

Присяжнюк О.М.

Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського

МУЗЕЇ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА: ОСВІТНІ ТА ПРАКТИЧНІ НАПРЯМИ ДІЯЛЬНОСТІ

Витоки музеїв прикладного мистецтва можна простежити ще у XVII столітті. Родоначальниками музеїв прикладного мистецтва були навчальні центри, які ставили перед собою завдання збереження ремісничих традицій та виготовлення зразкових виробів ремісничого виробництва. У XIX столітті для декоративного оформлення житлових, промислових та службових приміщень найважливішим фактором стає дизайн товарів. Художня промисловість постає в центрі інтересу. Індустріальний спосіб виробництва з масовим однаковим товаром не задовольняв суспільну потребу порівняно з ремісничою продукцією, тому музеї прикладного мистецтва мали вести до підвищення якості індустріальних товарів через навчання на зразкових виробках усіх світових культур. Поява музеїв декоративно-прикладного мистецтва обумовлена головним чином змінами в економічних відносинах XIX століття, переходом від ремесла та мануфактури до індустріального машинного виробництва. В результаті індустріалізації порушився безпосередній зв'язок між ремісником та його матеріалом, усі технологічні процеси виконувалися машинним способом.

Ще у 1821–1837 роках П. Бойт видав в Пруссії зразки для ремісників та фабрикантів. Перша Всесвітня виставка 1851 року показала неконкурентоспроможність німецької продукції. Всесвітні виставки 1867 і 1873 років стали імпульсом до виникнення музеїв декоративно-прикладного мистецтва. У центрі освітньої роботи цих музеїв стояло навчання ремісників, малих промислових підприємств та підприємців задля підвищення художньої та естетичної якості продукції, створення її конкурентоспроможності на світовому ринку. Саме музеї прикладного мистецтва здійснювали освітню та практичну функцію і суттєво відрізнялися в цьому від усіх інших музеїв. Відповідно до цілей музеїв прикладного мистецтва формувалися їхні експозиційні принципи. Об'єкти, які мали служити навчанням зайняттям художніми промислами, організовувалися за матеріалом, формою, технікою та функціями. Сфера збирання охоплювала предмети прикладного мистецтва всіх епох і культур. Побутові предмети використовувалися як історична ілюстрація. Музеї декоративно-прикладного мистецтва були створені для показу виробнику ремісничих товарів, а саме зразкових оригіналів минулих стилевих епох, задля повернення їх виробам високої художньої якості.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, збирання, ремісниче виробництво, мануфактура, індустріальне суспільство, охорона культурної спадщини, пам'ятка, реставрація.

Постановка проблеми. Витоки музеїв прикладного мистецтва можна простежити ще у Франції періоду меркантилізму. У 1662 році Жан Батист Кольбер заснував Королівську мануфактуру декорування будинків корони, «центральну майстерню і школу всіх видів декоративного мистецтва» [6, с. 39], у якій учні разом із вивченням промислів займалися художнім малюнком. Через сто років була заснована Консерваторія мистецтв та ремесел, що стала, власне, родоначальницею технічних музеїв, адже тут було представлено збирання «автоматів» Академії наук та збирання машин, інструментів і приладів механіка Жака Вокансона [6, с. 39]. У 1806 році до Консерваторії була приєднана промислова школа, а у 1817 році – вища школа.

Крім того, засновані в багатьох німецьких містах у XVIII столітті школи малювання призначалися для «культивування ремісничих виробів» [8, с. 11]. Таким чином, родоначальниками музеїв прикладного мистецтва були навчальні центри, які ставили перед собою завдання збереження ремісничих традицій та виготовлення зразкових виробів ремісничого виробництва.

Інше коріння музеїв прикладного мистецтва, як і всіх інших музеїв, можна бачити у кунсткамерах. Природно, йдеться не про сформовані музеї, а про однорідний склад експонатів. На початку XIX століття за строгого поділу високого та прикладного мистецтва художній промисел не викликав інтересу у публіки, як і багаті та різноманітні збирання кунсткамер, де було представлено мистецтво

малих форм, оскільки в центрі уваги перебував художній музей з експонованими в ньому скульптурою та живописом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музеї декоративно-прикладного мистецтва розглядаються істориками музейної справи як самостійний профіль музею, що сформувався в другій половині XIX століття та визначив шляхи розвитку музейної справи XIX століття разом із художніми та культурно-історичними музеями. Джерельну базу дослідження склали дві праці Ю. Брінкмана, такі як розгорнутий путівник щодо колекції Гамбурзького музею мистецтва та промисловості [5] та стаття, присвячена музеям прикладного мистецтва і їх впливу на освіту [1]. Цілі музеїв декоративно-прикладного мистецтва, їх роль у суспільстві відновлені завдяки використанню аутентичних праць Альфреда Ліхтварка [12–14], а також його листів [4]. Також як джерело був використаний «Маніфест» Товариства захисту старовинних будівель Вільяма Морріса [2].

Постановка завдання. Метою статті є аналіз історії виникнення музеїв прикладного мистецтва як одного зі специфічних варіантів музеїв функціонального призначення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Художні музеї та музеї «високого» мистецтва превалювали в першій половині сторіччя, а культурно-історичні та музеї декоративно-прикладного мистецтва пережили період розквіту в другій половині століття. Склад зібрань та спосіб презентації двох останніх різновидів музеїв були дуже тісно пов'язані і часто збігалися. Музейні працівники XIX століття, перш за все керівники нюрнберзького музею, а також А. Ліхтварк, неодноразово підкреслювали взаємозв'язок та взаємовплив культурно-історичних музеїв та музеїв прикладного мистецтва. Однак зовсім різними були причини їх виникнення та їх завдання.

Поява музеїв декоративно-прикладного мистецтва обумовлена головним чином змінами в економічних відносинах XIX століття, переходом від ремесла та мануфактури до індустріального машинного виробництва. В результаті індустріалізації порушився безпосередній зв'язок між ремісником та його матеріалом, всі технологічні процеси виконувалися машинним способом. З цим явищем було пов'язане зниження якості ремісничих виробів, адже в доіндустріальному виробництві в ролі ремісників працювали переважно художники, як і ремісники нерідко були художниками [6, с. 40]. За машинного виробництва необхідність у художніх навичках відпала, а

звичайні робочі замінили художників та ремісників [6, с. 40].

Вже в першій половині сторіччя Петер Християн Вільгельм Бойт видав «Зразки для фабрикантів та ремісників» задля не тільки їх технічного виконання, але й досягнення «найвищої досконалості форм» ремісничих виробів [6, с. 40]. Природно, втрачене в індустріальному способі виробництва почуття «відповідності матеріалу та цілі предмета» не могло бути відновлено завдяки одній лише папці зі зразками, оскільки копії та моделі оригіналів не передавали художніх достоїнств предметів.

Всесвітня виставка 1851 року в Лондоні продемонструвала різке падіння якості ремісничих виробів, що стало імпульсом для створення у 1852 році «Музею декоративного мистецтва в Лондоні» (з 1857 року – Саут-Кенсінгтонський музей, у 1899 році перейменований в музей Вікторії та Альберта), заснованого задля підвищення художнього рівня ремісничих виробів за допомогою показу зразків високої якості. Треба відзначити, що ще у 1830–1840 роки колекціонер ремісничих виробів А. Мінутолі організував в Лігніці (Сілезія) зібрання предметів прикладного мистецтва, виходячи з подібної установки [17]. Саут-Кенсінгтонський музей першим здійснив певною мірою задум дрезденського архітектора Готфріда Земпера, який емігрував до Лондона після революції 1848 року. У статті «Наука, промисловість та мистецтво» Г. Земпер узагальнив результат Лондонської виставки і запропонував розпочати боротьбу проти загальної відсутності художнього смаку за допомогою створення зібрань з обов'язковими спеціальними майстернями при них [18, с. 63]. Г. Земпер не мав на увазі наявні музеї, а пропонував створити зібрання шедеврів художніх промислів. Його «План ідеального музею» передбачав «повне і комплексне зібрання <...>, що представить повністю всю історію культури», а також був спрямований на активізацію музейної діяльності як «потужного допоміжного засобу національного виховання», а також на широке використання музеїв в політичних та економічних цілях [18, с. 76].

У 1864 році був відкритий Австрійський музей мистецтва та промисловості у Відні, у 1868 році – Берлінський музей декоративно-прикладного мистецтва, після чого в Німеччині утворилась величезна кількість музеїв прикладного мистецтва. Їх ініціаторами виступали головним чином союзи ремісників та промисловців, які бачили в подібних зібраннях предметів декоративного мисте-

цтва високої якості економічну користь. Наявні при музеях промислові школи намагалися виконати дидактичні завдання і «об'єднати наочне навчання та заняття, що ідеально здійснилося в Консерваторії мистецтв та ремесел і надавало найкращий імпульс розвитку ремесла та промисловості» [15, с. 380].

Пов'язані з практикою і спрямовані на конкретний результат завдання забезпечували музеям декоративно-прикладного мистецтва надання більш значної фінансової підтримки приватно-господарських та комунальних установ порівняно з іншими типами музеїв [11, с. 18]. Особливо страждали від нестачі коштів культурно-історичні музеї. Тимчасова виставка, вперше здійснена Саут-Кенсінгтонським музеєм у Лондоні, привернула увагу широкої публіки. Водночас музеї прикладного мистецтва видавали загальнодоступні путівники щодо зібрань, проводили доповіді та цикли доповідей про склад своїх колекцій. Таким чином, уся культурно-освітня робота була спрямована на популяризацію експонатів для публіки.

У другій половині XIX століття музеї прикладного мистецтва називали «систематизуючими музеями» [7, с. 18], бо цій характеристиці відповідала виставка предметів за групою матеріалів. Через деякий час цей спосіб презентації піддався критиці, а чисто технологічне групування було визнане однобічним [6, с. 42]. Цікаві з художньої точки зору предмети декоративно-прикладного мистецтва (залізна фурнітура, оздоблення) були представлені поза середовищем свого виникнення та існування, тому залишалися мертвими. Отже, все більше зібрань організовувалося за культурно-історичним принципом.

У 1894 році, через 26 років заснування Гамбурзького музею, Юстус Брінкман писав у вступі до своєї книги «Гамбурзький музей мистецтв та промисловості. Путівник по зібранню, що є довідником з історії декоративно-прикладного мистецтва» таке: «Досвід показує, що виріб технічного мистецтва може бути гідно оцінений, якщо ми представляємо його у зв'язку з культурним ґрунтом, на якому він виріс <...> Якщо ми <...> розглядаємо зміст музеїв прикладного мистецтва з точки зору історії культури, то незабаром стає зрозуміло, що загальноприйнятій, який здійснюється в Гамбурзькому музеї, спосіб виставки по технологічних групах з підвідділами історичних стилів не може бути довго збережений» [5, с. 5–6].

До цього часу Ю. Брінкман ввів новий спосіб презентації в деяких відділах свого музею. На початку XX століття він уже надавав методичні

рекомендації щодо огляду цих зібрань вчителям, які проводили заняття з дітьми в музеї [1, с. 30–31]. Його справу продовжив наступник за посадою Макс Сауерландт: «Розподіл зібрання за технічним рядом, для якого вирішальним був матеріал – метал, дерево, глина, скло тощо, – був ґрунтовно змінений на користь нового порядку зв'язків культурного, мистецького, історичного та стильового вигляду» [6, с. 42]. М. Сауерландт пише далі: «У цьому новому способі виставки зібрання музею звернення вже переважно ні до тих, хто займається прикладним мистецтвом, ні до вчених, які шукають тут матеріал для історичного навчання, а до кожного окремо, хто має бажання навчатися і потребу в художньому відчутті форм» [6, с. 42].

З цього часу починається подання презентації щодо технологічної системи і стає зрозуміло, що музей декоративно-прикладного мистецтва виконує своє основне завдання тільки частково. Юстус Брінкман писав про ці музеї: «Хоча їм вдалося зробити доступним не тільки ремісникам, але й кожному всю повноту майже зовсім загубленого технічного досвіду, все ж таки вони сприяли поверхневому освоєнню певних художніх форм, мотивів і орнаментів, які перетворювалися на поверхнєве наслідування та були причиною млявості власної думки» [5, с. 5]. Подібну точку зору, тільки в більш різкій формі висловив у 1922 році Е. Гроссе: «Музеї декоративно-прикладного мистецтва вже не пробуджують і активізують, а послаблюють і присипляють фантазію та творчу енергію художників» [9, с. 17].

Розвиток музеїв декоративно-прикладного мистецтва не можна розглядати поза панівного у другій половині XIX століття історизму. Музеї, що використовувалися для виставки зразків як наслідування різним стилям, оцінювалися противниками історизму також негативно. Наприклад, Н. Певзнер характеризує історизм як напрям, що вивчає історію та намагається її відтворити, який, однак, не відкрив і не розвинув нової системи чи нових форм свого часу [16, с. 13]. Звідси цілком логічно випливає оцінка діяльності музеїв прикладного мистецтва.

Вперше проти засилля багатьох стилів в історизмі виступають В. Морріс (1834–1896 роки) і Д. Раскін (1819–1900 роки), які розглядають низьку якість художніх промислів не як окрему проблему, а в тісному зв'язку з незадовільним соціальним фоном епохи та індустріалізацією [3, с. 89–90]. Ідеалом Д. Раскін вважав Середньовіччя, де не було різниці між високим та прикладним мистецтвом. Однак створена ним майстерня

із застосуванням тільки ручної праці не досягла своєї мети зробити доступним кожному художній зразки споживчих товарів. Меблі, шпалери, скло та інші предмети були занадто дорогими й не могли оплачуватися масовим споживачем. Однак ідеї Д. Раскіна сильно вплинули на подолання історизму.

Модерн, який змінив наприкінці XIX століття історизм, мав свою власну художню мову і свої виразні засоби. Для розвитку музеїв декоративно-прикладного мистецтва особливо важливий підвищений інтерес в модерні до предметів прикладного мистецтва. Саме німецький Веркбунд, заснований у 1907 році, здійснив перехід від орнаментального декоративного модерну до вживаного в індустрії дизайну. У цьому ж напрямі працював інший німецький союз – Баухауз. Перехід до індустріальної течії в модерні безпосередньо відбивається на музеях прикладного мистецтва. Музейні зібрання формуються за кількома критеріями: по-перше, зберігаються найцінніші зразки індустріального виробництва; по-друге, зібрання комплектуються з типових предметів свого часу, що безслідно зникали в щоденному побутовому житті. Так, Х. Шпільман пише: «Зростання художнього та культурно-історичного значення індустріальних виробів приводило до накопичення в музеї кращих художніх зразків. Природна також історична точка зору під час влаштування подібних зібрань – незважаючи на великі тиражі серійних об'єктів, незабаром після виготовлення продукції важко знайти вироби цього типу – більшість губилася завдяки щоденному вживанню» [19, с. 5]. Таким чином, разом з історичним інтересом до типового для музеїв актуальним завданням був показ відвідувачам кращих зразків сучасного прикладного мистецтва. У будь-якому разі предмети виконували документальну функцію щодо проєктувальника або мануфактури.

Практичні цілі в роботі музеїв та безпосередні зв'язки з публікою не могли здійснитися без активної діяльності осіб, зацікавлених у залученні через музей широких верств населення до історичних та естетичних цінностей. Без участі людей, які присвятили себе музейно-педагогічній діяльності, подальший розвиток музейної справи в Німеччині не міг би здійснитися в подібному масштабі.

Найзначнішим серед видатних музейних педагогів був Альфред Ліхтварк (1852–1913 роки). Незабаром після заснування Гамбурзького музею мистецтва та промисловості він познайомився з директором музею Юстусом Брінкманом і став

співпрацювати з цим інститутом [10, с. 467–469]. А. Ліхтварк, який працював на той час учителем у церковно-приходській школі, а також у приватній школі, допомагав під час класифікації зібрання. З досвіду музейної роботи він зрозумів, що його власні прагнення створити нову гармонію освіти та відновити втрачені почуття форми й смаку не тільки збігалися із завданнями музею, але й могли бути здійснені саме тут найкращим чином [12, с. 6].

Вивчивши історію мистецтва за допомогою Ю. Брінкмана, А. Ліхтварк працював асистентом в Берлінському музеї прикладного мистецтва. Тут під керівництвом Петера Йессо його педагогічні здібності були поставлені на службу господарських та естетичних інтересів музею.

Накопичивши певний досвід роботи, А. Ліхтварк, як і інші видатні діячі у сфері музейної справи того часу, дійшов висновку, що музеї декоративно-прикладного мистецтва є власне історичними зібраннями і повинні бути приєднані до історичних музеїв. А. Ліхтварк вважав, що імпульс для створення художньої продукції та відновлення загублених технік у ремеслі були тільки тимчасовою, практичною метою, щоб отримати необхідні кошти для створення музеїв декоративно-прикладного мистецтва. Він пише: «Вища мета, якої вони служать нині, а також для майбутнього, взагалі не повинна пояснюватися дилетантам, від яких залежить рішення» [13, с. 234]. Під дилетантами, від яких залежала турбота та збереження культурної спадщини, А. Ліхтварк мав на увазі володарів великих капіталів. Однак художні здібності, на думку А. Ліхтварка, були сконцентровані в нижніх шарах населення, саме вони могли якісно змінити ремісничу продукцію [4, с. 46]. На пробудження й активізацію художніх здібностей мас в інтересах високої національної культури була спрямована діяльність А. Ліхтварка. У 1880-ті роки він проводив свої екскурсії та доповіді спеціально для робочих, що було новаторством у музейній роботі, однак цілком і повністю відповідало офіційній освітній політиці.

Густав Паулі, який тісно співпрацював з А. Ліхтварком та продовжив після його смерті його працю при Гамбурзькому Кунстхалле писав про нього: «Він не був ні романтиком, ні соціалістом <...> він хотів виховати через культурне облагороджування буржуазного суспільства споживача, який ставив би мистецтву для його підтримки і змісту гідні завдання» [4, с. 46].

Колишні приватні зібрання та колекції професійних спілок, передані в розпорядження держави та міських громад, демонструвались безсис-

темно в їх первинному вигляді і були абсолютно марними для навчання та пробудження творчої діяльності населення. А. Ліхтварк вважав музеї «важливим доповненням до історико-філологічної роботи шкіл та університетів», оскільки тільки музеї «виходили безпосередньо від речей і до речей приводили» [14, с. 12].

Ґрунтуючись на своєму педагогічному досвіді, А. Ліхтварк вважав, що художньо-виховна робота могла бути успішною лише тоді, коли вона починається з юності. Він мав на увазі не спеціальні заняття з мистецтва, адже на формування художнього смаку, на його думку, величезний вплив чинили архітектура та оздоблення шкільної будівлі, акцент на навчанні малювання та художньо-ремісничих навичок [11, с. 21], тому він почав співпрацювати зі своїми колишніми колегами в Гамбурзі, що об'єдналися у 1896 році за його ініціативи в Союз Гамбурзьких вчителів народних шкіл по піклуванню художньою освітою [11, с. 21].

Тоді як робота з широкими верствами населення проводилася натхненними ідеями А. Ліхтварком вчителями, він звернувся до заснованого у 1893 році «Товариства Гамбурзьких любителів мистецтва», яким він керував майже двадцять років. З цим оточенням на щомісячних зборах він намагався реалізувати свою основну ідею, що характеризує всю його творчість, а саме створити музей, «який не стоїть мертвим монументом й не чекає на відвідувачів, а активно втручається в навколишнє життя» [4, с. 56]. Ця ідея, на нашу думку, залишається актуальною досі.

Позитивні успіхи «музейної реформи» А. Ліхтварка в напрямі практичної спрямова-

ності музеїв залишаються неперевершеними досі. Розвиток практичної діяльності музеїв відбувався задля того, щоб не тільки зробити музейне надбання корисним широкому колу населення, але й пробудити маси для творчої діяльності. Саме про це говорив А. Ліхтварк, завданням якого стало виховання не односторонньо розвиненої в науково-технічному аспекті людини, але й освіченої в художньому плані особистості [11, с. 22].

Висновки. Музеї декоративно-прикладного мистецтва були створені для показу виробнику ремісничих товарів, а саме зразкових оригіналів минулих стильових епох, задля повернення їх виробам високої художньої якості. Створені спочатку в Англії, а потім і на всьому європейському Заході, ці музеї не змогли досягти поставленої мети, що стало очевидним після багаторічних зусиль та самовідданої роботи в цьому напрямі. Причини низької якості ремісничих виробів крилися в наявному тоді способі виробництва. Освітня цінність об'єктів та можливості впливу музею оцінювалися дуже високо і привели в термін менше ніж п'ятдесят років до копіювання всіх європейських художніх стилів. Успішна діяльність музеїв декоративно-прикладного мистецтва не повинна бути недооцінена внаслідок нереалізованої початкової установки. Саме музеї прикладного мистецтва були найбільш тісно пов'язані з практикою, досягли високого впливу на публіку, саме в них завдяки головним чином А. Ліхтварку з'явилися нові форми навчання, саме тут виникли новаторські ідеї, що вплинули на музейну справу загалом.

Список літератури:

1. Бринкман Ю. Музеи прикладного искусства и школа. *Образовательные и воспитательные задачи современных музеев* / под ред. Л.Г. Оршанского. Санкт-Петербург : Школа и жизнь, 1914. С. 28–31.
2. Моррис У. Манифест общества защиты старинных зданий. *Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма* / сост. А.А. Аникст. Москва : Искусство, 1973. С. 401–404.
3. Присяжнюк О.М. «Товариство захисту старовинних будівель» Великобританії: основні риси діяльності. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. 2020. Т. 31 (70). № 1. С. 87–93.
4. Lichtwark A. Reisebriefe. Hrsg. v. G. Pauli. Hamburg : G. Westermami, 1923. Bd 1. 470 s.
5. Brinkmann J. Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes. Leipzig : E. A. Seemann, 1894. 827 s.
6. Döring C. Das kulturgeschichtliche Museum. Geschichte einer Institution und Möglichkeiten des Selbstverständnisses, dargestellt am Beispiel "Heimatismuseum". Dissertation. Frankfurt-am-Main : Johann Wolfgang Goethe Universität, 1977. 195 s.
7. Freudenthal H. Museum – Volksbildung – Schule. Heft 28. Erfurt: Akademie gemeinnütziger Wissenschaften, 1931. 164 s.
8. Geismeyer W. Museum – gestern und heute. Staatliche Museen Berlin. *Forschungen und Berichte*. 1968. № 11. S. 9–18.
9. Grosse E. Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. Tübingen : J.C.B. Mohr, 1902. 33 s.
10. Hentzen A. Lichtwark. Neue deutsche Biographie. Berlin : Duncker & Humblot, 1984. Bd. 14. S. 467–469.

11. Karasek E. Die volkscundlich – kulturhistorischen Museen in Deutschland. Zur Rolle der Volkskunde in der bürgerlich – imperialistischen Gesellschaft. Berlin : Institut für Museumswesen, 1984. Heft 21. 234 s.
12. Lichtwark A., Pauh G. Kunsthalle zu Hamburg. Kleiner Führer № 2. Hamburg : Glockengiesserwall, 1920. 10 s.
13. Lichtwark A. Justus Brinkmann. Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften. Berlin : B. Kassirer, 1917. Bd. II. 459 s.
14. Lichtwark A. Die Museen als Bildungsstätten. Die Museen als Volksbildungsstätten. *Schriften der Centralstelle für Arbeiter Wohlfahrtseinrichtungen*. 1904. № 25. S. 6–12.
15. Pallat S. Kunst- und Kunstgewerbe Museen. Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele. Hrsg. von P. Hinneberg. T. 1. Abt. 1. Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart. Von W. Lexis u.a. 2. verb. u. verm. Aufl. Leipzig, 1912. S. 368–391.
16. Pevsner N. Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und auf Schloß Anif München: Beck, 1965. S. 13–24.
17. Sammler A. Das Minutolische Institut der Vorbilder-Sammlung zur Beforderung Gewerbe und Kunst zu Liegnitz. Liegnitz, 1866. 93 s.
18. Semper G. Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht. Mit einem Aufsatz von Wilhelm Mrazek. Ausgew. u. redig. von Hans M. Wingler. Mainz : Florian Kupferberg Verlag, 1966. 128 s.
19. Spielmann H. Moderne deutsche Industrieform. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1962. 54 s.

Prysiashniuk O.M. MUSEUMS OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS: EDUCATIONAL AND PRACTICAL ACTIVITIES

The origins of museums of applied art can be traced back to the XVII century. The founders of the museums of applied art were training centers, which set themselves the task of preserving handicraft traditions and making exemplary handicraft products. In the 19th century, the design of goods became the most important factor for the decorative design of residential, industrial and office premises. The art industry is at the center of interest. The industrial method of production with mass identical goods did not meet the social need in comparison with handicraft products. Therefore, museums of applied art had to lead to improved quality of industrial goods through training on exemplary products of all world cultures. The emergence of museums of decorative and applied arts is mainly due to changes in economic relations of the XIX century, the transition from craft and manufactory to industrial machine production. As a result of industrialization, the direct connection between the artisan and his material was broken; all technological processes were performed by machine.

As early as 1821–1837, P. Boyt published samples of artisans and manufacturers in Prussia. The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations in 1851 did not show the competitiveness of German products. The World Exhibitions of 1867 and 1873 became the impetus for the emergence of museums of decorative and applied arts. At the heart of the educational work of these museums was the training of artisans, small industrial enterprises and entrepreneurs in order to improve the artistic and aesthetic quality of products and create its competitiveness in the world market. It was the museums of applied art that performed an educational and practical function and differed significantly in this respect from all other museums. In accordance with the goals of museums of applied art, their exposition principles were formulated. Objects, which were to serve as training for arts and crafts, were organized by material, shape, technique and functions. The field of collection covered the objects of applied art of all eras and cultures. Household items were used as historical illustrations. Museums of arts and crafts were created to show the manufacturer of handicrafts – exemplary originals of past stylistic eras in order to return their products of high artistic quality.

Key words: *arts and crafts, collection, handicraft production, manufactory, industrial society, protection of cultural heritage, monument, restoration.*