

Вивчати, творчо осмислювати і доповнювати цей досвід для того, щоб передати нащадкам – це наша концепція і принципова лінія [3].

Етнопедагогічний експеримент, проведений на факультеті кераміки ОХУ ім. М. Б. Грекова, дозволив сформулювати й практично підтвердити стилістичні тенденції проектування і створення художніх виробів для фарфоро-фаянсової промисловості. Ці тенденції стали засадничими для сучасної навчальної програми з композиції художньої кераміки. Нам вдалося продовжити мистецько-педагогічну лінію, розпочату фундатором факультету М. Жуком, метою якої було змінити художньо-стилістичне обличчя сучасного фарфору з імперсько-класицистичного та буржуазно-еклектичного на національно-демократичне шляхом ґрунтовного дослідження та використання традицій українського мистецтва й надбань сучасних народних майстрів. Історично обумовлені обставини не дозволили професору М. Жуку здійснити в повній мірі цей його задум. Беручи за основу його мистецько-педагогічні настанови, ми робимо наступний крок, що є продовженням ідеї, висловленої великим Михайлом Глинкою: «Створює музику народ, а ми, художники, її тільки аранжуємо» [5].

Таблиця 1. Порівняльна характеристика орнаментів народного стилю та стилю модерн.

| Стиль | Модерн (сецесія) | Народний |
|----------------------|--|--|
| походження | буржуа | селянин |
| модель світогляду | споживач | виробник |
| зміст | символіка містики (марновірність – сумнів) | символіка Космосу (віра – впевненість) |
| відтворення почуттів | тривога | спокій |
| наслідки почуттів | хвороба | здоров'я |

1. *Жернова О.* Використання народних традицій в сучасному декоративному мистецтві. – Луганськ, 2003р.

2. *Жернова О.* Намалюй мені квітку // Чорноморські новини. – 1999. – 26 січ.

3. *Суховецький М.* Степова Україна в кераміці // Думська площа. – 2006. – № 33 (544).

4. *Суховецький М.* Степова Україна ХХІ століття // Думська площа. – № 15 (526).

5. *Сохор А.* Русская музыка от истоков до конца XIX века. – М., 1977. – Т. 12.

6. *Шевелёв С.* В будущее или оглядываясь назад // Слово. – 1994. – № 15 (75).

7. *Шевелёв С.* Из истории одесской художественной школы // Вопросы художественного образования. – 1976. – Вып. 17.

8. *Школьна О.* Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору. – Л., 2007.

Наталя Ревенок

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО ФАРФОРУ

У другій половині ХІХ ст. в Російській імперії виникає критичний реалізм. Попри те, що послідовники цього художнього напрямку не сприймали романтизм, що домінував у той час, критичний реалізм охоплював усі складові романтизму. Насамперед це реалістична основа й романтичне наповнення зображення. Як і романтики, критичні реалісти у своїх творах намагалися зобразити внутрішній світ людини. На відміну від романтиків, які не загострювали проблем суспільства,

критичні реалісти працювали тільки в цьому напрямку й проблемам суспільства приділяли більше уваги, ніж ті їй потребували.

Після Жовтневої революції 1917 р. критичний реалізм став основною течією в розвитку революційного мистецтва. Одночасно в середовищі художників з'являється зі «свіжими» ідеями графічний дизайн. Так, у молодій Країні Рад виник новий художній напрям – агітаційний фарфор. Його іноді називають також «червоним фарфором». У виробництві художнього фарфору дедалі більше виявлялася актуальна, ідейна тематика.

Першими на новий шлях розвитку пристали заводи Російської Федерації, зокрема найстаріший порцеляновий, колишній Імператорський завод у Петербурзі (нині ім. М. В. Ломоносова). З 1919 р., завод випустив ряд предметів і скульптур на радянську тематику. Агітаційний фарфор революційної Росії був концентрацією наймодніших художніх течій Європи того часу. У цей короткий період абсолютної свободи в мистецтві творили справжні шедеври. Порцелянові вироби російських заводів були найяскравішим прикладом нового мистецтва світового рівня.

Після Жовтневої революції в Росії на зміну старим формам почали швидко приходити новаторські. Продукція початкового періоду становлення радянської порцеляни в невеликій кількості представлена переважно в музеях і приватних зібраннях колекціонерів радянської порцеляни.

У 1920–1930-х рр. майже вся продукція художнього фарфору й зокрема агітаційного фарфору, була призначена для експорту.

Восени 1920 р. порцелянові вироби з радянською символікою було вперше відправлено на виставку до Риги. А в 1921 року «Наркомзовнішторг» забронював усі художні вироби заводу. Саме тому фарфор 1920–1930-х рр. є унікальним і дуже рідкісним, а більшість книг і публікацій про це випущено саме в період становлення радянського фарфору.

У 1931 р. трест «Росстеклофарфор» створив на заводі першу лабораторію для випуску художніх виробів широкого вжитку. У 1935 р. художня лабораторія ЛФЗ розробила велику кількість виробів за новими установками: сервіз, скульптурні групи, вази й серії зразків «ширвжиток». Однак у порівнянні зі зростаючим попитом на художній фарфор кількість виготовлених речей була мізерною.

Отже, можна підсумувати, що радянський фарфор у своїй новій формі розповсюдився в кінці 1930-х рр. (зважаючи на його широке масове виробництво й попит саме з цього періоду).

Історія виробництва високоякісних керамічних виробів на території України бере свій початок у далекому минулому. Вже в III тис. до н. е. древні трипільці досконало володіли технікою виготовлення малої пластики й керамічного посуду. З тих часів мистецтво кераміки постійно вдосконалювалося.

У кінці XVIII ст. польський магнат Ю. Чарторийський збудував першу в Україні фарфорову фабрику. У країні вже існувала традиційна школа виготовлення кераміки, однак із фарфором українським майстрам ще не доводилося працювати. Саме тому для освоєння нових технологій запросили фахівців з Європи. Місцеві майстри навчалися дуже швидко й через деякий час витіснили запрошених фахівців. Можна простежити ще таку тенденцію: шойно головним художником підприємства ставав український майстер, у художньому оздобленні продукції починав переважати народний декор. Поступово на основі європейського високого мистецтва та української народної творчості сформувалося неповторне явище – український художній фарфор.

На початку XX ст. українська порцелянова промисловість опинилася в кризовому становищі. Незважаючи на професійне обладнання та відмінну сировину, українські фарфорові заводи помітно програвали європейським і російським. Це стало-

ся головним чином тому, що господарі підприємств акцентували увагу виключно на копіюванні європейського фарфору. В Європі ж у цей час активно фінансували дизайнерські студії та розробку нових ідей. Українські художники теж прагнули змін, які зрештою прийшли з революційної Росії.

Фарфорові заводи України почали втілювати агітаційні ідеї в своїй продукції дещо пізніше, ніж російські. Це було зумовлено тим, що на території країни затягнулися військові дії Червоної Армії, а після громадянської війни фарфорові заводи лежали в руїнах. Тому сприятливі умови для плідної роботи у фарфоровій промисловості були створені пізніше, ніж у Росії. У зв'язку з цим агітаційну порцеляну випускали дуже обмеженими партіями. Крім того, «червона» порцеляна була продуктом міської революційно налаштованої російської інтелігенції. Українські майстри прийняли її далеко не відразу, оскільки вважали нав'язаною завойовниками, чужою для українського менталітету. До того ж поціновувачами порцеляни в усі часи були освічені заможні люди, а в революційній Україні подібні «міщанські» вибрики аж ніяк не віталися.

Отже, моду на фарфор встановив новий правлячий клас. Зрештою, саме він формував її і в наступні десятиліття. Найперший сервіз з елементами революційної тематики в Україні був випущений на Баранівському фарфоровому заводі в 1922 р. під керівництвом майстра-самоучки Мусія Романюка. Автори цього чайного сервізу зупинили свій вибір на т. зв. фасоні «грань». Циліндричний корпус чашок сервізу карбований легкими півкруглими вертикальними гранями, якими також прикрашено й вінця блюдець. Нижні частини предметів і вінця блюдець сервізу вкрито ніжно-рожевою фарбою, що до верху поступово набуває блідшого відтінку. Горішні частини чашок та інших предметів, а також денця блюдець білі. Сервіз декоровано рослинним орнаментом у вигляді нижніх майстерно змальованих гілочок, серед яких нанесено літери «В. І. Л.». На чайнику й молочнику вміщено також вензелі з літер «В. І. Л.».

У декорі фарфорових виробів 1920-х рр. переважали також риси модерну першого десятиріччя ХХ ст. Зокрема, неприродно вигнуті паростки квітів, зображення птахів, фантастичних лебедів або пістрявих папуг, вигадливі медальйони та картуші, яскравий різнокольоровий розпис. У техніці оздоблення поширеним було покриття всього виробу в один—два кольори, а також часто застосовували декорування за допомогою штампу чи нескладного орнаменту золотом.

У 1932 р. з'явився термін «соціалістичний реалізм», що органічно продовжив серію патріотичних малюнків революційної Франції та критичного реалізму Російської імперії другої половини ХІХ ст. Головною ідеєю соціалістичного реалізму було романтичне оспівування фізичної праці й людини нової формації. Трохи згодом, коли з'ясувалося, що лише фізичної праці та знищення громадян не достатньо, щоб збудувати країну, у творах мистецтва почали відображати й інтелігенцію.

Соціалістичний реалізм в Україні дещо відрізнявся від російського, оскільки був нерозривно пов'язаний із народним мистецтвом. Етнічні мотиви так чи інакше присутні в усіх виробах українських фарфорових заводів. Більше того, українські споживачі далеко не відразу почали купувати предмети на революційну тематику. Саме тому подібні речі випускали в невеличкому обсязі — на експорт, до партійних свят та ювілеїв.

Незабаром на Довбиському заводі майстри М. Котенко і В. Панащатенко налагодили трафаретний випуск продукції з червоними прапорами, танками, літаками, парашутистами, серпами й молотами (нині залишки цих сервізів мають велику історичну цінність). Однак ентузіазму майстрам вистачило не надовго, і на заводах тривав випуск продукції за дореволюційними закордонними лекалами.

У цей час відроджується мала пластика. Інтерес до фарфорових статуеток український народ виявляв завжди, тому вони користувалися достатньою популярністю.

Серед масових довоєнних статуеток найвідоміші такі, як «Танкіст», «Льотчик-Герой СРСР», «Піонерка», «Свинарка». Проте найрідкісніші статуетки відомі навіть не всім колекціонерам. Наприклад, настільний письмовий прилад «Кінний червоноармієць, який рубає шашкою голову Муссоліні» чи «Іспанський дружинник, який притискає до грудей дівчинку». Майже всі подібні статуетки випускали на Городницькому заводі. Унаслідок поганої фарфорової маси їхня якість часто була невисокою. Утім, це не дивно, тому що кілька десятків найкращих українських майстрів, які отримали мистецьку освіту у Відні, Дрездені та Парижі, були запрошені на роботу до Росії.

Після закінчення Другої світової війни для малої пластики настав справжній ренесанс. По-перше, у Києві відкрився Київський експериментальний кераміко-художній завод, куди запрошували найталановитіших художників республіки. По-друге, майстри, які кілька десятиліть перебували за «залізною завісою», могли порівняти свою творчість із творчістю західних колег. У цей час у Країну Рад ринув потік награбованого Червоною Армією високоякісного західного фарфору. У Німеччині, на батьківщині європейського фарфору, тоді був час чи не найбільшого розквіту його виробництва. Крім того, за часів А. Гітлера існував стиль, який, мов брат-близнюк, нагадував вітчизняний соцреалізм. Щоправда, якість фарфорової маси й вишуканість в оформленні робіт були значно вищими. В Україні було офіційно дозволено масове копіювання західних творів. Якщо раніше українські майстри орієнтувалися виключно на Москву та Ленінград, то згодом ситуація змінилася.

На початку 1950-х рр. виникла ціла плеяда українських художників, які вдихнули в малу фарфорову пластику нове життя. Мабуть, найяскравішим із них був В. Щербина. Серед художників, які працювали з порцеляною, його творчий доробок найвагоміший у світі. Свою самостійну діяльність він розпочав у 1950-ті рр. на Городницькому заводі. Тут він виготовив безліч прекрасних творів. Найвідоміші з його перших робіт — «Партизанка на лижах» і «Партизан на лижах».

Крім В. Щербини, варто відзначити Г. Петрашевич, яка створила бісквітний портрет С. Ковпака та скульптурну композицію на роботу А. Оверчука «Дівчина, яка вишиває прапор».

Велике значення для подальшого розвитку тогочасної керамічної промисловості України мала постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів УРСР «Про розширення виробництва промислових товарів широкого використання та поліпшення їх якості» від 28 жовтня 1953 рр. Постанова недвозначно ставила завдання в найкоротший термін поліпшити якість вироблених товарів.

Фарфорову продукцію масового виробництва з малюнками на радянську тематику можна поділити на дві групи. Перша група — це вироби, оздоблені емблемами: п'ятикутними зірками, схрещеними серпом і молотом, драпіровками полотнищ червоних прапорів тощо. Другу групу складають вироби з малюнками на теми життя радянських громадян.

Пік творчості українських художників припав на початок 1950-х — середину 1970-х рр. Серед малої пластики того часу були помітні дві течії. Перша і найголовніша — це жіноча тема. Якщо до війни жінка в малій пластичній формі мала вигляд монументальної й дорідної та була органічною серед поросят, корів і снопів, то в середині 50-х рр. вже переважав тип молодої красуні, яка займалася спортом. Оголені коліна плавчих і ковзанярок дуже подобалися народу. Сюди ж можна віднесли безліч привабливих танцівниць у національному вбранні народів СРСР та альпіністок. Красиві обличчя дівчат були виписані з любов'ю, і вони зовсім не нагадували дівчат з народу. Вперше в історії української радянської порцеляни з'явилися скульптури осіб жіночої статі, які замість побудови комунізму розважалися. Прихований романтизм, що таївся в надрах соціалістичного реалізму, врешті-решт вийшов на-

зовні. У кінці 1950-х рр. стало модно реалістично розписувати статуетки. Почався новий етап у розвитку українського мистецтва, а образ доярки зник назавжди. В українському фарфорі зник взаємозв'язок між жінкою й фізичною працею. Збереглися лише поодинокі статуетки працюючих жінок того часу, такі як «Дівчина, яка вишиває прапор», «Регулювальниця», «Біля штурвалу» та ін.

Другий художній напрям продовжував оспівувати теми чоловічої, творчої й ратної праці. Червоноармійці на тракторах, футболісти, Василь Тьоркін з гармошкою, партизани на лижах, матроси-десантники, метробудівці регулярно малими партіями виходили зі стін заводів. Деякі роботи були особисто підписані майстрами. Найцікавішою продукцією прославилися Київський, Баранівський, Коростенський заводи, а також завод у м. Полонному.

Європейський вплив гіперреалізму проіснував в українському фарфоровому виробництві до початку 1960-х рр. Згодом дедалі чіткіше почали проявлятися народні мотиви. Силуети статуеток стали м'якшими й круглішими. А різноманітність кольорів обмежувалася червоним, синім кобальтом, золотом, зрідка з додаванням ніжного персикового відтінку.

Своєрідний спад виробництва Радянської порцеляни, як і багатьох інших галузей промисловості СРСР, стався в 1970-х рр., коли добре поставлена база, численні фарфорові заводи, перестали випускати нову художню продукцію в обсягах 1950–1960-х рр. Вони заробляли переважно на холостих обертах – на масових потоках спрощених виробів. Художня фарфорова продукція повинна була відповідати вимогам сучасної промисловості – виготовлятися в дуже великих масштабах. Звичайно, авторських робіт художнього фарфору і в цей час було достатньо, але на масовий потік нового надходило мало.

Ось чому цей період – починаючи з кінця 1930-х і до середини 1970-х рр. – теж є не менш важливим і цікавим в історії Радянської порцеляни, ніж період її формування у 1920–1930-х рр.

1. Селиванов А. Фарфор и фаянс Российской империи. – Владимир, 1914.
2. Императорский фарфоровый завод. 1774–1904. – С.Пб., 1907.
3. Тройницкий С. Русский фарфор. – Ленинград, 1928.
4. Тройницкий С. Русские фарфоровые фигуры. – Ленинград, 1928.
5. Гурвиц П. Фарфор и фаянс. Указатель русской литературы о фарфоре. – Х., 1922.
6. Русский художественный фарфор / Под ред. Э. Голлербаха и М. Фармаковского. – Ленинград, 1924.
7. Кверфельдт Э. Фарфор. – Ленинград, 1940.
8. Безбородов М. Дмитрий Иванович Виноградов – создатель русского фарфора. – М., Ленинград, 1950.
9. Русский художественный фарфор: Альбом / Сост. Б. Эмме и М. Егорова-Котлубай. – М., Ленинград, 1950.
10. Западноевропейский фарфор XVIII–XIX вв.: путеводитель по выставке. – М., 1956.
11. Андреева Л. Советский фарфор, 1920–1930 гг. – М., 1975.

Олена Федорчук

БІСЕРНИЙ ДЕКОР УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ОДЯГУ: ДАВНІ ТА СУЧАСНІ ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

Однією з прикмет сучасного українського народознавства є поява низки наукових праць, присвячених певним явищам народного мистецтва. Поглиблене студіювання універсальних та унікальних рис різних видів народної творчості, апроба-