

Мироненко Н. Г.

викладач ХДАДМ, художник, член ХО НСХУ

ДІЯЛЬНІСТЬ “БОЙЧУКІСТІВ” НА БУДЯНСЬКОМУ ФАЯНСОВОМУ ЗАВОДІ (1917-1941)

Анотація. В 30-40 рр. ХХ ст. на БФЗ працювали послідовники М. Бойчука – П. Мусієнко, Н. Федорова, П. Иванченко, П. Бідасюк. Вони приділяли чимало уваги формуванню монументального підходу до декорування фаянсу, а також вихованню високопрофесійних художників, які не тільки створюють естетичні речі, а ще й можуть дати новий напрямок розвитку мистецтва фаянсу.

Ключові слова: Буди, фаянс, бойчукісти, декоративно-прикладне мистецтво.

Аннотация. Мироненко Н. Г. Деятельность «бойчуковцев» на Будянском фаянсовом заводе (1917-1941 гг.). В 30-40-е гг. ХХ ст. на Будянском фаянсовом заводе работали последователи М. Бойчука – П. Мусиенко, Н. Федорова, П. Иванченко, П. Бидасюк. Они уделяли огромное внимание формированию монументального подхода к декорированию фаянса, а также воспитанию высокопрофессиональных художников, которые могут дать новое направление развитию искусства фаянса.

Ключевые слова: Буды, фаянс, бойчуковцы, декоративно-прикладное искусство.

Annotation. Mironenko N.G. Activity «boychuks» at Budjansky faience factory (1917-1941). In 30-40 years of 20-th century on Budyanck faience factory worked creatively followerd of M. Boichuk, P. Musienko, N. Fedorova, P. Ivanchenko, P. Bidasjuk. They paid great attention to the formation of a monumental at approach to decorating pottery, as well as the education on of nightly skilled artists who can give a new direction of development of art pottery.

Keywords: Budy, faience, Boychuk, arts and crafts.

Аналіз публікацій. В існуючій літературі висвітлено роль “бойчукізму” як значного явища в українському мистецтві, що розкрито в наукових працях таких вчених, як Ріпко О. О., Білокінь С. І., Соколюк Л. Д., Кравченко Я. О., та ін. Низка статей присвячена різним етапам існування Будянського фаянсового заводу. Це роботи Мизгіної В.В., Большакова Л. М., Безрукової Т. М., Ханка В. М., Жоголь Л.Є. Втім спеціально на діяльності представників школи М. Бойчука на Будянському фаянсовому заводі дослідники ще не зупинялись.

Мета дослідження. Виявити роль бойчукістів в формуванні “нового стилю” будянського фаянсу.

Основні результати дослідження. У найвищому своєму прояві мистецтво незмінно стає виразником і провідником певної ідеології. Це явище чітко простежується в художніх образах мистецтва фаянсу після революційного періоду і часу перших п'ятирічок – часу суперечливому, неспокійному: революція, громадянська війна, розруха, голодомор, наступ тоталітаризму та жорстокі репресії, нищення всього національного. Ідеологічний вплив на народ здійснювався всіма можливими засобами: через газети, радіо, образотворче і декоративно-прикладне мистецтво. Певним чином оформлений посуд, безумовно, також впливав на підсвідомість, тому його використовували не тільки для виховання певного художнього смаку, але й для пропаганди потрібних уряду країни ідей. Для цього необхідно було розв'язати низку принципових питань: розробити відповідний часу декор, розширити асортимент виробів і поліпшити якість, зменшивши їх ціну.

Ці питання повинні були вирішити тодішні працівники Будянського фаянсового заводу. Із середини 30-х років ХХ ст. тут працюють послідовники М. Бойчука – Пантелеймон Мусієнко, Ніна Федорова, Павло Иванченко, Прокопій Бідасюк. Бойчукісти прямо на виробництві запроваджують у життя ідею вчителя про те, що нове мистецтво, нова річ повинна виховувати споживача естетично, агітувати його за ідеї революції, стати гідною прикрасою інтер'єру, увійти у свідомість і життя народу.

Художники заводу намагались об'єднати в своїх творах мотиви народного мистецтва зі злободенною тематикою. У цей час на заводі з'являються такі зразки декоративно-прикладного мистецтва, як рельєфне блюдо «Робітниця й селянка», «Завод», монетниця «Даеш ошадкаси», скульптура «Робітниця» та інші, що тематично й образно відбивають дух нового часу.

В 20-ті роки ХХ ст. на Україні з'являється ряд творчих груп, що відстоюють нові шляхи розвитку сучасного мистецтва. Над цією проблемою працюють відомі художники й педагоги Академії мистецтв України – Михайло Бойчук, Михайло Жук, Георгій Нарбут і ін. Спираючись на традиції українського народного й формальні ознаки візантійського мистецтва, М. Бойчук і його однодумці намагались створити новий стильовий напрямок сучасного українського мистецтва. «Ця спроба, – як відзначає Л. Д. Соколюк у своїй роботі «Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ сторіччя» [1, с. 44] мала пряме відношення до ідеї національного відродження України і її культури”.

Надійшла до редакції 06.05.2011

Пізніше напрямком Бойчука продовжили послідовники його школи – В. Седляр, Т. Падалка, О. Павленко – провідні викладачі Межигірського художнього технікуму, у яких вчилися П. Бидасюк, П. Мусієнко, Н. Федорова і які стали провідними художниками Будянського фаянсового заводу.

«В 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. в українському мистецтві відбувалися процеси, які синхронно поєднували його зі світовими тенденціями. Художники широко використовували досвід різноманітних плинів і напрямків, сміливо експериментували з кольором, фактурою, об'ємами, пластикою. Українське мистецтво того часу усе ще відчувало себе частиною європейського художнього процесу» [2, с. 63].

Але вже до середини 30-х років ситуація змінилася кардинально. За короткий період часу сталося фізичне знищення багатьох прогресивних українських художників, настав жорсткий тоталітарний режим, а усе мистецтво в країні зорієнтувалось на запроваджені згори метод соцреалізму. Усі досягнення художніх пошуків національних форм були знищені, і почалося формування нового мистецтва, повністю залежного від політики держави.

У декоративно-прикладному мистецтві нові тенденції виникли вперше на Ленінградському порцеляновому заводі ім. Ломоносова. В 1920-х роках на ньому працювали такі художники-керамісти, як С. Чехонін, В. Кузнецов, Н. Данько, М. Адамович. І хоча їх твори випускалися в невеликій кількості, з'являючись на художніх виставках у СРСР і за кордоном, вони вплинули на всі фарфоро-фаянсові підприємства країни, які почали випускати продукцію з оформленням, близьким до продукції цього заводу.

У цей час у радянській пресі з'явилася безліч публікацій про те, яким повинне бути фарфоро-фаянсове виробництво. Зокрема, у передмові до умов конкурсу зі скла й порцеляни для художників були опубліковані наступні рекомендації: «Форми й малюнки повинні бути по можливості простіші. Вигадливі форми, що дають багато браку при випалі, неприпустимі. Розфарбування можливе будь-яке, але бажано скоротити кобальт, пурпур і позолоту як більш дорогий товар. Усі вироби повинні бути пристосовані для споживання в селянському й робітничому середовищі». [3, с. 90]

В 1926 р. у журналі «Кераміка й скло» художником Я. В. Гурецьким була зроблена пропозиція скоротити стандартний фаянсовий сервіз широкого вжитку до 9 форм предметів (у порівнянні з 18 – 27 формами дореволюційного часу) [4, с. 118]. Також пропонувалося проробити кількість і форми необхідних наборів посуду для домашнього використання, буфетів і підприємств громадського харчування. З введенням в країні єдиної метричної системи виникла необхідність уніфікації місткостей посуду для усіх підприємств. Тепер основні початкові форми посуду проектувалися з наступною ємністю: чашки першої величини – 300 см³, для України – 350 см³, другої величини – 200, третьої – 100. тарілки глибокі 400 см³, колгоспні миски – 600 см³. [5, с. 100]

До середини 30-х років ХХ ст. на селянський ринок мільйонними тиражами йшли чайні пари різних форм і розмірів. Тут ємність блюдця визначалася

половиною об'єму чашки, тому що воно мало два призначення: перше – як підставка й друге – для питва налитого в неї чаю. У другому призначенні звичайний вміст чашки наливався в блюдце у два прийоми, що й визначало його ємність. У першому ж призначенні місткість блюдця майже не мала значення. Поступово чайні пари з об'ємними блюдцями змінилися на комплекти із плоскими блюдцями для підставки.

Після проведення загальної державної стандартизації номенклатури й розмірів посуду була здійснена необхідна реконструкція їх форм відповідно до нових соціальних вимог. При цьому передбачалося враховувати функціональне призначення виробів, а також виробничо-технологічні можливості підприємств фарфоро-фаянсової промисловості. У зв'язку із цим з'явилася необхідність чіткої конкретизації тих вимог, які могли б бути пред'явлені до масового посуду. Аналіз форм показав «класову обумовленість посудних форм і їх асортиментів» [5, с. 96], і необхідність «повної соціально-ідеологічної й технічно-виробничої реконструкції цих форм» [5, с. 96]. Особливо ставилося питання про те, що необхідно переглянути безліч випадкових видів посуду й замінити їх відносно невеликим, але добре продуманим стандартним асортиментом, а також комплектувати посуд в сервізи.

Об'єктивні історичні умови даного періоду вплинули на те, що художники звернули свою увагу в першу чергу на розпис виробів. Не маючи можливості масово переробляти старі форми, художники намагалися ввести нові образи живописними засобами. Робота над формою містила в собі перегляд асортиментів і ретельне дослідження посуду, що випускається. Але в той же час для практичного результату, необхідно було поліпшити технічний стан виробництва, тобто в першу чергу – більших матеріальних витрат, а це було складно виконати при вкрай важкому внутрішньому й зовнішньому стані країни. Але зате саме в розпису порцелянових і фаянсових виробів відбулося виняткове явище – виникнення агітаційного образу. У цей час проходить якісна зміна декоративності виробів з фаянсу не тільки в тематиці зображень, але й у характері образотворчих засобів: у композиції, стилістиці декору, колористиці.

Головним для агітфаянсу стала злободенність політичних гасел і плакатів. У цілому посуд встав в один ряд із плакатом, гаслом, газетою – агітаційним мистецтвом пореволюційного часу. Як і у всьому мистецтві 20-х років, у фаянсі на перше місце висувається ідеологічна прив'язка до міфу про прекрасну дійсність. Після 1924 року з'являється нова тема – іконографія вождя світового пролетаріату. В оформлення чисто утилітарних предметів вводяться своєрідні штампи, що вказують на приналежність до «нового стилю» – п'ятикутні зірки, червоні прапори, гасла, промені сонця, колосся, портрети політичних вождів і т.д.

Будянський завод теж відчув цей вплив, почавши випускати посуд з новим оформленням. Воно звичайно виконувалося в техніці механічного розпису за допомогою аерографа, трафарету, друку, деколі. Також у композицію входили й написи революційного змісту. У більшості випадків декорувалися старі кузнецовські форми. Нові створювалися, але, з економічних причин, їх було значне менше.

В 30-ті роки ХХ ст. промислові підприємства нашої країни починають показувати свої вироби на всьох республіканських, всесоюзних і міжнародних виставках. Будянський фаянсовий завод теж брав участь у цьому процесі. Підготовка до виставок вимагала більших витрат праці всіх працівників заводу, а особлива відповідальність за якість виробів лягала на плечі провідних художників.

Після того, як в 1936 році при Народному комісаріаті легкої промисловості СРСР була організована Художня рада по фарфоро-фаянсовій продукції, з'явився новий порядок випуску художніх виробів, який ставив за обов'язок заводам надавати зразки художньої продукції на розгляд і затвердження Художньої ради в Москві. Це безпосередньо торкнулося й заводу в Будах. Тепер уся нова продукція підприємства затверджувалася на Всесоюзній художній раді й тільки після цього йшла у виробництво, тобто вводилася своєрідна "цензура образу". Саме в цей час на заводі назріла гостра потреба в професійних художниках, які змогли б вивести підприємство на гідний художній рівень. Здійснити це стало можливим із приїздом на завод випускників Межигірського художнього керамічного інституту Прокофія Бидасюка, а дещо пізніше – Пантелеймона Мусієнка й Ніни Федорової.

Для виховання власних професійних кадрів при БФЗ відкриваються курси підвищення кваліфікації. Проходження цих курсів на заводі, робота в колективі з молодими професійними художниками – бойчукістами, атмосфера творчого піднесення й постійного пошуку нових художніх і технологічних рішень змусили й старих майстрів багато в чому переглянути свої позиції, визначити свій подальший творчий шлях.

Цей час можна вважати переломним у художньому житті Будянського заводу. Разом з постійним випуском масової продукції розгорнулися пошуки нового художнього оформлення посуду, були створені нові композиції, з'явилися й відшліфовувалися нові теми, як у тематичному розпису, так і в орнаментіці. Силами працівників заводу була створена своєрідна художня лабораторія. А це в свою чергу, відкрило більші перспективи для піднесення художньої якості фаянсової продукції підприємства.

З появою Пантелеймона Никифоровича Мусієнка, на заводі почалася нова доба – постійний, щоденний пошук нових виразних засобів декорування фаянсу й виховання всебічно розвинених художників, майстрів широкого профілю.

Мусієнко Пантелеймон Никифорович народився в 1905 році в Ромнах. Вчився в Межигірському керамічному технікумі, директором якого в той час був відомий художник-бойчукіст – В. Ф. Седляр. Необхідно відзначити, що навчання в цьому навчальному закладі мало свої особливості. «Наш технікум складався із двох факультетів – художнього й технологічного. Однак при вступі нікого не запитували, на який факультет він іде. Навіть вступні іспити на обидва факультети були однаковими. Із чотирьох курсів на двох перших навчання велося спільно. Методика була така – технологи повинні були вивчити ази образотворчого мистецтва, а майбутні художники – досконально знати технологію керамічного виробництва» – писала згодом Ніна Федорова – художник-кераміст, соратник

та дружина П. Н. Мусієнка [6, с.339]. Навчання в Межигірському технікумі було дуже серйозним і в художньому й у технічному плані. У художньому – ішло звичайне навчання рисунку, живопису, композиції, постійно робилися копії зразків високого мистецтва з оригіналів Михайлівського й Софійського храмів, виконувалися формальні пошуки колірних і просторових композицій. У технічному – студентами технікуму виконувалися завдання не тільки вручну, але й за допомогою аерографа (вперше в Україні!).

До викладання в технікумі залучалися народні майстри – Борислав Антонович Боровичко й Михайло Панасович Касихін, що навчали студентів роботі на гончарному крузі. Велика увага приділялася самоосвіті. Тут на практиці втілювалася ідея М. Бойчука про те, що виховувати потрібно, насамперед, фахівця широкого профілю. У Межигірському керамічному технікумі був дуже високий рівень викладання. Основну частину педагогічного колективу становили вихованці М. Л. Бойчука. Тому й уся система навчання художника в цьому учбовому закладі розвивала його педагогічні принципи. Живопис тут викладала Оксана Павленко, технологію – Ольга Василівна Черепова, скульптуру – Бернард Михайлович Кратко, керамічний живопис – Конон Микитович Крвавич і Павло Михайлович Іванченко, теплотехніку – Іван Іванович Морачевський, композицію – Іван Іванович Падалка й Олександр Васильович Мизін.

Робота на Будянському фаянсовому заводі послідовників М. Бойчука мала для підприємства величезне значення. З приїздом Пантелеймона Никифоровича Мусієнка на заводі почався щоденний пошук нових виразних засобів фаянсу. Тут він почав втілювати свою головну ідею про те, що заводу потрібні не просто художники-майстри у своєму амплу (живописці, відводчики...), а високопрофесійні художники, які могли б запропонувати й свої оригінальні ідеї, і виявити загальний напрямок фаянсового мистецтва Буд. Тут визначилося коло наукових інтересів усього його життя, без залишку присвяченого кераміці.

З творів Пантелеймона Мусієнка періоду роботи на Будянському фаянсовому заводі в музейній колекції дещо збереглося. Його тарілки – «Червона кіннота», «Паровоз» – символи нової країни, грандіозних планів і стрімких темпів.

Разом з Мусієнком на заводі працювала і його дружина, теж випускниця Межигірського керамічного технікуму – Ніна Іванівна Федорова.

Вона вела заняття в навчально-виробничому комбінаті при заводі, де викладала технологію керамічного виробництва й керамічний живопис. З її ініціативи була введена у виробництво техніка розпису ангобами – кольоровими глинами – по необпаленій поверхні фаянсу. Н. І. Федорова запропонувала два засоби нанесення ангобів – за допомогою гумової груші й пензлями різної товщини. Тут же, у Будах вона здійснила й свої «Керамічні розрахунки». Після переїзду в Київ, в 1946 році, Ніна Федорова стала керівником експериментальної майстерні «Софія» Київського науково-дослідного інституту експериментального проектування.

Значний внесок у виробництво будянського фаянсу зробила Черепова Ольга Василівна. Технолог

за фахом, вона створила безолов'яні й безсвинцеві нетоксичні емалі, які одержали визнання й впровадження не тільки в Будах, але й на всіх заводах з виробництва фаянсу в СРСР.

Скульптор Прокофій Якович Бідасюк, також представник межигірської школи кераміки, залишив своєю творчістю значний слід у мистецтві будянського фаянсу. У спогадах про П. Я. Бідасюка Ніна Федорова пише, що «він пройшов громадянську війну й був прийнятий у Межигірський керамічний технікум без іспитів, успішно закінчив його в 1930 році.» Працював у Будах з 1930 по 1934 рік. Тут і потім у Києві, він створював багато оригінальних форм – вази, декоративні блюда, тарілки, куманці й кухлі. За свідченнями очевидців, особливо йому вдавалися розписи, що зображували коней. Його статуетки «Жниця», «Піонери» і багато інших, пішли у виробництво одразу. За свої творчі роботи П. Я. Бідасюк був прийнятий у члени Спілки художників СРСР.

Ще до приїзду на завод нової команди майстрів – випускників Межигірья, у Будах працював колишній викладач Межигірського технікуму, учень М. Бойчука – Павло Михайлович Іванченко. Художник, що пройшов навчання у М. Л. Бойчука, Л. Ю. Крамаренко, у Глинській керамічній школі й у Київському художньому інституті, викладав у Межигірському керамічному технікумі, а потім працював на Будянському фаянсовому заводі.

У колекції Харківського історичного музею збереглися деякі роботи художників Будянського заводу післяреволюційного періоду. Колорит часу відчувається в прямокутній композиції фаянсової монетниці з гаслом «Дасш ошадкаси!» , на якій зображений молодий хлопець, що несеться на велосипеді, у картагій сорочці й кепці – звичайний представник робочої молоді тих років. Блюдо «Ленін вмер, але завіти його живі» – одне із численних зразків «Ленініани» Будянського фаянсового заводу з портретом вождя революції в червоному й чорному обрамленні. До більш пізнього періоду відносяться блюда із зображенням І. В. Сталіна на тлі червоного прапора з портретом В. І. Леніна. Тут – він вождь, а народ, що йде вниз, прямує до «світлого майбутнього». Ця робота виконана в академічній жипописній манері, й тільки декоративність побудови композиції вказує на те, що цей малюнок виконаний на фаянсовому блюді. А блюдо, що зображує Леніна й Сталіна в Розливі, цілком могло б бути й картиною, виконаною олією на полотні – настільки воно академічне по композиції й по техніці виконання. Блюда «Червоному ударникові...», «Вугілля. Трактор. Метал», і «IV Радянський ярмарок» – вироби середини 30-х років ХХ ст., виконані із застосуванням аерографа. У них яскраво виражена декоративна композиція з тематикою й символікою радянської держави. І хоча ці роботи не підписані, тому що це речі масового виробництва, цілком можливо припускати, що в їх створенні брали участь П. Мусієнко, П. Іванченко або П. Бідасюк.

Висновки. Період з 1918 по 1924 рік стає особливо відчутним ідеологічний тиск на мистецтво взагалі і на декоративно-прикладне – зокрема. Керівництво державою розуміло, наскільки важливою є пропаганда оптимістичних ідей, що відволікають від

неоптимістичної дійсності, коли в країні руйнування, голодує і бідує народ, немає найнеобхіднішого. Для країни чи не найважливішою проблемою в той період часу було створення відверто утилітарних виробів. Це повністю відповідало гаслу нової держави – усе, що робиться руками людини, повинне служити й належати людині. Таким чином, оформлення художніх виробів, у тому числі і фаянсового посуду, служило цілям агітації і пропаганди будівництва соціалізму.

Для 20-х років ХХ ст. характерна велика різноманітність шляхів і пошуків нової мови в мистецтві. В художньому оформленні фаянсових виробів виявилися дві тенденції – орнаментальне декорування й оформлення з використанням тематичного декору. У цей період на заводі працюють художники, що залишили помітний слід у розвитку мистецтва будянського фаянсу: Губичев, Базлов, Хмелевський, Мусієнко, Федорова, Іванченко, Кондратенко. Вони багато зробили для того, щоб фаянс масовий став фаянсом художнім, а будянські вироби отримали свою характерність, що відбиває самобутність українського мистецтва. Це стає можливим завдяки високому професіоналізму художників, які можуть не лише виконувати план випуску масової продукції, але і розробляти нові вироби в комплексі – створити форму і вкласти в її оформлення відповідне образне наповнення, дати нове спрямування усьому художньому життю заводу. В цілому ж післяреволюційний період і роки перших п'ятирічок на заводі характеризуються прагненням до вироблення нових методів художньої обробки фаянсу у поєднанні з роботою над раціональною перебудовою усього промислового комплексу заводу.

В цей же час створюється новий тип декорування – агітаційний фаянс. З економічних причин більша увага приділяється художньому оздобленню виробів, ніж формам. З'являється новий тип рисунків – зі сценами сучасного життя, паралельно починається вивчення традицій українського народного мистецтва і використання їх в нових витворах мистецтва кераміки. В художнє оздоблення фаянсових виробів вводяться елементи революційної символіки і нового побуту, створюються нові методи нанесення зображення – аерографія і трафаретний розпис.

У зразках художнього фаянсу цього періоду відбилися ідеї, закладені М. Бойчуком: об'єднання високого професіоналізму й глибинної близькості до народного мистецтва, залежність форми від матеріалу й художнього наповнення; інтерпретація народних мотивів і використання світового художнього досвіду.

Література:

1. Соколюк Л. Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ сторіччя.
2. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках великого стилю. – Київ, Либідь, 2005.-280 с., ілл.
3. Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917-1932. Фарфор. Фаянс. Стекло. /Ред. Т. И. Володина – М., Искусство, 1980 – 340 с.
4. Гурецкий В. Керамика и стекло — 1926 – №2.
5. Художественное оформление массовой посуды. Сб. под ред. А. В. Филипова. – М.-Л., Изогиз, 1932, 145 с с илл.
6. Федорова Н. І. Три школи// Наука і культура. – К., 1993.- Вип. 26-27.