопис» (2022, №2). Інший розділ був апробований на конференції «Платонівські читання» (Київ, 20 листопада 2022) у вигляді доповіді на тему «Джессі Ньюбері та Ен Макбет як представники стилю Глазго». Ще одна частина дослідження «Мей Морріс та розвиток ідей руху «Мистецтва та ремесла»» була написана у співавторстві з науковою керівницею, О. Лагутенко, та

опублікована у збірнику наукових праць (категорія Б) «Українська академія мистецтва» (2022, випуск 32).

**Структура роботи.** Робота складається з трьох розділів, вступу, висновків, списку джерел і літератури та додатків.

## РОЗДІЛ I. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

### 1.1. Історіографія та джерела досліджень розвитку текстилю і вишивки кін. XIX – поч. XX ст.

Дослідження ролі жінок у розвитку мистецтва текстилю передбачає залучення різнопланової історіографічної бази, оскільки зачіпає не тільки мистецьку складову, але і дуже тісно переплітається з історичними явищами, а також соціальними процесами. Промислова революція викликала занепокоєння в освіченого суспільства у зв'язку із небезпекою занепаду традиційного мистецтва. Це занепокоєння й призвело до піднесення мистецьких та суспільних рухів, що мали на меті збереження народного мистецтва, а, отже, відродження національного стилю.

Так, британський рух «Мистецтва та ремесла» сприяв збереженню національних традицій в архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві та дизайні і ґрунтувався на ідеях відродження ремесел. Праці С. Адамса [48], І. Анскомб [49], Е. Каммінг [58], Л. Ламборн [88], Р. Ланглі-Соммер [89], Д. Нейлор [113] дають можливість розглянути рух «Мистецтва та ремесла» як художню течію з позиції сучасного мистецтвознавства.

Аналіз історіографії питання жіночої творчості ми розглядали в контексті трьох основних історіографічних періодів: кінець XIX ст. – перші два десятиліття XX ст.), 1920-ті – кінець XX ст. та сучасний (початок XXI ст.). Такий підхід обґрунтований об'єктивними процесами вивчення творів текстилю і вишивки, створених жінками, оскільки дослідження з цієї теми почали з'являтися лише накінець XX ст.

Перший період – це початок вивчення робіт художниць, перші спроби заявити про себе, привернути увагу до своєї творчості. Феномен появи жінок на професійній мистецькій арені визвав шквал негативу з боку критиків-чоловіків. Австрійський архітектор, теоретик мистецтва А. Лоос описував мисткинь як «нудьгуючих доньок вищого класу», які вірили, що вони художниці лише тому, що вміють робити батик. Архітектор О. Гердтль



описав Віденські майстерні як «обурливу торгівлю маріонетками», художник-графік Ю. Клінгер відразу ж назвав їх «віденським жіночим мистецтвом і ремеслами».

Незважаючи на критику жінки сміливо увірвалися у світ декоративного мистецтва зі своїм художнім баченням. Вони стали учасниками виставок, у каталогах яких і були перші спроби аналізу їх робіт. Крім того, тогочасні журнали вміщували позитивні відгуки про твори тієї чи іншої художниці. Джерелом, за допомогою якого була отримана інформація щодо біографічних даних та творчості деяких німецьких художниць, стали оцифровані німецькі журнали кінця XIX – початку XX ст. Один із них – журнал «Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten» («Німецьке мистецтво та оздоблення: ілюстр. Щомісячні журнали про сучасний живопис, скульптуру, архітектуру, дизайн інтер'єру та художню жіночу творчість»), що випускався у Дармштадті з 1897 по 1932 рр. (у XX ст. Дармштадт став центром модерну); а також журнал «Dekorative Kunst - Illustrated Magazine for Applied Art» («Декоративне мистецтво - Ілюстрований журнал прикладного мистецтва»), який у 1897 р. заснував Ф. Брукман. Ці журнали є важливими для подальшого вивчення мистецтвознавцями, тому що містять відгуки та рецензії сучасників тодішніх процесів.

Цінним джерелом інформації щодо світогляду художниць та їхнього ставлення до творчості стали використані в нашому дослідженні друковані праці самих мисткинь. Наприклад, книга «Decorative Needlework» («Декоративне рукоділля») Мей Морріс [106], у якій авторка виклала свою філософію мистецтва та дизайну. У 1911 р. Енн Макбет видала підручник «Educational Needlecraft» («Навчальне рукоділля») [95], що здобув міжнародне визнання та широко вплинув на викладання рукоділля. В іншому підручнику, «School and fireside crafts» («Шкільні та камінні ремесла») (1930) [94], написаному у співавторстві із М. Спенс, Е. Макбет як справжня

педагогиня-методистка описує різні види рукоділля, до яких можна залучати дітей в школі.

Отже, для першого періоду історіографії характерною є поява коментарів, написання статей критиками-сучасниками художниць. Також важливим джерелом цього періоду стали праці самих майстринь, де вони описували як власну філософію творчості, так і виступали методистками, викладаючи власні рекомендації щодо того чи іншого виду рукоділля, навчання дітей.

Період після 1920-х рр. ми розглядаємо як початок другого етапу в дослідженні обраної нами теми. Інтерес до вивчення жіночої творчості значно зменшився, імена жінок, які створили сучасні дизайнерські стилі, були забуті до початку XXI ст. Вони загубилися серед сотень імен чоловіків-митців, що призвело до значних прогалин в історіографії вивчення жіночої творчості. Та зазначимо, що перша дослідницька робота, де висвітлений внесок М. Морріс у мистецтво текстилю, з'явилася якраз наприкінці XX ст. Це «Jane and May Morris: A Biographical Story 1839–1938» («Джейн і Мей Морріс: Біографічна історія 1839–1938») (1986), авторкою якої є Я. Марш, британська письменниця і кураторка, експертка з вікторіанського періоду, президентка Товариства Вільяма Морріса та опікунка Галереї Вільяма Морріса [100]. Тож констатуємо, що у другому періоді вивчення жіночого мистецтва текстилю, який ми виділяємо у роботі, бракує матеріалу для розгляду.

Початок XXI ст. ми розглядаємо як третій період у дослідженні обраної нами теми. Він охарактеризувався сплеском інтересу до забутих імен художниць, що зробили великий внесок у мистецтво текстилю. Уже згаданий перший поштовх до відкриття імені М. Морріс («Jane and May Morris: A Biographical Story 1839–1938» 1986 р.) посприяв продовженню досліджень у цьому напрямку. Історикиня текстилю Л. Перрі вивчала діяльність мисткині в контексті руху «Мистецтв та ремесел» [116]. Із 7 жовтня 2017 р. по 28 січня 2018 р. в галереї Вільяма Морріса проходила знакова виставка «May Morris:

Arts & Crafts Designer» («Мей Морріс: Мистецтво та життя»). Вона стала найповнішим оглядом творчості Мей на сьогоднішній день та об'єднала понад 80 робіт із колекцій по всій Великобританії, більшість з яких ніколи не виставлялися на загальний огляд. Виставка була приурочена до видання Thames & Hudson «May Morris: Arts & Crafts Designer» («Мей Морріс: дизайнер «Мистецтв та ремесел»), співавторами якого стали куратори з галереї Вільяма Морріса та V&A (Музей Вікторії та Альберта, Лондон) [102]. Статті кураторів музеїв та галерей, спеціалістів зі сфери декоративно-прикладного мистецтва представляють творчість і життя мисткині із різних боків. Так, розвідка З. Томас «At Home with the Women's Guild of Arts: gender and professional identity in London studios» («Вдома з Жіночою гільдією мистецтв: гендерна та професійна ідентичність у лондонських студіях») дала нам можливість розглянути особливості побутування Жіночої Гільдії мистецтв, до створення якої була причетна М. Морріс та її мати [127].

Р. Бейн, головна кураторка Галереї Вільяма Морріса, співкураторка виставки «May Morris: Art & Life», написала книгу «William Morris Flowers» («Квіти Вільяма Морріса») (2019) і стала співавтором «May Morris Arts & Crafts Designer» (2017). Американське турне М. Морріс стало предметом вивчення М. Вотт, яка очолює відділ текстилю Художнього інституту Чикаго, а також була куратором Текстильного центру в Метрополітен-музеї, Нью-Йорк [135].

Дослідниця Меморіальної бібліотеки В. Е. Кларка й Центра досліджень XVII–XVIII ст. у Каліфорнійському університеті Д. Робертсон вперше звернула увагу на роботу М. Морріс над вишивкою книжкових палітурок, які стали справжніми витворами мистецтва завдяки таланту художниці. Стаття дослідниці в українському перекладі розміщена у журналі «Verbum» («Слово»), який є одним із проєктів Інституту святого Томи Аквінського в Києві [33]. Це дослідження – майже єдина згадка про М. Морріс в

україномовному інформаційному просторі, що доводить актуальність вивчення творчості мисткині в полі українського мистецтвознавства.

Вивчення жіночого декоративного мистецтва Німеччини також розпочалися лише на початку XXI ст. Поштовхом до цього стали виставки художниць, роботи яких довгий час були забуті, знаходилися у приватних колекціях або у музейних запасниках. У березні 2019 р. в Музеї декоративно-прикладного мистецтва Дрездена відкрилася виставка «Against Invisibility - Designers of the Deutsche Werkstätten Hellerau 1898-1938» («Проти невидимості - дизайнерки Deutsche Werkstätten Hellerau 1898-1938»). В основу виставки покладена складна дослідницька робота, оскільки твори художниць цього періоду потрапили лише в декілька музеїв, натомість велика частина їх знаходиться у приватних колекціях. Результатом роботи кураторів став опублікований у видавництві «Hirmer Verlag» великий каталог із додатковими есе. Він містить не лише відомості про всі експонати, але й інформує про життєвий шлях дизайнерів, які працювали на Deutsche Werkstätten (Німецькі майстерні) у Хеллерау. Виставка ідеально вписується в ювілейний 2019 р. за кількома параметрами. Так, виповнилося 100 років Баухаузу, але також 100 років виборчого права жінок. Виставка показує, чого досягли ці жінки, як вони йшли власним шляхом, попри всі труднощі та відсутність рівних можливостей у навчанні, і як вони утверджувалися в світі дизайну, де домінували чоловіки, і зрештою змогли жити самостійним мистецьким життям, займаючись власною роботою. Вони настільки маловідомі, що не збереглося навіть фотографій всіх жінок. Про життя цих мисткинь маємо лише часткові відомості або натяки. На відміну від чоловічої, жіноча історія недостатньо задокументована, а з робіт деяких дизайнерок не збереглося жодного малюнка [68].

У співпраці із Музеєм декоративного мистецтва Дрезденських державних художніх колекцій з 9 квітня по 19 червня 2022 р. Художній музей Аренсхоп продемонстрував виставку «Gertrude Kleinhempel ist eine Pionierin des modernen Designs» («Гертруда Кляйнхемпель – піонер сучасного

дизайну») [71]. Творчість Г. Кляйнхемпель також досліджувала докторка К. Сельхайм, керівниця фольклорної колекції Німецького національного музею, у своїй праці «Die Fachklasse für Textilberufe» («Клас спеціалістів текстильних професій») [119].

У 2017 р. К. Ківені, магістерка з антикваріату та колекціонування Університету Центрального Ланкаширу, зосередила свою дисертацію на стилі Глазго, про який мало нових досліджень чи інформації навіть у самій Шотландії. Результати її роботи надали історикам мистецтва структурований перелік особливостей типових для так званого стилю Глазго, аргументовану думку щодо їх унікальності по відношенню до інших стилів сучасного періоду. Дослідниця продовжує проявляти свій інтерес до вивчення стилю та його дизайнерів і створила веб-сайт «The Glasgow Style» («Стиль Глазго») [125].

Шотландське мистецтво та ремесла об'єднало британську дизайнерську практику з романтикою традицій. Е. Каммінг, почесна професорка мистецтв Единбурзького університету, яка займається міжнародною позаштатною кураторською діяльністю, вперше звернула увагу на національний контекст творчості «Четвірки Глазго», а саме Маргарет Макдональд і Чарльза Ренні Макінтоша [59]. Кураторка текстилю, засновниця Громадської організації NeedleWorks у Глазго, К. Хантер у книзі «Threads of life; a history of the world through the eye of needle» («Нитки життя; історія світу крізь вушко голки») наводить біографічні дані художниць, що належали до стилю Глазго [78].

Найбільше відомою дослідницею творчості жінок, які працювали у стилі Глазго, стала Д. Буркхаузер. Вона організувала першу виставку «Дівчат Глазго», що відбулася в музеї Келвінгроув у 1990 р., та випустила супровідний каталог «Дівчата Глазго: жінки в мистецтві та дизайні 1880-1920» [54]. Ретроспективна виставка об'єднала твори художниць і дизайнерок, які зібралися навколо Школи мистецтв Глазго між 1880 і 1920 рр. Текстильні роботи самих сестер Макдональд вивчала професорка Королівського університету Кінгстон (Онтаріо, Канада) Д. Хелланд [75].

Щодо творчості представниць групи Блумсбері та майстерень «Омега», то здебільшого завдяки листам Уінфред Гілл та записам на плівку 1960-х рр. збереглися спогади про повсякденну діяльність в цих групах. У 2009 р. її племінниця, доктор М. Беннетт, передала архів художниці до Бодліанської бібліотеки в Оксфорді [51].

У 2009 р. у Галереї Курто в Лондоні відкрилася виставка «Beyond Bloomsbury: Designs of the Omega Workshops 1913-16» («За межами Блумсбері: проекти майстерень «Омега» 1913-16»), куратора - О. Герштейн. Ця виставка об'єднує найбільшу колекцію збережених робочих малюнків майстерень «Омега», заповіданих Галереї Курто донькою Р. Фрая П. Дайманд у 1958 р., з найкращими зразками їхнього друкованого полотна, в'язаних вручну килимів, тканой вовни та чудово розписаного шовку. Зосереджена на дизайні текстилю, виставка демонструє перехід художників Omega від художньої ідеї до готового об'єкта [69].

Незважаючи на різноманітні творчі досягнення, Ванесса Белл маловідома як художниця. До написання істориком мистецтва та біографом Ф. Сполдінгом її авторизованої біографії «Vanessa Bell. Portrait of the Bloomsbury Artist» («Ванесса Белл. Портрет художника з Блумсбері») [122] мисткиня залишалася здебільшого загадковою фігурою. Книжка повертає В. Белл у серце групи Блумсбері, висвітлюючи її життя та коло однодумців, серед якого вона жила. У 2022 р. лондонська картинна галерея Dulwich провела першу велику персональну виставку робіт мисткині (кураторка – мистецтвознавиця С. Мілрой) [121].

Творчість В. Белл також вивчає група дослідників із будинку-музею в Чарльстоні (модерністський дім і майстерня художників Ванесси Белл і Дункана Гранта) [130]. Докторка Г. Брокінгтон із Університету Брукліна та докторка К. Тобін, письменниця, кураторка та науковиця, яка спеціалізується на перетині літератури та образотворчого мистецтва кін. XIX - поч. XX ст., вивчали творчість В. Белл періоду її захоплення абстракціонізмом [129].

Творчість Вінфред Гілл маловідома, найбільший інтерес у дослідників викликають її архіви, які є цінною інформацією про діяльність майстерень «Омега» [55].

Дослідження історикіні мистецтва та дизайну, професорки Іллінойського університету Р. Хоуз зосереджені на історії дизайну Центральної Європи із акцентом на творчості дизайнерок [76, 77].

А. Штульпфаррер, дослідниця, незалежна кураторка, викладачка у сфері мистецтва та архітектури ХХ ст., розробила та організувала проекти з вивчення історії дизайну (у тому числі історії віденського Веркбунду) у співпраці з мистецькими університетами та курувала численні виставки [124].

І. Коротін, австрійська філософиня і соціологиня, очолює документаційний центр жіночих досліджень в Інституті науки і мистецтва у Відні. Її робота зосереджена на феміністських біографічних дослідженнях та історії науки. У 2016 р. вийшла друком чотиритомна енциклопедія «biographiA» («біографія») за редакцією І. Коротін, що містить близько 20 000 біографій австрійських жінок [82, 83, 84].

Архів Wiener Werkstätte (Віденські майстерні) надійшов до Музею прикладного мистецтва в 1955 р. Він складається з тисяч дизайнерських креслень, які зберігаються в бібліотеці та колекції творів мистецтва, альбомів зразків шпалер, зразків тканин, які є в колекції текстилю, а також з комерційної графіки, томів фотографій, картотеки, листування, протоколи засідань тощо. Усі ці документи обробила та оцифрувала Е. Шмуттермаєр. На цей час колекцією керує історикіня мистецтва А.-К. Россберг.

Е. Шмуттермаєр та А.-К. Россберг провели велику дослідницьку роботу з повернення забутих імен художниць Віденських майстерень, результатом якої стала виставка «Frauen der Wiener Werkstätten» («Жінки Віденських майстерень») (5 травня - 3 жовтня 2021 р., Музей прикладного мистецтва Відню), яка репрезентувала сучасний, феміністичний погляд на цю видатну епоху в історії мистецтва. У ході музейного дослідження було названо

близько 180 художниць, чия участь у розвитку віденського ремесла вперше представлена в каталозі цієї виставки [128].

Й. Скрипзак, кураторка музею мистецтв Elvehjem, простежує розвиток віденського модернізму від югендстилю на рубежі століть до експресіонізму початку ХХ ст. та міжвоєнного ар-деко. У підготовленому нею каталозі виставок музею представлено 103 твори образотворчого та декоративного мистецтва, створені рухами «Віденський сецесіон» і «Віденські майстерні» між 1890-ми та 1930-ми р. [120].

З 1977 по 2009 р. А. Фелькер очолювала колекцію текстилю в Музеї прикладного та сучасного мистецтва у Відні (МАК), яка спеціалізувалася на моді та текстилі Віденських майстерень [134]. Н. Шедльмаєр, головна редакторка культурологічного журналу «Morgen», проводить дослідження про мистецтво та фемінізм, зокрема дослідження внеску жінок у діяльність Віденських майстерень [117].

Бібліографія питання історії українського декоративно-прикладного мистецтва є доволі широкою, але найбільш ґрунтовними є праці академіка Національної академії мистецтв України Т. Кара-Васильєвої, яка всебічно висвітлила проблеми генези і розвитку народної вишивки, гаптування та килимарства. Декоративне мистецтво періоду авангарду в Україні найбільш докладно висвітлено в альбомі З. Чегусової та Т. Кари-Васильєвої «Декоративне мистецтво України ХХ століття» [13]. Орнаментальні особливості української народної творчості висвітлені в працях М. Селівачова [35]. Авангардне мистецтво досліджували Д. Горбачов [6], В. Маркаде [21], Ж.-К. Маркаде [97], О. Лагутенко [18], О. Наков [24], І. Павельчук, С. Папета [27], В. Сидоренко [36], О. Федорук [40]. Вплив українського авангарду на вишивку початку ХХ ст. можна прослідкувати за працями Ш. Дуглас [9], М. Мудрак [23], А. Дубрівної [8], Н. Янішевської [46]. Представниця діаспори М. Мудрак доводить вплив традицій народного мистецтва на український авангард, а також простежує їх елементи у творчості О. Екстер, В. Меллера, К. Малевича. Ш. Дуглас вивчала еволюцію



текстилю та вишивки на початку ХХ ст. на прикладі роботи майстерень декоративного мистецтва в селах Вербівка та Скопці. Формування мови мистецтва абстракції та авангарду під впливом особливостей народної орнаментики одними з перших вивчали Д. Горбачов та О. Найден.

Біографічні дані видатних українських жінок, що внесли значний внесок у розвиток декоративного мистецтва, особливо художнього текстилю, по кривтам збирала Є. Шудря, за фахом інженерка, а за покликанням – вишивальниця. Вона випустила книгу «Подвижниці народного мистецтва», що містить нариси про українських дослідниць та колекціонерок, які розпочали працю вивчення народного мистецтва [44].

Життя та етнографічна праця Пелагеї Литвинової-Бартош стали предметом зацікавлення іншої видатної дослідниці декоративного мистецтва Євгенії Спаської, яка все життя присвятила вивченню історії української та кримськотатарської вишивки і ткацтва [38]. Внесок П. Литвинової-Бартош в українську етнографію висвітлений у працях Т. Луговик [20], С. П'ятаченко [29].

Мистецтвознавиця О. Ямборко працює в галузі художнього текстилю, вона розглядає вплив мистецького чинника на явище національного відродження в Україні на початку ХХ ст і формування «національного стилю» [45].

Ю. Смолій (з Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського) присвятила свої наукові розвідки вивченню декоративного мистецтва, ролі окремих видатних дослідниць у популяризації народної творчості, зокрема внеску Євгенії Прибильської [37].

Багаторічним дослідником творчості Олександри Екстер є Г. Коваленко – визначний мистецтвознавець, дослідник авангарду 1900–1920-х рр., театрознавець [14]. Арт-менеджерка, кураторка, дослідниця українського мистецтва ХХ ст. Т. Філевська також є авторкою дослідження про О. Екстер [41].

Отже, історіографію нашого питання можна розділити на три періоди: кінець XIX ст. - перші два десятиліття XX ст.), 1920-ті - кінець XX ст. та сучасний (початок XXI ст.). Перший період охарактеризувався появою коментарів щодо робіт мисткинь, написання статей критиками-сучасниками художниць. Також праці самих майстринь стали важливими джерелами для вивчення нами питання жіночого декоративного мистецтва. Другий період вивчення нашого питання виділяється майже повною відсутністю матеріалу для розгляду. Це можна пояснити згасанням інтересу до вивчення жіночого мистецтва у цей період. Третій період у дослідженні обраної нами теми розпочався із початком XXI ст., і він охарактеризувався появою інтересу до життя і творчості художниць, які посприяли розвитку мистецтва текстилю та вишивки. Вивчення історіографії питання показує недостатню кількість друкованих робіт в європейському та американському мистецтвознавстві, більшість матеріалів можна знайти в дослідницьких роботах кураторів виставок, присвячених жіночому декоративному мистецтву. В українській науковій літературі відсутні праці стосовно творчості європейських художниць, що працювали з текстилем та вишивкою. Історіографія питання жіночого декоративного мистецтва інших країн може стати підґрунтям для подальшого розширення дослідження, оскільки не розглянутим залишається великий масив матеріалів, які стосуються багатьох інших мисткинь вибраного періоду.

## **1.2.Методологічна основа роботи**

У нашій роботі був використаний синтез загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, вибір яких обумовлений постановкою наукової проблеми. Ми дотримувалися наукових принципів, серед яких найголовнішим є принцип історизму, що передбачає вивчення певних етапів у розвитку досліджуваних явищ, їх взаємозв'язків. Не можна розглядати подію

чи особу абстрактно, поза часовими вимірами. За допомогою цього принципу ми розглянули історичні умови розвитку декоративного мистецтва, а саме мистецтва текстилю, у контексті руху «Мистецтва та ремесла» як загальноєвропейського феномену. Біографічні дані та особливості творчості художниць ми вивчали в контексті того історичного часу, у якому вони жили та працювали. Принцип історизму реалізовується з використанням історичного методу, який дозволив нам розглянути специфічні риси, яких набув рух «Мистецтва та ремесла» в конкретних історичних умовах та на конкретній території.

Аналіз політичних, економічних та соціальних умов дозволив зрозуміти тенденції розвитку мистецтва текстилю в різних країнах Європи та в Україні. Це можливе завдяки використанню синхронного методу, що передбачає паралельне вивчення та порівняння подій, які відбувалися у різних місцях. На противагу методу синхронного вивчення явищ у нашій роботі ми використали діахронний метод, що передбачає вивчення таких явищ у розвитку, у процесі зміни етапів розвитку мистецьких стилів як у творчості самих художниць, так і взагалі у країні, яка розглядалася.

Принцип об'єктивності обумовлює апелювання до перевірених фактів. Ми вивчили доступні нам джерела та історіографічні праці з історії декоративного мистецтва, зібрали відомі дослідникам біографічні дані мисткинь з метою уникнення суб'єктивізму.

Хронологічний метод ми застосовували із метою пояснити розвиток жіночого декоративного мистецтва в хронологічній послідовності, починаючи з творчої діяльності найбільш відданої продовжувачки ідей Вільяма Морріса та руху «Мистецтва та ремесла» Мей Морріс, й закінчуючи розквітом українського авангарду в текстилі та вишивці, а саме діяльністю майстерень у Вербівці та Скопцях. Метод періодизації нами був залучений для встановлення періодів вивчення жіночої творчості у галузі текстилю та вишивки.

Порівняльний метод дозволив нам зробити глибокий аналіз розвитку мистецтва текстилю у країнах Європи та в Україні з метою виявлення схожих рис та об'єктивних взаємовпливів, які були цілком закономірними через існування тісних зв'язків європейських та українських митців. Завдяки застосуванню системного метода ми змогли розглянути творчу діяльність кожної художниці як цілісну систему, яка увібрала в себе мистецьку освіту, професійну та педагогічну діяльність, соціальну та політичну активність цієї мисткині.

Мистецтвознавчий аналіз використовувався нами задля дослідження художніх особливостей ескізів до вишивок, зразків текстилю та вишитих виробів. Був проаналізований стиль кожної мисткині, характерні риси створених ними робіт.

Для формулювання певних висновків ми виконали синтез отриманих даних. За допомогою методу дедукції із загальних тверджень щодо історії декоративного мистецтва вдалося виділити конкретні, що стосуються саме мистецтва текстилю та вишивки. Застосування різних принципів та методів дослідження мало на меті створити логічно побудовану, цілісну роботу, в процесі складання якої нами був використаний нарративний метод.

## **РОЗДІЛ II. РУХ «МИСТЕЦТВА ТА РЕМЕСЛА» ТА ЙОГО ВПЛИВ НА БРИТАНСЬКИЙ ЖІНОЧИЙ ТЕКСТИЛЬ ТА ВИШИВКУ КІН. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.**

### **2.1. Мей Морріс як продовжувачка ідей руху «Мистецтва та ремесла»**

Британський рух «Мистецтва та ремесла» був створений з метою відродження ремесел, збереження національних традицій в декоративно-прикладному мистецтві та дизайні. Промислова революція з її негативними наслідками для розвитку народного мистецтва усвідомлювалася інтелігенцією, філософами, діячами мистецтва як руйнування усталених традицій. На протигагу цим тенденціям творець естетичних ідеалів руху «Мистецтво та ремесла» В. Морріс у своїх працях підкреслював важливість декоративних мистецтв і ремесел у загальній системі культури. Він вважав взірцем «мистецтво, створене народом та для народу як щастя для виробника і споживача» [22].

Мей Морріс (1862-1938), молодша з двох дочок В. Морріса, стала найбільш відданою та активною продовжувачкою його ідей. Незважаючи на те, що вона була провідною дизайнеркою і майстринею у британському русі «Мистецтва та ремесла», до недавнього часу її життя і творчість існували переважно в тіні батька. На жаль, це можна назвати типовим применшенням цінності жіночої роботи як недостатньо важливої для дослідження. Надзвичайні досягнення М. Морріс були здебільшого забуті до кінця двадцятого століття, коли суспільний інтерес почав відновлюватися [19].

У світлі сучасних тенденцій щодо відновлення інтересу до вивчення жіночого декоративного мистецтва важливим є повернення широкому загалу імені видатної художниці, дизайнерки, викладачки, громадської діячки М Морріс, обґрунтування її значного внеску у декоративно-прикладне мистецтво, висвітлення діяльності мисткині по залученню жінок-художниць до розвитку мистецтва текстилю. Особливо актуальна ця робота для

українського мистецтвознавства, де відсутні праці, присвячені її життю та творчості [19].

М. Морріс рано потрапила у світ мистецтва та дизайну. Вона з дитинства знаходилася у творчій атмосфері, яку створювали друзі та однодумці В. Морріса. Її мати Д. Морріс була майстерною вишивальницею, відомою своїми вишивками. Вона навчила цьому ремеслу свою сестру та дочок, і вони всі разом втілювали ідеї та дизайн В. Морріса у життя [135].

Мей мала великі здібності не тільки як майстриня, але й як художниця. Вона отримала мистецьку освіту в Лондоні, у теперішньому Королівському коледжі мистецтв. У 1872 р. за підтримки принцеси Олени, третьої дочки королеви Вікторії, була відкрита Королівська школа художнього вишивання, у роботі якої брала активну участь М. Морріс [102]. Жінки, які навчалися в цій школі, працювали з використанням різних технік та створювали роботи для важливих подій, пов'язаних із королівською сім'єю, а також для соборів та храмів. Тут М. Морріс спеціалізувалася на текстилі та вишивці, зокрема на *Opus Anglicanum*, тонкому, багатому рукоділлі, яке розвинулося в середньовічній Англії, використовувалося в основному для церковного одягу [79]. М. Морріс написала чотири статті, присвячені *Opus Anglicanum* [108; 109; 110; 111], що свідчить про її майстерність та глибоке розуміння особливостей цього виду вишивки. Вони виділяються детальним аналізом творів та слушними спостереженнями авторки [19].

Уже в 1885 р. Мей Морріс було доручено керувати всіма вишивальними операціями *Morris & Co.* Їй на той час було лише 23 роки, а тому це стало визнанням її таланту [135].

Творчі пошуки М. Морріс протягом її життя не обмежувалися лише вишивкою, в її доробку були представлені шпалери та ювелірні вироби, сукні та дизайни книг, а також ескізи та акварелі. М. Морріс довела, що вишивка є не лише суто жіночою справою з декорування предметів домашнього вжитку, а завдяки таланту художниці чи художника стає справжнім мистецтвом [19].

Видатна майстриня внесла свій внесок і в теорію декоративно-прикладного мистецтва. У 1893 р. Мей написала книгу «Декоративне рукоділля», у якій виклала розуміння мистецтва та дизайну. Вона була впевнена в тому, що дизайнерам необхідно вчитися у природи: «жива квітка повинна надихати живий орнамент... певні характеристики зупиняються на цьому, але всі форми спрощені, листя розташоване рівно, стебла зігнуті в плавні криві, щоб заповнити необхідні простори» [106, с.86]. Рослинні мотиви були характерні для вишивок художників «Мистецтв та ремесел», вони були дуже впізнаваними, але не натуралістичними – для створення свого фірмового стилю В. Морріс застосовував перетворення справжніх рослин у стилізовані форми [25, с. 76-77]. Взагалі, така стилізація є характерною для модерну (до якого за стильовими ознаками належить творчість як В. Морріс, так і М. Морріс) та символічної поезії, яка розвивалася у цей період [19]. Батьківська творчість як поета надихала М.Морріс до створення ескізів відомих вишивок. Наприклад, її роботу «Польовий мак» можна назвати вишитою ілюстрацією віршів В. Морріса, які описують дикий мак як «тонкий і яскравий» [99].

Через схожий стиль виконання деякі дизайни М. Морріс помилково вважалися роботами її батька, наприклад, «Жимолость» («Honeysuckle») (бл. 1883 р.) (Іл. 2.1.1) і «Польовий мак» («Field Poppy») (1885 р.). На початку своєї діяльності Мей, можливо, була задоволена тим, що її власні роботи сприймали як роботи батька. Пізніше вона все ж намагалася виправляти такі помилки, що свідчить про її становлення як самостійної художниці та дизайнерки [99].

Ескізи її вишивок дійсно дещо схожі на роботи батька, але в них можемо бачити не стільки повтори візерунків, скільки органічні, плавні форми, засновані на стилізованих квітах і листі, що буйно піднімаються або згортаються, з птахами з шовковими крилами серед листя та готичними цитатами з стародавніх або сучасних віршів [19]. Однією із найбільш знаних робіт М. Морріс є вишивка «Виноградний лист» («Grape Leaf») (1896 р.)

(Пл. 2.1.2). Ця композиція поєднує в собі елементи дизайну англійського саду з елементами, які нагадують кельтські вузли та дикі перські тюльпани, а також містить бордюр, що посилається на елементи японського дизайну, яким часто надихалися митці «Мистецтв та ремесел» [135].

Часто в її роботах присутній мотив кола із квітучих троянд, а також серця із вишитими в ньому квітами. Взагалі, квіти у вишивках М. Морріс є характерної ознакою її стилю. Наприклад, у фризі «Червень» («June») (бл. 1909–1910 рр.) вишиті 26 різних польових квітів з околиць Келмскотта в Оксфордширі, де жила Мей. Вони розкидані під п'ятьма строфами та чотирма струнками деревами [99]. Роботи М. Морріс більш реалістичні ніж у її батька, що свідчить про її самостійність та напрацьований власний стиль [19].

М. Морріс виступала за використання обмеженої кількості швів. Вона вважала, що майстерність вишивальниці вимірюється не кількістю різних швів, а їх доречним та високопрофесійним застосуванням. Вправність професіонала виявляється у зміні напрямку стібка, що дозволяє використовувати ефект гри світла на поверхні тканини [135]. Художниця пише: «Я намагалася показати, що виконавська майстерність, прагнення та почуття прекрасного, реалізовані у творі безсумнівної користі, є життєво важливими й істотними елементами цієї, як і всіх інших галузей мистецтва, і що жодним із цих елементів не може вишивальниця нехтувати або не помічати для того, щоб її робота мала життя та сенс» [106, с.1]. Отже, М. Морріс дуже серйозно ставилась до створення вишивки і активно пропагувала такий підхід [19].

М. Морріс вважала, що крім вивчення природи, необхідно вивчати історичний текстиль у музеях: «Будь-хто, хто бажає детально дослідити цей напрямок мистецтва, може зробити це до певної міри, просто пройшовшись нашим музеєм Південного Кенсінгтона, щоб не заглиблюватись далі, уважно помічаючи та порівнюючи чудові зразки ранніх робіт, які там демонструються» [106, с.8]. Поєднання цих елементів є дуже важливим у



створенні текстильних робіт, оскільки дозволяють митцям отримати натхнення. Такі переконання Мей прямо виходять із естетичних поглядів її батька. В. Морріс вважав: «Наставницями нашими мають стати природа та історія. Настільки очевидно, що ви повинні вчитися в першої, що мені, здається, говорити тепер про це не потрібно... Що ж до другої наставниці, то, гадаю, жодна людина, за винятком рідкісних геніїв, нічого в наші дні не домоглася би без ретельного вивчення старовинного мистецтва, але навіть генію завадила б відсутність знання цього мистецтва» [22].

Такий підхід до аналізу декоративного мистецтва прослідковується і в книзі М. Морріс «Декоративне рукоділля». Авторка розглядає мистецтво вишивання починаючи з первісного суспільства: «Інстинктивне бажання людини прикрасити будь-який виріб, який вона виготовила власноруч, залишити відбиток на своїй роботі, спонукає її прикрашати свій одяг та інше майно, як тільки її первісні потреби задоволені, і вона залишає першу стадію майже безрозсудної дикості» [106, с.5].

Проаналізувавши мистецтво вишивки від первісного до сучасного, М. Морріс робить висновок: «Ось така стисла характеристика розвитку декоративного рукоділля. На перший погляд це може здатися непотрібним, але насправді від цього не можна відмовитися. Навіть незначна вказівка щодо періодів, коли шукати найкращий стиль, щоб вивчити його, є великою підмогою для учня під час формування смаку. Крім того, я вважаю, що в головах більшості людей існує велика плутанина щодо того, що, безумовно, є найкращим мистецьким твором» [106, с.12]. Сучасність, на думку авторки, є саме тим часом, коли мистецтво вишивки має відповідати найвищим стандартам, що цілком узгоджується з тенденціями розвитку декоративно-прикладного мистецтва XIX ст.

М. Морріс розвиває ідеї батька щодо вишивання як особливого виду мистецтва. Його можна розглядати як образотворче мистецтво, в якому використований матеріал служить просто поверхнею або ґрунтом, що повністю покривається роботою, як полотно картини. З іншого боку вишивку

також можна розглядати лише як декоративне мистецтво, за допомогою якого тканину прикрашають орнаментом, де використовуваний текстиль відіграє важливу роль у створенні виробу. Образотворча сторона зазвичай більш характерна досвідченим професіоналам, але декоративність та корисність вишитої речі цілком доступна аматорам. Практичність декоративних виробів часто переважає над інтелектуальною цінністю, що зовсім не применшує їх краси [106, с.13-14].

Представники руху «Мистецтва та ремесла» вважали, що вільна вишивка, на відміну від лічильної, краще сприяє самовираженню її творця. Саме М. Морріс зіграла велику роль у відродженні мистецтва вишивання у вільній формі, або вільної гладі (художньої гладі). Завдяки її роботі з популяризації вільної гладі наприкінці ХІХ ст. з'явилися вишивальниці з яскравим індивідуальним стилем, що створювали свої роботи не за схемами з альбомів рукоділля, а за власними ескізами [19].

У своєму есе «Про вишивку» М. Морріс стверджує думку щодо важливості індивідуального підходу до вишивання: «Вільна вишивка – це справжній живопис голкою, що дозволяє продемонструвати авторський підхід та креативність» [107, с.213]. Отже, основними компонентами вишивального мистецтва за М. Морріс стають індивідуальний творчий підхід та досконала майстерність.

Дизайни, розроблені М. Морріс, використовувалися у вишиванні різних предметів домашнього вжитку та продовжували продаватися навіть через десятиліття після їх створення. Це стало можливим завдяки появі у кінці ХІХ ст. візерунків для самостійного вишивання вдома. Саме рух «Мистецтво та ремесла» започаткував розробку дизайнів для виготовлення вишитих виробів аматорами. До цієї діяльності була залучена і М. Морріс. Сама художниця вишила кілька варіантів панно «Жимолость», а розроблений нею малюнок став і набором для домашнього вишивання. Цей факт доводить наявність декількох вишитих робіт з меншою точністю швів [135]. Незважаючи на те, що художниця розробила багато візерунків для камінних

екранів, наволочок та скатертин, вона, ймовірно, не вишивала їх сама. Вона була висококваліфікованою вишивальницею та працювала над великими замовленнями для фірми, такими як портъери, гобелени та вівтарні тканини. Для вишивання не дуже складних виробів залучалися ремісники, що було загальною тенденцією кінця XIX ст. У різних майстернях Європи розпочалася співпраця професійних художників та ремісників. Така тенденція знайшла своє яскраве втілення в українських майстернях у Вербівці та Скопцях, зробивши їх вишивки унікальними.

Перша виставка руху «Мистецтва та ремесла» відбулась у Лондоні 1888 р., і серед каталогу її експонатів знаходимо гаптовану книжкову обкладинку, створену М. Морріс. Вона має опис: «вишита шовком палітурка до «Любові достатньо» (збірки віршів В. Морріса). У творчому доробку Мей є ще кілька обкладинок [33].

Поширення машинної вишивки, безумовно, вплинуло на сприйняття споживачами вартості будь-якої вишитої роботи, що призвело до зниження цін на ручну вишивку. М. Морріс різко критикувала таке знецінення праці вишивальниць та вважала, що «жодна людина не має права купувати вишукані вироби за ціною, яка... не може бути справедливою винагородою для робітника» [135]. В питанні прийняття машинної вишивки М. Морріс, на відміну від батька, була консервативною та визнавала за твори мистецтва лише ручну вишивку.

М. Морріс була однією з організаторок Жіночої гільдії мистецтв, що була створена в 1907 р. як альтернатива Гільдії працівників мистецтв, об'єднання художників-чоловіків. Жіноча гільдія мистецтв виникла як реакція на те, що її засновницям було відмовлено в членстві в Гільдії працівників мистецтв [127, с.4]. Представниці Жіночої гільдії мистецтв брали активну участь у суфражистському русі за права жінок. М. Морріс також приділяла багато уваги підтримці жінок-художниць, особливо у сфері їх мистецької освіти. Для неї освіта та можливість творчої кар'єри були важливими складовими гендерної реформи. Мисткиня з 1897 р. почала викладати

вишивання в Центральній школі мистецтв та ремесел, тим самим даючи можливість жінкам професійно займатися ремеслом [101, с.42]. Як і її батько, вона брала активну участь у Соціалістичній лізі, яка була ранньою революційною соціалістичною організацією у Великобританії [103].

Останню частину свого життя М. Морріс присвятила збереженню творчої спадщини батька, редагуванню його творів, величезного двадцятичотирьохтомного зібрання, до якого вона написала вступ. Померла в 1933 р., зробивши за все своє життя величезний вклад у мистецтво, розвиток суспільства, гендерну рівність [103].

Твори М. Морріс зберігаються у Музеї Вікторії та Альберта та колекціях будинку Келмскотта під опікою Товариства Вільяма Морріса. Лише зараз її мистецька спадщина та внесок у досягнення рівноправності жінок та чоловіків переосмислюється.

Отже, окрім того що М. Морріс була видатною талановитою художницею, величезною її заслугою є популяризація вишивки як важливої галузі декоративно-прикладного мистецтва. Вона, як і її видатний батько, зробила все можливе, щоб змінити ставлення до декоративного мистецтва, зруйнувати упередженість щодо його вторинності у порівнянні з образотворчим. Твори художниці не втратили своєї цінності, вони є взірцями досконалої майстерності та художнього таланту. Здобутки М. Морріс, як художні, так і теоретично-наукові є дуже важливими для якісної еволюції декоративно-прикладного мистецтва, розвитку руху «Мистецтва та ремесла», його розповсюдження на інші країни Європи та Америки. Мистецький доробок М. Морріс тільки починає вивчатися, її творчість поступово виходить із тіні її батька. Наша робота є важливою, оскільки це одне із перших досліджень в українському мистецтвознавстві, присвячене вивченню життя та творчості М. Морріс, що відкриває простір для подальших наукових розвідок.

## **2.2. «Дівчата Глазго» та вплив їхньої діяльності на розвиток естетики модерну**

Розвиток руху «Мистецтва та ремесла» тісно пов'язаний із Шотландією, зокрема із так званою «Школою Глазго». Наприкінці 1800-х рр. Глазго було місцем величезних змін та інновацій, процвітаючим індустріальним мегаполісом та одним із найбагатших міст світу. Основи дизайну були вбудовані в традиції міста і сприяли його промисловим процесам та комерційному успіху. Стиль дизайну, відомий як «Стиль Глазго», існував із початку 1890-х рр. приблизно до 1914 р. Він мав великий вплив, незважаючи на територіальну обмеженість, і навіть сьогодні його здобутки використовуються в сучасному дизайні. Близько 75 дизайнерів та дизайнерок пов'язані зі стилем Глазго. Майже всі мають відношення до Школи мистецтв Глазго, а тому їх самих або їхню роботу іноді також називають школою Глазго [125].

Впливи та характеристики дизайну Глазго були в основному спільні з іншими видатними стилями дизайну того часу – рухом «Мистецтва та ремесла» та європейським модерном. У Шотландії останніх десятиліть ХІХ ст. саме стиль Глазго започаткував модерн і допоміг перетворити промислове місто на культурну столицю [125].

У 1885 р. директором Школи мистецтв Глазго був призначений Френсіс Ньюбері. Натхненний ідеалами В. Морріса, він розширив навчання від вузького фокусу на образотворчому мистецтві, представивши широкий спектр курсів у прикладному мистецтві, такому як кераміка, вишивка, металообробка, вітражі та різьблення по дереву. Це дозволило митцям досягти успіху в тих сферах, які раніше ігнорувалися в художній освіті [125].

У 1892 р. керівник Школи мистецтв Глазго познайомив Чарльза Ренні Макінтоша та його друга, студента-архітектора Герберта Макнейра, із сестрами Маргарет та Френсіс Макдональд [54, с. 57]. Сестри Макдональд, що народилися і вирости в Англії, приїхали до Глазго зі своїми батьками у

1890 р., і в наступні роки навчалися у Школі мистецтв у Глазго [125]. Молоді художники пробували свої сили у схожих стилях розпису та декорування побутових виробів. Ф. Ньюбері помітив схожість їхньої роботи та заохочував їх до співпраці та виставок. Вони створили Глазговську четвірку, творчість якої була сильно просякнута містикою та символізмом, за що її іронічно називали «Школою привидів» [54, с. 57].

Їх визитівкою став сплав «геометричного стилю Глазго», ретроспективних елементів «кельтського відродження» та японізмів. «Стиль Глазго» розвивав раціоналістичні традиції англійського мистецтва: майстерень В. Морріса і так званого «староанглійського стилю». Характерними елементами стилю були: серця, квадрати, лінії, звивисті криві, міцно натягнуті вертикалі, кельтські вузли та візерунки, стилізовані форми, засновані на природі (квіти, форми насіння, тюльпани, квіти-підвіски, краплеподібні форми), пташки в польоті, павичі, бабки, метелики, сови, виразні написи. Дуже популярним мотивом була троянда, схожа на капусту, «троянда Глазго», вона також часто використовувалась англійськими дизайнерами вітражів і меблів. Тож у руслі естетики модерну цей стиль виділявся оригінальними рисами [125].

Перша виставка Глазговської четвірки відбулася в 1892 р., через два роки вони досягли успіху у Виставковому товаристві мистецтв і ремесл у Лондоні [75, с. 27]. Однак на виставці у 1896 р. роботи шотландців викликали обурення та різке засудження. Цей конфлікт закритим їм дорогою на такі виставки в Англії, та за своєю суттю він був внутрішньою суперечкою між національно-романтичними і космополітичними тенденціями в рамках модерну [75, с. 87].

Розглянемо окремо творчу діяльність кожної із сестер Макдональд, щоб зрозуміти особливості художніх манер обох та їхній вплив на стиль Глазго.

У 1896 р. сестри відкрили власну майстерню, де займалися живописом, вишивкою, текстильним дизайном, гессо, плакатами, книжковими ілюстраціями, вітражами та виробами з металу. Вони виставляли свої роботи

в Лондоні, Ліверпулі та Венеції. Уже в 1897 р. їхня творчість привернула увагу суспільства та була висвітлена у *The Studio* та інших провідних художніх виданнях [125].

У 1900 р. Маргарет вийшла заміж за Ч. Р. Макінтоша [125]. Роботи подружжя не отримали належної оцінки в Англії, але вони були захоплено прийняті в інших країнах Європи. У 1900 р. М. Макдональд та Ч. Р. Макінтош взяли участь у виставці Віденського сецесіону, яка зробила їх відомими. Творчість шотландців, продемонстрована на цій виставці, справила значний вплив на австрійських художників, таких як Г. Клімт та Й. Гофман, та на діяльність Віденських майстерень.

Роботи Маргарет широко виставлялися та більше цінувалися за кордоном. Між 1895 і 1924 рр. вона брала участь у понад сорока виставках як художниця-акварелістка, вишивальниця та графікиня. Маргарет також відігравала важливу роль як муза та підтримка Макінтоша, часто співпрацюючи з ним. Так, вона створювала вишивку та панелі з гіпсу, щоб доповнити його інтер'єри (Іл. 2.2.1). Така ситуація стала причиною майже повного ігнорування її як геніальної художниці до початку ХХІ ст.

Нині твори Маргарет є доволі рідкісними. Розмальовані гесові панелі 1902 р. «Біла троянда та Червона троянда» («White Rose and Red Rose») (Іл. 2.2.2) були продані в 2008 р. на аукціоні *Christie's* у Лондоні за 1 700 500 фунтів стерлінгів. Музей і художня галерея Хантеріана зберігає понад 100 її експонатів, включаючи акварелі, графіку, текстиль та особисті листи. Можна констатувати зростання зацікавленості до майстрині та її робіт у ХХІ ст., тоді як у 1933 р. смерті Маргарет була присвячена лише коротка нота в пресі [125].

Досягнення Френсіс Макдональд ще менш відомі, ніж здобутки її сестри. Частково це пов'язано зі втратою більшої частини її робіт, знищених чоловіком Г. Макнейром після її смерті. Тим не менш, вона створила одні з найпізнаваніших образів стилю Глазго, а її пізні символістські акварелі – це філософські роздуми про сенс життя [67].

Подружжя розробило дизайн свого будинку, а інтер'єр кабінету був представлений на Міжнародній виставці сучасного мистецтва в Турині. Ф. Макдональд була викладачем декоративного мистецтва, працювала над удосконаленням своєї майстерності в ювелірній справі, емалі та вишиванні. Закриття Школи в Ліверпулі на початку 1900-х рр. стало початком занепаду їхніх кар'єр, що стало вкрай болісним після втрати багатства сім'ї Макнейр через крах бізнесу. Подружжя повернулося до Глазго в 1909 р. І саме після повернення Ф. Макдональд написала видатну серію символістських акварелей на тему шлюбу та материнства (Іл. 2.2.3). Вона померла в Глазго в 1921 р. Найбільший окремий фонд її робіт зберігається в Галереї мистецтв Хантеріан Університету Глазго [67].

Тож творчість сестер Макдональд нарівні з діяльністю їхніх чоловіків дійсно визначила головні художні риси стилю Глазго, зокрема містицизм, символізм, казкові сюжети, міфологію і кельтську образність. І саме оригінальність та життєдайні мотиви цього мистецького напрямку посприяла появі його послідовників, яких в англійській історіографії умовно називають «Glasgow Girls» («Дівчата Глазго») та «Glasgow Boys» («Юнаки Глазго»).

Термін «Дівчата Глазго» був введений В. Б'юкененом в есе, яке він написав для каталогу виставки «Юнаки Глазго», що відбулася в 1968 р. Він використовував цю назву, щоб показати, що ці художниці були жіночими еквівалентами своїх добре відомих колег-чоловіків, але це, насправді, не відображає особисту та професійну складність цієї групи. Вони дотримувалися різних стилів і працювали в різних формах мистецтва. Однак вони були пов'язані завдяки спільному досвіду та їхнім постійним зусиллям підтримувати одне одного. «Дівчата Глазго» використовували широкий спектр технік і розробили низку художніх стилів. Найбільший внесок у розвиток стилю Глазго внесли саме дизайнерки [74].

Оскільки текстильна галузь була досить розвиненою в Глазго, цілком закономірно, що багато художників створювали тканини, настінні покриття, оббивку та килими. Крім того, стиль Глазго особливо відобразився у вишивці,



яка слугувала прикрасою створюваних інтер'єрів. У 1910 р. британський мистецький журнал «The Studio» засвідчив особливості стилю вишивки Школи мистецтв Глазго: «Він не заснований на традиціях і не має подібності до жодного стилю, який йому передував. У цьому відношенні нова вишивка є схожою на найдавніші види мистецтва, вона бере повсякденні речі життя і за допомогою простого індивідуалістичного процесу прагне зробити їх красивими, а також корисними» [125].

Однією з видатних мисткинь із «Дівчат Глазго», яка прославилась своїми вишивками, була Джессі Ньюбері (1864–1948). Вона народилася в Пейслі, поблизу Глазго. В. Роват, її батько, мав прогресивні погляди, особливо щодо права на освіту жінок, що вплинуло на світогляд його доньки. У вісімнадцять років вона відвідала Італію, де зацікавилася мозаїкою, текстилем, керамікою та народними ремеслами. Протягом усього життя збирала текстиль з Італії, Росії та Балкан. У 1884 р. вона вступила до Школи мистецтв Глазго, а 28 вересня 1889 р. вийшла заміж за Ф. Ньюбері. У 1894 р. Д. Ньюбері стала керівницею шкільного відділу вишивки, який сама і створила. Метою роботи кафедри було навчання вишиванню в сучасній манері та використання вишивки в моделюванні одягу [114].

Д. Ньюбері розробила характерну лляну аплікацію: на основу наносились прості стилізовані квіти та листя, вирізані з кольорового льону та притиснуті атласною строчкою до шовку; стебла, згорнуті в лінії, які окреслювали форму виробу. Аплікації Д. Ньюбері містять стилізований мотив троянди, який став головним символом руху Глазго (Іл. 2.2.4). Їй подобалося протиставлення прямих ліній кривим. Вона додавала написи, девізи та вірші як частину своїх дизайнів [114], що було також характерно для іншої британської вишивальниці М. Морріс.

Д. Ньюбері була талановитим учителем і надихала багатьох своїх учнів. В інтерв'ю з Г. Вайтом вона зазначала: «Я вірю в освіту, яка полягає в тому, щоб вивчати найкраще, що вже було зроблено. Потім, маючи перед собою цей високий стандарт, ми робимо те, що нам подобається: це не тільки заради

пам'яті наших батьків, це для нас самих» [114]. І тут ми бачимо схожість її поглядів із поглядами В. Морріса щодо важливості вивчення історичного мистецького досвіду.

Оригінальні та індивідуальні дизайни суконь із вишивкою створили новий стиль, який наслідували багато дівчат із Глазго, зокрема сестри Макдональд. Як і жінки в інших мистецьких колах, наприклад, Джейн і Мей Морріс, Д. Ньюбері носила сукні в стилі італійського Відродження, вона вважала, що одяг має бути практичним і красивим [114]. Це свідчить про її інтерес до практичного одягу та новаторський підхід до мистецтва моди.

Д. Ньюбері була активним членом Товариства художниць Глазго. Вона працювала над залученням до Товариства молодих художниць, студентів, а також сприяла наданню виставкових та студійних приміщень для художниць. Вона багато зробила у справі активізації позиції жінок у суспільстві, була членом Жіночого соціально-політичного союзу. Разом з Енн Макбет допомагала різним жіночим рухам створювати ілюстративні художні матеріали, такі як банери за виборче право [78, с. 238]. У 1918 р. вона з чоловіком вийшла на пенсію, і далі вони жили в Істгейті, де Джессі й померла 27 квітня 1948 р. [114].

Ще однією званою мисткинею, яка розвивала стиль Глазго у вишивці, була Ен Макбет (1875-1948) – вишивальниця, дизайнерка, викладачка, членкиня руху Глазго, а також активна суфражистка.

Е. Макбет народилася в передмісті Болтона і навчалася в Школі мистецтв Глазго. У 1902 р. вона брала участь у «шотландській секції» Першої міжнародної виставки сучасного декоративного мистецтва в Турині, де виграла срібну медаль за дизайн герба Глазго [78].

Після закінчення навчання в Школі мистецтв Глазго Е. Макбет стала помічницею Д. Ньюбері, і її вишивальні роботи почали регулярно виставлятися [78]. Приблизно з 1902 по 1911 р. відділ рукоділля був найбільшим із секцій ремесла в Школі мистецтв Глазго. Роботи, які створили Д. Ньюберрі, Е. Макбет та їхні студентки, були двох основних типів:

новаторський, аплікаційний, візерунковий стиль, натхненний природою та втілений у практичних предметах побуту, або більш звична естетика картинних панелей (Іл. 2.2.5), яка була характерна для декорування протипожежних екранів або церковних завіс [59].

У 1908 р. Е. Макбет змінила Д. Ньюбері на посаді керівника секції рукоділля та вишивки в Школі мистецтв Глазго, а в 1912 р. вона стала директоркою досліджень у студії декоративно-прикладного мистецтва. У 1911 р. вона взяла участь у плануванні Шотландської виставки національної історії, мистецтва та промисловості [93].

Разом із психологинею освіти М. Свонсон Е. Макбет видала підручник «Навчальне рукоділля» у 1911 р. Підручник здобув міжнародне визнання та широко вплинув на викладання рукоділля. Він залишався в навчальній програмі шотландської школи до 1950-х рр. У цьому підручнику авторки звертають увагу на те, як розвинути у дитини раннє зацікавлення рукоділлям, посприяти формуванню креативного та уважного ставлення до вишивки: «Без цікавості неможливі жодні припущення – це момент, який слід зауважити із самого початку в усій експериментальній роботі. Хлопчик чи дівчинка, які вільно використовують матеріал і голку в самостійному дизайні (черевика, шапки, сорочки, покривала), займають одну площину з ученим, який висуває гіпотезу, з художником, який проводить експеримент» [75, с. 1]. Така направленість підручника не тільки спонукала дітей до ранньої творчості у сфері шиття та вишивки, але й заклала для дівчат ХІХ ст. основу на майбутнє: вони не тільки могли б шити власний одяг із недорогих матеріалів для себе та майбутньої сім'ї, але й розвинути кар'єру у відповідному напрямку і досягти професійного успіху, як і сама Е. Макбет. Це дійсно можна назвати вкладом авторок у більшу соціальну захищеність дівчат, які вчилися за їхніми підручниками.

В іншому підручнику, «Шкільні та камінні ремесла» (1930), написаному у співавторстві із М. Спенс, Е. Макбет як справжня педагогиня-методистка,

описує різні види рукоділля, до яких можна залучати дітей в школі, та надає свої рекомендації стосовно вікових обмежень кожного з них [94, с. XI].

Класи вишивки у Школі мистецтв Глазго були відкриті для громади в цілому. За суботні заняття для шкільних вчителів Школа навіть отримала сертифікат від шотландського управління освіти. Під час викладання та в публікаціях Е. Макбет поширювала радикальний підхід до дизайну, що знайшов своє відображення саме у стилі Глазго, а також заохочувала нове покоління дизайнерів-майстринь до творчості та самовираження [93]. Вона підвищила статус домашнього ремесла та заохотила жінок створювати власний оригінальний одяг. Вона продемонструвала жінкам із скромним доходом можливість створювати та втілювати у життя власні проекти одягу завдяки використанню дешевих матеріалів, таких як бавовна та льон. Такий підхід до дизайну побутових речей був прямо протилежним напрацюванням послідовників В. Морріса, які використовували багатий шовк. Мисткиня вважала шовк і атлас, які були найбільш популярними серед попереднього покоління художниць-вишивальниць, не тільки дорожчими, але й «насправді менш художніми» [93].

У її книзі «Вишиті та мереживні вироби зі шкіри» Е. Макбет скаржилася, що жінки займалися ремеслом у вільний час, і чоловіки часто знецінювали їх роботу, недоплачуючи за неї, так що плата ледве покривала вартість матеріалів [131].

Е. Макбет також була членом Жіночого соціально-політичного союзу і брала участь у мітингах. Як результат, вона потрапила до в'язниці, хоча, оскільки Е. Макбет не фігурувала в записах суду чи газетних звітах, вона, схоже, робила все це під несправжнім ім'ям; характер її дій невідомий [73].

У 1920 р. Е. Макбет переїхала до Паттердейлу у Вестморленді, Камбрія. Вона залишалася запрошеною викладачкою у Школі мистецтв Глазго до виходу на пенсію в 1928 р. У Паттердейлі вона продовжувала створювати вироби, часто великі декоративні конструкції, виготовляла церковні завіси та облачення. Вона також прикрашала посуд і виробляла власний фарфор у печі,

яку сама побудувала. Е. Макбет розробила простий спосіб плетіння килимів, який був описаний у її книзі «The Country Woman's Rug Book» («Килимок сільської жінки») в 1929 р. Загалом Е. Макбет опублікувала шість книг про вишивку: «Educational Needlecraft» (1911; разом із М. Свонсон), «The Playwork Book» (1918), «School and Fireside Crafts» (1920; з М. Спенс), «The Country Woman's Rug Book» (1921), «Needleweaving» (1922), і «Embroidered Lace and Leatherwork» (1924) [131].

Е. Макбет стверджувала, що машини демократизують дизайн і що майстри, які розуміють роботу машин, можуть досягти високої художньої якості [93]. Такі погляди цілком відповідають прогресивним поглядам представниць Німецького Веркбунду, а саме Маргарет фон Браухіч та інших.

Влітку Е. Макбет жила на скелі в Гевеллі у власному будинку та втілювала місцеві схили гір у вишивці [93]. У Церкві Святого Патріка в Паттердейлі можна побачити її вишивки. Вона розробила та вишила фронталь для столу причастя Собору Глазго [131]. Цілий ряд її робіт, як у галузі вишивки, так і в галузі кераміки, був виставлений в Музеї Келвінгроу на виставці «Створення стилю Глазго» у 2018 році [96].

Отже, група «Дівчата Глазго» дійсно стала продовжувачем стилю Глазго, який започаткувала Четвірка. Та варто зазначити, що саме творення групи стало можливе тому, що жінки в кінці ХІХ ст. отримали доступ до якісної художньої освіти, їм дозволили відвідувати денні заняття в Школі мистецтв Глазго. Завдяки такій можливості жінки увірвалися у мистецький простір, створивши значну частину візуальної культури Шотландії кінця ХІХ – початку ХХ ст. М. і Ф. Макдональд разом із Д. Ньюбері та Е. Макбет стали відомими художницями, майстерними вишивальницями та відіграли важливу роль в розвитку декоративного дизайну та дизайну інтер'єру, посприяли втіленню головних принципів руху «Мистецтва та ремесла». Їхня багата художня спадщина супроводжувалась значним теоретичним матеріалом, осмисленням усєї історії рукоділля та їхнього особистого внеску в цю сферу, як у книжках та підручниках Е. Макбет. Згадаємо і їхню активну

громадянську позицію у справі надання виборчих прав жінкам, що була поєднана із просуванням у творчій діяльності тем рівності та незалежності жінок, гідної оплати їхньої праці. Представниці школи Глазго розробили низку художніх прийомів, що сформували унікальні естетичні особливості шотландського модерну, який увібрав в себе ретроспективні елементи «кельтського відродження» та традиції «Мистецтв та ремесел».

### **2.3. Новаторські ідеї в текстильному дизайні та вишивках художниць майстерень «Омега»**

У 1913 р. художник і впливовий мистецтвознавець Роджер Фрай заснував Omega Workshops (майстерні «Омега»), які згодом стали дуже відомим дизайнерським колективом. Значно випередивши свій час, майстерні «Омега» привнесли експериментальну мову авангардного мистецтва у дизайн Британії едвардіанської епохи. Вони генерували революційні дизайнерські ідеї, створювали різноманітні предмети для дому: від килимів і постільної білизни до кераміки, меблів і одягу, які були яскраво розфарбовані динамічними абстрактними візерунками. Жодному художникові не дозволялося підписувати свої роботи, і все, що виготовлялося майстернями, мало лише грецьку літеру  $\Omega$  (Омега). Майстерні мали публічні виставкові зали, а також студії, і в них працювали бізнес-менеджер, сторож і група помічників художників. Ванесса Белл, Дункан Грант і Роджер Фрай були директорами [50]. Попри нетривалий час існування, проекти, реалізовані майстернями «Омега», були важливими для розвитку світового дизайну ХХ ст. Майстерні пережили Першу Світову війну, але закрилися в 1919 р. [123]. Англійський дизайнер та критик П. Неш у 1925 р. писав: «Сучасний рух у текстильному дизайні розпочався із заснуванням майстерень «Омега»» [130].

Ключовою фігурою в групі художників і дизайнерів майстерень «Омега» була Ванесса Белл. Ванесса Стівен (пізніше Белл) народилася в травні 1879 року в Гайд-Парк Гейт (Лондон), була старшою з чотирьох дітей видатного вченого та письменника Л. Стівена. У 1899 р. Ванесса почала вчитися малюванню і була прийнята до школи Королівської академії. Після смерті матері в 1895 р. Ванесса взяла на себе роль домогосподарки для свого вимогливого батька і сім'ї та була змушена балансувати між домашніми обов'язками та намаганням розвивати свої мистецькі інтереси. Однак смерть батька в 1904 р. звільнила її від цієї відповідальності, сімейний дім був проданий, а брати і сестри Стівен переїхали. По четвергам увечері Тобі запрошував додому своїх друзів-літераторів з університету, а Ванесса у відповідь заснувала «П'ятничний клуб» для художників, який збирався щоп'ятниці. Із цих зустрічей художників і письменників утворилася «група Блумсбері», спілка впливових англійських письменників, інтелектуалів і митців, які виступали проти традицій вікторіанської епохи та приймали творчу свободу, сексуальну вседозволеність і атеїзм. Вони стали доволі відомі своєю творчістю та божемним способом життя [81].

Великий вплив на творчість В. Белл мала перша в Англії виставка постімпресіоністів у 1910 р. Художниця була вражена і казала, що «це стало раптовою вказівкою на можливий шлях, раптовим звільненням та заохоченням пізнати себе». Із цього моменту В. Белл розпочала експериментувати, використовувати характерні риси фовізму та кубізму спочатку у своїх натюрмортах і пейзажах, а потім у суто абстрактних композиціях із зображенням геометричних форм. Вже до 1915 р. вона практично повернулася до традиційного живопису, але цей експериментальний етап її творчості відчутний у композиції та сміливому використанні кольорів у створених нею інтер'єрах [81].

Р. Фрай, Д. Грант і В. Белл звернулися до абстракції приблизно в один і той самий час (1914 – 1916 рр.), почали експериментувати з кольором та колажем. Створення та розвиток майстерень «Омега» сприяли поширенню

дебатів про роль декоративного мистецтва та його значення для сучасного живопису. Майстерні «Омега» прагнули змінити естетику англійського інтер'єру за допомогою сучасного дизайну, який використовував новаторські здобутки авангарду. Піднесення прикладного мистецтва лежало в основі бачення Р. Фрая. Він вважав, що декоративне та образотворче мистецтво однаково цінні для суспільства і стверджував, що художники можуть виконувати роботу ремісників. Таке твердження цілком узгоджується з думками В. Морріса щодо рівноправності декоративного та образотворчого мистецтва. Р. Фрай зазначав, що майстерні «Омега» показали, який вплив може мати абстрактний живопис на дизайн та зміну звичного середовища [129].

Зв'язок між експериментами В. Белл та її роботою для майстерень «Омега» особливо очевидний у її текстильних дизайнах. Використання мисткинею кольору в її роботах на полотні та тканині демонструє очевидну подібність на рівні фактури. Вона професійно ставилася до просторової організації та використання кольорових рішень ще в роки, що передували її роботі для майстерні «Омега». Така увага до кольору з'явилася після її поїздок до Туреччини у 1911 – 1912 рр. з метою вивчення візантійської мозаїки. В. Белл писала про свої спроби малювати «так, ніби складаючи мозаїку... розглядаючи малюнок як плями, кожна з яких має бути заповнена певним простором кольору як одне ціле». Ці експерименти вплинули на її подальші дизайни, зокрема авторської тканини «Maud» («Мод») (1913 р.), які нагадують мозаїку з контуром, ретельно нанесеним чорною гуашшю (Іл. 2.3.1; Іл. 2.3.2). Як зазначила кураторка музею Вікторії та Альберта у Лондоні О. Герштейн, дизайни для тканин поєднують «незакінчений вигляд намальованої вручну лінії з ділянками яскравого кольору, рясно нанесеними на поверхню», і більшість, ймовірно, було виготовлено за допомогою трафаретного чи блокового друку або їх комбінації. Приклади трафаретного друку, кустарного методу, за допомогою якого колір наноситься через



трафарет і, таким чином, зберігає недоліки, такі як неправильно надруковані лінії, можна побачити на тканинах В. Белл, створених у 1913 р. [81].

Особливості переплетіння ниток акцентують увагу саме на текстурі та поверхні її абстрактного живопису. Пари більш детальному розгляді в полі жовтого кольору проявляються плями, крапки та штрихи світлішої жовтуватої фарби, які акцентують переплетіння полотна та оживляють поверхню тканини. Це підкреслює матеріальність лляного полотна, роблячи його важливою частиною дизайну [129]. Такий підхід до дизайну узгоджується із естетичними поглядами Р. Фрая та принципами організації майстерень «Омега».

Історикиня мистецтв П. Тіммер вважає, що В. Белл радикально змінила роль кольору та лінії як у прикладному мистецтві, так і в живописі, хоча вона і не дотримувалася певних теорій кольору [129].

Текстиль, виготовлений художниками в майстернях «Омега», є, мабуть, їх найбільш вагомим внеском у модерністський дизайн. У статті 1941 р. британський мистецтвознавець Н. Певснер зазначив виняткову важливість їх новаторських знахідок, зазначивши, що лише у 1920-х рр. такий абстрактний прикладний дизайн став поширеним серед французьких та німецьких художників. Дві тканини з трафаретним друком В. Белл («Maud» і «White») (Іл. 2.3.3) були створені у перший рік існування майстерні «Омега» в 1913 р.; вони були доступні в різних колірних рішеннях і добре продавалися. Третій дизайн текстилю художниці був повністю абстрактний із яскравими кольорами, однак у результаті не був використаний, зараз він перебуває в Єльському центрі британського мистецтва, Нью-Гейвен. Ця робота незвичайна тим, що вона виконувалася на міліметровому папері, що свідчить про призначення дизайну для створення килимового покриття. Інші зразки дизайну текстилю в друкованому вигляді знаходяться в Музеї Вікторії та Альберта [132].

Протягом наступних кількох років художниця керувала виробництвом одягу в майстернях «Омега», «авангардних розписних плащів, схожих на

кімоно» та «палантинів з яскравого шовку», які поєднували моду та декоративне мистецтво [69, с.56]. В. Вулф, сестра В. Белл, підтримувала її швейні експерименти в майстернях «Омега», але навіть вона не оцінила зухвалість кольору у листі 1916 р.: «За який одяг ви відповідаєте! Одяг Карін вирвав мені очі з орбіт - спідниця, покрита наймерзеннішими червоними та жовтими кольорами, горохово-зелена блузка зверху, з кричущою хусткою на голові, мабуть, найсміливіший смак» [129].

Деякі дослідники звертають увагу на тяжіння художників майстерень «Омега» до всього східного і, особливо, до японського мистецтва. Але достеменно невідомо наскільки вплив східного мистецтва на В. Белл був визначальним. Насправді, кричущі яскраві відтінки та абстрактний орнамент може бути оригінальною формою культурного протесту проти того, що В. Белл описала як «лондонську сірість» [81].

Сині та білі кола, що чергуються, з'являються в сітчастій структурі килима, дизайн якого створила В. Белл. Він асоціюється з абстрактним живописом художниці в його насиченому контрасті червоного кольору з зоною помаранчевого у центрі. Перегляд цих робіт поруч із теплими помаранчевими та коричневими кольорами турецького молитовного килимка XVI ст., який був виставлений у Мюнхені в 1910 р. (тепер у Kunstgewerbemuseum, Берлін), підсилює відчуття спорідненості творчості В. Белл з матеріальною та візуальною культурою цього регіону [129].

В. Белл створила оригінальні дизайни обкладинок для більшості романів та есе В. Вулф. Ці дизайни якнайкраще передають відчуття та ритми прози письменниці. За словами історикині мистецтва Ф. Сполдінг, дизайни обкладинок дражнили уяву, навіювали певні почуття - це те, що В. Вульф намагалася відтворити у своїх романах. І, незважаючи на їх численні перевидання, сміливі обкладинки авторства В. Белл продовжують надихати та захоплювати [81].

Творчість В. Белл має очевидні паралелі з дизайнерами Віденських майстерень, де виробництво текстильних візерунків і принтів розвивалося

протягом 1913 - 1914 рр. Наприклад, спрощені візерунки та яскраві тони робіт В. Белл можна легко уявити поряд із «Ireland» («Ірландія») (1910 - 1913) М. Лікарц з її плаваючими прямолінійними та геометричними візерунками та наскрізними діагоналями, а також вертикальними смугами яскравого кольору у дизайні «Andromache» («Андромаха») В. Візельтієр 1919 р. Художниця майстерень «Омега» Н. Хамнетт визнавала велике значення новаторських експериментів В. Белл, згадавши, яке враження на неї справив джемпер з тканини «Maud» під час її перебування у Парижі: «Ніхто в Парижі не бачив нічого подібного, і хоча Делоне-Терк уже розробляла шарфики, це було більш вражаючим» [129]. Як зазначав у 1941 р. історик мистецтва та архітектури Н. Певснер, «стиль під назвою «тевтонський експресіонізм» або «Париж 1925» ... насправді був створений ще в 1913 р. компанією «Омега»» [129].

Попри ці різноманітні досягнення, В. Белл залишається маловідомою як художниця. Лондонська картинна галерея Dulwich у 2022 р. провела першу велику персональну виставку робіт мисткині. С. Мілрой, кураторка виставки Dulwich Picture Gallery, вказує на те, що особисте життя В. Белл затьмарює її мистецтво: «Через її складні романтичні зв'язки, її відомий геній у гостинності та домашньому господарстві, її надзвичайну фізичну красу та її природну схильність до самоприниження, її не помічають. Вважається, що вона залежала від уявлень про мистецтво Р. Фрая та Д. Гранта. Правда полягає в тому, що ці художники та письменники зробили свої відкриття разом, і В. Белл була у центрі дискусій. Я підозрюю, що цей недогляд був просто продуктом сексизму» [121].

Зазначимо, що завдання створення візерунків або переформатування наявних дизайнів для використання на текстилі, меблях і предметах інтер'єру в основному лягало на плечі жінок з майстерень «Омега» – Вінфред Гілл, Джессі Етчеллс і Ніну Хамнетт серед інших. В. Белл також допомагала виготовляти деякі вишивки, але оскільки вона була також одним із керівників, не так багато ручної роботи випадало їй [55].

У 1913 р. Р. Фрай запросив В. Гілл приєднатися до майстерні. Як і Фрай, вона походила з родини квакерів з графства Суррей і на той час працювала помічницею сестри Фрая Джоан у її благодійному фонді, а також відвідувала мистецькі заняття в Slade. Запрошення В. Гілл до майстерень пов'язане не тільки із мистецьким аспектом. Вона була у захваті від прагнення Р. Фрая надавати підтримку молодим митцям, а також глибоко вірила в його пацифістську соціальну програму. Під час роботи в майстернях «Омега» В. Гілл створювала гравюри на дереві, картини, малюнки для іграшок і побутових виробів [55].

Художниця створила маріонеток із шарнірними суглобами, які зображували танцюристів і музикантів. Маріонетки були використані в постановці 1917 р. «Війна і мир: драматична фантазія», пацифістській п'єсі, написаній Г. Дікінсоном [55].

В. Гілл була невід'ємною частиною майстерень «Омега» протягом усього її життя, єдиним штатним працівником і діяла як посередник між директорами майстерень (Р. Фраєм, Д. Грантом і В. Белл) та творчою когортою художників. У перші роки вона була помічницею Р. Фрая, із яким ділила офіс і допомагала вести бізнес. Однак під час війни вона майже повністю взяла на себе щоденне керування майстернями [130].

Після виходу з майстерень «Омега» В. Гілл протягом трьох років була керівником мистецтв у школі Хауелла в Лландаффі, а з 1923 р. викладала мистецтво та ремесла у Брістольському університеті. З 1926 р. її залучили до викладання мистецтва та ремесел у Манчестерському університеті. Інші інтереси та діяльність В. Гілл включали письменницьку роботу (її вірші були опубліковані в антологіях, зокрема «A Fagot of Verse» та «Poems by Heptagon») та археологію (вона брала участь у розкопках Мір-Лейк-Віллідж у 1927 р.) [51]. Останні 27 років свого життя В. Гілл жила зі своєю племінницею лікаркою М. Беннетт у Східному Лондоні. Померла в 1981 р. [51].

Здебільшого завдяки листам В. Гілл та записам на плівку 1960-х рр. збереглися спогади про повсякденну діяльність в майстернях «Омега». У 2009 р. її племінниця, доктор М. Беннетт, передала архів художниці до Бодліанської бібліотеки в Оксфорді [51].

В. Гілл віддано слідувала за філософією Р. Фрая про анонімну колективну творчість. Це ускладнює ідентифікацію її власного мистецького внеску. В останні роки вчені та історики мистецтва припустили, що деякі проєкти майстерень «Омега», які раніше приписувалися іншим художникам, варто все ж приписати В. Гілл [130] (Іл. 2.3.4).

Отже, монотонна та повторювана робота, виконувана жінками у майстернях «Омега», була типовою і для інших майстерень прикладного мистецтва. Необхідність у виконанні такої роботи була обумовлена творчою співпрацею провідних художників, які створювали дизайни, та тих, хто утілював їхні проєкти в життя. Насамперед, це були жінки. Такий факт значною мірою вплинув на суспільний висновок, що жінки відігравали другорядну роль у майстернях порівняно з митцями-чоловіками. Однак зараз дослідження зміщуються в бік кращого розуміння особливостей майстерень «Омега», висвітлюють внесок В. Белл, В. Гілл та інших художниць у створення новаторських дизайнів. В. Белл, подібно до свого абстрактного живопису, радикально змінила роль кольору та лінії у прикладному мистецтві, створила яскраву колекцію текстильних дизайнів. Вивчення мистецької спадщини В. Белл доводить її зв'язок із сучасницями-дизайнерками та європейським модернізмом, перші кроки якого певною мірою вбачаються саме в її творчості. Отже, завдяки художницям «Омеги», які, значно випередивши свій час, створили авангардні ескізи тканин, вважається, що сучасний текстильний дизайн бере свій початок саме із заснування цієї майстерні.

## **РОЗДІЛ III. ЖІНОЧА ТВОРЧІСТЬ У ГАЛУЗІ ТЕКСТИЛЮ ТА ВИШИВКИ НІМЕЧЧИНИ, АВСТРІЇ ТА УКРАЇНИ КІН. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ. ЯК ПРЕДТЕЧА ДИЗАЙНУ**

### **3.1. Веркбунд як проміжна ланка між рухом «Мистецтва та ремесла» та Баухаузом**

У 90-х рр. ХІХ ст. перед представниками руху «Мистецтва та ремесла» постали проблеми, які були пов'язані зі стрімким зростанням промислового виробництва. Німеччина в цей час стає центром відновлення традиційного ремесла та декоративно-прикладного мистецтва, де швидкий технічний прогрес дав значний поштовх до розвитку самосвідомості провідних буржуазних верств та сприяв консолідації громадськості країни. Співвідношення сил між провідними промисловими державами та їхніх ролей на світовому ринку змінилися, і суперництво з країнами, що задавали тон у культурному житті, просто вимагало від Німеччини проведення самостійної та прогресивної лінії у сфері культури. Після відставки Бісмарка в культурному житті Німеччини сталися зміни: владні кола переконалися в тому, що Німеччина, яка не мала дешевих джерел сировини, могла боротися за місце під сонцем лише надаючи продукцію найвищої якості. Цю думку розвинув Ф. Науман в есе «Мистецтво в епоху машини», де він стверджував, що «подібної якості можуть домогтися лише люди, які мають художній смак та орієнтовані на машинне виробництво» [42]. Вважалося, що надати естетичної привабливості речам, які виробляє промисловість, могли виключно художники. Однак практика показала, що недостатньо розвивати нову систему виробництва лише діяльністю професійних художників, тому що якісних змін можна досягти лише шляхом тісного співробітництва художників і промисловців. Ці нові тенденції продемонструвала виставка 1897 р. у Мюнхені, головним принципом якої стала функціональність [28].

Із заснуванням у 1898 р. новаторських дизайнерських майстерень Deutsche Werkstätten Hellerau (Німецькі майстерні в Геллерау) Дрезден на

кілька десятиліть став центром міжнародного руху «Мистецтва і ремесла», а також розвитку сучасного дизайну та соціальних перетворень [68]. Модерн намагався пристосуватися до нових умов життя в епоху інтенсивних змін характеру виробництва. Уже на початку нового століття самі принципи модерну зазнали реформування, результатом якого стало народження нового руху у сфері прикладного мистецтва та промислового дизайну - Веркбунду, який став перехідною ланкою між «Мистецтвами і ремеслами» та Баухаузом [64]. Ці зміни посприяли кардинальній трансформації теоретичних основ руху «Мистецтва та ремесла», що полягала в переважанні принципу доцільності, який був обґрунтований видатним архітектором, теоретиком мистецтва Г. Земпером. Погляди Г. Земпера були дуже подібні до принципів В. Морріса, але, на відміну від засновника «Мистецтв та ремесел», Г. Земпер розумів невідворотність прогресу, не відкидав машинної праці та нового способу її організації. Він уважав, що потрібно подолати відчуженість художника від продукції масового промислового виробництва та реорганізувати й переосмислити систему навчання митців, здатних ефективно працювати в сучасній промисловій галузі [42].

Головним для співпраці художників та промисловців стає раціоналізм, бажання пристосувати естетику модерну до виготовлення продукції масового машинного виробництва, максимально використовувати природні якісні матеріали. Основами нового мистецтва стали: раціональна конструкція, лаконічна форма та відверта функціональність. Врешті-решт, принцип доцільності Г. Земпера почали трактувати як естетичний. У результаті величезної підготовчої роботи 1907 р. в Мюнхені комітет із дванадцяти художників та дванадцяти фірм оголосив про створення Німецького Веркбунду (Deutscher Werkbund). Хеллерау став Центром Об'єднаних майстерень прикладних мистецтв. У Хагені було відкрито Новий німецький музей мистецтва, який почав проводити виставки по всій Німеччині, адже об'єднання мало виставкові зали у двадцяти двох містах країни. Своєю основною метою Веркбунд оголосив співпрацю мистецтва, ремесла та

промисловості шляхом виховання та пропаганди, осучаснення німецької продукції і, як результат, підвищення її якості. Поняття «висока якість» включало як застосування якісних матеріалів і бездоганне фабричне виконання, так і досконале художнє опрацювання форми та змісту виробленого предмета [42].

На початку ХХ ст. майстерні у Дрездені були відкриті й для жінок-художниць. Після закінчення художнього навчання вони мали змогу працювати у сфері, де раніше домінували чоловіки. Їх роботи були представлені на виставках, обговорювалися у відповідних журналах та потрапляли безпосередньо до музейних колекцій. Проте, як і в інших країнах Європи, імена цих талановитих жінок були забуті майже на сто років. Тільки в ХХІ ст. було покладено початок вивченню творчої спадщини художниць, які, попри активну дизайнерську та викладацьку діяльність, численні виставки та успішну участь у конкурсах, із часом були забуті.

У ХІХ ст. жінкам було дуже важко зламати традиційні соціальні моделі та отримати більше автономії та можливості самовизначення в повсякденному професійному та соціальному житті, виконуючи діяльність, яка раніше була зарезервована виключно для чоловіків. Раніше жінкам був заборонений вступ до державних мистецьких учбових закладів, саме тому вихід із цієї ситуації для багатьох із них полягав у навчанні у дорогих приватних школах. Тоді як чоловіки могли отримувати академічну освіту, навіть не маючи значного матеріального забезпечення, освіта жінок із самого початку залежала від немалих фінансових ресурсів. Але студенток у таких закладах не бракувало, зважаючи на їхнє велике бажання отримати якісну мистецьку освіту [60]. Жінки, які реалізували своє право на заняття художньою діяльністю, не тільки зробили значний внесок в успіх новаторських майстерень, але й поширили нові художні рухи в Німеччині.

Однією з таких мисткинь була художниця та графікиня Клара Меллер-Кобург (10 квітня 1869 - 30 вересня 1918). Наприкінці 1890-х р. вона вивчала живопис спочатку в приватній студії С. Хорманн у Мюнхені, а потім



у Жіночій академії Асоціації художників Мюнхена. Закінчивши навчання, вона починає займатися прикладним мистецтвом і в 1901 р. відвідує Італію з метою удосконалення своїх навичок. У пошуках творчого натхнення К. Меллер-Кобург коливалася між стилем Й. Гофмана (віденська сецесія) та мистецькими принципами Анрі ван де Вельде (бельгійське ар-нуво і югендстиль). З 1902 по 1904 р. вона була не лише студенткою, але й співробітницею відомої майстерні Штегліца в Берліні. Під час своєї роботи у майстерні К. Меллер-Кобург свідомо відійшла від стилю модерн і запропонувала альтернативи академічному викладанню в Берлінській школі прикладного мистецтва. Її творчість, що бере за основу світ фольклору та іграшок, значно виділялася з-поміж інших робіт майстерні Штегліца та була дуже впізнавана через свою індивідуальність. На власні кошти К. Меллер-Кобург заснувала кафедру вишивки та моди, що сприяло запровадженню новаторських суконь [52]. Також майстриня однією із перших почала викладати машинну вишивку. Факт упровадження у класичну мистецьку освіту вивчення машинної вишивки був дуже знаковим та красномовно свідчив про трансформацію руху «Мистецтва та ремесла» у бік естетизації промислових виробів.

Після закінчення контракту в майстерні Штегліца К. Меллер-Кобург отримала роботу в школі мистецтв і ремесел у Магдебурзі та створила там відділ вишивки. Крім технічного досвіду, художниця також привезла до Магдебурга виробничі машини та стала викладачем дизайну. К. Меллер-Кобург розробляла ескізи для есклібрисів, рекламних плакатів, упаковок для продуктів, візитних карток, дитячого одягу, тканих та вишитих зображень, нових дитячих іграшок Німецьких майстерень, пакувань для парфумерії Nager в Штеттіні та меблів для ляльок (Іл. 3.1.1). Її проекти для рекламної графіки потрапили до колекцій колишнього Німецького музею мистецтва торгівлі та промисловості, заснованого в 1909 р., а в 1923 р. були передані Музею кайзера Вільгельма в Крефельді [52].

Під час перебування в Дюссельдорфі К. Меллер-Кобург продовжувала приватно навчати студентів і найняла співробітниць для реалізації своїх художніх проєктів. Мисткиня створювала ескізи новаторських суконь на основі моди стилю ампір. У 1907 р. художник і фотограф Е. Кведенфельдт створив серію фотографій, на яких К. Меллер-Кобург позує у власних моделях одягу. Вона також стає членкинею екзаменаційних комісій для атестації вчителів ручної праці в Райдті, Дюссельдорфі та Ессені [52].

У 1901 р. К. Меллер-Кобург брала участь у першій виставці ремесел у Мюнхені. У 1902 р. її вишивка, скатертини, віяла, килими та жіночі сукні були виставлені в Турині як частина відділу «Мистецтв та ремесел» асоціації Frauenwohl у Нюрнберзі, очолюваної Е. Опплер. Майстерні Штегліца брали участь у Великій Берлінській художній виставці 1903 р. з інтер'єрним оформленням їдальні. Штори та серветки для обіднього столу були від К. Меллер-Кобург. Також вона представила на виставці кольорову машинну вишивку. Між 1908 і 1912 рр. художниця неодноразово брала участь у виставках декоративно-прикладного мистецтва і навіть разом зі своїм чоловіком ініціювала пересувну виставку ужиткового мистецтва у більш ніж двадцяти місцях у Німеччині та Швейцарії [47].

К. Меллер-Кобург працювала над проєктами вишитих хрестиком подушок, килимів і штор, виготовлених на заводі килимів Krefelder AG [47]. Її вишиті вироби демонструють переважання абстрактних форм та ігнорування вигнутих ліній стилю модерн.

Художниця померла в 1918 р. у віці 49 років від іспанки. Її онука С. Блох справедливо зазначає, що творчість її бабусі «ще недостатньо вивчена» [52].

Ще однією мисткинею, яка навчалася та працювала в Мюнхені, була Лілі Феттер (Троеш, Терстеген) (24 січня 1889 р. – 21 грудня 1972 р.). Про її сім'ю відомо дуже мало, тільки те, що її сестра Матильда вивчала малюнок у Королівській художній академії в Мюнхені. Можемо припустити, що і сама Лілі навчалася в цій академії. За відгуками сучасників, Л. Троеш була не

просто дуже здібною художницею, але й видатною вишивальницею, яка залишила доволі значну творчу спадщину [90].

У Мюнхені Лілі познайомилася з модельєром П. Пуаре, що поклато початок довгостроковій співпраці. Уже з 1913 р. вона створювала одяг для нього. Через П. Пуаре вона познайомилася, зокрема, із художником М. Шагалом, з яким подружилася на все життя [90].

Близько 1913 р. Л. Троеш вийшла заміж за художника А. Терстегена, який навчався в Академії образотворчих мистецтв у Мюнхені [90]. У 1914 р. А. Терстеген брав участь у виставці Веркбунду у Кельні та Німецькій виставці в Мюнхені, що свідчить про єдність поглядів подружжя. Загинув у 1915 р., імовірно, на фронті Першої світової війни [90].

У 1917 р. Л. Терстеген відкрила власну майстерню художніх ремесел у Мюнхені. Також вона виготовляла бісерні сумки для Німецьких майстерень, вишиті картини та аплікації. Характерними для них були казкові сцени з лицарями, єдинорогами, інколи можна помітити певні східні мотиви (Лл. 3.1.2). На замовлення Німецьких майстерень Л. Терстеген створювала й дизайни для килимової фабрики Wurzen, переважно з яскравими квітковими візерунками [90].

10 вересня 1919 р. Л. Терстеген вдруге вийшла заміж за художника Е. Феттера (саме тому вона часто фігурує в довідниках під подвійним іменем Terstegen-Vetter). У 1919 р. Л. Феттер стала членкинею Німецького Веркбунду. Вже тоді біблійна тематика все частіше потрапляла на її вишиті вироби, вона використовувала історії зі Старого Завіту як натхнення для своїх аплікацій. Зараз її роботи знаходяться в багатьох музеях Німеччини, а також у США. У 1950-х рр. Л. Феттер почала писати, в основному сценарії для радіо та кіно, однак жоден не був прийнятий і реалізований. Л. Феттер працювала й виставляла свої роботи до глибокої старості. Вона померла у своєму будинку в Берлін-Целендорфі в 1972 р. [90].

Роботи Л. Феттер завжди привертала увагу сучасників завдяки їхньої надзвичайної майстерності. Німецький письменник Г. К. Аде із захопленням

писав: «Це може здатися зухвалим. Тим не менш: ось досконалість! Звичайно, шлях, який знайшла Л. Феттер, не єдиний, адже вершини високого мистецтва різноманітні. Але ось пік! Ця художниця знайшла найчистіше вираження своєї внутрішньої форми, і її радісна формотворча сила відкрила вроджену форму матеріалу та кольору для неї самої. Її роботи, які насправді є декоративно-прикладним мистецтвом, наповнені радістю насичених кольорів. Якщо ви хочете сформулювати враження, яке ці речі справляють на нас, ви знайдете єдиний вислів, що охоплює всю різноманітність: тут жива висока, любляча радість! Ці речі – носії сили, які продовжують сяяти, дарувати радість!» [63].

Дійсно, роботи Л. Феттер виходять за рамки ремесла. Її вишиті картини та гобелени за майстерністю виконання не поступаються найкращим роботам представників руху «Мистецтва та ремесла», зокрема М. Морріс. Вишивки Л. Феттер можна розглядати як справжні картини, в яких використовується тканина є просто поверхнею, що покривається стібками, як полотно картини.

Шовк, який ніби сяє зсередини, створює враження справжнього мистецтва, виконаного за допомогою голки [63]. Це свідчить про напрацьований власний стиль та великий талант.

Творчий доробок Л. Феттер ще раз підтверджує доцільність та правильність теоретичних тез руху «Мистецтва та ремесла», який в епоху індустріальної революції робив особливий акцент на особистості автора.

Серед авторок, які мали власний пізнаваний стиль, згадаємо Маргарете фон Браухіч (14 червня 1865 - 15 лютого 1957). Вона відома як дизайнерка і підприємниця у сфері текстилю та вважається піонеркою у галузі текстильного дизайну в стилі модерн. М. фон Браухіч стала однією із засновниць Німецького Веркбунду і Об'єднаних майстерень ремесел і мистецтв у Мюнхені [98].

Для дівчат її класу художня та музична освіта були частиною виховання, тож є свідчення, що М. фон Браухіч отримала художню освіту в

Лейпцигу, її навчав М. Клінгер, відомий німецький скульптор, художник і графік [133].

Одразу після закінчення навчання вона заснувала школу живопису в Галле-ан-дер-Заале й одночасно зацікавилась декоративним мистецтвом. У цей період М. фон Браухіч створила свої перші текстильні проєкти. Пізніше мисткиня розширює сферу своїх творчих інтересів, включаючи дизайнерські меблі, плитку, художнє скло, шпалери та інші елементи дизайну інтер'єру в стилі модерн [98].

У 1900 р. вона переїхала до Мюнхена, де, будучи членкинею-засновницею Об'єднаних майстерень мистецтва та ремесл, взяла на себе керівництво жіночою майстернею декоративного дизайну. Водночас у 1901 р. М. фон Браухіч засновує ательє з пошиття одягу, яке досягло значного успіху до Першої світової війни (у ньому працювало до 16 осіб) [98].

Наслідки війни та власні політичні переконання змусили художницю припинити підприємницьку діяльність. М. фон Браухіч почала працювати економкою в замку Вайсенштайн (Східний Тіроль). Пізніше вона повернулася до Мюнхена, де померла у віці 91 року [133].

М. фон Браухіч впевнено досягала значних успіхів та визнання завдяки новаторському підходу до мистецтва декорування інтер'єрів. Вона на практиці реалізувала одну з головних цілей розвитку сучасного мистецтва і ремесел – об'єднання мистецтва та підприємництва. Її студія була не просто художньою студією, а майстернею, де працювали найняті робітники з метою отримання заробітку. Дійсно, майстерня М. фон Браухіч показує наочне втілення поглядів В. Морріса, який вважав, що «ремісник, який опинився після роз'єднання мистецтв позаду художника, повинен його наздогнати та працювати з ним пліч-о-пліч» [22].

М. фон Браухіч створювала цілісні дизайни приміщень, у яких домінуючою була саме вишивка (Іл. 3.1.3). Ось як описували це у журналі «Deutsche Kunst und Dekoration»: «Вся кімната – справжній тріумф вишивки. Вона на стінах, на грубому селянському полотні, що використовується як

завіса, вона лежить на столі, як скатертина, вона прикрашає широкий диван, вона знову з'являється на покривалах крісел із високими спинками, на віконних шторах, вона на подушках, розкладених на дивані та кріслах, вона з'являється на підвісах стільців, які, як жорсткі спідниці, мило і вишукано звисають вздовж ніжок. Білий – основний тон, але чорно-синій колір вишивки чудово поживляє драпірування льону. Складається враження, що до такого задуму може прийти тільки жінка... Мотив цієї вишивки навряд чи може бути простішим і красивішим: розетки, кілька листочків, кілька тонких ліній, усе нагадує зрілий, пікантний віденський стиль» [62].

Роботи М. фон Браухіч демонструють найрізноманітніші естетичні ефекти та широкий спектр засобів. Крім ефекту орнаментальних новацій, вона також зверталася до контрасту між кольором тла та вишивкою як естетичним засобом. Іноді враження стримане, елегантне, інколи вишиті елементи розгортаються яскравими, теплими кольорами, контрастами, а в інших випадках складаються у гармонічну цілісну композицію (Іл. 3.1.4). І всі ці мистецькі знахідки були втілені за допомогою машинної вишивки, що було майже революційним на початку ХХ ст. У вже згаданому журналі «Deutsche Kunst und Dekoration» сучасник художниці писав: «Якщо машина коли-небудь ушляхетнювала людську працю, то тут це так» [62]. І ще: «Я бачив багато робіт цієї жінки, загалом багато вишивки техніками всіх часів і народів, і все ж небагато серед них було виявлено тих, що демонструють такий справжній «стиль», як ті, про які я тут говорю» [62].

Початок ХХ ст. ознаменувався суперечками навколо доцільності використання машин у виробництві художніх творів. Машина може бути благом, яке повинно допомагати у створенні виробів, бути інструментом підвищення їхньої якості, стати продовженням руки художника [62]. Саме такими були переконання М. фон Браухіч, які вона змогла втілити в життя. Художниця створила прецедент і знайшла багато послідовників, але жоден із них не перевершив її ні оригінальністю, ні смаком. Машинна вишивка стала вираженням її професійного дизайнерського підходу до створення нових

мистецьких шедеврів. Із року в рік вона все більше втягувалася в цю роботу, виробляла певні правила та принципи декорування сучасних інтер'єрів. Ця здатність мисткині до тонкого розуміння принципів сучасного оздоблення, яке може змінюватися за формою, але завжди зберігає свій дух, дозволила їй зробити вагомий внесок в ужиткове мистецтво та стати значною постаттю у дизайні [62]. Завдяки таланту та невпинній праці її роботи стали тим, що можна описати як витвори мистецтва текстильної техніки.

Наступна мисткиня здобувала художню освіту в Дрездені та Мюнхені. Гертруда Кляйнхемпель (25 грудня 1875 – 29 лютого 1948) - німецька художниця та дизайнерка. Вона народилася в Лейпцигу, здобула освіту вишивальниці та вчительки малювання в Дрездені. Відвідувала школу малювання жіночої торгової асоціації в Дрездені та склала іспит на вчителя малювання в 1894 р. Із 1895 р. Г. Кляйнхемпель навчалася в жіночій академії малювальної школи Мюнхенської асоціації художників і працювала там приблизно до 1898 р. ілюстраторкою [119].

З 1898 р. вона працювала в Дрездені як дизайнерка меблів, ювелірних виробів і текстилю, в тому числі в дрезденських майстернях ремесел К. Шмідта-Геллерау, в Об'єднаних майстернях мистецтва та ремесл у Мюнхені та в майстернях німецьких побутових товарів Т. Мюллера в Дрезден-Стрізені [70]. Ці мистецькі об'єднання мали на меті комплексну реформу мистецтв і ремесл, що було обумовлено швидким розвитком масового виробництва. Приблизно в 1900 р. в Дрездені виникли ремісничі компанії, які, на відміну від інших досить елітних майстерень або спільнот художників, займалися виробництвом простих, недорогих товарів для великої групи клієнтів і завдяки цьому мали значний успіх на виставках і в продажах. Так, Г. Кляйнхемпель разом із М. Юнге розробили інтер'єри німецьких домівок та дизайн побутових товарів. З 1902 р. вона також присвятила себе дизайну дитячих іграшок з дерева, які виготовляли різні саксонські виробники, зокрема Т. Мюллер [119].

Окрім дизайну меблів, Г. Кляйнхемпель виконувала замовлення на роботу з металом (ювелірні вироби) і розробляла окуляри, іграшки, плитку, порцеляну, лампи, текстиль, екслібриси та плакати. Приблизно з 1900 до 1907 р. вона керувала приватною школою прикладного мистецтва в Дрезден-Стрізені. З 1907 по 1938 р. вона була керівником текстильного класу в Білефельдській школі мистецтв і ремесл. Художниця була членом Deutscher Werkbund (DWB) із самого моменту його заснування в 1907 р., а в 1921 р. стала однією з перших в Пруссії жінок, які отримали звання професора. 1 квітня 1938 р. вона вийшла на пенсію та переїхала в Альтхаген, нині район Аренсхоп. Тут видатна художниця жила усамітно до своєї смерті в 1948 р. [119].

Г. Кляйнхемпель перед Першою світовою війною була однією із піонерок сучасного дизайну в рамках новаторських художніх рухів, які призвели до появи Баухаузу. Вводячи інноваційні дизайни в роботу дрезденських, а пізніше і німецьких ремісничих майстерень, вона створювала графічні ескізи для меблів та цілих інтер'єрів [72]. Мисткиня зробила собі ім'я у сфері комерційної графіки (Іл. 3.1.5; Іл. 3.1.6). Її проекти були новаторськими завдяки вдалому поєднанню продуманої функціональності та декоративності. Для них характерна лаконічна, але тонка мова дизайну, легкість і елегантність лінії, а також відповідний підхід до матеріалу. Отже, Г. Кляйнхемпель вплинула на ставлення нового покоління дизайнерів до ремесел та сприяла відновленню традиційної культури у буржуазному середовищі. Її багаторічний досвід, спочатку як викладачки у власній приватній художній школі в Дрездені, згодом як професорки у Школі мистецтв і ремесел у Білефельді, посилив цей вплив [72].

К. Шмідт, засновник Німецьких майстерень у Дрезден-Геллерау, якимось описав Г. Кляйнхемпель як найздібнішу жінку, яку він зустрічав у своєму житті [71, с.9]. У роки, що передували Першій світовій війні, вона позиціонувала себе частиною руху мистецтв і ремесел. Будучи керівницею текстильного класу в Білефельдській школі ремесел і мистецтв протягом



багатьох років, Кляйнхемпель зробила великий внесок у підготовку художніх кадрів для ремесел і промисловості, не припиняючи власної творчої діяльності [119]. Г. Кляйнхемпель була джерелом дизайнерських ідей у Дрезден-Геллерау. Як і інші митці, що виростили з модерном, вона прийшла від живопису і графіки до прикладного мистецтва, розвинувши певну універсальність: килими, одяг, прикраси, навіть фігурно оздоблені пряники не залишилися поза її увагою. Г. Кляйнхемпель створила нові типи дизайнів меблів для «Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst» і для «Werkstätten für deutsche Hausrat Theophil Müller» [70]. Створені ними меблі були переважно без прикрас, але з привабливим дизайном, розробленим для менш заможних класів. Крім того, Г. Кляйнхемпель стала однією з перших членкинь Німецького Веркбунду, у якому відігравала важливу роль. Про величезний внесок художниці у декоративне мистецтво Німеччини свідчить той факт, що вона стала професоркою [72]. Власним прикладом Г. Кляйнхемпель засвідчила право художниць на суспільне визнання.

Попри все, Г. Кляйнхемпель сьогодні майже забута. Значною перешкодою для всебічної оцінки її праці є, мабуть, скупість джерельної інформації, яка стосується як письмових, так і фактичних свідчень щодо її життя та творчості. Твори Г. Кляйнхемпель рідко представлені в музеях і публічних колекціях, більшість знаходиться у приватній власності. Письмова спадщина Г. Кляйнхемпель на сьогоднішній день невідома, за винятком кількох листів і газетних статей. Навіть перипетії її життя можна простежити лише частково, оскільки прямих нащадків у неї не було.

У співпраці із Музеєм декоративного мистецтва Дрезденських державних художніх колекцій з 9 квітня по 19 червня 2022 р. Художній музей Аренсхоп продемонстрував виставку «Гертруда Кляйнхемпель – піонер сучасного дизайну». Було представлено 36 робіт із великої спадщини художниці, що налічує 2100 малюнків. Проект був реалізований у короткий термін двома музеями, щоб вшанувати пам'ять мисткині, чиї роботи протягом десятиліть спіткало забуття. Причиною такої швидкої реалізації проекту

стала пожежа в будинку Кляйнхемпель в ніч на 28 січня 2022 р., яка повністю знищила будинок із солом'яним дахом в Аренсхоопі та всі її речі [87].

Отже, роботи німецьких художниць-піонерок дизайну тривалий час були заховані в глибинах складів або в сімейних колекціях. На тлі культурного колапсу під час націонал-соціалізму та подальшої переоцінки дизайнерського руху ХХ ст., який вибірково зосереджувався насамперед на Баухаузі, творчість німецьких мисткинь була здебільшого забута. Але зміни парадигми, які ми зараз переживаємо, дедалі частіше приводять, серед іншого, до нових поглядів на жіноче мистецтво. Повторне відкриття творчості діячок декоративного мистецтва давно назріло. Мистецько-історична класифікація, оцінка творчості цих художниць та внесення їх до одного смислового-стильового ряду художників і художниць руху «Мистецтво та ремесл» дозволили відкрити нові сторони їхньої творчості та конкретніше окреслити їхню роль у розвитку прикладного мистецтва. Жінки німецького Веркбунду успішно реалізували своє право на мистецьку освіту та заняття художньою діяльністю, зробили значний внесок в успіх новаторських майстерень, поширили нові художні рухи в Німеччині та заклали основи подальшого розвитку сучасного дизайну в Баухаузі.

### **3.2. Модернізм Віденських майстерень та жіноча творчість у сфері дизайну**

З 5 травня по 3 жовтня 2021 р. в Музеї прикладного мистецтва Відню проходила виставка «Жінки Віденських майстерень», яка репрезентувала сучасний, феміністичний погляд на цю видатну епоху в історії мистецтва. Роботи митців Віденських майстерень відомі у світі, але художниці майстерні досі викликали лише спорадичний інтерес у науковій спільноті. У ході музейного дослідження 2021 р. було названо близько 180 художниць, чия діяльність у руслі розвитку віденського ремесла вперше представлена саме в

каталозі цієї виставки. Експонати виставки дали глядачам уявлення про майже невідомі та іноді радикальні жіночі роботи 1900-1930-х рр. у сфері текстильного дизайну, а також дизайну одягу, іграшок, настінних прикрас і кераміки [65].

У 1903 р. архітектор Й. Гофман, графік і художник К. Мозер та віденський фабрикант і меценат Ф. Ваєрндорфер заснували на прикладі англійського та шотландського руху «Мистецтва та ремесла» Віденські майстерні. Спільне виробниче об'єднання художників було типовим для початку ХХ ст. Наповнення побуту художньо та естетично доскональними предметами було головною метою Віденських майстерень. Традиційності та історичності стилів тут протиставлялася простота, функціональність та елегантність. Їх перспективні розробки значно вплинули на історію дизайну завдяки ідеї синтезу різних видів мистецтва. Члени-засновники Й. Гофман та К. Мозер розуміли під дизайном поєднання мистецтва та ремесел у повсякденному житті, тобто ті принципи, які сповідували представники відомого британського руху. Вони вважали, що необхідно оновити поняття мистецтва, ґрунтуючись на прикладному характері виробництва та ремісничої добротності. За цим принципом Віденські майстерні орієнтувались на виготовлення високоякісних виробів, щоб прикрасити всі сфери повсякденного попиту: меблі, предмети інтер'єру, фарфорові вироби, скло, прикраси та одяг. Художники майстерні цінували ручну роботу, але не були проти машин; не вважали, що дизайнерам обов'язково робити все самостійно. Саме тому вони не поділяли соціальних дилем, дискусія про які панувала в русі «Мистецтва і ремесла». На відміну від В. Морріса, який хотів створити демократичне мистецтво й ненавидів потурати тому, що він називав «свинячою розкішшю багатих», Gesamtkunstwerk («повний витвір мистецтва»), до якого прагнули Віденські майстерні - «створення проєкту від будинку до чайної ложки за найвищими стандартами» - передбачав дійсно заможну клієнтуру [57].

Тим не менш, підприємству за майже 30 років існування (1903-1932) доводилося постійно боротися із фінансовими труднощами. Через світову економічну кризу, викликану Першою світовою війною, збідніли найважливіші покупці - віденська буржуазія. 1926 р. ситуація вирівнялася, але у 1932 р. Віденські майстерні були остаточно ліквідовані [126].

Через сім років після фундації Віденських майстерень було прийнято рішення про заснування двох нових відділів - текстилю та моди, які мали підвищити комерційний успіх об'єднання. Відділ текстилю очолив сам Й. Гофман, а керівником відділу моди було призначено його учня - Е. Д. Віммер-Візгрілла. Він створював різноманітні предмети жіночого костюму, використовуючи продукцію відділу текстилю Віденських майстерень. Тканини відрізнялися найвищим художнім та технологічним рівнем виконання, вражаючи сучасників різноманіттям та незвичайністю орнаментальних рішень. Здебільшого це були набивні матерії, у яких візерунок наносився способом ручного друку на льон, бавовну та шовк. Варто зазначити, що у Віденських майстернях частково ще зберігалася практика використання тих самих тканин як для декоративних цілей, так і для одягу. Проте поступово почалася розробка орнаментальних мотивів спеціально для костюмних тканин та встановлювалося розмежування текстильних матеріалів залежно від їх призначення [126].

Величезний вплив на віденських художників справила творчість шотландського архітектора Ч. Макінтоша, у роботах якого найбільш послідовно було розроблено систему «конструктивного орнаменту». Візерункам Віденських майстерень був притаманний особливий вид геометричної орнаменталії, пов'язаний із продовженням розвитку тієї лінії стилю модерн, для якої було характерне тяжіння до геометризації форм. Проте художники Віденських майстерень досить швидко почали відходити від композиційних побудов орнаментальних мотивів модерну. Свої пошуки вони направили в бік подальшої геометризації рослинних мотивів [126].

До роботи у Віденських майстерень К. Мозер і Й. Гофман залучали студенток Віденської школи прикладного мистецтва, що давало жінкам шанс втілити у життя свої творчі проєкти. Завдяки Віденській школі мистецтв і ремесел, одній із небагатьох шкіл, яка дозволяла вступати жінкам із моменту її заснування у 1867 р., Віденські майстерні мали великий резерв талановитих студенток. Попри те, що громадськість ще не сприймала жінок як справжніх художниць, а Віденські майстерні більше сприяли роботі митців-чоловіків, це все ж було місце, яке давало багатьом художницям можливість художньо експериментувати, що було новаторським на той час [61].

Хроніст Г. Анквіч-Клеховен писав: «Коли хтось приходив до студії на Дьоблергассе, майже не було видно чоловіків, які керували творчим процесом...». І щодо самих художниць він зазначав: «Відвідуючи їх на робочих місцях, можна було знайти їх зайнятими за креслярським столом із малюнком текстильного візерунка, мережива чи плаката, або вони працювали керамістами за гончарним кругом чи над глазур'ю для готової форми». Візерунки тканин варіювалися від досить стриманих мотивів югендстилю до ар-деко та абстрактних геометричних форм у вибухових кольорах, а широкий асортимент товарів, який включав жіночий і дитячий одяг та аксесуари, відображав широту стилів жінок, які їх створювали [137].

Після соціальних потрясінь і Першої світової війни роль жінки змінилася безповоротно, і нове покоління прийняло свободу та незалежність у житті та мистецтві. Але таку задіяність жінок у роботу Віденських майстерень продовжували критикувати чоловіки. Австрійський архітектор, теоретик мистецтва А. Лоос, затятий противник Віденських майстерень, вироби яких він вважав занадто прикрашеними орнаментом, описав жінок-художниць як «нудьгуючих доньок вищого класу», які вірили, що вони художниці лише тому, що вміють робити батик. Архітектор О. Гердтль описав майстерню як «обурливу торгівлю маріонетками», художник-графік Ю. Клінгер відразу ж назвав її «віденським жіночим мистецтвом і ремеслами» [136].

На той час критика мисткинь, які сьогодні видаються такими сучасними, була неминучою, оскільки жінки почали перебирати на себе ті функції, які здавна належали чоловікам. Кураторка виставки «Жінки Віденських майстерень» А.-К. Россберг, історикиня мистецтва, що працює у Віденському Музеї декоративного мистецтва, вважає чоловічу полеміку «вираженням почуття конкуренції». На її думку, це робить ще важливішим якнайшвидше виокремити кожную художницю, детально дослідити їхні життя та творчість і показати, чому вони стали «невидимими» [117]. Отже, розглянемо внесок окремих мисткинь у становлення та розвиток декоративного мистецтва Відню.

Серед них видатна дизайнерка Ютта Сіка. У 1901 р. вона стала однією із засновниць групи Wiener Kunst im Hause («Віденське мистецтво в домі»), яку можна назвати попередницею Віденських майстерень. Членами цієї творчої асоціації стали здебільшого випускники Віденської школи прикладного мистецтва. Жінки Wiener Kunst im Hause, які відповідали за дизайн як кераміки, так і текстилю, використовували візерунки, що нагадують традиційне австрійське народне мистецтво. Критики відзначали виставки Wiener Kunst im Hause за просту практичність і доступність дизайну, а також за жіночу креативність [76, с.3].

Група Wiener Kunst im Hause робила наголос на створенні єдиних інтер'єрів, які втілювали ідеал Gesamtkunstwerk або «повного витвору мистецтва». Пізніше концепцію «єднання мистецтв», що передбачала ідею художнього переосмислення повсякденного людського середовища методом взаємодії елементів різних видів та жанрів мистецтва, було покладено в основу творчого процесу Віденських майстерень. Теорію єдиного походження усіх видів мистецтва та художніх ремесел на основі формотворчих принципів архітектури розробляв усередині ХІХ ст. німецький архітектор Г. Земпер [76, с.7]. Естетична програма, визначена В. Моррісом та втілена у життя рухом «Мистецтва та ремесла», полягала саме в тому, щоб перетворити все середовище проживання на Gesamtkunstwerk. Побут став

учасником мистецьких пошуків, відкритим для кардинальних змін. Усі елементи, включаючи структуру будівлі, її інтер'єр та меблі, а також костюми її мешканців, були вбудовані в єдиний художній простір [76, с.7]. Ідеали концепції «єднання мистецтв» були розвинені художниками початку ХХ ст., їх поділяли німецькі художниці, наприклад, М. фон. Браухіч, яка працювала з оздобленням інтер'єрів за допомогою машинної вишивки. Майстрині Віденських майстерень також були зосереджені на створенні об'єктів для гармонійно об'єднаного простору через дизайн текстилю, меблів та функціональних об'єктів [76, с.3].

Жага Ю. Сіки до знань у сфері мистецтва завжди була великою: вона відвідувала Викладацький і науково-дослідний інститут графіки у Відні, а потім навчалася в Школі прикладного мистецтва у К. Мозера в класі живопису та у Ф. Лінке в майстерні кераміки [84, с.3072]. Пізніше вона повернулася до Школи прикладного мистецтва, щоб вивчати дизайн костюма з 1913 по 1914 р. Спектр її робіт варіювався від дизайнів виробів із порцеляни, скла та металу до створення одягу і фресок (Іл. 3.2.1). У 1905-1910 рр. вона працювала в салоні мод сестер Флеже. З 1911 по 1933 р. Ю. Сіка викладала малювання у *Gerwerbliche Fortbildungsschule* (Школа вищої комерційної освіти) у Відні. У 1914-1924 рр. вона працювала над дизайном одягу для салону Х. Кульмер, пакетів чаю для данцигської фірми *Komanksy*; у 1930 – х рр. – над бонбоньєрками та ялинковими прикрасами для кондитерської *Demel*, а також картонними коробками для *W. Spitzer* та *Löwith & Comp* [80].

У 1912 році Ю. Сіка стала однією із засновниць Австрійського Веркбунду і членкинею Асоціації жінок-художниць Австрії з 1920 р. [84, с. 3072]. Зазначимо, що Веркбунд австрійський було створено за зразком німецького Веркбунду (1907 р.) групою художників, промисловців і майстрів із метою покращення якості їхніх робіт; їх діяльність охоплювала всі сфери образотворчого мистецтва та архітектури, включаючи промислове виробництво[124].

Ю. Сіка зі своїми проектами брала участь у численних національних і міжнародних виставках, таких як Всесвітні виставки в Парижі (1900) і Сент-Луїсі (1904), щорічна виставка Kunstgewerbeschule (1900) і т.д. У 1920-х рр. Ю. Сіка зосередила свою художню енергію на живописі, особливо на квіткових сюжетах. Під час Другої світової війни вона викладала в середніх школах для дівчат. Померла майстриня у Відні 2 січня 1964 р. [84, с. 3072].

Багато робіт Ю. Сіки знаходяться в колекціях музеїв Сполучених Штатів, включаючи Музей сучасного мистецтва, Чиказький художній інститут і Метрополітен-музей [84, с.3072].

Активною представницею Віденських майстерень була Матильда Флогль, вона брала участь у більшості великих виставок майстерні, працювала майже у всіх галузях ремесел Віденських майстерень: кераміка, вироби зі слонової кістки, шкіри, дерева, графіка, емалі, скляні прикраси, тканини, одяг, аксесуари, мереживо, тюль, вишивка, ткані сумки, шпалери. Так, наразі можемо побачити колекцію різноманітних витворів художниці у Віденському музеї прикладного мистецтва, де зберігається понад 1600 робіт М. Флогль, створених за часів її роботи у Віденських майстернях. Крім того, роботи художниці знаходяться в музеях по всьому світу, включаючи Смітсонівський інститут у Вашингтоні, Кіотський інститут костюма в Кіото тощо [82, с.856].

М. Флогль народилася 9 вересня 1893 року в Брно (Чеська Республіка). Її батько був директором Імператорської та Королівської шкіл текстильної промисловості в Брюнні, що безперечно вплинуло на її подальшу творчу кар'єру. В 1909-1916 рр. вона навчалася в Kunstgewerbeschule (Школа прикладного мистецтва) у Відні. У 1916 р. приєдналася до Віденських майстерень під час її другої ітерації, коли початкові майстерні були ліквідовані в 1914 р. через труднощі з продажем їхніх робіт а, отже, через брак фінансування [82, с. 856]. Дизайн текстилю був одним із найбільших зацікавлень мисткині, яка розробила понад 120 його моделей. Вона



розробляла тканини для суконь, зокрема для виставки у Кіотському інституті костюму. Як і багато дизайнерів Віденських майстерень, М. Флогль використовувала у своїх роботах різноманітні квіткові мотиви, які вона часто поєднувала з геометричними формами, створюючи гібридний візерунок абстрактного характеру. Так, вона створила «Cannes» (Канни), що є ідеальним прикладом цього типу візерунка з горизонтальними смугами листоподібної форми та стилізованими квітами, які контрастують із вертикальними білими смугами, частково заповненими чорними та сірими смугами (Іл. 3.2.2). Патерн цього малюнку ритмічний, яскравий і досить елегантний, його використовували як для модних суконь, так і для інтер'єру [104].

М. Флогль була небайдужою до зображень метеликів, що стало характерною ознакою її робіт. Орнаменти, створені мисткинею, містили групи яскравих метеликів, розділені барвистими вертикальними лініями. Приклад цього патерну можна побачити на її роботі під назвою «Falter» («Метелик») (Іл. 3.2.3), обраному для покривала Карла Дулдіга та Слави Горовіц-Дулдіг в 1924 р. (відомі дизайнери, що співпрацювали з Віденськими майстернями). На цьому малюнку постають різні химерні абстракції та розташовані метелики та равлики на фоні кольорових смуг і блоків [56]. Використання роботи художниці як дизайну для покривала також є прикладом утілення Віденськими майстернями ідеалу *Gesamtkunstwerk* та віри в те, що мистецтво є частиною всіх сфер життя.

Крім художньої творчості, М. Флогль, як і більшість мисткинь того періоду, брала участь у різних жіночих рухах та організаціях. Вона була частиною *Wiener Frauenkunst* («Мистецтво віденських жінок»), яка виникла з «*Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs*» («Асоціація образотворчих художників Австрії») (*VBKÖ*) у 1926 р. [82, с.856]. Група мала на меті заохотити жіночу творчість, проголосивши звільнення від патріархального світу мистецтва. *Wiener Frauenkunst* проводила у Відні багато виставок. Та в результаті організація розпалась у 1956 р. [53, с. 3-4].

М. Флогль з 1931 по 1935 р. мала власну студію, яка спеціалізувалась на моді та дизайні інтер'єру. Викладала в різних школах і брала участь у виставках у різних містах Європи. У 1950-х рр. вона викладала дизайн та модну ілюстрацію у Федеральній школі жіночої промисловості в Зальцбурзі. Останні роки свого життя присвятила передачі своїх знань учням [82, с.856].

Великою заслугою Матильди Флогль було те, що до 25-річчя Віденських майстерень вона зібрала, упорядкувала, написала й опублікувала книгу «The Wiener Werkstätte, 1903-1928: Еволюція сучасного прикладного мистецтва» [104]. Сама книга була витвором мистецтва із багатим оздобленням на її сторінках, використанням насичених кольорів, таких як золотий, срібний, червоний і чорний. Численні зображення ілюстрували проекти художників Віденських майстерень [92].

Найталановитішою ученицею Й. Гофмана стала Марія Лікарц-Штраус. М. Лікарц-Штраус була одним із найплідніших дизайнерів Віденських майстерень, але її ім'я рідко згадується в книгах про майстерню. Вона народилася 28 березня 1893 р. у Перемишлі (Галичина). У 18 років вона здобула освіту в Школі мистецтв для жінок і дівчат у Відні. Згодом навчалася в Школі мистецтв і ремесел у класах Й. Гофмана (архітектура), Р. Ротансль (текстиль), А. фон Старк (емаль) та інших [83, с. 1988 – 1989].

Крім вишивки бісером, обробки шкіри та виготовлення емалей, вона створила багато комерційних зразків декоративного мистецтва. Збереглося понад 200 її дизайнів текстилю, а також малюнки для шпалер, переважно вироблених у Кельні, а також порцеляни, виготовленої у Відні [83, с.1988 – 1989].

З 1912 по 1931 - 32 рр. вона працювала у Віденських майстернях, спочатку переважно у сфері графіки; пізніше вона зацікавилась керамікою та емаллю і, нарешті, повністю звернулася до моди. З 1915 по 1930 р. брала участь у численних виставках [83, с. 1988 – 1989].

М. Лікарц-Штраус створювала текстильні проекти для Віденських майстерень ще в 1912 р. За словами Д. Вокера, директора Музею текстилю у

Вашингтоні, мисткиня дійсно мала широкий стилістичний діапазон, який поєднував квіткові елементи, схожі на роботи Д. Пече, з формальними геометричними візерунками, які нагадують творчість Й. Гофмана. Тим не менш, найбільш відомою художницею стала завдяки своїм абстрактним орнаментам з численними повторами, які співпадають із загальними тенденціями, що привели до появи стилю ар-деко. Її роботи містять абстрактні, геометричні форми та яскраві, насичені кольори, тоді як дизайни багатьох її колег того ж періоду відображають тенденцію до використання квітового та рослинного мотивів [138].

М. Лікарц-Штраус розширила межі текстильного та модного дизайну, звернувшись до художників-модерністів, включаючи кубістів і символістів. Цього не робив ще жоден інший модельєр раніше, і, таким чином, мисткиня суттєво вплинула на сучасний дизайн у сфері моди. Використання нею контрастних форм і кольорів суперечило західноєвропейським художнім надбанням, які спиралися на стилізовані вікторіанські мотиви та мотиви традиційного декоративно-прикладного мистецтва. Дизайни її тканин набули більшої контрастності, що цілком відтворювали тенденції сучасного їй життя [61].

Порушення типових правил мистецтва було характерною рисою кубістів, і М. Лікарц-Штраус цілком розділяла їх погляди. Вона зверталася до творчості Фернана Леже за натхненням протягом усієї своєї кар'єри, завжди використовувала чорний або білий передній план, щоб зосередитися на формах і кольорах на поверхні зображення [61].

Такий підхід мисткині був оцінений покупцями. М. Лейшинг, колега М. Лікарц-Штраус, написала у своїх мемуарах: «Після консультації з Джуліусом Ріксом, тодішнім директором, Марія Лікарц-Штраус розпочала свій власний бізнес із виготовлення, перш за все, гарного та зручного одягу з тканин Віденських майстерень. У результаті зросли продажі у відділі одягу та тканин» [61].

М. Лікарц-Штраус створила один із найоригінальніших дизайнів тканин під назвою «Ireland» («Ірландія»). Візерунок складався з різних геометричних фігур, де переважали прямі конструктивні лінії (Іл. 3.2.4). У 1915 р. Е. Д. Віммер-Візгрілл (перший художній керівник відділу моди з 1910 по 1922 рік) розробив блузку із цим дизайном зображення. Вони стали доволі популярними і продавалися дуже довго - так, дизайн «Ірландія» продавався з 1912-1929 рр [134, с. 51].

Наприкінці 1920-х рр. багато проєктів М. Лікарц-Штраус продовжували посилалися на різні течії мистецтва авангарду, включаючи голландський рух De Stijl, який почався в 1917 р. П. Мондріан був представником цього руху, члени якого значно спростили візуальне мистецтво, декларуючи це як повернення до його суті. Художник створював зображення, концентруючись на ідеї візуальної гармонії. Працюючи над одягом, М. Лікарц-Штраус була зосереджена на втіленні цієї ідеї, створюючи дизайни, переважно білі, розділені чорними горизонтальними та вертикальними лініями, що перетинають кольорові блоки [61].

У 1920-ті рр. під впливом симультанних малюнків С. Делоне та художників-конструктивістів М. Лікарц-Штраус створила велику кількість малюнків для тканин. Ескіз сукні з тканини «Ebro» («Ебро») продемонстрував нову стилістику з конструктивістськими елементами, яка найкраще пасувала до фасонів одягу 1920-х рр. У розробці таких фасонів художниця також брала участь як керівниця відділу моди Віденських майстерень з 1924 по 1925 р. [134, с. 51].

Завдяки дизайну М. Лікарц-Штраус вироби текстильного відділу стали найуспішнішими товарами Віденських майстерень на міжнародному рівні, незважаючи на їх вартість [61]. Вони оригінальні завдяки вмінню мисткині втілювати в життя ідеї художників авангарду того часу, які вона змогла перекласти на одяг.

30 листопада 1938 р. художниця виїхала до Італії. У Римі працювала керамістом. З 1956 р. її сліди губляться, проте датою її смерті вважають 1971 р. [83, с.1988-1989].

Справжнім літописцем Віденських майстерень стала Маріанна Лейшинг завдяки її листуванню з колегами. Вона народилася у Відні в 1896 р. в сім'ї Е. Лейшинга, історика мистецтва та директора ÖMKI (сьогодні MAK – Музей прикладного мистецтва, Відень). Від батька художниця успадкувала пристрасть до декоративно-прикладного мистецтва. Протягом чотирьох років вона відвідувала уроки Й. Гофмана та А. фон Старк у Школі мистецтв і ремесл. З 1923 р. працювала у Віденських майстернях, де здебільшого розробляла малюнки для тканин і килимів (Іл. 3.2.5), а також емалі [128, с.238].

У листах М. Лейшинг описувала деякі деталі своєї праці у Віденських майстернях. Наприклад, вона зазначала, що жінки-художниці отримували гроші за кожен малюнок, що було особливо важливим у воєнний період, коли економічна ситуація значно погіршилася [128, с. 238]. Померла мисткиня в Амстердамі в 1971 р.

Згадаємо і про Розалію Ротансл, яка була художницею текстилю, ткалею, вишивальницею, художницею гобеленів. Народилася 20 лютого 1870 р. у Відні. Була викладачкою художньої вишивки та ручного ткацтва у Віденській школі прикладного мистецтва. У 1920 р. Р. Ротансл стала першою жінкою, якій було присвоєно звання професора в цьому навчальному закладі [84, с. 2765]. Р. Ротансл разом із Л. Гуттманн виховали багатьох молодих художників і дизайнерів, які після закінчення навчання продовжували працювати у Віденських майстернях [77, с. 29].

Близько 1911 р. разом із учнями вона створила Маріанські регалії для монастиря Клостернойбург, і це справді винятковий витвір мистецтва в стилі модерн. Відтоді вони зберігаються в скарбниці монастиря [84, с. 2766].

Р. Ротансл та А. фон Старк були першовідкривачками в реставрації творів декоративного мистецтва, що є їх величезною заслугою. Протягом

XIX ст. нові ідеї збереження творів декоративного мистецтва стали відомі в «Kunstgewerbeschule» (Школа декоративно-прикладного мистецтва, Відень) і «Kunstgewerbemuseum» (Музей декоративно-прикладного мистецтва, Відень). Перший офіційний клас реставрації проіснував з 1902 по 1910 рр. під назвою «Atelier für Kunstweberei und Restaurierung» («Ательє художнього ткацтва та реставрації»). У 1914-15 рр. Р. Ротансл керувала реставраційними роботами над цінними регаліями монастиря Клостернойбург [86, с. 101 - 104].

Вона придбала близько 330 текстильних робіт своїх учнів і таким чином заклала основу для колекції костюмів й одягу Віденського університету прикладного мистецтва, де поєднувались мистецтво, мода та текстиль [85].

У воєнні роки Р. Ротансл була зайнята доглядом за жертвами війни. Вона вчила одужуючих солдатів вишивати та скручувати шпагат [86, с. 101 – 104]. Р. Ротансл померла в 1945 р. і була похована на парафіяльному кладовищі Кірлінген у родинній могилі [84, с. 2766].

У сфері реставрації та створення реставраційних майстерень знаковою постаттю є Леопольдина Гуттман (народилася 8 лютого 1856). У 1875-1877 рр. вона була вчителькою у Школі художньої вишивки при Музеї мистецтва та промисловості (сьогодні - Прикладного мистецтва). Під час навчальної поїздки на мануфактуру паризьких гобеленів Л. Гуттман познайомилася зі східними техніками ручного ткацтва та вишивки. У 1901 р. вона отримала доручення заснувати спеціальну майстерню художнього ткацтва, реставрації килимів і гобеленів («Atelier für Kunstweberei und Restauration») та керувати нею. Л. Гуттман наслідувала техніку «польських килимів» (ткацтво з шовку із золототканням), багато років працювала з цією технікою килимарства, доки їй не вдалося досконало технічно та творчо скопіювати історичні тканини. А. Рігль, відомий мистецтвознавець та реставратор, писав: «... техніка перевірених і високо оцінених якостей стародавнього східного текстильного мистецтва ... задоволення місцевих,

західних мистецьких цілей і пов'язані з цим спроби і успіхи пані Гуттман у ширших колах, особливо серед жінок, заслуговують на увагу» [82, с. 1125].

Мисткиня у свій час заснувала майстерню для школярок, із якої розвинулась Gobelinmanufaktur (Гобеленова мануфактура) у Гофбурзі. У 1916 р. Л. Гутман вийшла у відставку. Вона померла у віці 83 років [82, с. 1125].

Ще однією мисткинею, творчість якої є важливою для нашого дослідження, є Мела Келер. Вона народилася у Відні в 1885 р. та померла в Стокгольмі в 1960 р. Її навчання в Школі мистецтв і ремесел у класах К. Мозера (живопис) і Р. Ротансль (текстиль) стало основою для її майбутньої мистецької кар'єри і з самого початку показало її сильні сторони: графіку та дизайн одягу. Вона вела курс естетики в жіночих ремісничих школах для швачок і кравчинь. М. Келер здебільшого розробляла модний дизайн, а між 1907 і 1912 рр. створила понад 150 зображень для листівок на тему моди для Віденських майстерень. Ці високохудожні «малі витвори мистецтва» були доступним і важливим засобом реклами. На початку ХХ ст. віденське видавництво Віденських майстерень випустило у світ більше тисячі листівок, і серед них листівки М. Келер були найпопулярнішими. Ці листівки представляли собою візуалізацією її модних дизайнів, тому що на них були зображені жінки у розроблених мисткинею вбраннях. М. Келер також працювала для журналу «Wiener Mode» («Віденська мода») та ілюструвала збірки оповідань для видавництва Konegen, була членкинею німецько-австрійського Веркбунду [83, с.1702-1703].

Художниця отримала стипендію в Парижі, нагороду, яка відзначала її здобутки. Близько 1934 р. М. Келер емігрувала до Швеції, де продовжила роботу художниці-графіка та модельєрки [83, с.1702-1703].

Феліче «Ліззі» Рікс-Уено (1893–1967) була австрійською дизайнеркою текстилю і шпалер. Вона жила в Японії і стала впливовою постаттю мистецтва модерну. Ф. Рікс-Уено навчалася у Віденській художній школі (Школа прикладного мистецтва) з 1913 по 1917 р. [66]. Після закінчення

Школи прикладного мистецтва у 1917 р. художниця приєдналася до Віденських майстерень. Там вона розробила приблизно сто дванадцять дизайнів для текстилю, кераміки, скла, дерева та моди [112]. Під час роботи у майстерні Ф. Рікс-Уено брала участь у численних виставках та була членом австрійського Веркбунду і Віденського жіночого мистецтва [66].

Її роботи є чудовим прикладом дизайнів пізніх Віденських майстерень. Із приходом ще кількох жінок-дизайнерів (вже згаданих нами раніше М. Флогль і М. Лікарц), окрім Ф. Рікс-Уено, Віденські майстерні розробили стиль шпалер та тканин, тематика яких була зосереджена навколо різноманітних природних форм, зображених у простих геометричних візерунках із яскравими кольорами, що нагадують ар-деко. Ці жінки стали справжніми новаторами у мистецтві текстилю, обійшовши своїх вчителів К. Мозера і Й. Гофмана з їх стриманим дизайном початку ХХ ст. [91].

Розглянемо особливості творчості Ф. Рікс-Уено на прикладі окремих її робіт. Орнамент «Wilde Wiese» («Дикий луг») відрізняється від інших зразків майстерень тим, що патерн побудований на основі великих завитків зеленої та золотої трави (Іл. 3.2.6). Ф. Рікс-Уено мала сильний зв'язок з японським мистецтвом і, можливо, ескіз був нав'язаний японськими картинами, що зображували довгі паростки трави. Колірна гамма золотого і зеленого та асиметрична композиція також може вказувати на вплив японського мистецтва. Дизайн підкреслює фольклорний стиль у зображенні птахів, квітів і колосків, ніби розкиданих по паперу. Поєднання геометричних птахів і хвилястої трави є водночас вражаючим і досить унікальним для свого часу, і саме це робить орнамент таким чудовим і яскравим [91]. Текстильний дизайн «Feldfruchte: Steel with Indigo and Brown» («Зернові культури: сталь з індиго та коричневим») яскраво передає відчуття кінця літа та початку осені [115].

У 1925 р. Ф. Рікс вийшла заміж за І. Уено, японського архітектора, який працював у студії Й. Гофмана між 1924 і 1925 рр., і того ж року пара поїхала до Японії, де художниця згодом стала впливовою професоркою Кіотського університету мистецтв [66].



Візерунки її робіт водночас сучасні і традиційні, але завжди вражають уяву завдяки використанню яскравих кольорів і особливому трактуванню простору та композиції. Це свідчить про зрілий творчий підхід та значну силу уяви. Роботи Ф. Рікс-Уено поєднують в собі віденський стиль і чутливість японської естетики.

Тканини та листівки для Віденських майстерень розробляла дочка скульптора Августа Альбера Марта Альбер (народилася 15 січня 1893, померла 28 вересня 1955 р. у Відні), яка була художницею текстилю. Вона спочатку відвідувала Школу прикладного мистецтва в Празі, а потім приїхала до Відня в 1908 р., щоб продовжити навчання в Школі прикладного мистецтва [82, с. 75]. Про цю мисткиню відомо небагато, але її творчість назавжди залишилася в історії мистецтва, оскільки галерея Belvedere володіє блузкою, розробленою М. Альбер і яку носила Й. Штауде, зображена на портреті Г. Клімта. Портрет Й. Штауде відрізняється спокійною простотою композиції. Блакитноока жінка зображена на портреті з модною короткою зачіскою в бірюзовій блузі з тканини виробництва Віденських майстерень та з дизайном «Blatt» («Листя») М. Альбер (Іл. 3.2.7; Іл. 3.2.8) [105]. М. Альбер була членом австрійського Веркбунду [82, с. 75].

Таким чином, Віденські майстерні дали змогу розкрити свій талант цілому поколінню жінок-художниць. Цьому сприяли високі стандарти вимог до кваліфікованих робочих, і це стало принципом діяльності майстерень. Асоціація створила власний тип сучасної жінки-дизайнерки (Kunstgewerblerin). Kunstgewerblerin стала професією, яка повільно відкривала шлях жінкам у сучасну ринкову економіку з кінця ХІХ ст. і далі. Е. Шмуттермаєр, куратор МАК у Відні протягом десятиліть вивчала феномен Віденських майстерень та величезну роль жінок в їх успішності. Вона вважає, що можна говорити про окрему категорію «мисткинь Віденських майстерень» [118, с. 141 – 145].

Отже, саме Відень як провідний центр прогресивного мистецтва і культури в перші десятиліття ХХ ст. був ідеальним простором для появи та

розвитку Віденських майстерень, для виробництва товарів, які стали відчутним відображенням контрастів та суперечностей, притаманних модернізму. Але модерністський інтерес до текстильного мистецтва та дизайну інтер'єру не з'явився б і не розквітнув, якби не постійна рушійна сила моди, яка надала жінкам простір для взаємодії як дизайнерів та як споживачів, із естетизацією себе та свого житлового простору за допомогою тканин та рукоділля. Текстильний стиль внутрішнього оздоблення, який пропагував *Wiener Kunst im Hause* і увічнили Віденські майстерні, походить від жіночих традиційних ремесл, що були переформатовані дизайнерками початку ХХ ст. Молоді та амбітні, вони значною мірою обумовили еволюцію декоративного мистецтва з його подальшою трансформацією в бік модернізму та абстракції. Після соціальних потрясінь і Першої світової війни роль жінки змінилася безповоротно, і нове покоління прийняло свободу та незалежність у житті та мистецтві, що викликало появу окремої категорії «мисткинь Віденських майстерень». Перед сучасним мистецтвознавством стоїть задача розглянути творчість кожної художниці, детально дослідити їхні життя та творчість і довести їх значний внесок у мистецтво текстилю.

### **3.3. Українське мистецтво текстилю та вишивки – рух від модерну до авангарду**

Українська спільнота відповідно до загальноєвропейських тенденцій прийняла та переосмислила ідеї руху «Мистецтва та ремесла», але зробила це крізь призму національного неоромантизму, оскільки саме такий підхід був їй найбільш близький. Пробудження зацікавленості народним мистецтвом у поєднанні з ідеями національно-політичного руху набуло рис соціального явища [45]. Представники творчої інтелігенції О. Сластіон, Олена Пчілка, С. Васильківський, В. Кричевський, М. Коцюбинський, І. Франко пропагували народне мистецтво, намагалися пробудити зацікавленість

суспільства у збереженні унікальності народної творчості [13, с. 36]. Формування національного стилю, відродження народних ремесел шляхом створення кустарних осередків, що поєднували традиційне мистецтво з революційними впливами професійних митців., стало важливим кроком у боротьбі за українську національну ідентичність.

Різноманітна своїми видами, орнаментальним оформленням та технічним виконанням вишивка здавна увійшла у побут широких кіл українського суспільства, але тільки наприкінці XIX ст. вона була визнана художнім явищем та почалося її збирання і вивчення [32]. Особлива роль у цьому процесі належить Олені Пчілці, мистецтвознавиці, популяризаторці народно-ужиткового мистецтва. Вона за підтримки брата М. Драгоманова працювала над збиранням візерунків для вишивки, які притаманні різним регіонам України. У 1876 р. О. Пчілка видає перше об'ємне зібрання української традиційної вишивки: «Український народний орнамент. Вишивки, тканини, писанки». На Паризькій Всесвітній виставці у 1878 р. вона представляє свій унікальний альбом, який містить три десятки таблиць із понад 300 зразками орнаментів, що зібрані в певну систему. Крім вишиваних зразків у виданні надрукована передмова авторки, яка доводить унікальність української вишивки як культурного національного феномену [15].

О. Пчілка познайомила європейське мистецтвознавство з українською орнаментикою, що було позитивно оцінено тогочасною французькою та австрійською пресою. Французький історик А. Рамбо у паризькому журналі *Revue des Deux Mondes* зазначає: «Ці граціозні мотиви прості та гармонійні як відверті мелодії України. У всьому цьому присутнє мистецтво, мистецтво наївне, інстинктивне та вишукане». І ще: «Українська сорочка, добірно вишита на рукавах, спереду й у подолах, - то ціла поема» [15].

Альбом став абеткою української народної вишивки, схеми візерунків допомагали майстрам в оздобленні речей, а тому авторка перевидала його у 1879 р. [32]. У 1912 р. О. Пчілкою був підготовлений новий альбом

«Українські узори» з авторською передмовою [15]. Ці ґрунтовні дослідження стали першими спробами систематизації народної вишивки та принесли О. Пчілці визнання як її глибокої знавчині.

Дочка О. Пчілки Ольга Косач-Кривинюк продовжила справу своєї матері, мала активну громадянську позицію, своєю дослідницькою та просвітницькою працею сприяла відродженню національної культури. Зокрема, була організаторкою ткацької майстерні та гуртка вишивання у сільській школі. Перебуваючи на Катеринославщині, вона збирала місцеві орнаменти народної вишивки, які увійшли до альбому «Українські народні узори з Київщини, Полтавщини й Катеринославщини. Випуск I. Вирізування й настилування» (Київ, 1928). Другий випуск альбому був надрукований у Канаді та переданий до музею Лесі Українки [4].

Видання О. Пчілки «Український народний орнамент» надихнуло педагогиню, етнографиню і фольклористку Пелагею Яківну Литвинову-Бартош (1833-1904) на збирання зразків народних орнаментів, що стало справою всього її життя. Етнографічні праці П. Литвиної-Бартош публікували провідні часописи України та Європи. Вона була членкинею-кореспонденткою Паризького антропологічного товариства та дійсною членкинею Наукового Товариства ім. Т. Шевченка у Львові. М. Грушевський високо оцінив її працю, а академік М. Василенко писав, що її діяльність «не зминула без сліду для науки та суспільства» [29, с. 6].

Народилася П. Бартош на хуторі Теробені поблизу села Землянка на Глухівщині, у 1852 р. закінчила Єлисаветинське училище в Москві. Після навчання вона повернулася до с. Землянка, де почала вчителювати. Шлюб із П. Литвиновим був дуже невдалим через кардинально різні погляди подружжя, але П. Литвинова-Бартош змогла виростити дітей і не втратити бажання розвиватись. Разом із дітьми дослідниця переїздить до Києва, знайомиться із українофілами-громадівцями, захоплюється жіночим питанням, історією, економікою, народним мистецтвом [14, с. 12].

У той самий час П. Литвинова-Бартош почала збирати візерунки народної вишивки, вивчати народні орнаменти, змальовувати їх. Зразки вишивок вона шукала не лише на Глухівщині, а і в Кролевецькому, Конотопському, Новгород-Сіверському та Стародубському повітах. Дослідниця видала «Русские народные узоры, вып. 1: Малорусские узоры Черниговской и Полтавской губернии» (К., 1877), «Южно-русский народный орнамент, вып. 1: Черниговской губернии Глуховский уезд: Узоры, вышиванья, тканья и рисованья» (К., 1878, 2-ге вид., 1899); «Южно-русский народный орнамент, вып. 2: Черниговская губерния (уезды: Конотопский, Кролевецкий, Новгород-Северский и Стародубский)» (Х., 1902), «Сборник народных русских узоров для женских рукоделий» (К., 1879) [29, с. 7].

Праці зі збирання та систематизації народних орнаментів тривали майже 30 років [38, с. 185]. Дослідниця аналізувала особливості місцевих мотивів, намагалася пояснити їх художній зміст [14, с. 12]. Цінність записів і малюнків П. Литвинової-Бартош полягає в тому, що в них завжди фіксувалося місце, де саме зроблено малюнок, а за можливості ще й назва орнаменту і прізвища власників. Це свідчить про ретельний та навіть прискіпливий підхід до праці [38, с. 187]. Збірки орнаментів, видані П. Литвиновою-Бартош, за своєю цінністю для науки стоять поруч із альбомами О. Пчілки, на той час ці роботи були найдокладнішими [38, с. 183].

Деякі роботи П. Литвинової-Бартош, за сприянням Ф. Вовка, опубліковані в тогочасних паризьких етнографічних виданнях [29, с. 13]. Чимало її записів залишилося неопублікованими і зберігаються у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України, Інституту археології НАН України та Національного музею історії України [29, с. 13]. Праці дослідниці ставлять її в ряд видатних етнографів не лише України, але і Європи.

Спадщину П. Литвинової-Бартош вивчала Євгенія Спаська, видатна українська етнографиня, мистецтвознавиця, дослідниця української та кримськотатарської вишивки. Вона народилася 1 січня 1892 р. у м. Ніжин

Чернігівської губернії. Після успішного завершення Ніжинської гімназії (1909), Є. Спаська вступила на історико-філологічний факультет Вищих історико-словесних курсів професора В. Герье в Москві [20, с. 43]. З початком Першої світової війни, влітку 1914 р., вона закінчила курси сестер милосердя й у складі лікувального загону Всеросійського земського союзу потрапила на Західну Україну [20, с. 45]. З метою підтримки евакуйованого населення Є. Спаська почала роботу з організації там художніх артілей, які надали можливість отримувати кошти за свою працю. Вона опікувалася розширенням виробництва та його асортименту, що поповнювався зразками народного шитва, які вона збирала по навколишніх селах [20, с. 47]. Подорожі Західною Україною захопили дослідницю, були стимулом для вивчення особливостей народної культури та декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема вишивки і ткацтва [20, с. 79]. Частину зібраної колекції було опубліковано в статті, вміщеній у книзі «Народне мистецтво Галичини і Буковини», решта оригінальних зразків західноукраїнської вишивки зберігається в ІМФЕ НАН України [20, с. 49].

З метою створення композицій вишивок дослідниця запросила до роботи професійних художників, членів Всеросійського земського союзу, Л. П'яновського, Є. Прибильську, А. Середу, О. Полінову, І. Мозалевського. Такий підхід до артільного виробництва вже був застосований у відомих майстернях, таких як Вербівка та Скопці. Запрошені художники створювали візерунки і композиції для виробів, керували виробничим процесом, очолювали майстерні [20, с. 47].

Інтерес до народного орнаменту у Є. Спаської сформувався ще у період навчання на Вищих жіночих курсах і став визначальним у спрямуванні її наукової діяльності. Історія української та кримськотатарської вишивки і ткацтва зайняла особливе місце в її науковій спадщині [20, с. 78].

У 1918 – на початку 1919 рр. Є. Спаська перебувала в Криму, де познайомилася з місцевою краєзнавицею О. Петровою. У 1921 р. О. Петрова померла, і її колекція кримськотатарської вишивки, за заповітом, була

успадкована Є. Спаською. Декоративно-ужиткове мистецтво кримських татар раніше не досліджувалося, що стало серйозним викликом для науковиці [20, с. 79]. На основі опрацювання колекції Є. Спаська описала характерні риси орнаментального оздоблення кримськотатарської вишивки, проаналізувала її особливості [20, с. 80]. Для проведення порівняльного аналізу орнаментів і композицій кримськотатарської вишивки дослідниця вивчала зразки українських вишивок відповідного періоду [20, с. 82].

Зацікавленість народним мистецтвом зумовили вступ Є. Спаської на відділення мистецтвознавства Київського археологічного інституту. Найбільший вплив на формування її як професійного етнографа, мистецтвознавця мав Д. Щербаківський, якого вона вважала своїм науковим учителем [20, с. 52].

У 1925-1926 рр. Є. Спаська працювала завідувачкою кустарного відділу Київського сільськогосподарського музею. У результаті її дослідницької роботи з'явилися праці з регіональної історії вишивки. У 1931 р. підготувала до друку книгу «Промислова вишивка Київщини» [20, с. 53].

Наукова діяльність Є. Спаської в Україні припинилася через її арешт і заслання на три роки разом із сином до м. Уральськ у Північно-Західному Казахстані. Там вона не припиняла наукову діяльність щодо систематизації власних напрацювань. У 1959 р. дослідниця підготувала працю «Українська вишивка», що містила узагальнюючі висновки щодо орнаментико-типологічного походження елементів вишивки різних регіонів України [20, с. 57]. Науковий доробок Є. Спаської не втратив актуальності до сьогодні і займає гідне місце серед студій з історії українського декоративно-прикладного мистецтва.

Як наслідок вивчення та популяризації народного мистецтва та завдяки дослідницькій праці української інтелігенції зростає попит на вироби в українському стилі. Такий попит відроджує традиційне шитво та ставить його на промислову колію [30, с. 7].

На українських землях промисловий розвиток розпочинався з розвитку кустарних промислів, які являли собою вид дрібної обробної промисловості з переважанням ручної праці й були орієнтовані на ринок. Найголовнішими промислами на українських землях були: ткацький, вишивальний, килимовий, деревообробний, металевий [26].

Скасування кріпосного права сприяло значній активізації промисловості завдяки вивільненню робочих рук. Процес модернізації та соціально-економічної трансформації суспільства дав поштовх виникненню великої кількості кустарних осередків, в яких були задіяні нарівні з чоловіками і жінки [3, с. 43]. Одночасно з цим відбувався процес зміни статусу жінок у різних сферах громадського життя, що було проявом впливу західноєвропейського суфражизму, який ширився на українських землях та привів до європеїзації українського суспільства. Відбувався бурхливий розвиток приватного підприємництва, зокрема й різних форм жіночого підприємництва. Українські жінки могли мати самостійний статус власниці кустарного підприємства, що дозволяло їм стати керівницями створених ними майстерень. Власниці маєтків з великим ентузіазмом займалися, наприклад, виробництвом і продажем текстильних та вишитих виробів. Такі майстерні із часом перетворювалися на прибуткові підприємства, знані не тільки в Україні, але й закордоном [2, с. 22-23]. Майже завжди жіночі промисли та ремесла поєднували промислове виробництво з метою отримання прибутку і відродження та популяризацію народного мистецтва [2, с. 25]. Виклики, що постали перед жінками в період розвитку промисловості, гармонійно доповнювалися традиційними формами та видами жіночої праці.

Однією з організаторок художніх промислів, а також засновницею Київського кустарного товариства була Юлія Гудим-Левкович (1852 – після 1919). Вона походила із відомого дворянського роду Бахметьєвих, вийшла заміж за поміщика М. Гудим-Левковича. Після смерті чоловіка у 1906 р. відкриває кустарний пункт у с. Зозові Липовецького повіту Київської губернії. Ця вишивальна майстерня стала однією із найбільших в Україні на



початку ХХ ст., мала філії в навколишніх селах. У 1911 р. майстерня переросла у Зозівську кустарну артіль, у якій працювало на той час вже більше 120 майстринь. Вишивальниці відтворювали зразки народних узорів, що зберігалися у музеях, створювали вишиті вироби із традиційними українськими орнаментами. Артіль стала учасником багатьох виставок і була нагороджена різними відзнаками. Вироби в національному стилі успішно продавалися у Києві, Москві, Парижі та Лондоні. Діяльність Зозівської майстерні поступово завершилась у роки Першої світової війни [44, с. 21-22].

Однією із засновниць Київського кустарного товариства стала колекціонерка, меценатка Варвара Ханенко, яка народилася в 1852 р. у Глухові в сім'ї цукрозаводчика Ніколи Артемовича. З 1875 р. родина Терещенків переїздить до Києва, де Варвара виходить заміж за Б. Ханенка. Подружжя Ханенків багато подорожує країнами Європи, починає збирати свою унікальну колекцію західного та східного мистецтва [44, с. 25].

Очевидно, під впливом європейських тенденцій розвитку декоративно-прикладного мистецтва В. Ханенко у 1905 р. відкриває навчально-виробничий осередок у с. Оленівці Васильківського повіту Київської губернії. Дівчата в Оленівці навчалися ткацького ремесла, а після закінчення навчання отримували ткацький верстат і необхідні для роботи матеріали. В. Ханенко запросила до себе консультантом та викладачем видатного митця В. Кричевського. Килими та тканини виготовлені за його ескізами отримали золоту медаль на виставці 1913 р. у Петербурзі. Більшість цих робіт потрапили до приватних колекцій, а частина була успішно продана за кордоном, а саме в Берліні, Парижі, США, що демонструє їх високу якість та сучасність. Сама В. Ханенко відкрила магазин у Лондоні, де продавалися тканини, килими та вишиті вироби із Оленівської майстерні та з інших майстерень України. Це сприяло розширенню збуту та пропагуванню українського ужиткового мистецтва. Через труднощі, пов'язані з Першою світовою війною, Оленівська майстерня припинила свою роботу, а її вироби

разом із творами народного мистецтва, зібраними подружжям Ханенків, нині знаходяться у музеях Києва [44, с. 25].

Княгиня Наталія Яшвіль (в дівоцтві Філіпсон), іконописиця, художниця, видатна церковна, наукова і культурна діячка, меценатка народилася у 1861 р. у Петербурзі, навчалася живопису у відомого художника П. Чистякова. Після смерті чоловіка княгиня з двома маленькими дітьми перебралася до занедбаного маєтку Сунки Смілянського повіту Київської губернії. Там Н. Яшвіль спорудила школу для селянських дітей та відкрила різні майстерні, серед яких були й майстерні ручної вишивки та килимових виробів. Там працювали молоді селянки, і це приносило їм гарний прибуток [44, с. 26-27].

Свої зусилля княгиня спрямувала на відродження старовинних народних ремесел – сунківської розписної кераміки та сунківської вишивки. Н. Яшвіль запросила до майстерні художників М. Нестерова, О. Мурашка, які розробляли ескізи для виробів. Крім того, зразками для вишивок ставали музейні речі XVII – XVIII ст., які копіювалися народними майстринями. Вишивки здобули популярність в Україні і Росії та продавались за кордоном, зокрема в Парижі [44, с. 27].

Н. Яшвіль була обрана головою Комісії по влаштуванню Виставки кустарних виробів у Києві у 1905-1906 рр. Ця виставка стала надзвичайною подією, оскільки до збирання експонатів було залучено велику кількість української інтелігенції. З 1916 р. княгиня опікувалася Київським художнім училищем, а також була віце-головою Київського кустарного товариства. [44, с. 27].

Під час революції Н. Яшвіль із дочкою виїхали до Праги, де вона вела наукову, видавничу та освітню роботу, влаштувала курси іконопису; сама малювала ікони, розписувала тканини, фарфор і дерев'яні вироби. Померла в 1939 р. у Празі [44, с. 27].

У с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії у 1909 р. був відкритий кустарний осередок, засновницею якого стала поміщиця Анастасія

Семиградова. Вона народилася у 1879 р. у Києві, закінчила інститут шляхетних панянок. Після смерті чоловіка А. Семиградова стала власницею всіх його маєтностей, зокрема і с. Скопці. Там вона відкрила початкове училище, спорудила лікарню та будинок для сільської інтелігенції. Для відкриття майстерні поміщиця отримала від земства певні кошти, що були направлені на збереження та популяризацію народного мистецтва [44, с. 31-32].

Осередок у с. Скопці був першим в Україні, до керівництва яким запросили професійну художницю. Це була Євгенія Прибильська, яка в 1910 р. почала використовувати в роботі майстерні ескізи професійних художників, що дозволило розширити асортимент виробів [44, с. 32]. Народні майстрині Г. Собачко, П. Власенко, Н. Вовк отримали своє визнання саме в майстерні А. Семиградової завдяки співпраці із Є. Прибильською, яка багато часу приділяла навчанню майстринь художній діяльності [44, с. 32].

Після Лютневої революції А. Семиградова роздала свої землі селянам та переїхала до Москви, де підтримувала тісні зв'язки із Є. Прибильською та іншими художниками, які працювали у майстерні с. Скопці. Померла у 1932 р. та була похована на території Донського монастиря [44, с. 32].

Знаною була майстерня у с. Вербівка Кам'янського повіту Київської губернії, засновницею та керівницею якої була Наталія Давидова, донька Ю. Гудим-Левкович. Народилася відома колекціонерка, художниця у 1875 р. у Києві, де здобула художню освіту. Вийшла заміж за Д. Давидова з відомого дворянського роду [44, с. 29].

На початку 1900 р. Н. Давидова відкрила майстерню у с. Вербівка. Там працювало близько 30 вишивальниць, що були неодноразово відзначені на чисельних виставках, у яких брала участь Вербівська майстерня. Саме великий успіх вишитих у майстерні робіт, які були представлені на Першій Південно-руській виставці прикладного мистецтва і кустарних промислів у 1906 р., став поштовхом до створення Київського кустарного товариства, що об'єднало подвижників народного мистецтва. Товариство проіснувало 10

років. Н. Давидова спочатку була його головою, а потім - віце-головою. Її великою заслугою була проведена важлива організаційна робота з відродження національних промислів, формування національного стилю в декоративному мистецтві. За цей час були відкриті фахові школи, майстерні, музеї, склади кустарних виробів, виставки ужиткового мистецтва [44, с. 30].

Н. Давидова скористалася досвідом А. Семигравової по залученню до роботи майстерні фахових художників. У Вербівці працювали такі відомі митці, як О. Екстер, Н. Генке, К. Малевич [44, с.30].

Художники Вербівської майстерні осучаснили вишивку для використання її в оздобленні одягу. На основі традиційного українського костюму вони почали створювати нові сучасні моделі, оздоблені вишитими народними орнаментами [6, с. 46-47]. У 1920 р. Н. Давидова, дізнавшись про загибель молодшого сина, виїхала за кордон. Останні роки проживала у Франції, де і померла у 1933 р. [44, с.30].

Відродження художніх промислів та надання декоративному мистецтву нових рис стало загальноєвропейською тенденцією завдяки запрошенню професійних художників [13, с. 37]. Починається розробка митцями новітніх стильових особливостей та їх інтеграція у традиційне народне мистецтво. Не випадково унікальним явищем українського декоративного мистецтва стала вишивальна майстерня у с. Вербівка, оскільки майже одночасно в ній працювали видатні художники, які належали до різних стильових напрямків, а також талановиті народні ремісники [7].

На початку ХХ ст. під впливом новаторських ідей «Мистецтв та ремесел» зароджується новий мистецький стиль - український модерн [13, с. 38]. Це посилює загальну тенденцію формування національної культури та сприяло національному відродженню.

Відомою представницею модерну була художниця Є. Прибильська, Народилася вона у 1886 р. [37, с. 99]. У 1907 р. Є. Прибильська закінчила Київське художнє училище, а вже в 1910 р. очолила вишивальну майстерню у с. Скопці. Вона вивчала українське мистецтво ХVІІІ ст., а тому особливості

саме цього періоду були покладені в основу виготовлення майстернею виробів за її ескізами [13, с. 40-41].

Уже пізніше художники, які створювали ескізи для вишивальних осередків, а зокрема Є. Прибильська, все ж відійшли від невиразних кольорів старовинного шитва та почали застосовувати яскраві рослинні орнаменти (Пл. 3.3.1) [13, с.42]. Орнамент став визначальним для художньої мови модерну, використовувався у різних витворах мистецтва як об'єднавчий елемент. Рослинні мотиви домінували у вишивках, створених художниками «Мистецтв та ремесел», які надихалися і середньовічним декоративним мистецтвом, і мистецтвом Близького Сходу, Індії, Китаю та Японії, а також ботанікою як наукою. Для створення свого фірмового стилю В. Морріс перетворював рослини у стилізовані об'єкти, а тому його орнаментальні рішення були дуже пізнаваними [25, с. 76-77].

Народну творчість Є. Прибильська сприймала як певну систему, розвитку якої вона повинна сприяти не лише як професійна художниця, але і як організаторка. Ця впевненість дозволила їй працювати з народними майстрами як із рівноправними авторами творчого процесу. Стилістика художниці мала дуже великий вплив на майстрів із Скопців, особливо на творчість Г. Собачко-Шостак [37, с. 99-100]. Погляди Є. Прибильської були співзвучні поглядам Н. Давидової, що не можна не помітити аналізуючи діяльність майстерень у Скопцях та Вербівці.

Симбіоз образотворчого мистецтва та народної вишивки став кульмінацією розвитку кустарного ремесла, завдяки чому з'являються сміливі кольорові рішення, незвичні композиції та орнаментальні мотиви [32]. Характер робіт Є. Прибильської кардинально змінився після відвідувань нею паризького ательє П. Пуаре, де працював живописець та графік П. Дюфі. Він успішно експериментував з кольором, створював ескізи, що своїм динамізмом віддзеркалювали напружений довоєнний час. Звичайно, Є. Прибильська захопилася новаторськими ідеями П. Дюфі та принесла подібні енергійні риси у шитво своєї майстерні [13, с. 42]. Узагалі орнамент у

модерні був головною ознакою, самостійною характеристикою вишитого виробу, а тому нові орнаменти вишивки, які запропонувала Є. Прибильська, назавжди змінили вигляд вишитих виробів. З'являються фантастичні квіти із дуже незвичною конфігурацією, кольори стають ще більш яскравими, неприродними. Вишивки сповнені енергії, руху, динаміки. Починається новий етап розвитку декоративного мистецтва – етап відходу від ідеалів «Мистецтв та ремесел» [32].

Західні українські землі також із кінця XIX – початку XX ст. увійшли у процес поступової трансформації традиційних ремесел. Поштовхом до відродження декоративного мистецтва Галичини стала діяльність Олени Кульчицької. Вона наповнила українське ужиткове мистецтво новими ідеями західноєвропейського модерну, поєднала ці ідеї із традиційною народною творчістю. Передумовою творчих знахідок художниці стала її збиральницька та дослідницька праця. Під час численних подорожей на Бойківщину, Покуття, Поділля, Лемківщину О. Кульчицька замальовує пам'ятки традиційної народної культури – одяг, зразки вишитих орнаментів, церковне та житлове будівництво. Народна орнаментальна культура знайшла своє відображення у серіях акварелей та гравюр, що мають значну документальну та мистецьку цінність [16, с.26].

Народилася О. Кульчицька 15 вересня 1877 р.. Після закінчення семикласної школи при монастирі Сакраменток у Львові майбутня художниця отримує мистецьку освіту у львівській Художньо-промисловій школі. Продовжує навчання у Віденській художньо-промисловій школі, саме тоді, коли там починається розквіт стильових особливостей модерну. Це вплинуло на погляди та смаки О. Кульчицької, сформувало її зацікавленість традиційним мистецтвом [17, с. 2-3].

Художниця одна з перших на українських землях пробує працювати у галузі промислової естетики, виконуючи проекти у різноманітних техніках та матеріалах, таких як дерево, вітраж, емаль, порцеляна, тканини тощо. За прикладом Віденських майстерень О. Кульчицька проектує предмети побуту,

використовуючи єдиний підхід до їх орнаменталії, що цілком вписується у контекст загальноєвропейських тенденцій. Художниця створила численні зразки тканин та моделей одягу із використанням народної вишивки [5, с. 14].

Постійним помічником художниці була її сестра Ольга, вчителька ручної праці у Дівочому інституті в Перемишлі. Значну частину творчого доробку сестер Кульчицьких склали килими, виконані у сміливих традиціях модерну. Гобелен «Захід сонця» експонувався на виставці у Києві 1913 р. Гобелен «Богородиця з ангелами» є відображенням новаторської сецесійної стилістики. Сестри Кульчицькі виконали приблизно 80 килимів, які експонувалися на численних виставках в Україні та закордоном. Ці килими створені за мотивами писанок та вишивки, акварельні малюнки яких О. Кульчицька привозила із своїх етнографічних подорожей. Крім авторських виробів, художниці створювали копії українських народних килимів [16, с. 26].

Сестри Кульчицькі активно співпрацювали із журналом «Нова хата» (1925), де вони вміщували численні зарисовки вишивок, проекти хатнього інтер'єру, одягу [17, с. 27]. Малюнки супроводжувалися описом способу виготовлення, матеріалу, ниток, кольору та були надзвичайно популярними [16, с. 29].

Отже, творчість сестер Кульчицьких є глибоко національною за своїм змістом, але органічно вписується у загальноєвропейський контекст епохи модерну.

Революційний характер ХХ ст. вимагав шаленого темпу життя, швидких та кардинальних змін у всіх мистецьких сферах [32]. Як стверджує Т. Кара - Васильєва, це вплинуло на стиль українського шитва та появу нового напрямку у вишивці, що змінив усталені принципи цього мистецтва [11, с. 230]. Вишивка стала полем для експериментів завдяки можливості використовувати різні техніки виконання, змішувати традиційні орнаменти та новаторські стильові знахідки. Авангардне мистецтво отримало потужний імпульс саме у майстернях Вербівки та Скопців через унікальність залучених

до виробництва молодих амбітних художників та їх співпраці із народними майстрами. Супрематичні експерименти К. Малевича почалися саме у вишивці, а вже потім стали його індивідуальним творчим стилем. Подібний шлях до абстрактних композицій пройшла і О. Екстер, її авангардний стиль з'являється під час роботи в майстерні [12, с. 117].

О. Екстер була знайома з новітніми напрямками образотворчого мистецтва, оскільки навчалася у Європі. Вона поєднала у своїй творчості популярний у Франції кубізм з кольоровими особливостями української народної вишивки. О. Екстер вважала, що модерністський спосіб створення ескізу, узагальнення природних форм та вираження їх в орнаменті вишитого виробу є близьким до української традиційної вишивки, а отже абстрактні мотиви споріднені з народними візерунками (Іл. 3.3.2) [23, с. 31-38].

О. Григорович (Екстер) народилася 1882 р. в м. Білосток Гродненської губернії (нині це територія Польщі). Пізніше родина переїхала до Києва, який став рідним домом для художниці. Вона навчалась у М. Пимоненка в Київському художньому училищі разом із О. Богомазовим та О. Архипенком [41]. Із 1907 р. починаються її мандри Європою, вона знайомиться з Пікассо, Браком, і таким чином опиняється в самому серці європейського мистецтва. Ідеї кубізму, які О. Екстер почала активно пропагувати, стали визначальними в її творчості. Уже в Києві вона стає центром тяжіння молодих творчих сил, зацікавлених революційними змінами стилю [41]. Її роботи свідчили про народження нового напрямку у мистецтві і, зокрема, у вишивці. Композиції ескізів містили геометричні фігури, які були побудовані на основі контрастності кольорів (Іл. 3.3.3) [13, с. 46].

Такий підхід відрізнявся від європейських течій кубізму. Кубісти не використовували яскраві кольори, але для О. Екстер це було зовсім неприйнятно. Її сприйняття кольору походило від М. Пимоненка та від її зацікавленості народним мистецтвом. В 1914 р. вона створює «Натюрморт з писанками», в якому кубістичні мотиви виписані яскравами барвами. Саме О. Екстер відкрила перед Пікассо величезні можливості кольору. Після



спілкування з О. Екстер засновник кубізму починає сміливо використовувати яскраві кольори, часто контрастні [41].

О. Екстер створила багато ескізів для вишивки, які застосовувалися для декорування одягу та предметів ужитку. Ці роботи свідчать про невтомне експериментаторство художниці з формами, кольором та ритмом у декоративному мистецтві [13, с. 46].

7 березня 1918 р. відкрилася «Майстерня живопису і декоративного мистецтва О. Екстер і Є. Прибильської». Своєю місією О. Екстер вважала спрямування творчості учнів у русло сучасних європейських мистецьких течій. Через київську студію О. Екстер пройшли найбільш відомі українські художники. Своім розвитком український авангард зобов'язаний саме цій студії [14].

Після захоплення більшовиками влади у Києві, О. Екстер переїжджає до Одеси, де також продовжує викладати [41]. Останнім містом свого життя вона обрала Париж, шила одяг, розписувала керамічний посуд, створювала маріонетки, робила авторські книжки, викладала в Академії сучасного мистецтва на запрошення Ф. Леже. Останні роки О. Екстер прожила самотньо, померла у 1949 р. [41]. У 2008 р. у Національному художньому музеї України відбулась перша ретроспективна виставка О. Екстер в Україні із понад 50 роботами художниці [41].

Український авангард у своєму розвитку надихався невичерпними знахідками народного мистецтва, що підкреслює дослідниця авангарду М. Мудрак: «Бажання переконати, що український авангардизм є звичайною похідною від західних моделей призводить до того, що не береться до уваги його природний нахил до спрощення і до геометричної форми – рис, притаманних усім формам українського народного мистецтва» [23, с. 31-38].

Авангардисти виключали зображення природних форм, а в своїх творах спиралися на певні природні закономірності. Народний орнамент теж характеризується усталеними традиціями та повторюваністю деталей. Вишивка ж, на відміну від інших видів декоративного мистецтва, була

ідеальним засобом реалізації сміливих авангардних ідей [46, с. 105]. Саме тому новаторські принципи авангардної вишивки органічно ввійшли у творчість народних майстрів Скопців та Вербівки. Новаторський стиль, привнесений у шитво професійними художниками, був переосмислений та збагачений досвідом Г. Собачко, Є. Пшеченко, П. Власенко та інших майстрів, завдяки чому і сформувалося унікальне явище української авангардної вишивки [32].

Величезний успіх діяльності артилей у Скопцях та Вербівці свідчить про доцільність поєднання зусиль художників та народних майстрів, що проголосив своєю естетичною теорією В. Морріс: «Народне мистецтво створюється зусиллями багатьох розумів і рук, різних за характером та ступенем обдарування; у нього кожен вносить свою частку, неодмінно узгоджуючи її з цілим і не втрачаючи при цьому своєї індивідуальності» [22]. Т. Кара-Васильєва так підсумовує співпрацю авангардистів з народними майстрами: «Фольклорний архетип народного мислення вони підняли на космічний рівень планетарного значення» [13, с. 46].

Г. Собачко народилася 15 грудня 1883 р. у с. Скопці, з дитинства займалася вишивкою. У «Кустарному пункті Семиградової та Прибильської» дівчина спочатку вишивала за готовими ескізами. Є. Прибильська, побачивши талант Г. Собачко, почала її вчити малювати та створювати власні композиції. Художниця з часом сформувала індивідуальний стиль декорування, який заклав основи принципово нової школи декоративної вишивки. Для Г. Собачко була характерна особлива манера стилізації квітів і листя, символічних птахів та риб, що дозволяло створити фантастичні візерунки, які утворювали цільний орнамент (Іл. 3.3.4). Мисткиня створила численні композиції, в яких народний стиль вишивання наближався до художніх особливостей модерну. Композиції Г. Собачко «Тривога» (1916), «Червоний травень» (1917) та інші побудовані на контрастах яскравих кольорів. Роботи майстрині сповнені особливої енергії, яка за своєю напруженістю подібна до космічної. Створює таке враження композиційний рух по колу, що схожий на

кольоровий вихор із стилізованих квітів та фантастичних тварин (Іл. 3.3.5) [13, с. 43].

Свої ескізи майстриня створювала швидко, що свідчило про неймовірне художнє уявлення. Усі роботи Г. Собачко вишиті в техніці художньої гладі, шовкові нитки насичених кольорів покладені в різних напрямках, що дозволяє використати гру світла і створює ефект об'ємності (Іл. 3.3.6) [13, с. 44]. Її твори підкорили Париж та Нью-Йорк. Французький художник А. Матісс сказав: «Не вам, а нам у вас треба вчитися, адже ви маєте велике національне мистецтво, ікони й унікальне народне мистецтво Ганни Собачко» [43].

У 1918 р. творчістю Г. Собачко опікувалася О. Екстер. Вона допомогла організувати виставку художниці в Києві. А в 1924-му р. про українку з маленького села заговорила вся Європа. У березні 1965 р. тріумфально пройшла ретроспективна виставка художниці в музеї Тараса Шевченка [43]. Померла мисткиня 3 грудня 1965 р. «Твори Ганни Собачко – золота сторінка в історії українського мистецтва», – так сказав про них відомий український письменник і шанувальник народної творчості М. Стельмах [43].

Отже, українське декоративно-прикладне мистецтво пройшло шлях від модерну до авангарду разом із європейським. Українські дослідниці, такі як О. Пчілка, П. Литвинова-Бартош, Є. Спаська та інші своїми дослідженнями народної вишивки значно посприяли збереженню національних традицій, культурної спадщини народу. Більше того, автентичні кольорові рішення та форми орнаментів, які були віднайдені у вишивках, вплинули на авангардне мистецтво та дизайн, які починали зароджуватись у цей період. Констатуємо те, що українська інтелігенція під впливом загальноєвропейських тенденцій прийняла та переосмислила ідеї руху «Мистецтва та ремесла», але зробила це крізь призму національного неоромантизму. Для України цього періоду була характерна реалізація ідей національного відродження через розвиток кустарного виробництва предметів широкого вжитку. Велику роль у цьому процесі відіграли художні майстерні, робота в яких дала можливість

мисткиням випробувати, а потім розвинути новітні мистецькі стилі. Жінки, які займалися виробництвом та продажем виробів декоративного мистецтва, окрім отримання доходу, мали за мету збереження українського національного стилю, традиційної народної культури. Вони внесли значний внесок у підняття декоративного мистецтва до високого художнього рівня, зробили максимально можливе для передачі наступним поколінням українських народних виробничих традицій. Завдяки ним в українському суспільстві запроваджувалася нова на той час модель жіночого лідерства, що сприяла реалізації новаторських ідей сучасного мистецтва. З'явилося поняття дизайну як симбіозу художника та майстра-ремісника, що визначило вектор розвитку декоративного мистецтва ХХ ст. і появу унікального явища, а саме – української авангардної вишивки, яка увібрала в себе прогресивні європейські напрацювання та особливості українського народного стилю.

## ВИСНОВКИ

1. Розглянуто історіографію та джерельну базу щодо розвитку текстилю і вишивки кін. XIX – поч. XX ст. у різних країнах Європи. Історіографія питання розділена нами на три періоди: кінець XIX ст. – перші два десятиліття XX ст., 1920-ті – кінець XX ст. та сучасний (початок XXI ст.). Такий підхід обґрунтовано об'єктивними процесами вивчення творів текстилю і вишивки, створених жінками, оскільки дослідження з цієї теми почали з'являтися лише накінець XX ст. Перший період – це початок вивчення робіт художниць, перші спроби заявити про себе, привернути увагу до своєї творчості. Для нього характерною є поява коментарів, написання статей критиками-сучасниками художниць. Важливим джерелом цього періоду стали праці самих майстринь, де вони описували як власну філософію творчості, так і виступали методистками, викладаючи власні рекомендації щодо того чи іншого виду рукоділля, навчання дітей. Період після 1920-х рр. ми розглядаємо як початок другого етапу в дослідженні обраної нами теми. Інтерес до вивчення жіночої творчості значно зменшився, імена жінок, які створили сучасні дизайнерські стилі, були забуті майже до початку XXI ст. Вони загубилися серед сотень імен чоловіків-митців, що призвело до значних прогалин в історіографії вивчення жіночої творчості. Початок XXI ст. ми розглядаємо як третій період у дослідженні обраної нами теми. Він охарактеризувався сплеском інтересу до забутих імен художниць, що зробили великий внесок у мистецтво текстилю. У результаті пошуку історіографічного матеріалу була доведена необхідність залучення каталогів до виставок у якості мистецтвозначного джерела для дослідження порушеного нами питання.

2. Розглянута діяльність М. Морріс і доведено, що вона була однією з перших активних продовжувачок ідей руху «Мистецтво та ремесла» і посприяла розвитку декоративного мистецтва як талановита вишивальниця та дизайнерка. Проаналізовано її теоретичні праці, які свідчать про глибоке

розуміння нею особливостей та техніки виконання різних видів вишивки, що знайшло відображення в її теоретичних працях. Доведено її внесок у теорію декоративного мистецтва як продовження та поглиблення естетичних поглядів В. Морріса. Проаналізовано стилістичні та виконавські особливості робіт М. Морріс, що дозволяє вивести її творчі досягнення з тіні батька. Висвітлена діяльність мисткині по підтримці жінок-художниць, особливо у сфері їх мистецької освіти, а також її громадянська позиція в питанні надання жінкам соціальних та політичних прав.

3. Доведено вплив творчості групи «Дівчата Глазго» на розвиток естетики модерну. Визначено поняття Школа Глазго, стиль Глазго, «Четвірка Глазго», «Дівчата Глазго», що характеризують розвиток шотландського прикладного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст. під впливом руху «Мистецтво та ремесла» та європейського модерну. Доведено, що значна частина потужної візуальної культури Глазго близько 1900 р. була створена жінками та для жінок. Розглянуто окремо творчу діяльність представниць «Четвірки Глазго» - сестер Макдональд та «Дівчат Глазго» - Д. Ньюбері та Е. Макбет. Показано, що творчість сестер Макдональд нарівні з діяльністю їхніх чоловіків визначила головні художні риси стилю Глазго, зокрема містицизм, символізм, казкові сюжети, міфологію і кельтську образність. Життєдайність цього естетичного напрямку посприяла появі його послідовників, яких в англійській історіографії умовно називають «Glasgow Girls» (Дівчата Глазго) та «Glasgow Boys» (Юнаки Глазго). Наголошено на визначних досягненнях «Дівчат Глазго» у мистецтві вишивання, у викладацькій діяльності, пропагуванні серед жінок рукоділля як можливості забезпечити свою самостійність. Зроблено огляд підручників, написаних Е. Макбет, які мали велику цінність для декількох поколінь учениць. Велику цінність, на наш погляд, мала активна громадянська позиція художниць у справі надання виборчих прав жінкам; вона була поєднана із просуванням у творчій діяльності тем рівності, гідної оплати праці.

4. Визначено новаторські ідеї в текстильному дизайні та вишивках художниць майстерні Омега. Доведено, що, значно випередивши свій час, майстерні Омега привнесли експериментальну мову авангардного мистецтва у дизайн завдяки рівноправній участі у цьому проєкті жінок-художниць, таких як В. Белл та У Гілл. Показаний зв'язок між абстрактними експериментами В. Белл та її роботою для «Омега», що було особливо очевидним у текстильних дизайнах. Охарактеризовані її найбільш відомі дизайни тканин, доведено, що В. Белл радикально змінила роль кольору та лінії як у прикладному мистецтві, так і в живописі. Зроблено наголос на взаємовпливах дизайнів «Омеги» та мисткинь «Віденських майстерень». Зосереджено увагу на творчій особистості самої В. Белл. Підсумовано, що незважаючи на нетривалий час існування, проєкти, реалізовані майстернею «Омега», були важливими для розвитку світового дизайну ХХ ст.

5. Охарактеризований новий рух в сфері прикладного мистецтва та промислового дизайну – Веркбунд, що став перехідною ланкою між «Мистецтвом і ремеслами» та Баухаузом. Показана діяльність представниць цього руху із налагодження співпраці між мистецтвом, ремеслом та промисловістю шляхом виховання та пропаганди, підвищення якості німецької продукції. Розглянуті принципи раціоналізму, естетизації машинного виробництва, що знайшли своє відображення у створенні художницями Веркбунду дизайнів для творів машинної вишивки та інтеграції їх у єдиний домашній інтер'єр. Схарактеризована творчість мисткинь, які реалізували своє право на мистецьку освіту, заняття художньою діяльністю та не тільки зробили значний внесок в успіх новаторських майстерень, але й поширили нові художні рухи в Німеччині. На наш погляд, усе це сприяло успішній інтеграції жінок Веркбунду у підприємницьку діяльність та створення майстерень із залученням найманої праці.

6. Окреслено взаємозв'язок модернізму Wiener Werkstätte та творчості жінок у сфері дизайну. Роботи окремих представниць «Віденських майстерень» розглянуті як рушійна сила у створенні новаторських дизайнів

виробів. Зроблений акцент на еволюції творчості художниць від принципів руху «Мистецтво та ремесла» з характерним для нього стилем модерн до модернізму та авангарду. Закцентовано на широті інтересів мисткинь та їх напрацюваннях у різних сферах декоративного мистецтва. Проведений аналіз найвідоміших текстильних дизайнів та їх впливу на розвиток мистецтва текстилю. Використання художницями контрастних форм і кольорів вивільнило текстильний дизайн від традиційних західноєвропейських стилів, які спиралися на стилізовані вікторіанські мотиви та традиційне декоративно-прикладне мистецтво, що дозволило «Віденським майстерням» стати найсучаснішим виробником тканин свого часу. Доведено визначальну роль жінок у цьому процесі та, як наслідок, появу нового типу мисткині – дизайнерки «Віденських майстерень».

7. Охарактеризовано рух українського мистецтва текстилю та вишивки від модерну до авангарду. Був доведений той факт, що українська інтелігенція під впливом загальноєвропейських тенденцій прийняла та переосмислила ідеї руху «Мистецтво та ремесла», але зробила це крізь призму національного неоромантизму. Пробудження інтересу до народного мистецтва на українських землях набуло ознак соціального явища, згуртувало навколо себе прогресивних культурних діячів та створило передумови для національного відродження, активними учасниками якого були жінки-дослідниці. Розглянуто дослідницьку діяльність жінок, які першими зібрали та описали автентичні зразки народної вишивки. Доведено, що майстерні художніх промислів стали осередками жіночого підприємництва та розвитку декоративного мистецтва. Розкрито причини та наслідки розвитку жіночого підприємництва на українських землях, що привів до створення майстерень декоративного мистецтва як осередків відродження традиційних ремесел. Закцентовано увагу на тому факті, що жінки, які займалися виробництвом та продажем виробів декоративного мистецтва, окрім отримання доходу, мали за мету збереження українського національного стилю, традиційної народної культури. Обґрунтовано, що ідеї «Мистецтва та



ремесл» були продовжені у вигляді кооперації українських професійних художників і вишивальниць. Велику роль у цьому процесі відіграли художні майстерні, робота в яких дала можливість художницям випробувати, а потім розвинути нові мистецькі стилі. Цей факт підтверджено появою унікального явища в історії декоративного мистецтва, а саме – української авангардної вишивки, яка увібрала в себе прогресивні європейські напрацювання та особливості українського народного стилю.

Тож у нашій роботі вперше в українському мистецтвознавстві була проаналізована творчість європейських художниць кінця XIX – початку XX ст., що працювали в галузі текстилю та вишивки. Більше того, було висвітлено взаємовпливи творчості мисткинь та їх громадянської позиції, емансипації і здобутків у боротьбі за права в суспільстві. Це вносить до українського мистецтвознавчого наукового обігу аналіз нових студій у сфері прикладного та жіночого мистецтв, актуалізує імена багатьох видатних мисткинь, вивчення творчості яких наразі тільки розпочинається; а також доводить безпосередній зв'язок між особливостями розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва кін. XIX – поч. XX ст. та загальноєвропейськими тенденціями.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авангард і модерн в українському народному мистецтві 1910-1930 років : альбом / Нац. музей укр. народного декоратив. мистецтва (Київ ); авт.-упоряд. Шестакова О. ; наук. ред. Білоус Л. Київ : Саміт-Книга, 2019. 151 с.: іл.

2. Вановська І. Жіноче підприємництво як фактор модернізації України у др. пол. XIX – на поч. XX ст. *Зб. наук. пр. Харківського національного педагогічного ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Сер.: «Історія та географія».* Вип. 56. Харків, 2019. *Research Gate.* [Електронний ресурс]. URL: [https://www.researchgate.net/publication/347310643\\_ZINOCE\\_PIDPRIEMNICTVO\\_AK\\_FAKTOR\\_MODERNIZACII\\_UKRAINI\\_U\\_DRUGIJ\\_POLOVINI\\_NIH\\_-\\_NA\\_POCATKU\\_NH\\_STOLITTA](https://www.researchgate.net/publication/347310643_ZINOCE_PIDPRIEMNICTVO_AK_FAKTOR_MODERNIZACII_UKRAINI_U_DRUGIJ_POLOVINI_NIH_-_NA_POCATKU_NH_STOLITTA).

3. Вановська І. Кустарні промисли і ремесла українських жінок в соціально-економічному та етнокультурному просторі України др. пол. XIX – поч. XX ст. *Зб. наук. пр. Харківського національного педагогічного ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Сер.: «Історія та географія».* Вип. 51. С. 41–47. *Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського.* [Електронний ресурс]. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILE=&2\\_S21STR=znpkhnpu\\_ist\\_2014\\_51\\_8](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=znpkhnpu_ist_2014_51_8).

4. Василенко Н. «Золотий рій» Олени Пчілки на Придніпров'ї. *Дніпро культура.* [Електронний ресурс]. URL: [https://www.dnipro.lib.dp.ua/poetka\\_pismennicya\\_Pchilka](https://www.dnipro.lib.dp.ua/poetka_pismennicya_Pchilka).

5. Волошин Л. Із плеяди творців українського модерну: Олена Кульчицька. Галицька Брама. 2007. № 9–10. С. 9–14.

6. Горбачов Д. Він та я були українці. Малевич та Україна. Київ: СІМ студія, 2006. 456 с.

7. Горбачов Д. На мапі українського авангарду. *Art Ukraine*. [Електронний ресурс]. URL: [https://artukraine.com.ua/a/na-mapi-ukrainskogo-avangardu#.Y\\_Dj5nZByUk](https://artukraine.com.ua/a/na-mapi-ukrainskogo-avangardu#.Y_Dj5nZByUk).
8. Дубрівна А. Особливості українського авангардного руху та його значення у формуванні абстрактного мистецтва України. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 31. С. 109-120.
9. Дуглас Ш. Лебеди иных времен и другие статьи об авангарде. Москва: Три квадрата, 2015. 392 с.
10. Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. Гол. ред.: Скрипник Г. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2011. Т. 4. 512 с.
11. Історія українського мистецтва: У 5 т. / Гол. ред. Скрипник Г., наук. ред. Кара-Васильєва Т. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2007. Т. 5. 1048 с.
12. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду. Нариси з історії українського дизайну: Зб. ст. Київ: Фенікс, 2012. С. 117.
13. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ ст. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. С. 45.
14. Коваленко Г. Олександра Екстер та її студія (Київ, 1918). Бібліотека українського мистецтва. [Електронний ресурс]. URL: <https://uartlib.org/oleksandra-ekster-ta-yiyi-studiya-kiyiv-1918/>.
15. Константи́нівська О. Підкори́ла Пари́ж і мережи́ла думки: історія першої дослідниці української орнаментики та журналістки Ольги Косач. 2020. *Україна молода*. [Електронний ресурс]. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3609/164/147802/?0&fbclid=IwAR3UOu7k00ioBY77mdXj-dAT5yRqMgdrYT5jLhc6L650VQYv21D-4CCrGMI>.
16. Кость Л. Відродження традицій. Галицька Брама. 2007. № 9–10 (153–154). С. 26–27.
17. Кость Л. Життя у творчості. Галицька Брама. 2007. № 9–10 (153–154). С. 2–8.

18. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. К.: Грані-Т, 2006. 240 с.

19. Лагутенко О., Риждова О. Мей Морріс та розвиток ідей руху «Мистецтва та ремесла». *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2022, №32. С. 117-124.

20. Луговик Т. Наукова та пам'яткоохоронна діяльність Євгенії Юрїївни Спаської (1892–1980). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук за спеціальністю 07.00.01 «Історія України». Національний університет «Чернігівський колегіум» ім. Т.Г. Шевченка. Чернігів, 2018. *Google*. [Електронний ресурс]. URL: [http://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fshron1.chtyvo.org.ua%2FLuhovyk\\_Tetiana%2FNaukova\\_ta\\_pamiatkookhoronna\\_diiialnist\\_Yevhenii\\_Yuriiivn\\_y\\_Spaskoi\\_18921980.pdf](http://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fshron1.chtyvo.org.ua%2FLuhovyk_Tetiana%2FNaukova_ta_pamiatkookhoronna_diiialnist_Yevhenii_Yuriiivn_y_Spaskoi_18921980.pdf).

21. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа / Всесвіт. – 1990. № 7. С. 169-180.

22. Морріс У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. *CoolLib*. [Електронний ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/321162-uilyam-morris-iskusstvo-i-zhizn/read>.

23. Мудрак М. Український авангард. Український модернізм 1910–1930: Альбом. Харків, 2006. С. 31–38.

24. Наков А. Русский авангард. М.: Искусство, 1991. 190 с.

25. Некрасова Е. Художественное творчество Морриса. *Эстетика Морриса и современность*: Сб. статей под. ред. Аникст А., Вакслев В. Москва: Изобразительное искусство, 1987. С. 76–77.

26. Низова Л. Кустарні промисли, кустарна промисловість. Енциклопедія історії України. Редкол.: Смолій В. (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 2008. Т. 5: Кон-Кю. 568 с. *НАН України. Інститут історії України*. [Електронний ресурс]. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Kustarni\\_Promisli](http://www.history.org.ua/?termin=Kustarni_Promisli).

27. Папета С. Синтез авангарду і народного мистецтва в діяльності селянських артільей Скопців та Вербівки. *Мистецтвознавство України*. 2006. № 6. С. 443-447.
28. Привалова И. Немецкий Веркбунд. К вопросу истории одного художественно-промышленного объединения XX века в Германии / Художник, вещь, мода. Сборник статей / Сост. Бодрова М., Лаврентьев А. Москва: Советский художник, 1988. 368 с. *FashionLib*. [Електронний ресурс]. URL: <http://fashionlib.ru/books/item/f00/s00/z0000027/index.shtml>.
29. П'ятаченко С. Пелагея Литвинова-Бартош – дослідник народної культури Сіверщини. *Родові тасмниці сіверянського краю*. Ніжин, 2020. Вип. 8. С. 6–15. *eSSPU Institutional Repository*. [Електронний ресурс]. URL: <https://cutt.ly/Q8X20PR>.
30. Риженко Я. Українське шитво. Полтава: 1-ша Раддрук. «Полтава-Поліграф», 1929. 30 с.
31. Рижова О. Джессі Ньюбері та Ен Макбет як представники «Стилю Глазго». *Десяті Платонівські читання: тези доповідей Міжнародної наукової конференції* (Київ, 2022). Львів-Торунь : Liha-Press, 2022. С. 188-189.
32. Рижова О. Українська вишивка кін. XIX – поч. XX ст. у контексті естетичної теорії Вільяма Морріса. *Сіверянський літопис*. 2022, № 2. С. 82–90.
33. Робертсон Д. Пера й голки. Нове народження гаптованої книжки у вікторіанській Англії / Пер. О. Браславець. *The Public Domain Review*. 2020. № 69. *Verbum*. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.verbum.com.ua/03/2020/history-in-things/embroidered-books/>.
34. Седых Э. Уильям Моррис: лик средневековья. Санкт-Петербург: Тип-фия Правда, 2007. С. 196.
35. Селівачов М. Українська народна орнаментика XIX-XX ст. (іконографія, номінація, стилістика, типологія): дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.06; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К., 1996. 421 с.: іл.

36. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ століть. Вступ. ст. Федорук О.; за ред. Дрофань Л.: Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2010. 188 с.

37. Смолій Ю. Художник і час: життєпис Євгенії Прибильської. Студії мистецтвознавчі. Київ, 2014. Ч. 4 (48). С. 99–104. *Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського* [Електронний ресурс]. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM\\_2014\\_4\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2014_4_9).

38. Спаська І. Пелагея Яковівна Литвинова. (1833–1904). Нарис її життя та праці за її рукописами й родинними документами. *Етнографічний Вісник*. Київ: Друкарня Української Академії Наук. Кн. 7, 1928. Internet Archive. [Електронний ресурс]. URL: [https://archive.org/stream/etnos/%D0%95%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9%20%D0%B2%D1%96%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BA.%20%D0%9A%D0%BD.%207%20%281928%29\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/etnos/%D0%95%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9%20%D0%B2%D1%96%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BA.%20%D0%9A%D0%BD.%207%20%281928%29_djvu.txt).

39. Український авангард 1910-1930-х. Альбом / Авт. вступ. ст., упоряд. Горбачов Д. К.: Мистецтво, 1996. 400 с.

40. Федорук О. Український авангард. *Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті у 3-х книгах*. Книга 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. *Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України*. К.: Видавничий дім А+С, 2006. С. 9-68.

41. Філевська Т. Олександра Екстер – амазонка українського авангарду. *Аристократи*. [Електронний ресурс]. URL: <https://aristocrats.fm/oleksandra-ekster-amazonka-ukrayinskogo-avangardu/>.

42. Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / Пер. с англ. Е.А. Дубченко; под ред. Хайта В. Москва: Стройиздат, 1990. 535 с.: ил. Перевод изд.: Modern architecture: a critical history. Frampton К. *Ebin*. [Електронний ресурс]. URL: <https://ebin.pub/118-125245-261382-383-0-500-20201-x-5-274-00223-4.html>.

43. Шевелева М. Ганна Собачко – золота сторінка українського мистецтва. 2022. Український інтерес. [Електронний ресурс]. URL: <https://uain.press/blogs/1130366-1130366>.

44. Шудря Є. Подвижниці народного мистецтва. Бібліографічні нариси. Зошит 1/ за ред. М. Селівачова. Київ: Редакція Вісника «АНТ», 2003. 64 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8311>

45. Ямборко О. Пошуки «національного стилю» як соціокультурне явище в історії українського суспільства початку ХХ ст. *Народна творчість та етнологія*. 2018. № 2 (372). С. 18–23. *Narodna tvorčist' ta etnologiâ*. [Електронний ресурс]. URL: <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2018/2/publications/18.pdf>.

46. Янішевська Н. Геометричний орнамент в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910–1930 рр. (культурологічний аспект). Київ, 2017. 261 с. *Інститут проблем сучасного мистецтва*. [Електронний ресурс]. URL: [http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Diser\\_N\\_S\\_Yanishevskya.pdf](http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_N_S_Yanishevskya.pdf)

47. Abb. Speisezimmer in Innendekoration: mein Heim, mein Stolz; die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort – 14.1903. S. 204. *Universitätsbibliothek Heidelberg*. [Електронний ресурс]. URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.6711.44>.

48. Adams S. The Arts & Crafts Movement. London: Grange Books, 1996. 128 p.

49. Anscombe I. Arts and Crafts in Britain and America. London: Academy Editions, 1978. 232 p.

50. Archive Journeys: Bloomsbury. Tate. [Електронний ресурс]. URL: <http://www2.tate.org.uk/archivejourneys/bloomsburyhtml/timeline.htm>

51. Archive of Winifred Gill. [Bodleian Archives & Manuscripts](https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/2793). Bodleian library. [Електронний ресурс]. URL: <https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/2793>.

52. Bloch S. Clara Möller-Coburg: Biografie und künstlerisches Werk. *Goethezeit portal*. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=6914>.

53. Brandow-Faller M. An Art of their own. Reinventing Frauenkunst In The Female Academies And Artist Leagues Of Late-Imperial And First Republic Austria, 1900–1930. Washington, 2010. *Digital Georgetown*. [Электронный ресурс]. URL: <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553120/brandowMegan.pdf?sequence=1>.

54. Burkhauser J. *Glasgow Girls (Women in Art and Design 1880-1920)*. Canongate. 264 p.

55. Cariati C. Winifred Gill and the Omega Workshops. *Venetian red*. [Электронный ресурс]. URL: <https://venetianred.wordpress.com/2009/12/16/winifred-gill-and-the-omega-works-hops/>.

56. Carew A. Fabric, Mathilda Flogl, Falter designed by Mathilda Flogl 1924–31, 1924–31. *Duldig studio*. 2016. [Электронный ресурс]. URL: <https://victoriancollections.net.au/items/587dac8dd0cdf62064ff0094>.

57. Colman M. Women of the Wiener Werkstätte. *Marshall Colman*. 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://marshallcolman.wordpress.com/2021/09/19/women-of-the-wiener-werkstatt-e/>.

58. Cumming E. *The Arts and Crafts Movement*. London: Thames and Hudson, 1991. 216 p.

59. Cumming E. The Arts and Crafts Movement in Scotland: A History Annette Carruthers. *The Journal of Modern Craft*. November 2014, № 7 (3). P. 335–339.

60. Damenakademien München und Berlin und Malerinnenschule Karlsruhe. *Wikipedia*. [Электронный ресурс]. URL:



[https://en.wikipedia.org/wiki/Damenakademien\\_M%C3%BCnchen\\_und\\_Berlin\\_und\\_Malerinnenschule\\_Karlsruhe](https://en.wikipedia.org/wiki/Damenakademien_M%C3%BCnchen_und_Berlin_und_Malerinnenschule_Karlsruhe).

61. Davis K. Painting with Clothes: How Maria Likarz-Strauss used Fashion to bring Modernism into daily life through textile design at the Wiener Werkstätte. *Devis designs*. 2021. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.davisdesigns.com/blogs/kates-blog/painting-with-clothes-how-maria-likarz-strauss-used-fashion-to-bring-modernism-into-daily-life-through-textile-design-at-the-wiener-werkstatte>.

62. Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten – 15.1904–1905. *Universitäts bibliothek Heidelberg*. [Електронний ресурс]. URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.7137#0262>.

63. Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten – 54.1924. *Universitäts bibliothek Heidelberg*. [Електронний ресурс]. URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.8536#0164>.

64. Deutscher Werkbund. *Britannica*. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/topic/Deutscher-Werkbund>.

65. Die Frauen der Wiener Werkstätte: women artists of the Wiener Werkstätte. *MAK*. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.mak.at/frauenderww/digistory>.

66. Felice Rix-Ueno. *Cooper Hewitt*. [Електронний ресурс]. URL: <https://collection.cooperhewitt.org/people/18536953/bio#ch>.

67. Frances Macdonald (1873–1921). The Charles Rennie Mackintosh Society. The Charles Rennie Mackintosh Society. [Електронний ресурс]. URL: [https://web.archive.org/web/20060221033557/http://www.crmsociety.com/frances\\_macdonald.aspx](https://web.archive.org/web/20060221033557/http://www.crmsociety.com/frances_macdonald.aspx).

68. Gegen die Unsichtbarkeit – Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938. *Kunstgewerbemuseum*. [Електронний ресурс]. URL:

<https://kunstgewerbemuseum.skd.museum/ausstellungen/gegen-die-unsichtbarkeit/>

69. Gerstein A. *Beyond Bloomsbury: Designs of the Omega Workshops 1913–1916*, exhibition catalogue / Alexandra Gerstein (ed.). London: Courtauld Gallery, 2009. 183 p.

70. Gertrud Kleinhempel. *Kunstgewerbemuseum*. [Электронный ресурс]. URL:

<https://kunstgewerbemuseum.skd.museum/ausstellungen/gegen-die-unsichtbarkeit/designerinnen/gertrud-kleinhempel/>.

71. Gertrud Kleinhempel 1875–1948, Künstlerin zwischen Jugendstil und Moderne [anlässlich der Ausstellung «Gertrud Kleinhempel – Künstlerin zwischen Jugendstil und Moderne» im Historischen Museum der Stadt Bielefeld vom 6. September bis 22. November 1998]. – Bielefeld: Verl. für Regionalgeschichte, 1998. 127 s.

72. Gertrud Kleinhempel (1875–1948) – Wegbereiterin des modernen Gestaltens. 2022. *Kunstmuseum Ahrenshoop*. [Электронный ресурс]. URL: [https://kunstmuseum-ahrenshoop.de/ausstellungen/rueckschau/g\\_kleinhempel/](https://kunstmuseum-ahrenshoop.de/ausstellungen/rueckschau/g_kleinhempel/).

73. Glasgow girl Ann Macbeth and a recent acquisition. The Glasgow school of art. [Электронный ресурс]. URL: <https://gsaarchives.net/2015/07/glasgow-girl-ann-macbeth-and-a-recent-acquisition/>.

74. Glasgow Girls. *National galleries Scotland*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/glossary-terms/glasgow-girls>.

75. Helland J. *The studios of Frances and Margaret Macdonald*. Manchester: Manchester University Press, 1996. 102 p.

76. Houze R. From Wiener Kunst im Hause to the Wiener Werkstätte: Marketing Domesticity with Fashionable Interior Design. *Design Issues*. Vol. 18. № 1. 2002 (Winter). P. 3–23. *Academia*. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.academia.edu/8995456/From\\_Wiener\\_Kunst\\_im\\_Hause\\_to\\_the\\_Wie](https://www.academia.edu/8995456/From_Wiener_Kunst_im_Hause_to_the_Wie)

[ner\\_Werkst%C3%A4tte\\_Marketing\\_Domesticity\\_with\\_Fashionable\\_Interior\\_Design\\_Design\\_Issues\\_vol\\_18\\_no\\_1\\_Winter\\_2002\\_pp\\_3\\_23?from=cover\\_page.](#)

77. Houze R. Textiles, Fashion, and Design Reform in Austria-Hungary Before the First World War. Ashgate, 2015. 383 p.

78. Hunter C. Threads of life; a history of the world through the eye of needle. Google. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.be/books?id=t7pFDwAAQBAJ&pg=PT207&lpg=PT207&dq=jessie+newbery+banners+from+prison&source=bl&ots=6rJjTJi7JR&sig=ACfU3U1EgksInHkIBLr-eXcML6u3TfaF9g&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiQ7q7xqbTrAhVPKewKHezLAZsQ6AEwEHoECAcQAQ#v=onepage&q=jessie%20newbery%20banners%20from%20prison&f=false>.

79. Introducing Opus Anglicanum. V&A. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/about-opus-anglicanum>.

80. Jutta Sika. *Neuegalerie*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.neuegalerie.org/collection/artist-profiles/jutta-sika>.

81. Kim D. Meet Vanessa Bell, Virginia Woolf's Overlooked Artist Sister. 2016. *Artsy*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-meet-vanessa-bell-virginia-woolfs-overlooked-artist-sister>.

82. Korotin I. biografiA. Lexikon österreichischer Frauen Band 1: A–H. Wien: Böhlau, 2016. *Oapen*. [Электронный ресурс]. URL: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32407>.

83. Korotin I. biografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 2: I–O. Wien: Böhlau, 2016. *Oapen*. [Электронный ресурс]. URL: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32406>.

84. Korotin I. biografiA. Lexikon österreichischer Frauen. Band 3: P–Z. Wien: Böhlau, 2016. *Oapen*. [Электронный ресурс]. URL: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32404>.

85. Kostüm und Modesammlung. *Di:angewandtə*. [Электронный ресурс]. URL:

[https://www.dieangewandte.at/institute/kunstsammlung\\_und\\_archiv/kostuem\\_und\\_modesammlung](https://www.dieangewandte.at/institute/kunstsammlung_und_archiv/kostuem_und_modesammlung).

86. Krack E. Konservierungswissenschaft schreibt Geschichte. By Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien, Köln, Weimar, 2012. S. 257. *Oapen*. [Elektronный ресурс]. URL: <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/34351/437228.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

87. Kunstgewerbemuseum zeigt Arbeiten der Gestalterin Gertrud Kleinhempel. 2022. *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. [Elektronный ресурс]. URL: <https://www.skd.museum/besucherservice/presse/2022/kunstgewerbemuseum-zeigt-arbeiten-der-gestalterin-gertrud-kleinhempel/>.

88. Lambourne L. Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswolds to Chicago. London: Astragal Books, 1980. 240 p.

89. Langley-Sommer R. The Arts & Crafts Movement / ed. Robin Langley-Sommer. London: Grange Books, 1995. 144 p.

90. Lilli Vetter. *Kunstgewerbemuseum*. [Elektronный ресурс]. URL: <https://kunstgewerbemuseum.skd.museum/ausstellungen/gegen-die-unsichtbarkeit/designerinnen/lilli-vetter/>.

91. Lopes N. A wild meadow. *Cooper Hewitt*. 2016. [Elektronный ресурс]. URL: <https://www.cooperhewitt.org/2016/10/16/a-wild-meadow/>.

92. Lopes N. Werkstätte whimsy. *Cooper Hewitt*. 2018. [Elektronный ресурс]. URL: <https://www.cooperhewitt.org/2018/03/28/werkstatte-whimsy/>.

93. Macbeth, Ann (1875–1948) GSA Archives. *The Glasgow school of art*. [Elektronный ресурс]. URL: [www.gsaarchives.net](http://www.gsaarchives.net).

94. Macbeth A. School and Fireside Crafts. Read Country Books. 2016. 134 p.

95. Macbeth A., Swanson M. Educational Needlecraft. Kessinger Publishing, LLC. 2010. 166 p.

96. Making the Glasgow Style. *Glasgow Life*. URL: [glasgowlife.org.uk](http://glasgowlife.org.uk).

97. Marcadé J.-C. L'avant-garde russe, 1907-1927. Flammarion, 1995. 479 p.

98. Margarethe von Brauchitsch (auch Margarete). *Kunstgewerbemuseum*. [Электронный ресурс]. URL: <https://kunstgewerbemuseum.skd.museum/ausstellungen/gegen-die-unsichtbarkeit/designerinnen/margarethe-von-brauchitsch/>.

99. Marsh J. Feminist, socialist, embroiderer: the untold story of May Morris. *RA*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.royalacademy.org.uk/article/may-morris-art-and-life-william-morris-gallery>.

100. Marsh J. Jane and May Morris: A Biographical Story, 1839–1938. New York: Pandora Press, 1986. 344 p.

101. Marsh J. May Morris: Ubiquitous, Invisible Arts and Crafts-woman. In Bridget Elliott & Janice Helland eds, *Women Artists and the Decorative Arts 1880–1935*. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Ltd, 2002. P. 42.

102. Mason A., Marsh J., Lister J., Bain R. and Faurby H. May Morris: Arts & Crafts Designer. V&A/Thames and Hudson, 2017. P. 36.

103. May Morris. *The Wilson – Cheltenham Art Gallery & Museum*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cheltenhammuseum.org.uk/collection/arts-and-crafts-designers-may-morris/>.

104. McQuaid M. Hybrid pattern. *Cooper Hewitt*. 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cooperhewitt.org/2018/01/06/hybrid-pattern/>.

105. Meixner C. Ausstellung «Wien Berlin»: Triumph des Ornaments. *Tagesspiegel*. 2013. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/triumph-des-ornaments-3524872.html>.

106. Morris M. *Decorative Needlework*. London: Joseph Hughes & Co., 1893. *Internet archive*. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/decorativeneedle00morriala/mode/2up>.

107. Morris M. Of Embroidery. Arts and Crafts Essays by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society, ed. by William Morris. 1893. P. 212. *Wikisource*. [Электронный ресурс]. URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Arts\\_and\\_Crafts\\_Essays/Of\\_Embroidery](https://en.wikisource.org/wiki/Arts_and_Crafts_Essays/Of_Embroidery).
108. Morris M. «Opus Anglicanum at the Burlington Fine Arts Club». *Burlington Magazine*. № 7 (April–September 1905). P. 302–309. *JSTOR*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.jstor.org/stable/856388>.
109. Morris M. «Opus Anglicanum – The Syon Cope». *Burlington Magazine*, 6 (October 1904 – March 1905), P. 278–285. *Internet archive*. [Электронный ресурс]. URL: [https://archive.org/stream/burlingtonmagazi06unse/burlingtonmagazi06unse\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/burlingtonmagazi06unse/burlingtonmagazi06unse_djvu.txt).
110. Morris M. «Opus Anglicanum II – The Ascoli Cope». *Burlington Magazine*. № 6 (October 1904 – March 1905). P. 440–448. *Internet archive*. [Электронный ресурс]. URL: [https://archive.org/stream/burlingtonmagazi06unse/burlingtonmagazi06unse\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/burlingtonmagazi06unse/burlingtonmagazi06unse_djvu.txt).
111. Morris M. «Opus Anglicanum III – The Pienza Cope». *Burlington Magazine*. № 7 (April–September 1905). P. 54–65. *JSTOR*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.jstor.org/stable/856353>.
112. Morrison J. Felice Rix-Ueno (1893–1967). *Christie's*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6103247>.
113. Naylor G. *The Arts & Crafts Movement: A study of Its Sources, Ideals & Influences on Design Theory*. London: Studio Vista, 1980. 208 p.
114. Newbery, Jessie Wylie. *The Glasgow school of art*. [Электронный ресурс]. URL: <https://gsaarchives.net/catalogue/index.php/newbery-jessie-wylie>.
115. O'Connell C. Cute crops. *Cooper Hewitt*. 2016. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cooperhewitt.org/2016/08/25/cute-crops/>.
116. Parry L. *William Morris Textiles*. London: V&A, 2013. 320 p.

117. Schedlmayer N. Starker formensinn. *Weltkunst*. 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.weltkunst.de/ausstellungen/2021/04/frauen-wiener-werkstaette-mak-starker-formensinn>.

118. Secklehner J. Women and the Wiener Werkstätte. A Review of: Die Frauen der Wiener Werkstätte / Women Artists of the Wiener Werkstätte, ed. by Christoph Thun-Hohenstein, Anne-Katrin Rossberg, and Elisabeth Schmuttermeier. Basel: Birkhäuser: 2020. 288 pp. *Muni arts*. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.phil.muni.cz/journalsdb/ArtEastCentral\\_01\\_2021\\_1\\_complete.pdf](https://www.phil.muni.cz/journalsdb/ArtEastCentral_01_2021_1_complete.pdf).

119. Selheim C. Die Fachklasse für Textilberufe. *Schriften der Historischen Museen der Stadt Bielefeld*. Bielefeld, 2007. № 25. S. 268–285. [Электронный ресурс]. URL: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3327/1/Selheim\\_Die\\_Fachklasse\\_fuer\\_Textilberufe\\_2007.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3327/1/Selheim_Die_Fachklasse_fuer_Textilberufe_2007.pdf).

120. Skrypzak J., Copeland Buenger B. Design, Vienna, 1890s to 1930s. Madison: Regents of the University of Wisconsin System, 2003. 103 p.

121. Smith R. A room of her own. URL: <https://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/london-exhibit-makes-case-for-vanessa-bells-artisticcredibility/article33983040/>.

122. Spalding. F. Vanessa Bell. Portrait of the Bloomsbury Artist. 2019. 416 p.

123. Spotlight On: The Omega Workshop. 2017. Martin Brudnizki Design Studio. URL: <https://mbds.com/journal/spotlight-on-the-omega-workshop>.

124. Stuhlpfarrer A. Der Österreichische Werkbund. Werkbundsiedlung Wien. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.werkbundsiedlung-wien.at/hintergruende/oesterreichischer-werkbund>.

125. The Glasgow Style. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theglasgowstyle.co.uk/>.

126. The Wiener Werkstätte. *The art story*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theartstory.org/movement/wiener-werkstatte/>.

127. Thomas Z. At Home with the Women's Guild of Arts: gender and professional identity in London studios, c. 1880–1925. *Royal Holloway university of London*. [Электронный ресурс]. URL: [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/24427710/At\\_Home\\_with\\_the\\_Women\\_s\\_Guild\\_of\\_Arts\\_Z.Thomas\\_final.pdf](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/24427710/At_Home_with_the_Women_s_Guild_of_Arts_Z.Thomas_final.pdf).

128. Thun-Hohenstein C., Rossberg A.-K., Schmuttermeyer E. Die Frauen der Wiener Werkstätte. Basel: MAK – Wien und Birkhäuser Verlag, 2020.

129. Tobin C. Decoration, Abstraction and the Influence of Middle Eastern Textiles. *Tate*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell/decoration-abstraction>.

130. Tsar D. Omega Workshops, 1913–1919. *Charleston*. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.charleston.org.uk/stories/omega-workshops-1913-1919/>.

131. Two women of distinction. *The Glasgow Herald* – Apr 2, 1948. Google. [Электронный ресурс]. URL: <https://news.google.com/newspapers?id=KGIAAAAIIBAJ&sjid=XZUMAAAAIIBAJ&pg=2980,4906359&dq=ann-macbeth&hl=en>.

132. Vanessa Bell (British, 1879–1961). Bonhams. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bonhams.com/auction/23574/lot/101/vanessa-bell-british-1879-1961-design-for-the-textile-maud-for-the-omega-workshops-569-x-71-cm-22-38-x-28-in-executed-in-1913/>.

133. Voit A. (Hrsg.) Ab nach München! Künstlerinnen um 1900. München: Süddeutsche Zeitung GmbH, 2014. 415 p.

134. Völker A. Textiles of the Wiener Werkstätte: 1910–1922. London, 2004. P. 51.



135. Watt M. May Morris: Designer and Advocate. *Art institvte Chicago*.  
[Электронный ресурс]. URL:  
<https://www.artic.edu/articles/953/may-morris-designer-and-advocate>.
136. Weißmüller L. Sie haben die Welt eleganter gemacht. *Süddeutsche Zeitung*.  
[Электронный ресурс]. URL:  
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/wiener-werkstaette-museum-fuer-angewandte-kunst-mak-frauen-design-1.5414887>.
137. Wiener Zeitung. Sonntag 1. Jänner 1928. Nr. I. *Österreichische Nationalbibliothek*.  
[Электронный ресурс]. URL:  
<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=wrz&datum=19280101&seite=7>.
138. Women's Work: Maria Likarz-Strauss and Mathilde Flogl. 2010.  
*Blogger*. [Электронный ресурс]. URL:  
<http://viennatextiles.blogspot.com/2010/04/womens-work-maria-likarz-strauss-and.html>.

## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Іл. 2.1.1. Мей Морріс. Дизайн «Жимолость». Шпалери. 1883. 916,9 x 55,9. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

Іл. 2.1.2. Мей Морріс. Дизайн «Виноградний лист». Скатертина, тканина з вишивкою шовком. 1896. 108 x 108. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

Іл. 2.2.2. Маргарет Макдональд Макінтош. Біла троянда та Червона троянда. Розписаний гессо зі скляними намистинами. 1902. 97,8 x 100,3. Приватна колекція.

Іл. 2.2.1. Маргарет Макдональд Макінтош. Вишиті панно. Шовкова аплікація та декор бісером на льоні. 1902. 41 × 177. Hill House, Національний фонд Шотландії.

Іл. 2.2.3. Френсіс Макдональд. Весна. Акварель на полотні. 1900 – 1905. 83 x 124. Музей і картинна галерея Хантеріана, Глазго.

Іл. 2.2.4. Джессі Ньюбері. Чохол для подушки. Вишитий шовком льон, аплікація з льону. 1900. 57,8 x 64,8 x 12,5. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

Іл. 2.2.5. Енн Макбет. Вишита картина. Вишитий шовком льон в дубовій рамі. 1912. 64 x 70. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

Іл. 2.3.1. Ванесса Белл. Дизайн Maud. Меблева тканина з принтом. 1913. 97,8 x 82. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

Іл. 2.3.2. Ванесса Белл. Дизайн Maud. Меблева тканина з принтом. 1913. 79 x 80. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

Іл. 2.3.3. Ванесса Белл. Дизайн White. Меблева тканина з принтом. 1913. 76,2 x 77,5. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

Іл. 2.3.4. Вінфред Гілл. Краватка. Розписний шовк. 1915. 102,5 x 9. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

Іл. 3.1.1. Клара Лізетт Меллер-Кобург. Деталь візерунка павича. Папір. 1900-ті. Klingspor Museum, Offenbach.

Іл. 3.1.2. Лілі Феттер. Місцезнаходження невідоме. Зображення з журналу «Німецьке мистецтво та декорації: іл. щомісячні журнали для сучасного живопису, скульптури, архітектури, домашнього мистецтва та художньої жіночої праці», №4, с. 150-155, Дармштадт, квітень 1924.

Іл. 3.1.3. Маргарете фон Браухіч. Дизайн вишивки в сучасному інтер'єрі. Зображення з журналу «Німецьке мистецтво та декорації: іл. щомісячні журнали для сучасного живопису, скульптури, архітектури, домашнього мистецтва та художньої жіночої праці», №15, с. 255-261, Дармштадт, жовтень 1904 – березень 1905.

Іл. 3.1.4. Маргарете фон Браухіч. Скатертина. Вишитий шовком льон. 1900. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

Іл. 3.1.5. Гертруда Кляйнхемпель. Чернетка обкладинки для Bielefelder Kunstblatt. 1908/1911. Дрезденська державна художня колекція (SKD), Дрезден.

Іл. 3.1.6. Гертруда Кляйнхемпель. Чернетка обкладинки для Bielefelder Kunstblatt. 1908/1911. Дрезденська державна художня колекція (SKD), Дрезден.

Іл. 3.2.1. Ютта Сіка. Текстильний дизайн «Карина». 406 x 141. Cooper–Hewitt, National Design Museum, Нью-Йорк.

Іл. 3.2.2. Матильда Фльогль. Текстильний дизайн «Канни». Друкований шовк. 1927 – 1929. Cooper–Hewitt, National Design Museum, Нью-Йорк.

Іл. 3.2.3. Матильда Фльогль. Текстильний дизайн «Метелик». Друкований шовк. 1924 – 1931. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

Іл. 3.2.4. Марія Лікарц-Штраус. Текстильний дизайн «Ірландія». Льон. 1910 – 1913. 16,5 x 30,5. The George Washington University Museum and The Textile Museum, Вашингтон.

Іл. 3.2.5. Маріанна Лейшінг. Текстильний дизайн. Ескіз, папір. До 1923. 14,5 x 12,7. Архів Wiener Werkstätte, Музей прикладного мистецтва, Відень.

Іл. 3.2.6. Феліче Рікс-Уено. Текстильний дизайн «Дикий луг». Ескіз, папір. 1917 – 1928. Cooper–Hewitt, National Design Museum, Нью-Йорк.

Іл. 3.2.7. Марта Альбер. Текстильний дизайн «Листя». Друкована тканина. Початок 1900-х. 15,9 x 14,0. The George Washington University Museum and The Textile Museum, Вашингтон.

Іл. 3.2.8. Густав Клімт: Йоганна Штауде в блузці з дизайном «Листя». Галерея Belvedere.

Іл. 3.3.1. Євгенія Прибильська. Фрагмент декоративного панно. 1913-1915. Відтворене у вишивці 2007 р. Валентиною Костюковою. Полотно, муліне, гладь. Експозиція онлайн музею UA: HERITAGE «ДНК української вишивки авангарду».

Іл. 3.3.2. Олександра Екстер. Панно. Серія «Кольорові ритми». 1916-1917. Відтворений у вишивці 2007 р. Валентиною Костюковою. Полотно, раритетний гарус, художня гладь. Експозиція онлайн музею UA: HERITAGE «ДНК української вишивки авангарду».

Іл. 3.3.3. Олександра Екстер. Панно. Серія «Кольорові ритми». 1916-1917. Відтворений у вишивці 2007 р. Іриною Жураківською. Полотно, раритетний гарус, художня гладь. Експозиція онлайн музею UA: HERITAGE «ДНК української вишивки авангарду».

Іл. 3.3.4. Ганна Собачко-Шостак. Ескіз для вишивки «Вихор». Папір, акварель, гуаш. 1920. 65 x 78. Національний музей українського народного декоративного мистецтва.

Іл. 3.3.5. Ганна Собачко-Шостак. Ескіз для вишивки «Кольоровий рух». Папір, акварель, гуаш. 1919. 63 x 63. Національний музей українського народного декоративного мистецтва.

Іл. 3.3.6. Ганна Собачко-Шостак. Декоративне панно «Квітка-Редька». 1912. Відтворене у вишивці 2010 р. Валентиною Костюковою. Полотно, раритетне муліне, гладь. Експозиція онлайн музею UA: HERITAGE «ДНК української вишивки авангарду».

## ІЛЮСТРАЦІЇ



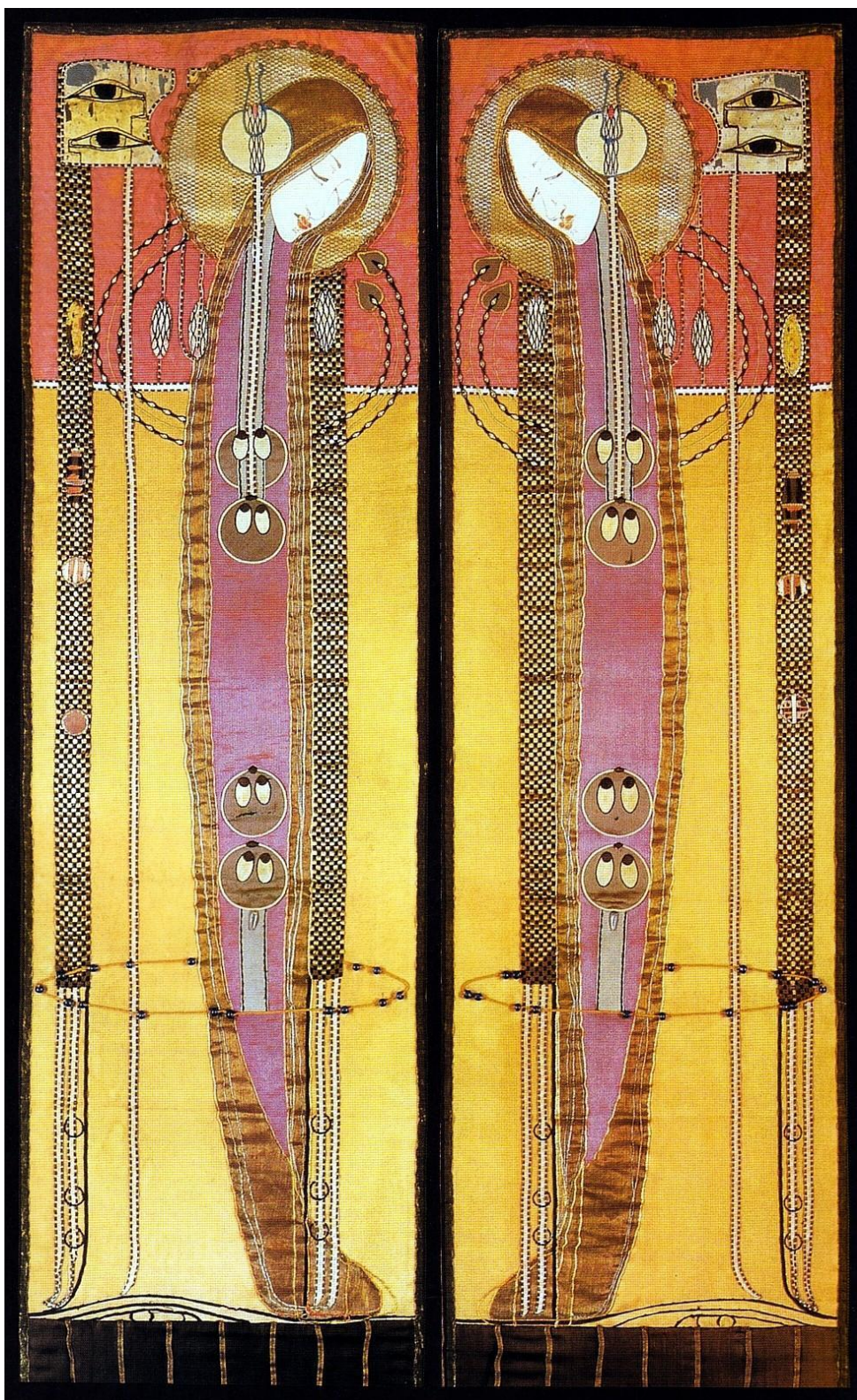
Іл. 2.1.1. Мей Морріс. Дизайн «Жимолость». Шпалери. 1883. 916,9 x 55,9. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.



Іл. 2.1.2. Мей Морріс. Дизайн «Виноградний лист». Скатертина, тканина з вишивкою шовком. 1896. 108 х 108. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.



Іл. 2.2.2. Маргарет Макдональд Макінтош. Біла троянда та Червона троянда. Розписаний гессо зі скляними намистинами. 1902. 97,8 х 100,3. Приватна колекція.



Іл. 2.2.1. Маргарет Макдональд Макінтош. Вишиті панно. Шовкова аплікація та декор бісером на льоні. 1902. 41 × 177. Hill House, Національний фонд Шотландії.





Іл. 2.2.3. Френсіс Макдональд. Весна. Акварель на полотні. 1900 – 1905. 83 х 124. Музей і картинна галерея Хантеріана, Глазго.



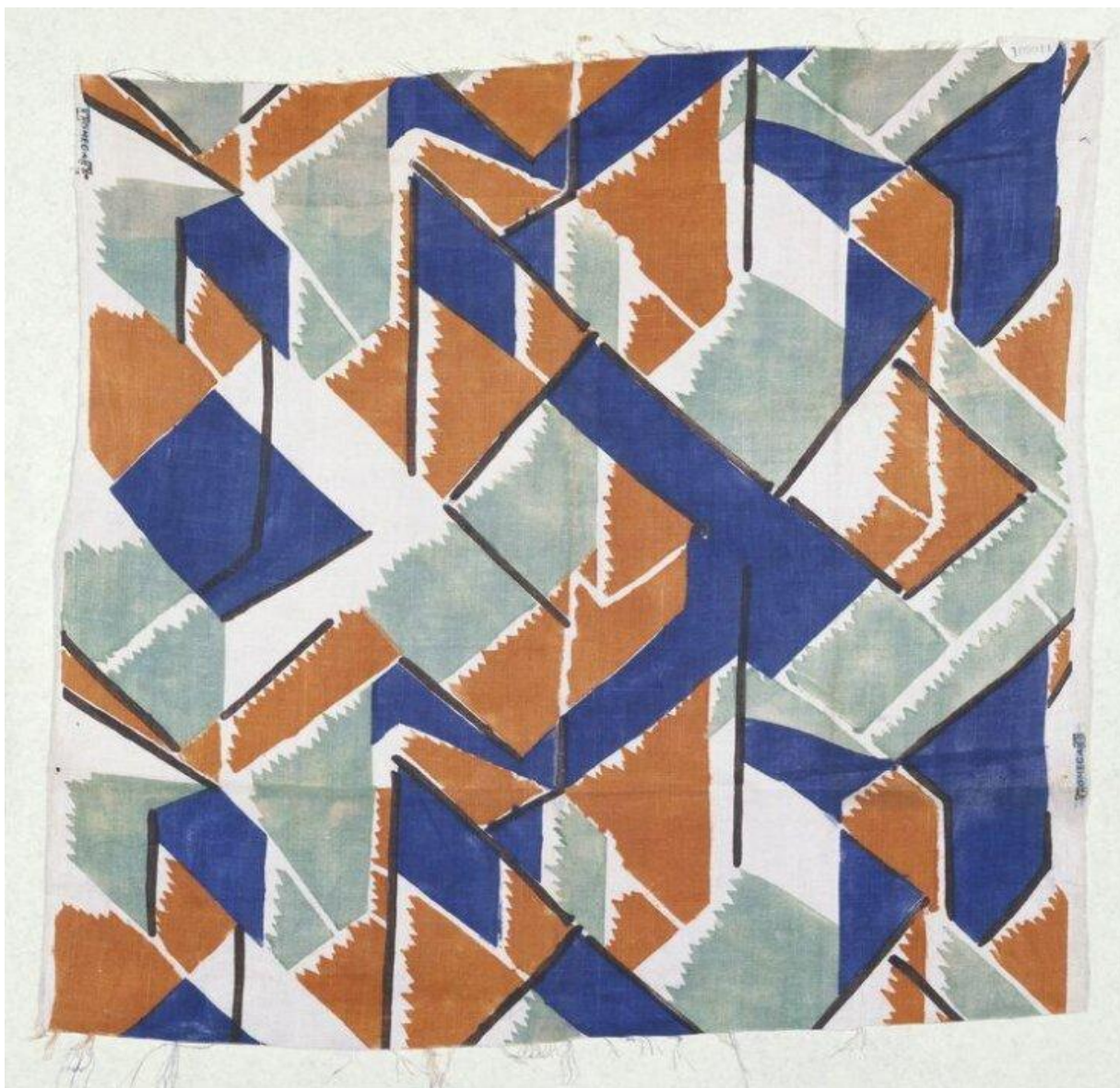
Іл. 2.2.4. Джессі Ньюбері. Чохол для подушки. Вишитий шовком льон, аплікація з льону. 1900. 57,8 x 64,8 x 12,5. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.



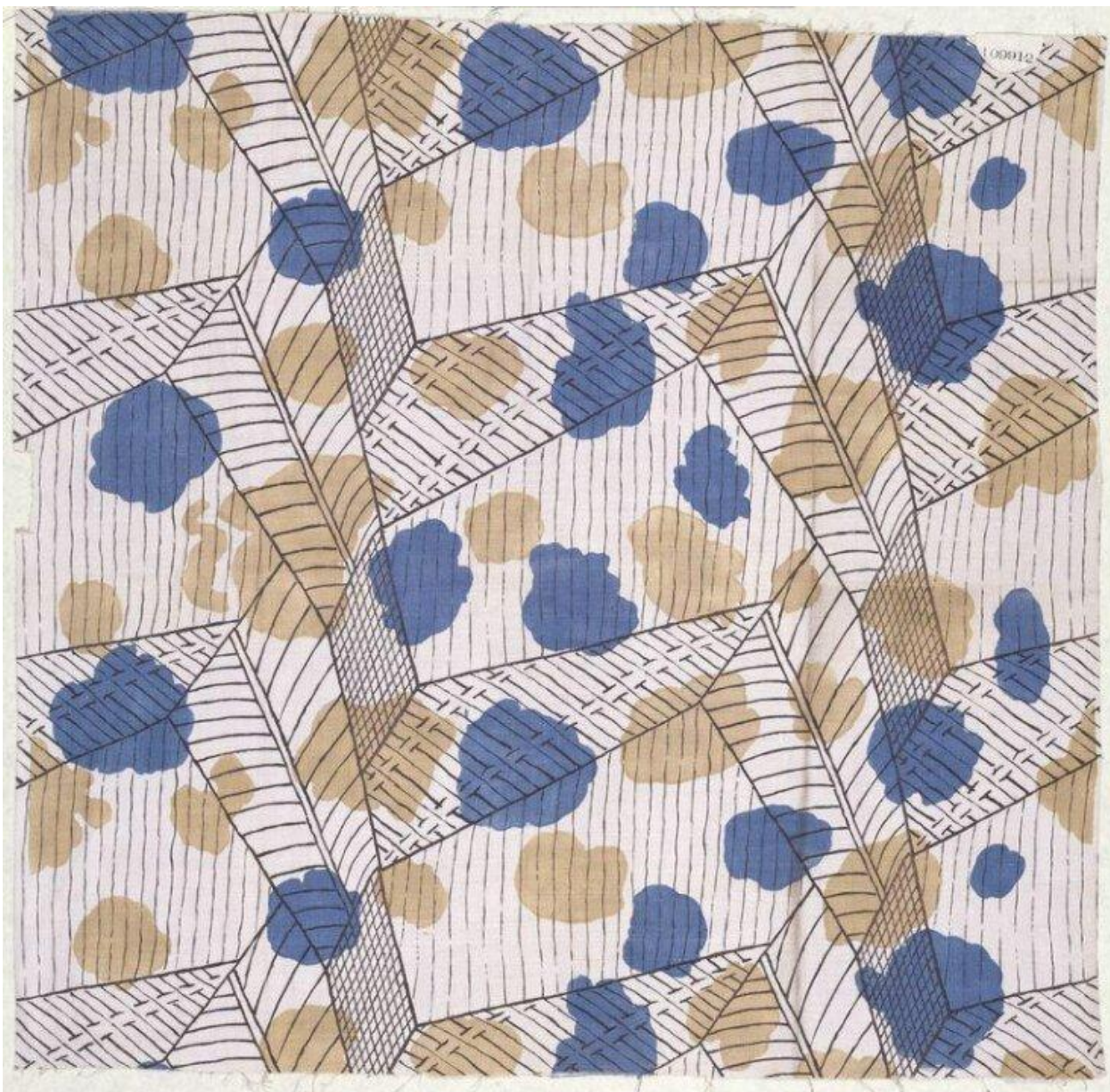
Іл. 2.2.5. Енн Макбет. Вишита картина. Вишитий шовком льон в дубовій рамі.  
1912. 64 x 70. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.



Іл. 2.3.1. Ванесса Белл. Дизайн Maud. Меблева тканина з принтом. 1913. 97,8 x 82. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.



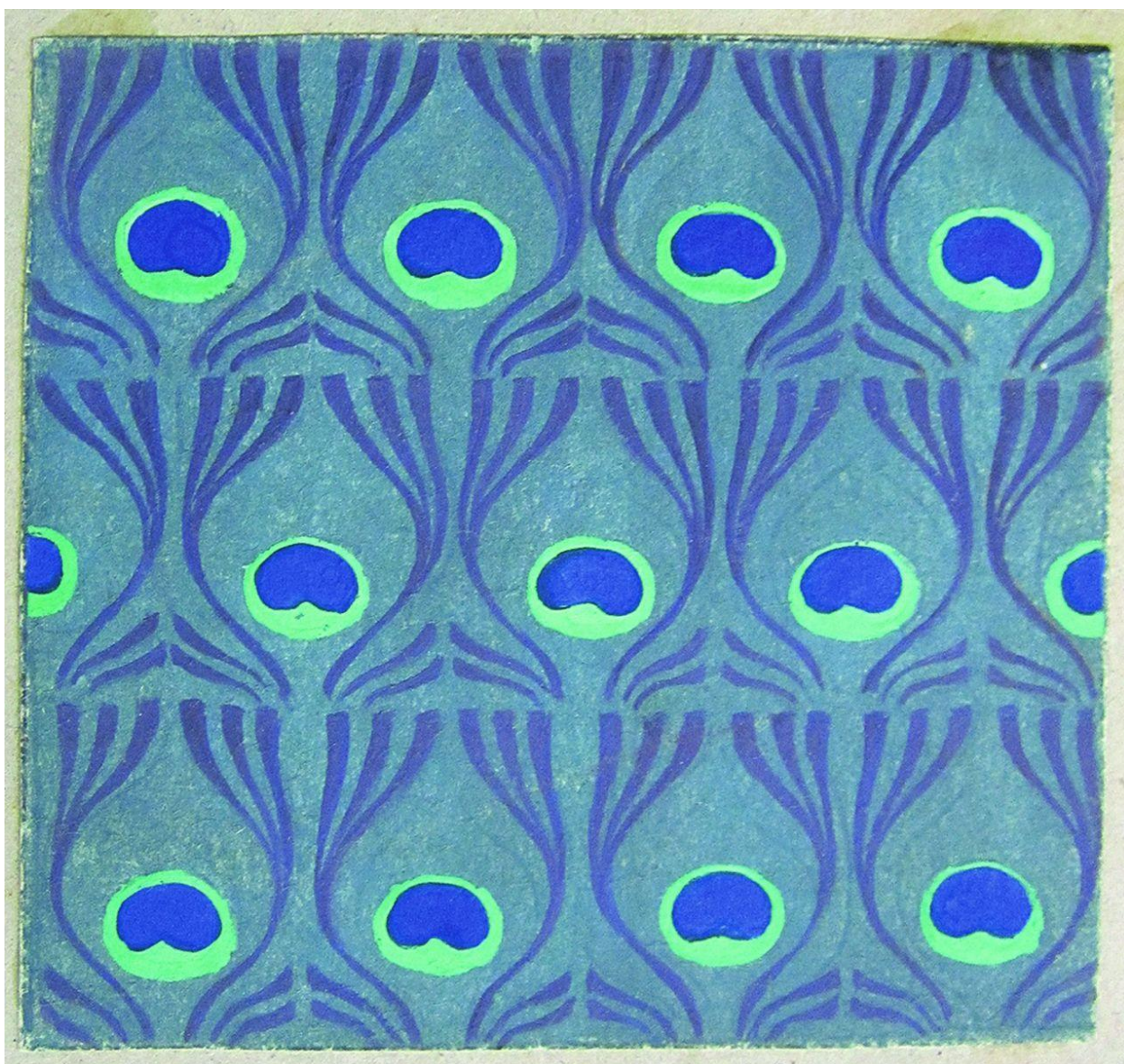
Іл. 2.3.2. Ванесса Белл. Дизайн Maud. Меблева тканина з принтом. 1913. 79 x 80. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.



Іл. 2.3.3. Ванесса Белл. Дизайн White. Меблева тканина з принтом. 1913. 76,2 x 77,5. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.

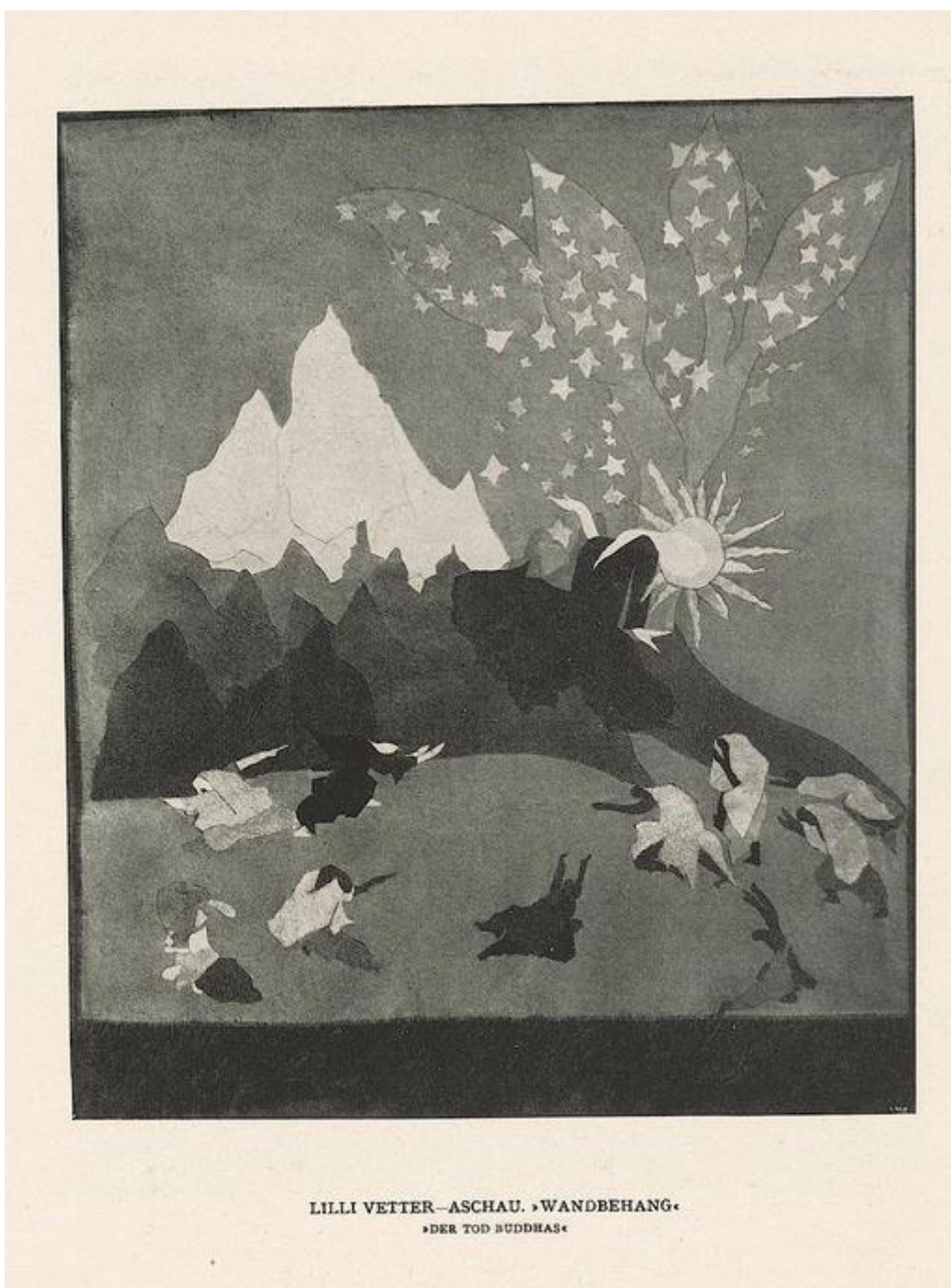


Іл. 2.3.4. Вінфред Гілл. Краватка. Розписний шовк. 1915. 102,5 х 9. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.



Іл. 3.1.1. Клара Лізетт Меллер-Кобург. Деталь візерунка павича. Папір. 1900-ті. Klingspor Museum, Offenbach.





LILLI VETTER-ASCHAU. »WANDBEHANG«  
»DER TOD BUDDHAS«

Іл. 3.1.2. Лілі Феттер. Місцезнаходження невідоме. Зображення з журналу «Німецьке мистецтво та декорації: іл. щомісячні журнали для сучасного живопису, скульптури, архітектури, домашнього мистецтва та художньої жіночої праці», №4, с. 150-155, Дармштадт, квітень 1924.



Іл. 3.1.3. Маргарете фон Браухіч. Дизайн вишивки в сучасному інтер'єрі. Зображення з журналу «Німецьке мистецтво та декорації: іл. щомісячні журнали для сучасного живопису, скульптури, архітектури, домашнього мистецтва та художньої жіночої праці», №15, с. 255-261, Дармштадт, жовтень 1904 – березень 1905.



Іл. 3.1.4. Маргарете фон Браухіч. Скатертина. Вишитий шовком льон. 1900.  
Музей Вікторії та Альберта, Лондон.



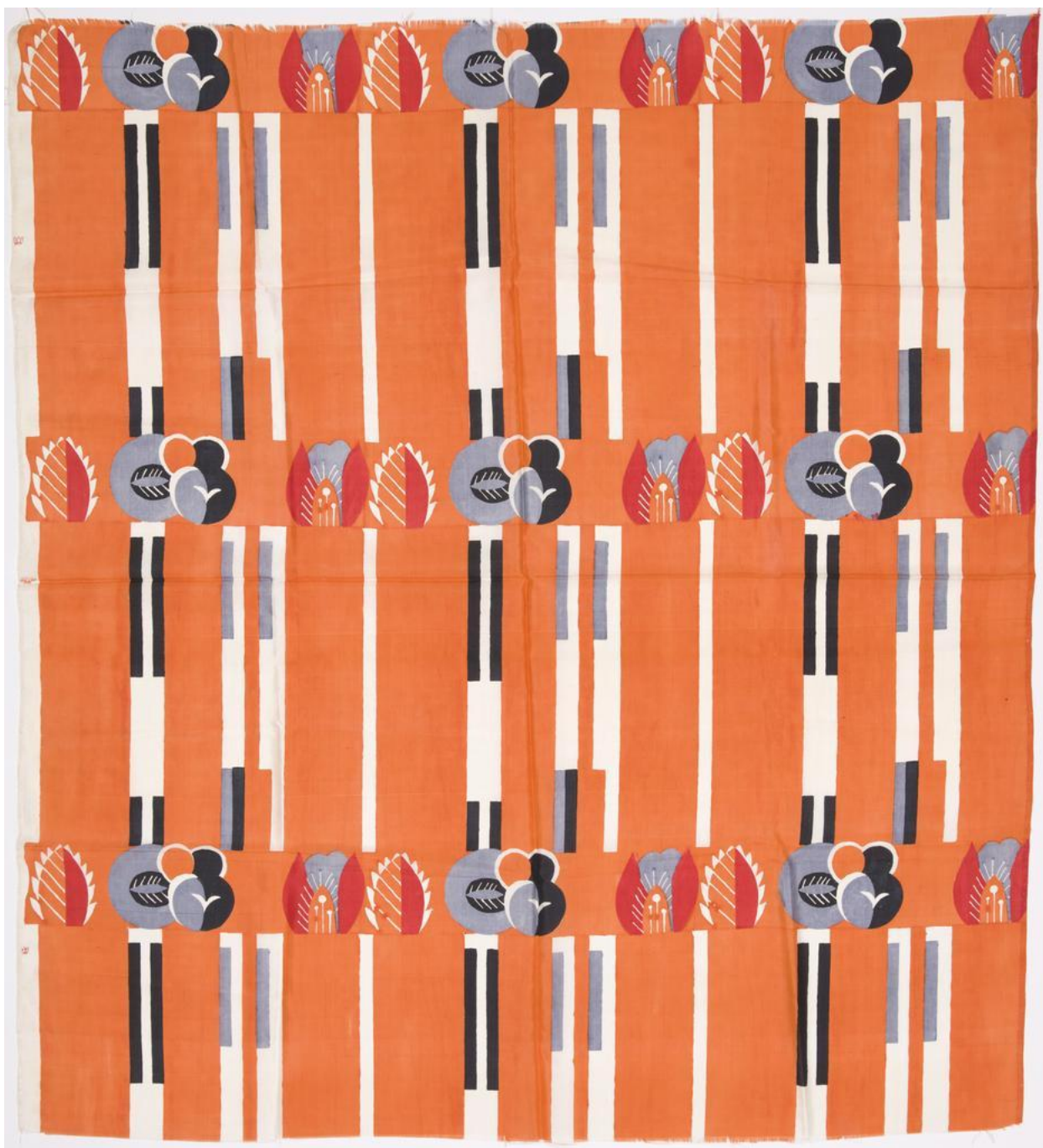
Іл. 3.1.5. Гертруда Кляйнхемпель. Чернетка обкладинки для Bielefelder Kunstblatt. 1908/1911. Дрезденська державна художня колекція (SKD), Дрезден.



Іл. 3.1.6. Гертруда Кляйнхемпель. Чернетка обкладинки для Bielefelder Kunstblatt. 1908/1911. Дрезденська державна художня колекція (SKD), Дрезден.



Іл. 3.2.1. Ютта Сіка. Текстильний дизайн «Карина». 406 x 141. Cooper–Hewitt, National Design Museum, Нью-Йорк.



Ил. 3.2.2. Матильда Флогль. Текстильный дизайн «Канни». Друкований шовк. 1927 – 1929. Cooper–Hewitt, National Design Museum, Нью-Йорк.



Іл. 3.2.3. Матильда Фльогль. Текстильний дизайн «Метелик». Друкований шовк. 1924 – 1931. Музей Вікторії та Альберта, Лондон.





Іл. 3.2.4. Марія Лікарц-Штраус. Текстильний дизайн «Ірландія». Льон. 1910 – 1913. 16,5 x 30,5. The George Washington University Museum and The Textile Museum, Вашингтон.



Іл. 3.2.5. Маріанна Лейшінг. Текстильний дизайн. Ескіз, папір. До 1923. 14,5 x 12,7. Архів Wiener Werkstätte, Музей прикладного мистецтва, Відень.



Іл. 3.2.6. Феліче Рікс-Уено. Текстильний дизайн «Дикий луг». Ескіз, папір. 1917 – 1928. Cooper–Hewitt, National Design Museum, Нью-Йорк.



Іл. 3.2.7. Марта Альбер. Текстильний дизайн «Листя». Друкована тканина. Початок 1900-х. 15,9 x 14,0. The George Washington University Museum and The Textile Museum, Вашингтон.



Іл. 3.2.8. Густав Клімт. Йоганна Штауде в блузці з дизайном Марти Альбер «Листя». Галерея Belvedere.



Іл. 3.3.1. Євгенія Прибильська. Фрагмент декоративного панно. 1913-1915. Відтворене у вишивці 2007 р. Валентиною Костюковою. Полотно, муліне, гладь. Експозиція онлайн музею UA: HERITAGE «ДНК української вишивки авангарду».



Іл. 3.3.2. Олександра Екстер. Панно. Серія «Кольорові ритми». 1916-1917. Відтворений у вишивці 2007 р. Валентиною Костюковою. Полотно, раритетний гарус, художня гладь. Експозиція онлайн музею UA: HERITAGE «ДНК української вишивки авангарду».



Іл. 3.3.3. Олександра Екстер. Панно. Серія «Кольорові ритми». 1916-1917. Відтворений у вишивці 2007 р. Іриною Жураківською. Полотно, раритетний гарус, художня гладь. Експозиція онлайн музею UA: HERITAGE «ДНК української вишивки авангарду».





Іл. 3.3.4. Ганна Собачко-Шостак. Ескіз для вишивки «Вихор». Папір, акварель, гуаш. 1920. 65 х 78. Національний музей українського народного декоративного мистецтва.



Іл. 3.3.5. Ганна Собачко-Шостак. Ескіз для вишивки «Кольоровий рух». Папір, акварель, гуаш. 1919. 63 х 63. *Національний музей українського народного декоративного мистецтва.*



Іл. 3.3.6. Ганна Собачко-Шостак. Декоративне панно «Квітка-Редька». 1912. Відтворене у вишивці 2010 р. Валентиною Костюковою. Полотно, раритетне муліне, гладь. Експозиція онлайн музею UA: HERITAGE «ДНК української вишивки авангарду».