

Олександр ШОЛУХА  
викладач Миргородського  
художньо-промислового коледжу імені М. В. Гоголя

## МЕЦО-МАЙОЛІКОВИЙ ІКОНОСТАС ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

З колекції Миргородського художньо-промислового коледжу  
імені М. В. Гоголя

Миргородська школа художньої кераміки належить до найстаріших мистецьких закладів України. За більш ніж сторічну історію знала часи розквіту та занепаду, втрат і здобутків. По-різному іменувався цей навчальний заклад: художньо-промислова школа, художньо-промисловий інститут, художньо-керамічний технікум, інститут будівельних матеріалів, керамічний технікум, а нині це — Миргородський художньо-промисловий коледж імені М. В. Гоголя Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка. Колишній технікум став структурним підрозділом у складі потужнішої навчальної установи. Зміна, як бачимо, не перша, та, мабуть, і не остання. Хочеться вірити, що заклад має майбутнє. А для позитивних змін та поступу на ниві мистецтва й освіти винятково важливим є глибоке вивчення історії, ревізія освітніх процесів, правильне виставлення акцентів, виділення пріоритетів.

Не надто багато в Україні навчальних закладів, спроможних похвалитися майже півторастолітною історією. Ще менше тих, історія котрих осяяна світлом діяльності видатних митців-педагогів: В. Кривецького, О. Сластьона, Ф. Красицького, Ф. Балавенського, С. Налепинської-Бойчук, І. Падалки, І. Северина, М. Гаврилка та ще багатьох інших. Попри причетність до закладу великої кількості видатних персоналій від мистецтва, важко сказати, що історія школи є всебічно вивченою.

Найбільше в царині дослідження окресленої теми зробив учений-мистецтвознавець з Полтави — гоголянин, а саме так кличуть себе випускники славного закладу, — Віталій Ханко. Його наукові розвідки вирізняються широтою діапазону наукової проблематики та ретельною працею з документальною базою. В контексті мистецької освіти та вивчення гончарських промислів в Україні тему досліджував Ростислав Шмагалю. Фарфоровим досягненням школи приділяла увагу Ольга Школьна. Ранній період діяльності закладу розглядали керамологи: Олег Белько та Людмила Овчаренко. Слід згадати працю колекціонера-дослідника Георгія Браїловського, присвячену загальній характеристиці МХПШ, починаючи з досягнень епохи модерну, що побачила світ нещодавно в Росії на шпальтах журналу «Среди коллекционеров».

Практично жоден з авторів, що торкалися теми миргородської школи, у своїх дослідженнях не міг оминати питання виробничої діяльності закладу і виконання його майстернями численних замовлень на архітектурно-оздоблювальну кераміку.

Вершиною виробничих досягнень МХПШ став ансамбль іконостаса для Свято-Троїцької російської православної церкви м. Буенос-Айрес (Аргентина), та видозмінена копія (повтор) для Свято-Успенської соборної церкви м. Миргорода. Саме цій пам'ятці сакрального мистецтва, виготовленій в МХПШ на початку ХХ ст., будуть присвячені наступні рядки. Їй пощастило проіснувати довше за інші без змін, завдяки чому ми сьогодні маємо змогу досліджувати еволюцію миргородських мецо-майолікових іконостасів комплексно.

Оскільки більший період часу заклад існував за радянської влади, у тоталітарній системі за панування ідеології атеїзму, ілюстрацією до життя християнської церкви в радянській державі може служити доля ансамблю мецо-майолікового іконостаса миргородської Успенської церкви. Гоніння, утиски й страта, такими епітетами можна окреслити його історію.

Своєрідним актом виправлення помилок мало б стати відновлення ансамблю іконостаса 1902 р., виконаного на базі школи для прихожан м. Миргорода. Першим кроком до цієї шляхетної мети став пошук елементів іконостаса, розпорочених по горищах, підвалах і майстернях установи. Деякі з них могли бути реконструйовані і відтворені за частинами загальної композиції. Існує достатня кількість графічного матеріалу, старі світліни, також непорушним залишився до сьогодні іконостас у Свято Троїцькій церкві м. Буенос-Айреса. Саме з цієї пам'ятки й почалася історія миргородського мецо-майолікового іконостаса.

Православна громада Аргентини зростала й з часом постало питання про спорудження повноцінної будівлі храму, до того церква розміщувалася у пристосованому приміщенні. З метою збору коштів настоятель протопресвітер Костянтин Ізразцов відвідав Росію. Серед жертводавців були: Імператор Микола II, Імператриця-мати Марія Федорівна, а також праведний Іоанн Кронштадський, П. П. Боткін та Д. Ф. Самарін. На їх кошти та на пожертви аргентинських православних в грудні 1898 р. почалося будівництво [6].

Замовлення на виготовлення іконостаса за проектом відомого в сфері церковної архітектури зодчого М. М. Никонова отримала Миргородська ХПШ. роботи велися силами учнів школи протягом 1898–1900 рр. [12].



*Центральний іконостас  
Свято-Успенської соборної церкви м. Миргорода.  
Перед початком демонтування. 1959–1961 рр.  
Автор невідомий.  
З приватного архіву С. В. Ковгана*

23 вересня 1901 р. Свято-Троїцький храм було освячено. Виконане замовлення зацікавило миргородську церковну громаду, вражену красою витвору. Тому було вирішено замовити виготовлення копії для місцевої Свято-Успенської соборної церкви.

Як згадує у своєму дослідженні О. Белько, «Іконостаси виготовлялися з білої формувальної маси, до складу якої входили: каолін з Чернігівської губернії, біла бахмутська глина і частина опішненського «побілу»» [1]. Формування здійснювалося методом відливання та віджимання в гіпсових формах. Ансамбль складався з двох бокових «прிடільних» та більшого за розміром центрального іконостаса. Цілісну форму утворювали окремі модульні частини, розмір яких не перевищував 1 м. З внутрішнього боку було гарно продумано систему кріплення для монтування: отвори, циліндричні виступи, петлі. Для складання передбачалося використання металевих конструкцій та скріплюючого розчину.

Архітектурні елементи були пишно оздоблені рослинним орнаментом з рельєфним контуром, що дозволяв, після утильного випалу, розписати виріб кольоровими емалями. Бокові площини, котрі через особливості формування не могли мати рельєфного контуру, розписували олійними фарбами. Блиск глянцевої кольорової поверхні емалі підкреслював ефект коштовності матеріалу. Подібна техніка декорування художньої кераміки має багато спільного з перегородчастими емалями в ювелірному мистецтві. Це добре узгоджується з виразно «візантійсько-руською» стилістикою ансамблю. Для декорування застосовано також препарат рідкого золота. Ним покриті контурне обведення елементів орнаменту та підкреслено окремі акценти, наприклад, шестикутні зорі.

В еkleктичній орнаментіці іконостаса прослідковуємо риси російського та візантійського декоративного мистецтва з характерними плетінчастими плакетками та орнаментальною в'язю. Ще спостерігаємо українські «ноти», здебільшого в рослинних орнаментах, що тяжіють до українського гаптування та вишивки XVI–XVIII ст. Подібне поєднання не виглядає аж занадто штучним, якщо згадати про візантійське походження українського церковного шитва.

Цілісності досягнуто також за допомогою кольорової гармонізації. Поліхромія утворюється узгодженим домінуванням теплих кольорів. Миргородський ансамбль мав певні відмінності у порівнянні зі своїм попередником. Найпомітнішою особливістю аргентинського варіанту, поряд з іншими сюжетами ікон, була наявність при центральному іконостасі бокових кіотів, під синню цибульчастих бань; чотири главки з керамічними хрестами над «п'ятилистою» великою аркою центрального іконостаса (в миргородському варіанті главки дві, а хрести виконано з дерева). Також у аргентинському взірці наявна інша кількість та пропорції ікон верхнього ярусу.

Встановлення ансамблю іконостаса відбулося влітку 1902 р. [10]. Протягом тридцяти років створювали молитовний настрій та мидалили око вірних мецо-майолікові іконостаси, аж поки на початку голодних 30-х рр. вони не були демонтовані за наказом безбожної влади. В порятунку пам'ятки маємо завдячувати небайдужим миргородцям, зокрема Корнію Івановичу Горянову (1872–1958). Лікар Горянов був громадським та культурним діячем, співаком. За його ініціативи в Миргороді 1911 року було започатковано міський самодіяльний хор, який розпочав ідею створення народних хорів на Миргородщині [8]. Корній Іванович переховував частини іконостаса у власному погребі, з 1932 року.

Під час німецької окупації в місті пожвавішало церковне життя, поновилися служби в Успенському соборі. Саме тоді було відтворено ансамбль іконостасів вдруге. І хоча окремі частини композиції були знищені, наразі, серед збережених фрагментів маємо кілька дерев'яних копій втрачених елементів. А саме: колони та п'єдестал (грунтована дерев'яна основа, розписана олійними фарбами, що копіювала орнаментику оригіналу). Окремі втрачені деталі замінено відлитими та розписаними гіпсовими копіями. Використання гіпсових відливок давало можливість відтворити пластику дрібного декору. На світліні правого іконостаса, датованій 1950 роком, помітні пристосовані прямокутні ікони в фігурних прорізах верхнього ярусу.

*Центральний іконостас Свято-Троїцької  
церкви м. Буенос-Айреса.  
Автор фото невідомий. Сучасний стан.  
Фото з мережі Інтернет*



Тривалий час у післявоєнний період церква існувала у відносному спокої, аж поки, на початку 1960-х, розпочалася нова хвиля репресій.

У 1961 році влада звернулася до дирекції технікуму з пропозицією забрати керамічний іконостас у зв'язку із закриттям церкви. Демонтувати його пропонувалося власними силами. У випадку відмови мецо-майоліковий шедевр очікувала руйнація від рук будівельної бригади, яка мала готувати приміщення для використання у господарських потребах. Пропозицію можна пояснити живою пам'яттю про місцеве походження ансамблю мецо-майолікового іконостаса. На щастя, керівництво закладу нагодою скористалося. Студенти-художники холодного зимового дня, під орудою завідувача заочним відділенням В. І. Ковгана, розібрали витвір попередників.

Демонтаж давався нелегко, працювати доводилося на висоті, а крім того, давалася взнаки відсутність необхідних навичок. Проте, знявши верхній ярус, робота пішла жвавіше. Розібрані іконостаси перевезли до навчального закладу [4]. Основна частина ансамблю була почищена від монтажних розчинів та акуратно захована на горіщі столярної майстерні. Частина ансамблю, зібрана у довільну композицію, знайшла своє місце в фойє навчального корпусу.

Її основою послужили нижній та середній яруси придільного, бокового, іконостаса. Як відомо, у Миргородській соборній Успенській церкві бокові приділи були освячені на честь Свт. Миколая Чудотворця та Прп. Серафима Саровського. Нижній ярус композиції утворений плінтом, цоколем з панеллю та дворівневими п'єдесталами, що виступають з площини стіни, і є основою для двох рядів фігурних колон другого ярусу.

Верхня частина другого ярусу — три напівкруглі арки з круглими вікнами для ікон, які нині затягнуті зеленим оксамитом. До композиції включено також напівкруглу «п'ятилистову» арку з фрагментами карниза по боках та п'ятьма фігурними стовпчиками зверху, котра походить з центрального іконостаса та була верхнім краєм вікна для ікони Таємної Вечері над Царськими Вратами. Тепер нижня частина прорізу для царських врат закрита цокольним модулем, у середній встановлено зображення Вознесіння Господнього, написане студентом-дипломником на початку 1990-х рр. (зображення академічного характеру). В прорізах дияконських врат нині виконане зображення Ісуса Христа та Богородиці на престолі, з правого та лівого боку, відповідно.

Згодом іншу частину ансамблю змонтовано в симетричну композицію у кімнаті дипломних робіт. До неї увійшли: царські врата, центральні та з бокових приділів; велика напівкругла «п'ятилистова» арка без хреста та главок, що стоять розібрані обабіч, з верхньої частини центрального іконостаса. Їх поставлено на чотири блоки дворянних колон з карнизами та базами. Ця конструкція в основі має п'єдестали з порталу центрального іконостаса. Композицію завершують десять рядових подумів, які по п'ять розставлені з боків, та кілька гранчастих капітелей, що лежать на них.

Наявність елементів сакральної культури в приміщенні навчального закладу завжди неоднозначно сприймалася окремими гостями, ідеологічно заангажованими адептами системи, часто створюючи незручності керівництву установи. Хоча в основному частини іконостасів сприймалися композиційним центром інтер'єру та притягували захоплені погляди відвідувачів. Для студентів уособлення колишньої величі слугувало нагадуванням про давні традиції навчального закладу та було зразком високої професійної майстерності.

Певний час у нішах композиції в фойє замість ікон розміщувалися довідкова інформація про технікум та комуністичні гасла, призвані пом'якшити сакральне звучання пам'ятки. Згодом, уже після здобуття Україною незалежності, з'явилися ікони, виконані дипломниками, і композиція набула нового, природнішого вигляду.

З часом із зміною поколінь, інформацію про місце зберігання немусеефікованих частин іконостасів було втрачено, окремі дрібні деталі ансамблю зустрічалися в навчальних аудиторіях та використовувалися у педагогічній роботі як приклад поліхромної емальованої мецо-майоліки. Справжньою подією для закладу стало знай-



*Хрест з верхньої частини центрального іконостасу Свято-Успенської соборної церкви м. Миргорода. Експонований в рекреації навчального корпусу №1 Миргородського художньо-промислового коледжу, 2013 р. Фото автора.*

дення великої кількості елементів відомої пам'ятки, котра тривалий період переховувалася на горіщі столярної майстерні. Гарно збережені фрагменти було перенесено до приміщення навчально-виробничої майстерні, яка на той момент уже припинила промислове виробництво.

Нещодавно ще кілька композицій з арок, панелей, карнизів, викружок та колон прикрасили рекреацію навчального корпусу №1 Миргородського ХПК. На сьогодні ансамбль миргородського мецо-майолікового іконостаса є останнім частково вцілілим зразком монументально-архітектурної кераміки сакрального призначення, тож вимагає до себе виняткового ставлення та всебічного вивчення.

На нашу думку, варто було б подумати про реставрацію пошкоджень та відновлення втрачених деталей, а згодом і про можливість об'єднання розпорощених частин ансамблю в єдину композицію.

Світлої пам'яті та доброї згадки заслуговують небаїдужі діячі, котрі в часи лихоліть, часто під загрозою для життя, зберегли для нащадків високохудожній твір керамічного мистецтва. Нинішнє покоління працівників закладу на чолі з дирекцією докладає зусиль, аби зберегти надбання та відновити колишню славу осередку художньо-промислової освіти.

1. Белько О. До історії Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя (1896–1915) // Український керамологічний журнал. — 2004. — № 2/3. — С. 121.

2. Браиловский Г. Э. Миргородская художественно-промышленная школа имени Н. В. Гоголя // Среди коллекционеров. — 2012. — № 2 (7). — С. 46–63.

3. Гинзбург В. П. Керамика в архитектуре. — М., 1983.

4. Запис розмови С. В. Ковгана з О. М. Шолухою. 04.02.2013. — Архів автора.

5. Ковган В., Ханко В. Миргородський державний керамічний технікум ім. М. В. Гоголя. — Миргород, 1996.

6. Максимов Ю. Православие в Аргентине. 26.04.2007 // <http://www.pravoslavie.ru/put/3223.htm>.

7. Овчаренко Л. Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя: перші роки діяльності (1896–1902) // Український керамологічний журнал. — 2005. — № 1–4. — С. 134–142.

8. Розсоха Л. З історії вулиці Лазоренка. 07.07.2011 // <http://myrgorod.pl.ua/news/z-istoriji-vulytsi-lazorenka>.

9. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. — К., 2005.

10. Ханко В. Унікальний іконостас // Образотворче мистецтво. — 2009. — № 3. — С. 24–25.

11. Ханко В. Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці. — К., 2007.

12. Ханко В. Осередок мистецької освіти на Полтавщині // Україна в минулому. — К.; Львів, 1994. — Вип. VI. — С. 128.

13. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси: [у 2 кн.]. — К., 2011. — Кн. 1.

14. Школьна О. В. До питання атрибуції фрагментів мецо-майолікових сакральних предметів та іконостасів епохи модерну двох українських храмів: Петровської церкви Вовчанського повіту на Харківщині та церкви Святої Трійці с. Салівки Київського повіту (кінець XIX — початок XX ст. // Культура України: Зб. наук. праць. / Відп. ред. В. М. Шейко. — Х., 2009. — Вип. 26. — С. 35–47.

15. Шмагало Р. Мистецькі якості кераміки гоголівської школи в контексті завдань художньо-промислової освіти кінця XIX — початку XX століть // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес: Матеріали ювілейної наук. конф.; За ред. В. Ханка. — Миргород, 1996. — С. 14–20.

**Анотація.** Розглядається історія мецо-майолікового іконостаса початку XX ст., виготовленого у майстернях Миргородської художньо-промислової школи. Описуються події, що відбулися з ансамблем в XX столітті та їх вплив на стан пам'ятки.

*Ключові слова:* іконостас, мецо-майоліка, Миргородська художньо-промислова школа, ансамбль, елемент, композиція, деталь, орнамент.

**Анотація.** Рассматривается история мецо-майоликового иконостаса начала XX в., изготовленного в мастерских Миргородской художественно-промышленной школы. Описываются события, произошедшие с ансамблем в XX веке, и их влияние на состояние памятника.

*Ключевые слова:* иконостас, мецо-майоліка, Миргородская художественно-промышленная школа, ансамбль, элемент, композиция, деталь, орнамент.

**Summary.** The history of a, mezzo-majolica iconostasis of the beginning of the XX century made in workshops of Mirgorod art and industrial school is considered. The events which have happened to ensemble in the XX century and their influence on a condition of a monument are described.

*Keywords:* iconostasis, mezzo-majolica, Mirgorod art and industrial school, ensemble, element, composition, detail, ornament.

Олег ГАРКУС  
старший викладач  
Косівського інституту прикладного  
та декоративного мистецтва ЛНАМ

## ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ НА ГУЦУЛЬЩИНІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ — НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Художній метал Гуцульщини можна поділити на два періоди — дорадянський і радянський. Між ними видно чітку різницю в асортименті металевих виробів, ідеологічному підході до подачі композиційних рішень, декоруванні. До приходу радянської влади в мосяжництві Гуцульщини простежується усталеність у традиції, багатство хрещатих форм, аніمالістичних зображень, присутності язичницьких вірувань, які тісно переплітаються з християнством, орнаментальних схем, що відображають внутрішнє бачення, світогляд гуцулів. Феномен мосяжництва — унікальне явище, що формувалось протягом сторіч, нашаровуючи досвід виготовлення, вдосконалення та ускладнення композицій, розбудови архітектоніки виробів.

Із встановленням радянської влади на західноукраїнських землях, з 1939 р. мосяжництво не розвивається зовсім, хоча в радянській літературі, навпаки, оспівується підйом народних ремесел.

Головним напрямком промислів м. Косова як центру народних ремесел, який визначився вже у перші роки післявоєнних п'ятирічок, став усебічний розвиток традиційних ремесел Гуцульщини. Тому основні зусилля були спрямовані на реконструкцію та розширення артілей, зміцнення їх матеріальної бази [1, с. 354]. Але основна увага приділялася килимарству, різьбярству, кушнірству, виготовлення ж металевих речей, особливо дотримання традицій у виготовленні гуцульських прикрас, не підтримувалося.

Після воз'єднання Західної України зі східноукраїнськими землями була спроба підняти народні промисли у формі нової організації виробництва. З цієї метою у Косові організується художньо-промислова артіль «Гуцульщина», до якої вступила частина майстрів Косова та сіл Брустури і Річки. Однак роботу артілі було перервано під час фашистсько-німецької окупації (1941–1945 рр.).

Після закінчення Другої світової війни виробничий процес в артілі поновлюється, тут зосереджуються кращі творчі сили таких майстрів, як М. Медвідчука — сина знаменитого майстра «олов'янок», талановитого мосяжника-самоука М. Ф. Медвідчука, І. Дудчака — правнука Н. Дудчака. Проте вироби, представлені на республіканських виставках у 1949 і 1957 роках у Києві, засвідчили значні зміни в традиційному промислі, що були спричинені багатьма чинниками. У зв'язку зі сумнозвісною ідеєю атеїстичного виховання, в асортимент мосяжних виробів артілі не включають чоловічих нагрудних хрестів і згард.

Незначна кількість топірців, які дозволялося виготовляти народним майстрам для виставок, носили виключно сувенірний характер, часто були переобтяжені надмірністю кольорового оздоблення і позначені втратою логічного поєднання орнаменту і форми [2, с. 373].

Власне, найбільш колоритний, багатий формами та орнаментикою тип виробів зник з виробництва художнього металу. Заборона виготовляти вироби з хрещатими мотивами призвела до того, що згарди, натільні чоловічі хрести, енкаліпони в радянську добу можна було побачити тільки в музеях, як пережиток минулого.