

Галина Істоміна
(Київ)

ВПЛИВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРОФЕСІЙНУ КЕРАМІКУ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Народне мистецтво відіграло важливу роль у формуванні художніх особливостей професійної кераміки України в першій половині ХХ ст. Першоджерелом у створенні художньої кераміки, як правило, були традиційні технологічні прийоми, способи декорування, особливості формоутворення, орнаментальні схеми та мотиви, які засвоювалися професійними митцями. Керамісти творчо інтерпретували традиції, вкладаючи у твори індивідуальні риси та формуючи власний почерк.

Ключові слова: кераміка України, народне мистецтво, професійні художники-керамісти, художні особливості, традиції.

The Folk art played an important role in forming artistic peculiarities of professional ceramics of Ukraine in the first half of the XXth century. Traditional technological devices, decorating methods, peculiarities of morphogenesis, ornamental schemes and motifs adapted by professional artists served to be an original source for creating artistic ceramics. Ceramists interpreted traditions by imparting individual features to their works and forming their own style.

Keywords: ceramics of Ukraine, folk art, professional artists-ceramists, artistic peculiarities, traditions.

Народное искусство играло важную роль в формировании художественных особенностей профессиональной керамики Украины в первой половине ХХ в. Первоисточником создания художественной керамики, как правило, были традиционные технологические приёмы, способы декорирования, особенности формообразования, орнаментальные схемы и мотивы, которые усваивались профессиональными художниками. Керамисты творчески интерпретировали традиции, вкладывая в произведения индивидуальные черты и формируя собственный почерк.

Ключевые слова: керамика Украины, народное искусство, профессиональные художники-керамисты, художественные особенности, традиции.

Народне мистецтво впродовж першої половини ХХ ст. було невичерпним джерелом натхнення для професійних художників-керамістів і мало вагомий вплив на їхню творчість.

Важливим осередком була Коломийська гончарна школа, яка орієнтувалася на гуцульські орнаментальні традиції.

Глибокі знання технології кераміки могли забезпечити універсальність практичної роботи вихованців Коломийської гончарної школи в умовах будь-якого центру кераміки та піднімали авторитет школи серед аналогічних навчальних закладів.

Синтез народного та професійного мистецтва відчутний у пізній творчості Петра Кошака. На початковому етапі своєї діяльності він виготовляв простий неполив'яний посуд. Щоб отримати право на створення власної майстерні, Петро Кошак 1894 року записався на деякий час до Коломийської гончарної школи (1894–1897). Як кращому випускникові йому було надано 500 крон грошової допомоги. На отримані кошти він збудував досконаліше горно для випалу виробів і відкрив власну майстерню, що сприяло творчому зростанню майстра.

Після закінчення Коломийської гончарної школи П. Кошак постійно працював у с. Пістинь Косівського району. Брав участь у виставках у Косові (1904), Коломиї (1912). Нагороджений двома золотими медалями.

Виготовляв П. Кошак посуд (тарілки, миски, колачі, плесканки, дзбанки), вази та кахлі, щедро оздоблені сюжетно-орнаментальними композиціями. Після навчання в Коломийській гончарній школі майстер починає застосовувати синю фарбу.

Впливи навчання в Коломийській гончарній школі відчутні в багатьох його роботах, позначених відбитком модерну. Форми виробів – іноді вигадливі, геометричний орнамент – підкреслено «циркульний», а в сюжетних малюнках оповідність виходить на перший план.

Творчий почерк П. Кошака позначений спокійною врівноваженістю в розміщенні мотивів, детальним трактуванням елементів. Цікавою є його ваза, у якій простежується захоплення бароко. Складне декорування вази поєднує в собі рельєф і розпис.

Випускники Коломийської гончарної школи працювали в більшості керамічних шкіл і навчальних майстерень інструкторами й викладачами, зокрема, у гончарній школі с. Товсте на Тернопільщині, на керамічній Дослідній станції у Львові, на фабриці Івана Левинського, а також у Миргородській і Кам'янець-Подільській художньо-промислових школах, у Глинській школі інструкторів гончарної справи, навчальних гончарних майстернях в Опішному та Умані. Деякі випускники, зокрема брати Микола й Осип (Йосип) Білоскурські, Станіслав Патковський, внесли значний вклад у розвиток професійної художньої кераміки. Зокрема, О. Білоскурський особливо дієво посприяв своїм досвідом створенню технологічної бази керамічної майстерні Одеської політехніки. Він був одним з перших українських дослідників керамічної технології. У своїй книзі О. Білоскурський виділяв механічну технологію, яка вивчає способи приготування матеріалів і техніки виготовлення, та хімічну технологію, що охоплює випалювання виробів, особливості поливу і фарб, технології¹.

Робота О. Білоскурського була надзвичайно важливою для становлення української професійної кераміки, оскільки її художня специфіка значною мірою залежала від технології. Особливості приготування глини, виготовлення й декорування виробів, їх сушіння та випалювання мають неабияке значення при створенні митцем довершеного твору. Технологія є невіддільною від художніх особливостей кераміки, тому що вони формуються вже на ранніх етапах виготовлення. Наприклад, від складу глини залежить колір випаленого черепка. Художник-кераміст ніколи не може наперед знати, як буде виглядати його гончарний виріб після всіх технологічних операцій. Особливо під час випалу вогонь вносить свої корективи, оскільки саме від його рівномірності залежить кінцевий результат насиченості керамічних фарб, блиску поливи, кольору черепка, а також його міцності та дзвінкості.

Крім того, художник-кераміст О. Білоскурський доклав значних зусиль для відродження гончарного промислу в с. Глинське й Миргороді на Полтавщині, с. Дибинці на Київщині. Деякий час О. Білоскурський був директором Коломийської гончарної школи, а згодом переїхав до Алма-Ати і там організував керамічну дослідну станцію.

С. Патковський викладав у Миргородській художньо-керамічній школі.

Миргородську художньо-промислову школу імені Миколи Гоголя (далі – МХПШ) було відкрито 1896 року (нині – Миргородський державний керамічний технікум імені Миколи Гоголя). Навчальним процесом опікувалися визначні митці початку

XX ст.: Опанас Сластьон, Іван Падалка, Іван Українець, Василь Кричевський, Юхим Михайлів, Микола та Осип Білоскурські, Станіслав Патковський, Микола Касперович, Фотій Красицький, Софія Налепінська-Бойчук, Петро Ваулін, Іван Назаров та ін.

У 1906 році в МХПШ утворилися художньо-керамічний і технічно-керамічний відділи. До викладацького складу були запрошені випускники Коломийської гончарної школи С. Патковський (1906), М. й О. Білоскурські (з 1907 р.). Під їх керівництвом учні МХПШ виготовляли вироби, які було відзначено золотою медаллю на Міжнародній будівельно-художній виставці в 1907 році (Санкт-Петербург).

Як зазначає Т. Кара-Васильєва, у 1920-х – на початку 1930-х років в українському мистецтві відбувалися процеси, що синхронно об'єднували його зі світовими тенденціями². Митці застосовували досвід різноманітних європейських течій і напрямів, сміливо експериментували кольором, фактурою, об'ємами, пластикою. Українське мистецтво того часу все ще відчувало себе частиною європейського художнього процесу. В Україні була створена мережа вищої мистецької освіти, де в системах викладання застосовувалися найновіші сучасні принципи й методи навчання³.

Пошуки нових принципів розвитку української кераміки, що базувалися на вивченні особливостей гончарства різних регіонів України, поклали основу для формування національного стилю, започаткували авангардистські мистецькі течії 1910–1920-х років, які давалися взнаки до 1950-х років⁴.

Прогресивною була творчість Ю. Лебіщак – випускника Коломийської гончарної школи, який працював у Полтаві, Миргороді, Опішні та інших осередках гончарства. Р. Баран зауважує, що одним з перших у школі, хто використав національний колорит в орнаментиці облицювальної плитки, був Ю. Лебіщак. За основу композицій ним взято елементи народних орнаментів – ромби, хрести, стилізоване колосся пшениці, соняшник, мотиви вишивки, виконані в традиційній колірній гамі. Художник-кераміст Ю. Лебіщак також широко використовував мотиви шитва, переносючи їх на гончарні вироби. Миргородська керамічна художньо-промислова школа ім. М. В. Гоголя спрямовувала свою діяльність на створення орнаменту керамічних виробів, який мав прямі аналогії з гаптами XVIII ст.⁵

Упродовж першої половини XX ст. народне мистецтво мало вагомий вплив на професійну кераміку багатьох художників, зокрема межигірців.

Керамічна школа-майстерня була переведена із с. Глинськ (Сумська обл.) до Межигір'я. Художники Л. Крамаренко та скульптор Я. Манько забрали із с. Глинськ у Межигір'я 60 учнів. У 1920-х роках розпочався навчальний процес і налагоджувалося виробництво посуду⁶. Сприяли цьому молоді художники, вихованці Академії мистецтв у Києві: В. Седляр, О. Павленко, І. Падалка, П. Горбунко, К. Бородіна, П. Іванченко та ін.⁷

У вересні 1922 року педагогічно-виробничий колектив Межигірської художньо-керамічної школи відкрив у Києві першу виставку керамічних виробів, на якій було представлено понад 1000 експонатів майоліки⁸. Як справедливо зазначає Т. Кара-Васильєва, керамічні вироби межигірців, що експонувалися на виставках наприкінці 1920-х років, позначалися високим професіоналізмом і водночас тонким розумінням глибинних основ народного мистецтва⁹.

Колективу Межигірської художньо-керамічної школи було надане велике замовлення на виготовлення керамічних виробів для експорту¹⁰.

Художники й учні Межигірської художньо-керамічної школи за зразки брали твори народного мистецтва. Серед асортименту межигірських керамістів були баранці, куманці, коники, леви, ведмедики. Водночас у їхніх роботах подекуди траплялися радянська символіка й портрети вождів.

Яскравою індивідуальністю відзначалися вироби керівника школи-майстерні – художника В. Седляра¹¹. Він проектував сервізи, розписував вази і блюда. Його червоноармієць на коні перекликається з романтичним зображенням вершника-козака в

народному мистецтві¹². Межигірці намагалися зберегти традиційні композиції, використовуючи нові сюжети.

І. Падалка виконав серію блюд і настінних декоративних тарілок. Робітників і червоноармійців він малює так, як у давнину зображали козаків-мамаїв¹³. Різні варіанти зображення радянського Мамає з атрибутикою (серпом, молотом, книгою, шаблею) І. Падалка майстерно малював на тарілках¹⁴. Традиційний орнамент на берегах тарілки художник замінює гумористичним написом: «Я пролетарій Мамай, стережись мене буржуй, не займай»¹⁵. У цій композиції малюнок пов'язаний з текстом. У Межигір'ї зароджувалася форма агітаційної кераміки 1920-х років.

Твори художниці О. Павленко характеризувалися підкресленою декоративністю. Її творчий почерк передбачав утворення пензлем відводів фарби. Прості за формою вироби вона збагачувала малюнками пальметок, квітів, листя¹⁶.

Павло Іванченко впродовж 1919–1925 років навчався в Київській художній академії, зокрема в М. Бойчука. У цей самий час працював інструктором виробництва майстерень у Межигірському художньо-керамічному технікумі. П. Іванченко з неабиякою вправністю виготовляв переважно декоративний посуд, промальований ангобом. Він творчо продовжував традиції народного малювання майоліки Полтавщини¹⁷.

Молоді вихованці Межигірської художньо-керамічної школи (Василь Циндря, Ілько Заїка, Дмитро Головка) робили серії народного святкового посуду¹⁸. Межигірці користувалися принципом «Не тільки в декорі суть речей, але й у самій формі»¹⁹.

За задумом В. Седляра, Межигірський художньо-керамічний технікум, що в 1928 році був перетворений в інститут, окрім навчального закладу, мав включати науково-дослідний інститут, експериментальний завод і музей кераміки. Останній планувався як художнє зібрання керамічних виробів – порцеляни, фаянсу, майоліки, черепиці, кам'яної маси, теракоти.

Після переміщення столиці з Харкова в Київ відбулося пожвавлення в мистецькому середовищі останнього. У Науково-дослідному інституті мінеральної сировини в Києві була організована керамічна майстерня на чолі з П. Іванченком, запрошеним із Межигір'я²⁰.

Художники-керамісти у своїх роботах повною мірою спиралися на традиції народного мистецтва. Олександра Грядунова використовувала у творчості орнаментальні мотиви гончарства південних районів України.

Декоративні вази для потреб міського інтер'єру розписувала Белла Сандомірська²¹.

Посуд, оздоблений геометричними орнаментами, Олександра Саєнка не поступався художніми якостями речам інших майстрів, хоча митець раніше був відомий своїми меблями, інкрустованими соломкою.

Творча спадщина Івана Гончара із с. Крищенці являє собою унікальний симбіоз народного і професійного мистецтва. Хоча дослідники вважають його народним майстром, однак його творчість, особливо київського періоду, наближається до професійного мистецтва²².

Звернення до народних традицій простежується у творчості керамістів П. Іванченка, О. Грядунової, З. Охрімівич, М. Котенка, а також художників В. Кричевського, А. Петрицького, В. Єрмилова, І. Кисіля та ін.²³

У 1945 році на Восьмій українській художній виставці брали участь лише десять художників-керамістів²⁴. Найрізноманітніше була представлена майоліка заводу «Керамік». На заводі «Керамік» займалися впровадженням технології з виготовлення облицювальної плитки для відбудови Хрещатика, а також розробками фонтанів для центру столиці, проектами декоративних панно для фасадів будинків, садово-паркових ваз і ліхтарів, фонтанчиків для пиття, вазонів, бра, люстр, торшерів-ліхтарів, огорож тощо.

У трьох художниць цього заводу – Олександри Грядунової, Зінаїди Охрімівич і Людмили Кияніци – була помітна спільність стилевого напрямку. У їхніх роботах творчо інтерпретовані найкращі традиції народної майоліки²⁵.

Київський майстер О. Грядунова представила на повоєнній виставці свої майолікові роботи. Різноманітні малюнки гармонійно розташовувалися на глечиках, тарілках, тиквах, двійнятах, плесканцях, вазах, горщиках, ринках. Традиційні форми були оздоблені вишуканими малюнками. На творчу манеру (підкреслену декоративність і пристрась до різнобарв'я) О. Грядунової вплинула Школа майстрів народної творчості, у якій вона працювала до війни²⁶.

Експоноване художницею-керамістом на виставці панно з облицювальних плиток являло собою композицію з квітів. У ньому вона старанно опрацьовувала деталі, вивіряла кожну лінію.

Мала неабиякий успіх на виставці майоліка З. Охрімович. Ця художниця після закінчення Київського художнього інституту багато років вивчала гончарні вироби Поділля²⁷. У її роботах залишилася народна основа орнаменту, але вона вільно трактувалася професійним художником.

Л. Кияніца представила на виставці оригінальні вироби. Від народного мистецтва художниця взяла мотиви, але компоувала їх за принципами античного вазопису. Кожна робота художниці виконана з великим почуттям міри.

Керамічні барельєфи П. Іванченка – «Збір винограду» і «Квіти» – відразу після Другої світової війни сприймалися як заклик до мирної праці²⁸.

Художня кераміка майстерні Київського училища прикладних мистецтв у повоєнні роки активно розвивалася, але згодом школа стала на шлях станковізму в декоративно-прикладному мистецтві²⁹. На її тлі вигідно вирізнялася творчість Дмитра Головка, яка поєднувала ознаки традиційного гончарства і професіоналізм, набутий унаслідок фахової освіти. Асортимент виробів Д. Головка був досить вузький. Декоративний посуд майстра мав форму тварин: баранців, биків, кіз, левів. Та головна заслуга художника-кераміста була в тому, що він традиційні фігурні зооморфні посудини підніс до рівня монументально-декоративних творів³⁰. Упродовж першої половини ХХ ст. народне мистецтво мало вагомий вплив на професійну кераміку Д. Головка.

Пантелеймон Мусієнко створив не лише низку керамічних творів, але й надзвичайно важливі теоретичні праці в галузі художньої кераміки. Починаючи з 1925 року, він навчався в Межигірському художньо-керамічному технікумі (викладачі – В. Седляр, І. Падалка, П. Іванченко). Диплом художника кераміки отримав як випускник Київського технологічного інституту кераміки і скла. НМУНДМ зберігає твори П. Мусієнка, серед них не лише фаянсові й порцелянові вироби, але й керамічні набори, декоровані фляндрівкою та традиційним рослинним орнаментом.

У повоєнні роки в Києві П. Мусієнко створив експериментальну керамічну художню майстерню архітектурного напрямку при Академії архітектури УРСР, яку очолила його соратниця і дружина Ніна Федорова.

Майстерня була заснована за підтримки й допомоги академіка архітектури Володимира Гнатовича Заболотного. Спочатку заклад мав назву «Експериментальна майстерня художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва та архітектури УРСР».

Як зазначає І. Бекетова, головним завданням і напрямом діяльності закладу була участь у відбудові зруйнованого війною Києва, створенні нового архітектурно-художнього образу міста. Для цього треба було спрямувати зусилля архітекторів, технологів, художників, мистецтвознавців на пошуки нових технологій керамічного виробництва одночасно з творчими пошуками художнього напрямку. Дослідниця виділяє три принципи діяльності колективу: орієнтація на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх застосуванні, творча співпраця народних майстрів, професійних художників, технологів та архітекторів.

Асортимент декоративних виробів Ніни Федорової, Оксани Грудзинської та Ганни Шарай був досить широкий і включав, окрім посуду, вази, настінні блюда, кашпо, настінні лампи. Від лабораторії Н. Федорової залежало оформлення залу Річкового вокзалу в Києві.

В українському декоративно-вжитковому мистецтві періоду соцреалізму (упродовж 1930–1950-х рр.), поряд зі зближенням народного мистецтва з професійним, розвивався зворотний процес – освічені митці, намагаючись звільнитися від пресингу тоталітарного режиму, зверталися до народної спадщини й розпочинали працювати у сфері декоративно-прикладного мистецтва. Наприклад, керамічною іграшкою цікавилася Олена Кульчицька. Протягом 1944–1953 років, як зазначає Л. Герус, художниця працювала в Музеї етнографії та художнього промислу у Львові й мала можливість робити замальовки³¹. О. Кульчицька вибирала оригінальні зразки керамічної іграшки з Поділля, Прикарпаття та Волині. Слушною є думка Л. Герус про те, що ці малюнки «можна оцінювати як мистецькі твори та вірогідні документи, адже вони, хоча й наближено, відтворюють форму, зберігають пропорції, колорит та орнамент творів, а в окремих випадках і фактуру»³².

Питання творчого освоєння народного декоративного мистецтва в міській архітектурі набуло особливого значення в другій половині 1930-х років. У цей час проектувалися різні громадські й окремі житлові будинки, у яких здійснювалися спроби синтезу архітектури й народного декоративного мистецтва: будинок Верховної Ради (архітектор В. Заболотний), музей Т. Г. Шевченка в Каневі (архітектори: В. Кричевський, П. Костирко).

1934 року на базі артлі «Керамік» засновано Васильківський майоліковий завод, що в повоєнний час перетворився на одне з найвідоміших керамічних підприємств України. Тут працювали відомі художники-керамісти – М. Денисенко, В. і Н. Протор'єви, – які творчо осмислювали традиції української народної кераміки.

Отже, народне мистецтво відіграло важливу роль у формуванні художніх особливостей професійної кераміки першої половини ХХ ст. Першоосновою створення художньої кераміки були традиційні технологічні прийоми, способи декорування, особливості формоутворення, орнаментальні схеми, мотиви, які застосовували професійні митці. Керамісти творчо засвоювали традиції, вносячи індивідуальні риси й формуючи власний почерк.

¹ Білоскурський О. Керамічна технологія для кустарно-промислових шкіл та учбових майстерень. – К. : Державне видавництво України, 1928. – С. 3.

² Кара-Васильєва Т. В. Трансформація художнього життя (30–50-ті роки) // Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К. : Либідь, 2005. – С. 62.

³ Там само.

⁴ Шмагало Р. Мистецькі якості кераміки Гоголівської школи в контексті завдань художньо-промислової освіти кінця ХІХ – початку ХХ століть // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес. Матеріали ювілейної наукової конференції / за ред. В. Ханка. – Миргород, 1996. – С. 14–20.

⁵ Клименко О. Народна кераміка Опішні на зламі ХІХ–ХХ століть // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 2000. – С. 155.

⁶ Архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 5.

⁷ Там само.

⁸ Там само.

⁹ Кара-Васильєва Т. В. Формування національного стилю... – С. 55.

¹⁰ Архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 5.

¹¹ Там само.

¹² Там само.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само. – Арк. 6.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Там само.

- ²⁰ Там само. – Спр. 26, арк. 9.
- ²¹ Там само.
- ²² Там само. – Арк. 20.
- ²³ Історія українського мистецтва : у 6 т. – К., 1967. – Т. 5. – С. 381.
- ²⁴ Архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. 990, оп. 1, спр. 43, арк. 31.
- ²⁵ Там само.
- ²⁶ Там само.
- ²⁷ Там само. – Арк. 34.
- ²⁸ Там само.
- ²⁹ Там само. – Спр. 26, арк. 53.
- ³⁰ Там само.
- ³¹ Герус Л. Народна іграшка, обрядове печиво у малюнках Олени Кульчицької // Народознавчі зошити. – 2001. – № 1. – С. 175–180.
- ³² Там само.