

11. *Саєнко Н.* Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття: Книга-альбом. – К., 2003.
12. *Сарабьянов Д.* Стиль модерн. – М., 1989.
13. *Скляренко Г.* Деякі поняття і терміни в українському мистецтві ХХ століття. Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології // Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка: за редакцією д-ра мистецтвознавства М. Селівачова. – К., 2002. – Т. I. – С. 73–83.
14. *Ханко В.* Різьбярство Полтавщини в 1917–1941 рр. // Народна творчість та етнографія. – № 4. – 1982. – С. 24–32.
15. *Ханко В.* Класичне різьбярство Полтавщини в 1917–1941 рр. // Образотворче мистецтво. – № 4. – 1991. – С. 16–18.
16. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005.

*Людмила Федевич*

### **МИСТЕЦЬКІ ПРОЯВИ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО І СТИЛІСТИКИ АР НУВО В ОРНАМЕНТИЦІ ТА ФОРМАХ ГЛИНСЬКОЇ КЕРАМІКИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., в умовах активного розвитку промисловості, який позначився поступовим знеціненням ручної праці в декоративному мистецтві, на теренах України почали з'являтися різноманітні навчальні майстерні, що ставили собі за мету як поліпшення умов праці вже існуючих кустарних промислів, так і відродження національних традицій у народному мистецтві, зокрема в такому його виді, як гончарство. Особливо бурхливу діяльність було розгорнуто на Полтавщині<sup>1</sup>.

Показовою є історія Глинської художньо-керамічної школи<sup>2</sup> (колишня Полтавська губ., нині Роменський р-н Сумської обл.) – повчальний приклад того, якими зусиллями давалися спроби відродження української національної культури. У цьому осередку за період від 1901 року до початку 1930-х років виготовляли високохудожні, своєрідно орнаментовані кольоровими ангобами і поливами твори, якот: вази, глеки, куманці, анімалістичні посудини, кахлі тощо (всього понад 70 найменувань), що несли в собі той вишуканий стиль полтавської кераміки на початку ХХ ст., який став можливим лише завдяки його цілеспрямованим пошукам<sup>3</sup>.

Досі процес відродження традиційних ремесел в Україні розглядався з погляду діяльності місцевих губернських і повітових структур (наприклад, земств), скерованих із центру (Санкт-Петербург). Однак із позицій неперервності художніх тенденцій у межах європейського простору варто подивитися на ці мистецькі явища як на своєрідне продовження ініціатив, започаткованих англійськими художниками Джоном Раскіним<sup>4</sup> та Вільямом Морісом<sup>5</sup>, які ще в другій половині ХІХ ст. вперше підняли бунт проти шаблону промислової продукції та безкінечної імітації стилів минулого. Це цілком логічно, якщо згадати, що в Європі розвиток декоративного мистецтва епохи модерну на ранніх етапах почасти був пов'язаний зі спробою відродження художньо-ремісничих майстерень. Ці процеси охопили й терени України. За зразок слугували: майстерні В. Моріса (1861) та «Виставкове товариство мистецтв і ремесел» (1888) в Англії; «Об'єднані художньо-ремісничі майстерні»

(1897) і «Німецькі майстерні художніх ремесел» (1899) у Німеччині; майстерні в Абрамцево (1882) і Талашкино (1900) в Росії<sup>6</sup>. Головною рушійною силою формо- та стильотворчих процесів у нових майстернях став інтерес до національної культури своїх країн у період їхнього найвищого розвитку (в Англії та Німеччині – до мистецтва Середньовіччя, на Україні – до мистецтва Київської Русі та (особливо) епохи бароко, яка визначила декоративність як одну з найприкметніших ознак українського художнього мислення).

Значна частина асортименту Глинської художньо-керамічної школи (всього близько 80-ти експонатів із 30-ти найменувань) нині зберігається у фондах Роменського краєзнавчого та Сумського художнього музеїв, а також у приватній колекції Лесі Зінов'євої (м. Москва). Саме вони дали можливість простежити закономірності використання тих чи інших форм та орнаментів упродовж усього періоду існування навчального закладу.

На перший погляд вироби школи справляють враження ансамблю, вирізняються стилістичною єдністю та самобутністю, незважаючи на те, що зазнали різноманітних впливів. Так, впливи місцевого народного гончарства особливо відчутні при виборі форм: модифіковані горщики, глечики, макітри, куманці, барила тощо (у Глинську існувала давня гончарська традиція, яка в XVII ст. створила передумови для виникнення цехової організації праці); також помітні впливи античного (алюзії до амфор, гідрій, кратерів) і давньоруського (чаші-братини, керамічні писанки) мистецтва. У виборі орнаментики надано перевагу бароковим ремінісценціям. Належне місце посідав тут і сучасний стиль, що отримав назву «модерн», або Ар Нуво<sup>7</sup>. Власне, саме завдяки впливові ідей цього європейського стилю стала можливою практика поєднання ручної праці та новітніх технологій в українському народному гончарстві.

До речі, відмінність в організації роботи майстерень у країнах Західної Європи та в Україні була досить суттєвою: першими опікувалися переважно приватні особи, другими – держава. Це пояснює, наприклад, чому в новостворену Глинську навчальну гончарну майстерню було надіслано фахівців із російських підприємств (В. Маркін із фаянсової фабрики Кузнецова та П. Забело з Мальцовських склянозаводів); чому навчання гончарів відбувалося безкоштовно, а на утримання майстерні виділялися суми з державної та місцевої казни, і чому пізніше, вже в інструкторську школу (єдину на території колишньої царської Росії) були призначені висококваліфіковані спеціалісти, що здобули освіту за кордоном (Є. Більфельд, А. Рерих). Майже від самого свого створення школа була під постійним турботливим наглядом професора О. Соколова – видатного вченого, знавця гончарного виробництва<sup>8</sup>.

Однак духовними наставниками й своєрідними носіями нових ідей на той час в Україні були не так міністерські чиновники, як збирачі та популяризатори українських старожитностей – відомі художники Сергій Васильківський, Микола Самокиш, Опанас Сластіон, брати Федір та Василь Кричевські; науковці Микола Макаренко, Микола Сумцов, Григорій Павлуцький та інші, котрі, зокрема, працювали над створенням нової української орнаментики на основі старих зразків<sup>9</sup>. Прямий і безумовний вплив вони мали й на Глинську гончарну майстерню. Відомо, наприклад, що М. Макаренко на розкопках Глинського городища сам розписував кахлі в бароковому стилі.

Найбільше громадське визнання глинської кераміки припадає на 1911–1913 роки, коли «Школа інструкторів з гончарного виробництва» брала участь у престижних виставках у Києві та Петербурзі. Однак рецензії у пресі того часу суттєво відрізнялися від, скажімо, висловлювання художника Олександра Бенуа. Він ще в 1902 році, відвідавши Першу всеросійську кустарну виставку, де окремими зраз-

ками було представлено й Глинську зразкову гончарну майстерню, схвально відгукнувся, наприклад, про «полтавські тарелі та чудовий, справді античних форм посуд». Натомість невідомий автор оглядової статті про Український відділ Другої всеросійської кустарної виставки в Санкт-Петербурзі 1913 року (Глинська школа інструкторів тут уже займала велику експозиційну площу) із властивою тому часові свободою слова відносно українських проявів писав: «Не менш цікаві і гончарські вироби, але, на жаль, орнаментика сих виробів не завше відповідає своєму змістові, наприклад, квіти та орнаментика з церковних вишивок на деяких з них. Але, кажучи взагалі, все досить пристойне і гарне (особливо на чуже око)»<sup>10</sup>.

Як бачимо, сумніви щодо правомірності використання творчого спадку попередніх українських стилів і тон менторства були притаманні оглядачам початку ХХ ст. Що вже й казати про наших сучасників, котрі вважають, що учням гончарних майстерень для наслідування «нав'язували» зразки з використанням орнаментів XVII–XVIII ст., а керамічні вироби пропонували декорувати мотивами барокових вишивок. Щоправда, деякі автори, розвиваючи цю думку, стверджують, що «зацікавлення періодом підйому українського мистецтва епохи бароко відбивало й суспільно-політичні умови в країні кінці ХІХ – на початку ХХ ст. Окрім того, воно пов'язане з модерном, одним із проявів якого було використання національних форм архітектури та декоративно-прикладного мистецтва і новаторське ставлення до традицій»<sup>11</sup>.

Упереджене ставлення до наслідування традицій епохи бароко суттєво змінив А. Макаров, котрий, зокрема, зауважив: «Якби мистецтво бароко не мало б жодних інших заслуг перед українським мистецтвом, воно все одно посіло б почесне місце в його історії лише тому, що саме йому судилося найповніше передати притаманний українському національному характерові потяг до святковості, поетичності, смак до яскравих барв, рясного рослинного орнаменту і, що не одразу впадає в око, відтінок легкої задуми, ледь відчутного суму»<sup>12</sup>.

І справді, твори Миргородської, Опішненської, а особливо Глинської гончарних шкіл відбивають риси барокової піднесеності, пишності, небуденності, що виокремлює полтавську кераміку серед інших гончарних осередків України. Своєю чергою глинську кераміку серед полтавських осередків вирізняють дбайливо заповнені кольоровими ангобами або емалями площини орнаменту та чіткі контури малюнка, виконані технікою ритунання по сирому черепку.

Природні рослинні форми, що трапляються в розписах глинської кераміки на початку ХХ ст., неначе пройшли подвійну стилізацію: один раз – у XVII–XVIII ст., коли старшинські майстрині-вишивальниці пристосовували до українських звичаїв та смаків іранські, турецькі та європейські зразки, а другий – на початку ХХ ст., коли барокові орнаменти «лягали» на розписну кераміку Полтавщини, зазнаючи змін, продиктованих особливостями матеріалу та естетичними смаками Ар Нуво.

Варто навести висновки дослідниці української старшинської вишивки Віри Зайченко із Чернігова, щоби порівняти їхню орнаментуку із розписною глинською керамікою. Простежуючи еволюцію вишиваних орнаментів XVII–XVIII ст., авторка умовно поділяє їх на три підгрупи: до першої схеми відносить орнаменти у вигляді ламаної лінії, утвореної довгим зубчастим листям, із розміщеними в заглибленнях мотивами ананаса, винограду (іноді калини); до другої – переважно гранат у поздовжньому або поперечному перетині, оточений листям і пуп'янками; до третьої – гірлянди та композиції з букетів<sup>13</sup>.

Орнаменти ж глинської кераміки, включаючи й вищеописані схеми, набувають мистецької самостійності та самобутності, оскільки своєрідно адаптовані до різновидів керамічних форм. Флореальні (фітоморфні) мотиви об'єднані тут не тільки у

фризи, а й, наприклад, у букети чи гілки, зібрані у вінки, проростають деревом або лягають суцільним заповненням на соковиті форми. Здавалося б, адаптувати смуги орнаментів старшинських лиштв до керамічних розписів досить просто, однак метод цитування, характерний для періоду історизму, переосмислювався майстрами наступної епохи (Ар Нуво): у цей час переважали творчі підходи до використання типових, віками відпрацьованих орнаментальних форм.

Для переконливості наведемо декілька паралелей, підкріплених світлинами. Досить поширеним орнаментом на керамічних виробах є фризний розпис на тубі чи плечах ваз, глечиків, джбанів, горщиків тощо. Порівняймо, наприклад, розпис на світло-блакитній вазі з двома ручками (Роменський краєзнавчий музей), та старшинську вишивку (Сумський художній музей, Т–315). Усвідомлюючи, що амфороподібна форма диктує свої вимоги, майстер (П. Іванченко) логічно звужує на шийці та розширює на округлих боках орнамент, зберігаючи його основні мотиви – стилізовані тюльпани (або «дзвони») у поздовжньому перетині, що ритмічно розміщені на широкій частині корпусу, та восьмипелюсткові квіти з бутонами на похилих плечах. Данина часу – ледь помітна еклектика: включення геометризованого орнаменту на широких вінцях посудини. Як бачимо, прямого копіювання мотиву вишивки тут немає.

Порівняємо ще один фрагмент старшинської вишивки з фризним орнаментом на чаші з приватної колекції Л. Зінов'євої. Вельми популярний у вишивці мотив «гранатове яблуко» в розписах на кераміці трапляється нечасто. Автор розпису уникає подробиць, характерних для вишивки, узагальнюючи деталі. Адаптацію мотиву зроблено з урахуванням символічного значення цього орнаментального сюжету. Очевидно, подібні напівсферичні широкі чаші використовували для церковних потреб, і орнамент гранатового яблука, який нерідко бачимо на вишитих підрясниках священнослужителів у XVII–XVIII ст., абсолютно логічно посів своє місце на культовій посудині.

Популярний мотив барокових вишивок «ананас» іноді творчо інтерпретується в українському мистецтві як виноградна лоза або калина і досить часто трапляється в розписній кераміці на початку XX ст. Прикладом може бути орнамент «вінок» на куманці з колекції Л. Зінов'євої. Враховуючи форму посудини, автор «закручує» гнучку гілку навколо дископодібного корпусу куманця, дещо розріджує орнамент, щоб акцентувати увагу на головних компонентах – стилізованому гроні винограду та квітці-дзвонику.

Цікава трансформація відбулася з квіткою лотоса в розписах глиняної кераміки. Як відомо, перший, хто звернув увагу на цей мотив у старшинських вишивках, був А. Міллер<sup>14</sup>. Об'єктом його дослідження стала переважно монохромна вишивка з мотивом дерева, у якому часто бачимо квітку лотоса. Аналізуючи трансформацію мотиву «лотос» та інших пишних форм східного орнаменту в квіти, поширені в українському народному мистецтві, Т. Кара-Васильєва зауважує, що вони набувають своєї місцевої інтерпретації. Так, наприклад, в орнаменті «дерево» на керамічній тарелі з Глинська поєднано дві стилізації лотоса. Одна квітка – в центрі, темно-коричнева вид збоку – нагадує корону або віяло; шість інших – по боках, синьо-коричневі із зеленою серцевинкою; вид зверху – схожі на повні рожі. Тут, хоч і простежується чітко виражена симетрія, підтримана великими жовтими семипелюстковими квітами та листям, однак застиглості та сухості в зображенні немає, а навпаки, за рахунок гнучкості розгалужених стебел, які закінчуються важкими темними квітками, підсилюється його динамізм.

Життєдайною силою віддавна наділяється такий елемент, як шестипелюсткова розетка. Його витoki набагато глибші, ніж період бароко. Особливо чітко цей орнамент

проявив себе в народному різьбленому дереві від Слобожанщини до Гуцульщини. Застосовувався цей зірчастий елемент і в барокових вишивках, а пізніший аналог – у розписах кераміки (глинська чаша на ніжці церковного призначення. Поруч на фото подано кашпо з характерним для модерну лінеарним орнаментом, який дещо контрастує з дрібними мотивами розпису чаші. Але саме такі «протиріччя» склали суть часу, коли бурхливо оновлювалося українське народне мистецтво. У модернізованих виробках Глинської школи використання народних форм (горщики, макітри, куманці), ошляхетнених і збагачених поліхромними квітковими або монохромними флореальними орнаментами, сприймається як цілком логічне явище.

Натомість новаторство у фігурних посудинах, на перший погляд, є дещо чужорідним. Хоча традиційні гончарські зоо- та антропоморфні мотиви, якими традиційно послуговувалися в побуті та обрядах місцеві жителі – посудини «барани», «леви», «баби» – залишаються майже без змін, однак нові декоративні вази зазнають характерних для модерну змін – видовжені пропорції, переосмислена образність, станкова скульптурність. Прикладом можуть слугувати дві орнітоморфні вази. Одна з них – зелена, майже конічна, верхня частина якої нагадує голову сови з піднятими крилами; друга – чорна, грушоподібна, з двома розміщеними тет-а-тет рельєфними пташками-ластівками, голівки та крила яких надають вазі вишуканого скульптурного силуету. Ці, здавалось би, «чужі» станково-декоративні, не утилітарні форми при пильному спостереженні досить характерні для Глинська початку ХХ ст. Можливо, саме тому, що в їхній основі лежать традиційні народні прийоми ліплення (накладні очі, глибоке риткування) та формотворення (грушоподібні глечики-совки). У свою чергу, новий підхід до традиційних фігурних посудин проявився у гіпертрофованих формах – надто мала голівка в посудині «баран» порівняно з великим спрощеним циліндричним тулубом та надто видовжені пропорції посудини «баба».

Варто зауважити, що погляди на творче поєднання традицій та новацій у народному мистецтві взагалі, зокрема, і на використання в розписах політої кераміки елементів вишитої орнаментики, що органічно вписується в декоративні форми посуду, змінилися: експерименти того часу сприймаються нашими сучасниками як класичні прояви українського гончарства на початку ХХ ст. Абсолютно органічними видаються нині пишні букети чи вазони квітів, фризи зі стилізованих грон винограду, гранатових яблук, квіток лотоса, жоржин на гнучких стеблах, що майстерно виконані кольоровими ангобами або емалями на стриманому кольоровому тлі виробів. Вдалі чи невдалі спроби наших попередників підняти народне мистецтво на новий щабель, відродити його через навчання у майстернях стали для нас прикладом для наслідування.

<sup>1</sup> Варто згадати Дігтярівське земське ремісничче училище – першу професійну школу на Полтавщині (заснована 1878 року), Миргородську художньо-промислову школу ім. М. Гоголя (заснована 1896 року), Опішненську гончарну майстерню (заснована в 1894–1900 роках) та багато інших.

Див.: *Жук Н., Пустовіт Т., Фісун М., Ханко В.* Наш рідний край: 3 історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період / Вип. дванадцятий. – Полтава, 1991.

<sup>2</sup> Заснований 1900 року заклад працював під назвою «Глинская гончарная учебная мастерская Роменского земства» (відповідний штамп на посуді – «ГГУМ – РЗ») вісім років. У 1909 році його реорганізовано в «Школу інструкторів гончарного виробництва» (або «Глинскую инструкторскую школу», із відповідним штампом на посуді – «ГИШ г. Глинск»); у 1918 – перейменовано в «Художньо-керамічну школу» при наркомі освіти України, яку з 1921 року вже підпорядковано Роменському повітовому радгоспу, а від 1923 – Роменському повітовому відділу народної освіти. Від 1930 року школу реорганізовано в «Глинський скло-фарфоровий технікум» і підпорядковано «Союзстеклофарфору», у 1932 – аналогічному відомству України, а в 1933 році технікум взагалі було ліквідовано.

Детальніше див. у статті: *Федевич Л.* Роль художнього музею у вивченні, збереженні та розвитку традиційного народного мистецтва. Історія Глинської художньо-керамічної школи / Художній музей: Збірник статей і матеріалів (до 85-річного ювілею Сумського художнього музею ім. Н. Онацького). — Суми, 2005. — С. 37–49.

<sup>3</sup> Зауважимо, що порушене питання майже не досліджено, тому авторові довелося користуватися рукописними матеріалами та архівними документами, а також матеріальними пам'ятками, що зберігаються в музеях та приватних збірках. Джерелами для досліджень слугували насамперед рукописні матеріали одного з викладачів школи, Леоніда Костянтиновича Борисенка (Історія Глинського індустріального технікуму: Рукопис. — К., 21.VIII.1973) та документи й рукописні спогади Лесі Сергіївни Зінов'євої (онуки одного із засновників школи — художника Митрофана Івановича Зінов'єва, та доньки одного з викладачів школи — професора Сергія Митрофановича Зінов'єва) передані музею 2003 року з Москви, а також матеріали Сумського обласного архіву.

<sup>4</sup> Джон Раскін (1819–1900) — англійський теоретик мистецтва, художній критик, публіцист. Його погляди, зокрема заклик до відродження середньовічних форм ручної праці, до колективної організації художньої творчості, вплинули на європейську естетику та зумовили організацію художньо-промислових майстерень.

<sup>5</sup> Вільям Моріс (1834–1896) — англійський художник, письменник, теоретик мистецтва, громадський діяч. Зазнав впливу прерафаелітів та естетичних поглядів Дж. Раскіна. Прагнув відродити народні ремесла й традиції ручної праці, індивідуальну художню творчість у декоративно-ужитковому мистецтві. У 1861–1962 роках організував художньо-промислову компанію з виробництва кустарних виробів (меблі, тканини, вітражі, шпалери тощо), де співпрацював із Д. Россетті, Е. Берн-Джонсом та ін. Вироби майстерень Моріса, оформлені ним інтер'єри та книжкові видання вирізнялися рисами декоративної стилізації в дусі середньовічного мистецтва. Творчість Моріса та його соратників, що окремими рисами провіщає стиль модерн, сприяла розвиткові декоративного мистецтва в Англії, заклала основи художнього конструювання.

<sup>6</sup> *de Моран А.* История декоративно-прикладного искусства. — М., 1982. — С. 439.

<sup>7</sup> Термін Ар Нуво використовують у більш вузькому значенні слова — для позначення тільки однієї з течій мистецтва модерну — декоративно-орнаментального або «флореального».

<sup>8</sup> Починаючи від 1909 року, коли майстерню було реорганізовано в «Школу інструкторів з гончарного виробництва», заняття відбувалися згідно з «Програмою», ухваленою земськими зборами та Головним Управлінням Землевлаштування і Землеробства (Санкт-Петербург), передбачала трирічний курс навчання з обов'язковим вивченням не тільки практичних, а й теоретичних дисциплін. До розробки «Програми» були залучені найкращі знавці своєї справи: завідувач майстернею А. Гофман, який здобув освіту за кордоном, та запрошений зі столиці консультант (інструктор), професор О. Соколов. До курсу обов'язкового теоретичного навчання входили: неорганічна хімія з лабораторними аналізами досліджень силікатів та їхніх сполук, мінералогія з геологією, керамічна технологія, а також загальноосвітні предмети. На практичних заняттях вивчали добування та сортування глини, її обробку та приготування для формування, відливання; приготування кольорових мас, ангобів та глазури, а також виготовлення гіпсових форм для оздоблення різних виробів та посуду.

[ДАСО, ф-961, оп. 1, спр. 195 (Програма Глинської учебной гончарной мастерской)].

<sup>9</sup> *Сумцов Н.* Культурные переживания (1890); *Васильківський С., Самокиш М.* Альбоми: З української старовини (1900) та Мотиви українського орнаменту (1912); *Литвинова П.* Южнорусский народный орнамент. Черниговская губерния (1902); *Макаренко М.* Орнаментація української книжки 16–18 ст. (1926); *Павлуцький Г.* Історія українського орнаменту (1927).

<sup>10</sup> Український відділ на Другій всеросійській кустарній виставці в С.-Петербурзі 1913 року // Ілюстрована Україна. — Л., 1913. — 14 червня. — Ч. 11. — С. 5.

<sup>11</sup> *Клименко О.* До питання про роботу Полтавського земства з гончарями Опішні // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. — К.; Опішне, 1993. — Кн. 1. — С. 421.

<sup>12</sup> *Макаров А.* Світло українського бароко. — К., 1994. — С. 211.

<sup>13</sup> *Зайченко В.* Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. — К., 2001. — С. 12.

<sup>14</sup> *Миллер А.* Лотос в малорусском орнаменте // Труды XIV археологического съезда в Чернигове в 1908 г. — М., 1911. — Т. II.