

По апокрифическому преданию, богоматерь перед смертью обратилась с молитвой к сыну, чтобы он посылал ей на утешение апостолов. Молитва была услышана и апостолы, живые и уже умершие, на облаках являлись к богоматери. В верхней части фрески изображены апостолы, стремительно спускающиеся на землю. Внизу они уже стоят у ложа Марии. Глубоко опечаленные, они оплакивают её кончину.

Несмотря на драматизм сюжета, икона не производит впечатления тягости. Каждая фигура, каждая деталь занимает строго определённое место. Смерть не воспринимается как конец бытия. Гибель грешного тела – начало новой, вечной жизни на небесах.

Система росписи христианского храма (в частности храма «Успения») представляет собой строго продуманное целое. Вся идея о «церкви вечной».

Однако фресковая живопись Крыма XII – XIII ст., всё в большей степени преодаливает византийский канон, приобретая более жизненный характер, она не чуждается земной красоте, сохраняя представление о прекрасном.

Основные понятия статьи

Алтарь (лат. *altaria*, от *altus*, высокий, возвышенный) – жертвенник, а так же восточная внутренняя часть церкви, отдельная от остальной её части алтарной преградой или иконостасом.

Апсида (абсида, от греч. *hapsis*, свод) в христианских храмах – алтарный выступ, перекрытый полукуполом, ориентированный на восток.

Деисус, Деисис (от греч. *deesis*, моление) – иконографическая композиция, включавшая изображение Христа (посередине) и обращение к нему в молитвенных позах Богоматери и Иоанна Предтечи. Напоминание о Заступничестве святых людей перед Христом на Страшном суде.

Фреска (от *fresco*, свежий) – живопись по сырой штукатурке красками, разведёнными на воде.

Источники и литература

1. Виноградов А.Ю. Свод греческих надписей Эски-Кермена и его ближайшей округи // Харитонов С.В. Древний город Эски-Кермен: Археология, история, гипотезы. – СПб., 2004. – 247с.
2. Волконский И.Г. иконографические схемы алтарных росписей храма «Успения и храма «Донаторов» // Харитонов С.В. Древний город Эски-Кермен: Археология, история, гипотезы. – СПб., 2004. – 247с.
3. гипотезы. – СПб., 2004. – 247с.
4. Гайдуков Н.Е., Карнаушенко Э.Н., Джанов А.В. Новые данные по храмовым росписям Эски-Кермена и его округи // Православные древности Таврики: Сборник материалов по церковной археологии / ред.-сост. 13. Ю. Юрочкин.–К., 2000. – 247с.
5. Домбровский О.И. Фрески средневекового Крыма. – К., 1966. – 380 с.
6. Могоричев Ю.М. Пещерные церкви Таврики. – Симферополь, 1997. – 382с.
7. Харитонов С.В. Пещерные города Крыма. – СПб., 2005. – 247с.
8. Харитонов С.В. древний город Эски- Кермен: Археология, история, гипотезы. – СПб., 2004. – 247с.

Школьна О.В.

ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ВИРОБНИЦТВ ПРОМИСЛОВОЇ КЕРАМІКИ УКРАЇНИ (ФАРФОР, ФАЯНС, МАЙОЛКА) К. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.

З реформуванням у системі власності від 1861 р. більшість ранніх підприємств тонкої кераміки й силікатів згасає, адже інвестори місцевого походження з вільними капіталами відсутні. На початку 1870-х років починається бум розбудови нових заводів галузі, на початку 1880-х років новоутворюваний ринок фарфору-фаянсу і промислової кераміки є доформований. Протягом 1890-х – 1900-х рр. спостерігається розквіт професійної тонкої кераміки, в якій, разом з новими технологіями, впровадженими переважно іноземцями, відбувається перехід від консервативних прийомів формотворення і декорування до нововведень і зрушень художньої частини європейського рівня, а наприкінці ХІХ ст. фарфоро-фаянсове виробництво стало одним з провідних видів українського декоративно-ужиткового мистецтва.

З епохою модерну фарфор перестав бути предметом розкошу, а формування масової культури звільнило українську тонку кераміку від „нашарувань” попередніх стилів, демократизуючи професійне виконання творів порцеляни та фаянсу. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. фарфор потрапляє до побутового вжитку, змінивши народну кераміку і витіснивши застосовані перед тим предмети, виготовлені з металу, кістки, рогу.

Асортимент архітектурно-будівельної, технічної тонкої кераміки низки виробництв підживлює комерційну сторону доцільності роботи заводів. Фінансові інтереси супроводжують випуск художнього фарфору і фаянсу. В цьому плані об'єктивно важливе місце займають питання дизайну санкерамічних, електротехнічних, а також різновидів раціоналізаторських виробів, що вперше доповнюють загальну картину розвитку відповідної галузі.

Першими у процесі переорієнтування художньої промисловості на „середній клас” і масову культуру включилися підприємства фарфору-фаянсу Волині. Зокрема, кам'янобродська (кін. 1970-х / поч. 1880-х – 1914 / 1919 рр., нині Баранівський р-н Жит. обл.) і частково полонська (сер. 1880-х – 1917 / 1919 рр., нині Полонський р-н Хм. обл.) колекції фаянсового посуду та скульптури підприємств єврейських родин Шапіро

і Зусманів, становить „архаїку” українського модерну. Вона вишукана й ідеальна, хоча дещо наративно-спрощена, як античні розфарбовані кори і куриси. Але культура виконання, смак і рівень майстерності виводить її на шаблі кращої європейської „посудопластики”, можливо в деяких проявах набагато вищий від продукту Веджвуду епохи модерну. Твори Зусманівських підприємств межі сторіч виділяються на тлі інших заводів своєю неповторністю форм, поліхромних полив, сецесійними арабесками ліпного і рельєфного декору. Розробки кераміка-технолога Д.Рубіна з Межигір’я, який по закриттю славетної імператорської фабрики фаянсу 1876 р., всі свої напрацювання втілював на новому підприємстві „півфарфору” в Кам’яному Броді, визначили „рельєфно – декоративний” (О.Ш.) напрямок скерування художньої частини виробництва.

„Постмежигірські” пластично розроблені посуд і вегетаційна пластика Острозького повіту в асортименті меццо-майоліки – півфаянсу – півфарфору стоїть в одному ряду з авторськими творами М.Врубеля межі сторіч і ексклюзивними виробами художників вищої кваліфікації фабрики кераміки І.Левинського у Львові й пациковської (з с. Пациків біля Станіслава, нині Ів.-Фр. обл.) фаянсової фігурки. Веселий єврейський колорит й мерехтіння іризованих поверхонь вирізняє Кам’янобродські форми причудливих ваз, лотків-бонбоньєрок з наборів для сніданків на двох персон „дежене”, інакше іменованих „тет-а-тет”. Якість української майоліки з фаянсових глин, що була відлунням бельгійського модерну, можна порівняти лише з формами причудливих таць під кольоровими поливами кузнецовських виробництв в Будах і Слов’янську, з уподобанням лілових, фіолетових, бузково-блакитних яскравих відтінків і Городницьких кам’яномасових, переважно стафажних, скульптурно-вазових „вегетаційних” композицій.

Волинські Городницький (нині Новоград-Волинський р-н Жит. обл.) і Баранівський (нині Баранівський р-н Жит. обл.) заводи, що були, слідом за Корцем, найдавнішими фаянсово-порцеляновими підприємствами України, через 100 років після свого заснування, наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст., пережили другий розквіт. Однак маючи вже традиції виготовлення і декорування посуду, їхня продукція виокремлювалася на тлі інших виробництв певною „неокласичністю”. Баранівські форми наслідували спадщину корецького заводу, що була пов’язана з іменем М.Мезера, причетним до обох підприємств. У фарфорі Баранівки, крім австро-німецьких впливів у пластичі ручок, типів завершень накривок, носиків чайників, прослідковується зв’язок з формами народного керамічного посуду: горняток, кринок, кльошів.

Городниця ж, на межі сторіч, продовжує традицію скульптури і антуражних інтер’єрних речей типу попільничок, табакерок і ваз, близьких у скульптурі виробам майстра ХVІІІ-го ст. Й.К. Кендлера з Мейсенської мануфактури, і в посудних формах Межигір’ю. Наслідування високим зразкам німецької фарфорової класики доповнювалось варіаціями на теми й сюжети Югендстиля, зокрема, в пластичному моделюванні попільничок у вигляді морської пучини „під Конрада Хентшеля і Бернхарда Хоетгера”. Зокрема, парні панни і паничі з сачками для ловлі метеликів, сюжетно і композиційно близькі кендлерівському рибалці з сачком для ловлі риби, представлено у експозиції Львівського музею етнографії та художніх промислів (Майсен, середина ХVІІІ століття). Одяг статуеток Городниці зроблений „під старовину”. Очевидно, на межі століть уже склався тип колекціонерів і любителів антикваріата, і твори з відстанню у 100 – 50 років (з огляду на костюми ХVІІІ – першої половини ХІХ ст.) цінувалася на ринку, мали свого споживача.

Кабінетна пластика Городниці межі ХІХ – ХХ ст. являє собою переважно стафажні композиції і вази з асиметричними, динамічними, часто діагональними силуетами. Декор складається з кольорових плям без орнаментики, рослинних вегетацій, заломів бгнок одягу. Форми виготовлялись способами ручного формування і лиття. Бісквіт типу опаку має зеленуватий відтінок кольору веджвудської маси і за міцністю нагадує півфарфор. Деякі речі виготовлені з якісного фаянсу, на який з початку було зорієнтовано городницьке виробництво [5;20]. Колекція з 9 бісквітних фігурок з опаку-кам’яної маси з музею Острога (нині Рівн. обл.), ідентифікована нами з городницькими виробами. У відповідь на закидання щодо користування на Городниці межі ХІХ і ХХ-го сторіч привозними скульптурними формами, варто відзначити, що деякі статуетки мають похибки з боку анатомічної будови і виконувались у кількох варіантах руху, тобто форми робили на місці, хоча й за імпортними зразками. За усними згадками старожилів 1930-х рр., їх створювали заново за привозними журналами – каталогами кераміки, або безпосередньо зі зразкового посуду, який одержували з Берліну, Варшави, Риги, Ессену [2].

За письмовими джерелами відомо, що з 1882 р., з початком оренди А.Ф. Зусмана на Городниці, задля збільшення виробництва, були впроваджені дешеві засоби декорування – декалькоманія і друк. Крім того, за свідченням академіка Б.Лісіна, на підприємстві працювали віртуозні формувальники, що за лічені хвилини могли сформувати будь-який предмет. На його очах ці майстри виготовили протягом кількох хвилин самовар і пивне барильце [6, с. 33]. Однак, на жаль, якісного столового посуду і предметів, на зразок занотованих, не збереглося. Натомість лишилися ажурні плетені і мереживні, з використанням техніки прорізування, сухарниці, традиційні для Городниці.

Інший тип ажурних предметів, що імітували плетіння з лози, виготовляли на зламі століть на заводі у Глинсько (біля Жовкви), який існував протягом трьох чвертей ХІХ-го ст. до 1880-х рр. Тут виробляли овальні кошики для печива та фруктів, корзини, тарілки й таці. Застосовувалося декорування цих виробів нанесенням орнаментальної смужки синього кольору способом штампу. Інколи підкреслювали по ажурі одним кольором, переважно синім, лінії плетінки. Часто у дзеркалі посуду наносили друком пейзаж з видом міських вулиць, парків, панських садів, замків, облямований гірляндами густих квітів. Асортимент другої половини ХІХ століття включав прості миски, що за формою наближалися до народної кераміки, а також

розкішні панські столові сервізи з вазами для перших, других-третьох страв, і класицистичні за формою чашеподібні вази на фрукти на п'єдисталах з використанням техніки прорізування.

На початку 1880-х років модернізація спричинила появу „урбаністики” Коломийського керамічного виробництва – з виникненням нових типів виробів: ліхтарів, фляшок тощо. У гончарного осередку починає вживатися фаянсова маса, відповідно „фарфоризується” декор: вводиться золото, люстри, ультрамаринові фарби. Фаянсові вироби Коломиї межі сторіч, оздоблені „під порцеляну”, – явище унікальне. Також мав місце зворотній процес, наслідком якого постала подібна стилістика на Барашівському фарфоро-фаянсовому заводі на Волині, де застовувались, крім порцелянових, специфічно гончарні ефекти плавного стікання глазури по стінках виробів. Майже суцільне перекривання форм синім кольором з пістрьотками золота у Барашах, створювало імітацію гранчастості.

Гранчастими стали і традиційно сферичні вироби Коломиї. Але природнім цей перехід від товстої до тонкої кераміки, як для підприємств Волині, не став. Традиції давніх осередків народної кераміки Галичини не ув'язувались зі штучно надуманою стилістикою без „початку і кінця” – без канонів і витоків, що була еклєктикою видів, жанрів, технік і матеріалів, гібридом індустріалізації кустарних промислів, культурою запозичень.

У другій половині XIX ст. на теренах Західної України працювали напівкустарні виробництва фаянсу: у Сасові (нині Львів. обл.), Залісцях (нині Терноп. обл.). Також подібні промисли фаянсу існували у Сасанівці (Хм. обл., біля Полонного), в Черкасах (1903 – травень 1907 р.) [10, с. 179]. На Сумщині працювали промислові керамічно-фаянсові центри: Глухів і Глинськ. Глухів був сировинною базою Міклашевських-Скоропадських, полошкинсько-глухівським каоліном забезпечувалися, крім родового Волокитинського заводу, більшість підприємств фарфору-фаянсу України та Росії.

У Глинську та навколо нього, за свідченням співробітника відділу фарфору Сумського обласного художнього музею ім. Н.Онацького Л.Федевич, знаходилися величезні поклади глини та їх складників. За цієї обставини на межі XIX – XX ст. тут працювало кілька цегельень і було розповсюджене виробництво гончарного посуду. З метою поліпшення художнього і технічного боку виготовлення кустарних виробів, 1899/1900-го року Роменське повітове земство заснувало у Глинську навчально-показову керамічну майстерню, яку очолював А.А. Реріх. Протягом восьми років посуд мав штамп з аббревіатури назви російською мовою: „ГГУМ – РЗ” („Глинская гончарная учебная мастерская Роменского земства”) [12;40]. З 1908 на її базі було засновано єдину в Росії школу інструкторів гончарного виробництва з трирічною школою навчання (під керівництвом А.Ф. Гофмана).

Першими інструкторами керамічного виробництва Глинська стали за даними, одного з викладачів закладу, Л.К. Борисенка [3], запрошені з Будянської фарфорово-фаянсової фабрики М.С. Кузнецова В.Ф. Марков (Маркін) та П.М. Забелло (Забіла). У першому, збудованому 1901-го року після тимчасового пристаннища у хаті Титаренка, корпусі, у живописній місцевості на околиці Глинська, на горі біля річки Сули, були розташовані майстерні, лабораторія, горн, муфелі, верстати тощо. Гончарня фінансувалася з казенних установ, навчання було безкоштовним і до 1908 року існувала без навчальної програми, виключно, як практична майстерня, в якій учні засвоювали навички ручного вільного формування і формування за допомогою гончарного круга, формування у гіпсові форми. Для засвоєння технології оформлення посуду, практикувалося навчання копіюванню мотивів декору за зразками.

За свідченням кандидата мистецтвознавства В.Ханка, ранні вироби гончарні демонструвалися на Всеросійській виставці кустарної промисловості у Санкт-Петербурзі (1902 р.), де отримали схвальний відгук О.Бенуа. Він відмітив „полтавські тарелі та чудовий, справді античних форм посуд. Серед виробів школи початку XX-го століття, відомим за світлиною з приватної збірки нащадків одного з перших викладачів і засновників художника М.І. Зінов'єва Л.С. Зінов'євої (нині проживає у Москві), крім гончарної продукції виготовлялись тонкокерамічні посудини: „скульптурні” глеки у вигляді риб, відштовхуючись від традиції Волокитина, жаргівливі вазочки з рельєфним декором і ручками у вигляді кукішей тощо.

Протягом 1908 – 1914 рр. заступником директора школи працював випускник Коломийської гончарної школи Осип Білоскурський, який переїхав до Глинська з Миргорода (де налагодив ХПШ за зразком західноукраїнських, і протягом 1903 – 1906 рр., разом з кращим технологом Абрамцева П.Вауліним, створював базу для виготовлення іконостасів й архітектурно-будівельної та посудної кераміки для оформлення Полтавського земства). При ньому була затверджена трирічна програма навчання) з практичними заняттями, що передбачали добування та сортування глини, її обробку та приготування для формування, відливання, а також засвоєння рецептури і технології кольорових мас (на зразок фабрики І.Левинського), ангобів, полив; виточування гіпсових форм для виготовлення різноманітних форм посуду тощо [12, с. 40-41]. Пізніше О.Білоскурський організував кілька керамічних шкіл у Західній і Східній Україні, у тому числі в с. Миколаївці під Слов'янськом [14, с. 20-21].

На 1908 р. вироби збувалися за ринковими цінами безпосередньо у майстерні. Асортимент складався з слоїв для варення, мисок, тарілок, чайних, кавових і столових сервізів. Виконувалися вироби на замовлення. Перелік установ (типу „Роменського Товариства сільських господарів”, „Роменської земської лікарні” і наявність серед замовників монарших осіб, зокрема ІІ Імператорської Величності Імператриці Олександри Федорівни, котра побажала отримати 600 пасхальних писанок з вензелем „АФ” (подібний, більш пізній, експонат 1915 р. з вензелем зберігається у СОХМ), свідчить про випуск посудних, медичних, сакральних виробів Школи. За 1908/1909 навчальний рік відбулася реорганізація у „Школу інструкторів з гончарного, цегельного й кахельного виробництва”, й кадрові зміни [8, с. 7-9].

**ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ВИРОБНИЦТВ ПРОМИСЛОВОЇ КЕРАМІКИ УКРАЇНИ
(ФАРФОР, ФАЯНС, МАЙОЛІКА) К. XIX – ПОЧ. XX СТ.**

Крім художнього, був налагоджений випуск сантехнічного фаянсу. З 1901 року у Полонному, оскільки цей завод А.Ф. Зусмана розташовувався поблизу залізниці. За згадками сучасників, розмір величезних керамічно-гігієнічних виробів, їх вага і вартісність не дозволяли транспортувати цінний вантаж гужом. Вірогідно йдеться, крім клозетів і умивальних чаш і столів, про ванни і так звані полібани – неглибокі широкі ванни на високих ніжках, проміжний тип санфаянсового виробу на зразок універсальної півванни/глибокого піддону для душу.

Крім надкоштовних фаянсових гігієнічних виробів для садиб найбагатших людей, наприкінці XIX-го століття входять у вжиток сантехкерамічні труби (випускали до десятка підприємств України), і на початку XX-го століття фаянсові умивальні столи для докторських кабінетів, лабораторій та кухонні, буфетні мийки (Товариства В.Г. Пономарьова і П.П. Рижова в Харкові), запроєктовані у вигляді піаніно або такі, що вмонтовувалися у меблі. Вартість такої одиниці товару становила від 95 до 125 карб. на 1913-й рік (для порівняння корова коштувала 3 карб.).

Дизайн і споживання санфаянсу-фарфору і керамічної сантехнічної продукції є недостатньо вивченою темою, однак відомо, що на межі століть це були предмети розкошу. Досить дорогі вироби користувалися попитом, а їх дизайн, як і дизайн умивальників, пісуарів і клозетів, партії яких випускалися українськими підприємствами в Полонному, а з 1910 р. й у Славути (нині обидва Хмельницької області) розроблявся художньо, часто з використанням розпису фарбами і золотом. Зокрема, сантехнічні дива на зразок фірми „Унітас” ставили на високий подіум, вже існували три типи конструкції переливів, рекомендовані для облаштування помешкань.

Монополю почав розвивати цей бізнес в останній чверті століття завод Р.І. Шапіро – А.Ф. Зусмана. Спочатку санітарний фаянс виробляли на окремо збудованому Городницькому заводі, що зрештою влився у єдине об'єднання. Із купівлею Полонського заводу підприємливий Айзик Фішеле, що жив деякий час у Карлсбаді (нині Карлови Вари, Чехія) і Львові, де прототипами сантехніки устатковували шляхетські садиби ще з часів Яна Собеського III у Золочівського замку (XVII століття), започатковує нову лінію. Керамічні пісуари й унітаси відомі з Полонного (к. XIX-го ст.) і Славути (поч. XX-го ст.), де, до того ж виготовляли фонтани й рукомийники. Ванни з двома ручками, тази для умивання, уривники – горщики-уринали, біде, умивальні прибори тощо відомі в асортименті Буд (від 1903 р.) [4].

За даними Державного архіву Харківської області, відомо, що на 1903 р. Будянське виробництво М.С. Кузнецова випускало вже широкий діапазон санфаянсових керамічних виробів: клозети, уривники (нічні горщики), тази для умивання, ванни з двома ручками (слідом за Межигірськими, очевидно лазаретні, та / або дитячі), біде, щіточниці та мильниці. З 1902 р. Товариству було надане право називатися „Постачальником Двору Його Імператорської Величності” [1, с. 19].

Поява вбиралень і ванних кімнат, а також кухонь потребувала нових типів облицювальної плитки. Поблизу родовища тугоплавких і вогнетривких глин у Часів Ярї (нині Донецької області) 1892 році розпочато виробництво незтираємих плитки і паркетів для підлог, за зразком оригінальної продукції німецької фірми Метлах над Рейном. Власники заводу вогнетривів англієць Лянге і поляк Дзевульський провадять конкурси на розробку декорів своїх виробів у Львові. Врешті дизайн розробляли учні Львівської політехніки. При порівнянні підлогових плиток фірм Івана Левинського і слов'янського асортименту фірми Лянге і Дзевульського, що також проектувався в стилістиці сецесії й Ар Деко, помітна певна стилістична подібність. Ще одним виробником підлогових плиток, керамічних труб і цегли на території Харківської губернії, продукція якого постачалася до Києва, Одеси, Самари тощо була фабрика Е.Е. Бергенгейма в Харкові (з дочірнім підприємством у Часов Ярї від 1915-го р.). Нині продукція цієї фірми, котра була нагороджена золотою медаллю на виставці 1896-го року у Нижньому Новгороді, є експонатами Музею керамічної плитки й сантехніки м. Харкова.

На межі століть на західних теренах складається тип меблів з кахлів. Глинська фаянсова фабрика і львівські фірми, зокрема й І.Левинського, проєктують тумби-груби з вертикальним заднім пристінком під назвою „кухня”. Це прообраз сучасної плити з духовкою. Дизайн цих інтер'єрних витворів, а також різновиди кахляних ванн й іміджевих ваз і аксесуарів проєктував особисто І.Левинський. Можливо ці розробки і надихнули Ф.Зусмана на подібні експерименти, адже кахлі здавна, продовжуючи традицію острозьких середньовічних виробництв Волині, виготовлялись на виробництві у Білотині – Кам'яному Броді.

Після успіхів наприкінці XIX ст. у Кам'яному Броді, на початку XX-го ст. на Волині, слідом за виробництвом М.С. Кузнецова у Слов'янську, розпочато випуск близька тисячі різновидів електроізоляторів і телеграфних газонів у розташованому поблизу Полонного с. Токарівка. Завод був закладений після відкриття поблизу, у Полонному, нового родовища вогнетривких глин. Технічний фарфор був міцним і надійним, тому на заводі виготовляли господарські пробки для пляшок і медичні слоїки. Обслуговували підприємство переважно фахівці, виписані з Росії та Польщі. Кілька власників, що швидко змінювались, організували виробництво, що забезпечувало електроізоляторами пів-Євразії.

Врешті на Полонському і оточуючих підприємствах почали додавати до складу маси шпат і кварц, розмелені з місцевого матеріалу для потреб виробництва у „фарфорову муку”. Виготовляли ці інгредієнти на невеличкому заводі, заснованому 1889 р. А.Бахмутським [10, с. 175-176]. Фірма з литва невеликих фарфорових виробів переросла в окреме підприємство. На 1905 рік там працювало 32 особи, завод належав А.Карміну та В.Поляку.

Паралельно відокремився від полонського підприємства А.Зусмана завод А.Брички, колишнього робітника одного з „філіалів” контори. Випалювали на ньому родинним способом приблизно раз на місяць туалетні флакони, прикраси, цянцанки, фігурки. Вироби, відомі за збіркою нині неіснуючого заводу художньої кераміки в Полонному (друга-четверта чверті XX-го століття), мали чітку модерну забарвленість. Використовували відливання виробів у форму. Іменувалося виробництво заводом бісквіту (продукція не глазурувалася), фаянсу, фарфору. Хоча низька температура випалу в кращому разі дозволяла виготовляти півфарфор [10, с. 175-176]. Можливо, саме це підприємство-„субпідрядник” мало відношення до створення напівфабрикатів для фаянсових камінів і печей київських замовників на чолі з Шапіро і Альперовичем, де покривалися глазурами під інтер'єр, а також, можливо, до пластичних форм сантехнічних „змішувачів”-

летні флакони, прикраси, цяцянки, фігурки. Вироби, відомі за збіркою нині неіснуючого заводу художньої кераміки в Полонному (друга-четверта чверті ХХ-го століття), мали чітку модерну забарвленість. Використовували відливання виробів у форму. Іменувалося виробництво заводом бісквіту (продукція не глазурувалася), фаянсу, фарфору. Хоча низька температура випалу в кращому разі дозволяла виготовляти півфарфор [10, с. 175-176]. Можливо, саме це підприємство-„субпідрядник” мало відношення до створення напівфабрикатів для фаянсових камінів і печей київських замовників на чолі з Шапіро і Альперовичем, де покривалися глазурями під інтер’єр, а також, можливо, до пластичних форм сантехнічних „змішувачів”-фонтанів, якщо такі входили до комплекту полонських ансамблевих санфаянсових виробів.

Розташовані неподалік Полонного великі фарфорові підприємства Баранівки і Довбиша, започатковані у першій половині ХІХ ст., у 80-ті рр. переживають новий підйом, як і вся галузь, пов’язаний з більшою економічною стабільністю і перебудовою соціального устрою суспільства в цілому. У 1886 – 1900 рр. Довбишським підприємством володіє І.Плачковський, з 1891 р. здає в оренду завод А.Пржибильському, який 20 років керує підприємством за різних форм власності. З діяльністю братів Пржибильських від 1904 р. пов’язаний розвій та історія іншого підприємства Житомирщини – Коростеня, де вони заклали устої, на ґрунті яких з часом буде складатися тип українського національного фарфору.

Баранівське виробництво спочатку користувалося кашперовським каоліном, з 1870-х дубровським, у 1910-х рр. закупувало каолін за кордоном (причини невідомі) [10;57]. 1895 – 1917 рр. пройшли під знаком підйому на чолі з М.П. Гріпарі. Задля виправлення економіки підприємства новий власник розширив виробництво за рахунок випуску цегли, труб і кам’яної маси. Асортимент художнього фарфору складався з сервізів і штучних предметів чайного і столового посуду, яке збувалося від України до Сибіру по всій Росії [10;58]. Власник перевіряв, як і М.С. Кузнецов в Будах, доцільність випуску кожного виробу особисто, враховуючи критерії вартості, якості й вишуканості.

Європейський напрямок розвитку, обраний курсом заводу, закріплювався навчанням майстрів фарфорової справи за кордоном, у Франції. Син М.П. Гріпарі, Петро, стажувався в Ліможі. Звідти були запрошені скульптор і проектувальник посудних форм В.Філіппон і технік І.Батіо. Уявлення про асортимент заводу після залучення європейського досвіду, за преїскурантом цін, зазначених в описовому каталозі на продукцію заводу початку ХХ-го століття, виглядає приблизно так: чайний, столовий, аптечний і корабельний посуд. Крім ходових виробів з сервізів, зустрічаємо незвичні модні модерні форми: прибори і рюмки для яєць, яйцевідділювачі, „губочниці”, кухлі, півкухлі циліндричні (кварти), кринки.

З продукції 1900-го – 1910-х років періоду М.П. Гріпарі мистецтвознавству України було відомо за розвідкою Ф.Петрякової близько 60-ти предметів [10, с. 66]. Нині до цього переліку можна додати ще близько двохсот виробів Баранівського фарфорового заводу означеного часу, а саме: повний столовий сервіз 1900 – 1903 рр., чайний і кавовий сервізи, тютюнницю, велике блюдо з зображенням будинку Гріпарі й мисливського будиночку поруч, біля ріки Случ. На зворотній стороні тарілок знаходяться підписи: Баранівка. Найбільш імовірна назва форми столового сервізу, який налічує 120 предметів і зберігся цілісно недоторканим, – „Гладкий”, оскільки на початок ХХ-го століття завод виробляв лише три фасони столових виробів, дві інші назви – „Тюре” і „Фестон”.

Наявний великий сервіз не має вирізного фестонованого краю, остання назва автоматично відсікається. Колекція зберігається у Швейцарії у нащадка родини Гріпарі Олександра, онука М.П. Гріпарі. За його листом, адресованим Баранівському виробництву 2007 року, виходить, що це – вироби батька й діда, які не тільки докладали організаційно-управлінських зусиль, а й брали безпосередню участь у художньому процесі, творчо скеровували напрямок розвитку мистецтва оформлення фарфорових виробів підприємства.

Стилістика найбільшого порцелянового сервізу, що лишився неушкодженим від часів епохи модерну, дозволяє говорити про фахову дизайнерську розробку форми, що була вперше застосована серед українських виробництв означеного часу саме на Баранівському заводі. Лаконізм, стриманість силуетів, карбована гранчастість, правильність пропорційних полегшених силуетів і ламаність кутів тарілок і блюд демонструють звільнення від перенавантаження дрібницями ажурів виробів попереднього періоду еkleктики. З боку форми виявляється конструкція, архітектоніка. Але декор лишається традиційним, навіть дещо старомодним, хоча він не переобтяжує сприйняття творів недоречністю. Надалі фарфоровий посуд високої якості без розпису виготовлятимуть на Славутському заводі. Висока просвічуваність черепка у поєднанні з довершеною модерною формою підприємства У.Сігала заслуговують на увагу.

Серед групи заводів фарфоро-фаянсового асортименту межі сторіч, більше за писемними джерелами, відомий завод в Барашах на Волині. Виробництво протягом 1900 – 1914 рр. належало А.Каранту і С.Кушнірському (що також господарювали протягом 1910 – 1912 рр. у сусідньому Олевську [11, с. 263], від продукції якого нічого не лишилося). Використовувана місцева глина не дозволяла робити якісний черепок. Підприємство спеціалізувалося на задоволенні попиту на чайно-столовий асортимент посуду жителів губернії, пропонуючи їм дешевий міцний посуд. Дещо неоковирна манера розпису тарілок і чашок компенсувалася їх зручністю і значною мірою ціною, в яку не закладалося транспортування здалеку, немаловажний для селянського населення фактор. Стилістика фарфорової продукції цього підприємства межі 1880-х – 1890-х років пов’язана з тенденцією повернення до специфічно „керамічних” засобів виразності у порцеляні – димчатості, опливання глазури, суцільного криття, ефектів дотику полум’я.

Отже, на зламі століть в Україні працювали виробництва з виготовлення фаянсово-порцелянної посудної білизни на експорт за кордон, й у тому числі на Західну частину нинішньої країни. Так діяв завод Т.К. Пржибильського у Коростені та його брата І.К. Пржибильського у Довбиші (нині обидва – Жит. обл.). Відомо, що продукція цих виробництв на початку ХХ століття забезпечувала Польщу та наші західні етнічні

терени, у тому числі малярню–майстерню по декоруванню привозних форм для посуду Казимира Левицького (Львівщина). Зв'язок останньої фірми з російськими колегами позначився на вживанні наприкінці XIX – на поч. XX-го ст. самоварів і порцелянових ляльок, різноманітної фарфорової іграшки.

Західна Україна власних фарфорових виробництв не мала, лише фаянсові. Серед давніх підприємств продовжували розвиватися Любечкоролівський, Глинський, Седліський, Потелицький заводи в окресах Рави-Руської, переходить на фаянсову масу Коломийська гончарня. З кінця 1890-х років на теренах Галичини прослідковується тенденція до застосування механічних технік (друк, трафарет, криття аерографом) і переважання відтінків блакитно-синьої гами. На фабриці в Глинсько у комбінації із застосуванням імпортованої деколі.

На межі сторіч кольоровий технічний фарфор виготовляється на фабриці І.Левинського. Ще 1894 р. у Львові відбулася показова відносно розвою промислової кераміки виставка, яка продемонструвала весь спектр гончарства, теракоти, майоліки, фаянсу, фарфору. У ЛМЄХП зберігся плакат „Загальної виставки краю у Львові” з 1 червня до 1 жовтня 1894 року, яка відбулася „під протекторатом Франца Іосіфа Г”. Учасники брали участь у лотереї, головний приз (вигранок) якої був у 60000 разів більший за лот (вхідний квиток?). Виставка була задумана як комплекс мистецько-промислово-сільськогосподарського ярмарку [9, с. 142].

Були представлені кахляні печі, декоративна дахівка різних фасонів і кольорів, художньо виконані димохідні труби, художні фасонні блоки, діапазон звичайної й облицювальної цегли, облицювальна і метлахська плитка, санітарно-гігієнічна кераміка, збірні керамічні панно, скульптура, керамічні декорації, ужиткові вироби [7, с. 27].

Далі постало фаянсове виробництво ляльок у с. Пациків біля Станіславова (нині Івано-Франківськ). Професійну скульптуру європейської традиції для цього виробництва розробляли у 1910-ті рр. висококваліфіковані художники-пластики Л.Дрекслер, С.Чапек, Ю.Хмелінський, А.Попель. Кращі скульптурні вироби цього підприємства є ідеально узгоджені відносно пропорцій, декору, соковиті за пластичним моделюванням, стилізовані і, подекуди, еротичні. Зберігаються відомі жіночі статуетки у музеях Львова, Лодзі та Варшави (останні дві збірки – Польща).

Про якість пациківського фаянсу можна зазначити, що художники користуються специфічно фарфоровими засобами виразності, їх напрацювання надзвичайно цікаві в річищі стилізацій в українській скульптурі 1910-х років. Стиль підприємства за м'якою пластикою форм кореспондує з виробами передфарфорової докаолінової ери Європи. Примикає до кола професійних митців фаянсу західної України керамічна скульптура означеного часу Олени Кульчицької, зокрема її твір „Принцеса і паж” 1910 р. Емансипованістю відрізнялися фігурки учениці Антона Попеля Люни Дрекслер, яка створила серію фаянсових статуеток – дам у пластично розроблених шляпах, дещо подібних жанру „Парижанок” 1906 – 1911 років Конрада і Теодора Хентшеля та Альфреда Кьоніга [15], майстрів югендстилю.

Окремим пунктом асортименту йшли кахляні й метлахські плитки для оздоблення печей, ватранів і проектування приміщень інтер'єрів, зокрема кухонь, ванн, вбиралень. За стилістикою виконання дзеркал-вставок пічної кераміки вирізняється кілька етнокультурних типів локалізацій: Слобожанщина, Захід і Центрально-Північна частина країни. Приблизно за тим же принципом умовно розподіляється сакральна промислова майоліка і фаянс епохи модерну.

На перехіді різних типів скульптури, з'являється тип „посудопластики”, модерного варіанту спадку рельєфних виробів Глинсько (біля Жовкви) та Межигір'я під Києвом, і Білотинського виробництва Волині. Рельєфні тарілки і таці з пластично розробленим декором, а також декоративні вазы і асортимент стафажних композицій виконувався у майоліці, півфаянсі, фаянсі, півфарфорі, фарфорі, кам'яній масі. Переважна кількість речей, виконаних у техніці рельєфу і „вегетативній” пластиці, пов'язана з виробництвами у Кам'яному Броді, Городниці, Довбиші, Баранівці, Полонному на Волині. На Баранівському фарфоровому підприємстві до того ж займалися розробкою проектів модерних фасонів порцелянових сервізів класичної традиції (столових і чайно-кавового асортименту).

Крім художнього, оздобленого, випускався й господарський фарфор-фаянс. Для утилітарних потреб виготовлялися тарний посуд для розливних льохів, „бочата” різної ємності, тази, ослінчики, діжки, переважно фаянсове й півфарфорове домашнє начиння. Ковші, овочниці, жаровні, судки (тігелі), кавоварки, каструлі, керосинові лампи і світильники – далеко не повний перелік госпначиння. Асортимент того часу включає зразки без декору або з невеликою кількістю декору від поїльників для немовлят, що за формою наближалися до пляшечки з загнутим краєм для зручності годування (найчастіше мали додатковий отвір збоку посудини для виходу повітряних кульок та перевірки наявності їжі, іноді мали вигляд прикрашених пташок), до черенків столових приборів (кувертів) й пудрениць та несесерів. Дітей імператорської родини Романових годували з безпечного фаянсового посуду, мода ширилася і на звичайні родини, які перед тим користувалися кістяними аналогами.

Менталітет етнічного українського населення вимагав кринок, ступ для розтирання маку й часнику, горняток. Не тільки з товстої кераміки, а й з фарфору також. Повсюдно користувалися дощечками для сиру, предметами столово-чайно-кавових сервізів кузнецовських заводів, оздобленими деколями для масового виробництва. Серед відомих нам речей, які збереглися від продукції Буд (нині Харківської обл.) і Слов'янська (тепер Донецької обл.) – означеного часу, відомі вазы для супу, для других страв, маснички,

оселедники, прибори для спецій, хлібниці, велика кількість різноформатних блюд, „тазики”, кількарусні геридони (фруктовниці), бонбоньєрки (посудини для солодошів), соусники, вершківниці, молочники, цукорниці, цукерниці, сухарниці, хлібниці, кавники, чайники, філіжанки, кухлі, тарілки, блюдя, форми для серветок.

Крім утвердження масового посуду, складаються різновиди сервізів, які приймають більш демократичні по відношенню до асортименту продукції українських заводів першого розквіту (середина XIX століття), форми, розвивається сегмент ритуальної продукції (пасхальні яйця, свічки, хрести, пластика католицьких і православних типів Богоматері й Ісуса, лампади, паникадила, ікони й цілі іконостаси, єврейські ханукальні свічки, ритуальні посудини для Седеру типу двоярусного геридону з бічними стінками з єдиним отвором, всередину якого складалася маца, а зверху на сімох маленьких розетах подавалися шматочки священної їжі, тощо); інтер'єрні аксесуари (попільнички й тютюнниці, різноманітні вази, кашпо, свічки, декоративні блюда і пласти, жанрова скульптура, часто стафажна, у тому числі дитяча), архітектурно-будівельна кераміка.

Починаючи з 1913 р. у Миргородській ХПШ навчається самобутній талановитий майстер фарфору І.Українець. Студент відомих митців-кераміків О.Сластьона та О.Білокурського, орієнтований на орнаменталістику братів Кричевських, пов'язану з розбудовою Полтавського земства, молодий творець, у свою чергу, був вдячним учнем художника-практика старої плеяди Баранівського фарфорового заводу В.Афанасьєва, автора виробів з геральдикою і вензелями підприємства.

Створені І.Українцем декори ваз, плакеток, тарілок відзначаються культурою виконання, розумінням будови орнаменту. В його творчості асимілюються вияви стилю модерн й Ар Деко. Художник узгоджував не тільки азбуки стилів, а й надскладні старовинні та модерні техніки: від використання цирування, травлення золота і срібла, творчих експериментів з перламутром, до специфічно орієнтального способу димчастого підполив'яного тонування аерографом, суцільного криття пурпуром, золотого „іконного” рельєфу-ритування.

Форми і декори виконаних майстром ваз цілком укладаються в річище модерну з векторами до російського варіанту і західноукраїнського. Цікавими є експерименти з угорською і закопянською орнаментикою, за мотивами якої інший миргородський студент означених майстрів, Як.Корицький, обрамляв портрети (вірогідно це були дипломні завдання для всіх випускників).

Осібно в історії українського фарфору стоять декори двох тарілок І.Українця з мотивом вишні. Це зразок поєднання специфічних рис орнаментики в дусі Ар Нуво і компоновки декору, випереджаючи час, за принципом Ар Деко. Митець також експериментував з вензелями, користувався техніками криття, аерографу, фотодруку тощо. Був майстром портрету. Його плакетка з пурпуровим криттям і центральним зображенням Тараса Шевченка, ніби перев'язаного золотою стрічкою діагонального рельєфу з сецесійним плетивом кручених паничів, зберігається у музеї Баранівського фарфорового заводу.

Інші зразки індивідуального стилю розробляли художники „Руського керамічного кружка (гуртка)” у Львові, до якого 1907 року входили О.Рісплер, І.Токарчук, М.Ольшевський, М.Жук, Г.Колцуняк, К.Сіхульський, М.Сосенко, М.Бойчук та ін. Протягом 1901 – 1914 років ці майстри на перетині європейської промислової і канонів української кераміки, намагались виробити національний стиль. Виробничою базою була фабрика І.Левинського, кошти на розвій якої виділяли М.Грушевський, К.Трильовський, І.Франко [7, с. 25]. Подібною експериментальною базою зворотнього західно-східного напрямку була на початок століття, у 1908 – 1910-ті роки, судячи з експонатів музею закладу, Миргородська ХПШ ім. Гоголя.

Олена Пчілка пильнувала чистоту розвою національної орнаментики, живо реагуючи на мистецькі зрушення. Дотичний до кола родини Лесі Українки Михайло Жук, розробив теоретичну базу сутнісного розуміння народного орнаменту для українського керамічного гуртка. Косачі мали дачу на околицях Баранівки, виробничої бази порцеляни [13] Миргородського ХПШ. Ідеї створення загальноукраїнського стилю, якого, по суті, до того часу в орнаментиці не було, ширилася колами художників професійної кераміки. Михайло Жук був у кераміці майстром пейзажу, портрету, декоративно-станкових візерункових композицій.

„Всеукраїнським змисленням” відзначаються твори Як.Корицького та Ів.Українця, учнів керамістів Опанаса Сластьона, Осипа Білокурського і фарфориста Володимира Афанасьєва (портрети Т.Г. Шевченка, М.В. Гоголя тощо). Вишивані, писанкові та витинанкові „взори” Олени Пчілки, видані на зламі століть, переосмислені, трансформовані і переломлені, як в калейдоскопі, крізь казкарську натуру художника, стають окрасою „першовзорів” творів Михайла Жука в професійній промисловій кераміці. Додатковою лінією у творчості майстра проходили переосмислені барокові гравюри, шрифти і орнаментика, часто з ухилом у східну стилізацію.

Іншу україніку сповідував Михайло Бойчук, який на століття визначив пріоритети і критерії української кераміки, як народної, так і професійної. Унікальний синтетичний стиль „неоруського” мистецтва, який відштовхувався від канонів українського іконопису і лубка, книжкової мініатюри, найбільш давніх і традиційних різновидів мистецької спадщини, був певною мірою еквівалентом російського неовізантизму.

Іван Левинський, Іван Українець, Михайло Жук, Михайло Бойчук розробляли форми і декори ваз, тарілок, сервізів, кашлів, використовуючи стилізацію, що дозволяла поєднувати окремі модулі і мотиви народної орнаментики за допомогою органічного способу творення традиційних канонів. В українській порцеляні вперше з'являється індивідуальний стиль і україніка в орнаментиці посудних форм, поєднані за допомогою синтетичного мистецтва модерну. Фарфор-фаянс стає формою станкової мініатюри професійного декоративного мистецтва.

Отже, Ми розглянули розвиток професійної тонкої кераміки на промислових підприємствах України к. ХІХ – початку ХХ ст. Продукція підприємств розкладається на окремі групи товарів, серед яких можна виділити типи, жанри, локалізації, художні особливості: іконостаси; культове начиння; меблі й інтер'єрні проекти з кахель; кахель (пічні кахлі, облицювальна пічна плитка) різних форм і типів; метлахські і облицювальні плитки; архітектурно-будівельна кераміка; санітарно-гігієнічна кераміка; корабельний фарфор (кам'яна маса); електрофарфор; господарський фарфор; медичний, різномедичний, аптекарський, лабораторний (кислотоупорний) фарфор-фаянс; вази і аксесуарні кабінетні предмети; посуд і посудопластика; скульптура; дрібна пластика; ляльки; дитячий посуд і умивальні столи, кухні; прикраси, цяцянки; плакети, пласти і декоративні панно; вироби на замовлення.

Джерела та література

1. Безрукова Т.М. Буди – фаянсова столиця України: Краєзнавчі замальовки, присвячені 350-річчю Харкова. – Харків: Торнео, 2005.
2. Білоцерківська К. НА Інституту археології. Ф. ВУАК. Спр.592. Машинопис, рукопис. 1930 р. Висловлюємо подяку Сторчай О. За допомогу у пошуці цього матеріалу.
3. Борисенко Л.К. Історія Глинського індустріального технікуму: Рукопис. Київ, 21.08.1973 р. Зберігається в архіві СОХМ ім. Н.Онацького.
4. ДАХО. – Ф.634. – Оп.2. – Спр.30. – Арк.1-168.
5. Долинський Л.В. Український художній фарфор. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. – С.20.
6. Лысин Б. Производство керамических изделий в Юго-Западной России // Вестник технологии химических и строительных материалов. – К., 1911. – №3.
7. Нога О. Українська-художньо-промислова кераміка Галичини (1840 – 1940). – Львів: НВФ „Українські технології”, 2001.
8. Отчет о деятельности Глинской учебной гончарной мастерской за 1908 г. // Отчет Роменской уездной земской управы по экономическому отделу за 1908 год. – Ромны: Типография Дельберг, 1909.
9. Павлюк С., Чмелик Р. Скарби музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. – Львів, 2005. – С.142.
10. Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор (Конец XVIII – начало XX ст.). – К.: Наук. думка, 1985.
11. Родионов А.М. Марки русского фарфора: Практическое руководство для собирателей. – К.: Издательский дом „Стилос”, 2005.
12. Федевич Людмила. Роль художнього музею у вивченні, збереженні та розвитку традиційного народного мистецтва. Історія Глинської художньо-керамічної школи // Художній музей: Збірник статей і матеріалів. – Суми: Університетська книга, 2005.
13. Харченко А.И. Фарфор Полесья. – К.: Техніка, 1984.
14. Шмагало Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850 – 1950-і рр.). – Львів: Українські технології, 2002.
15. Just Johannes. Meissener Jugendstil Porzellan / Aufnahmen Jurgen Karpinski. – Leipzig, 1983.

Григорьева Л.И.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАРАИМСКОГО ОБЩЕСТВА КРЫМА ПО ИЗУЧЕНИЮ И СОХРАНЕНИЮ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ /20-е годы XX ст./

В современном крымском обществе ведется немалая работа по возрождению этнических культур. Много уже сделано по сохранению движимых и недвижимых памятников культуры, но многое еще сделать предстоит. Поэтому любой опыт, накопленный национальными общинами, в этом направлении очень важен, особенно для малочисленных этнических групп, какой является караимская община Крыма. Тем более, важен опыт людей, действующих в сложных условиях исторических перемен (это можно отнести как к 20-м годам XX века, так и к концу это столетия и начала нового XXI века).

Основными источниками для освещения данной проблемы явились материалы государственного архива АР Крым, а именно протоколы правления Евпаторийских караимских общин, протоколы заседания женщин караимок, переписка правления Евпаторийской общины с Симферопольским Правлением КрымОКО, с приволжскими караимами, протоколы объединенных заседаний и т.д.

Целью статьи является выделить формы и методы работы караимской общины в вопросе сохранения движимых памятников культуры и как результат работы – создание этнографического музея или отдела.

Работа с архивными документами показала, что все национальные секции Крыма в 20-е годы XX столетия не ставили своей целью создание музеев, комплектование коллекций, характеризующих их культурно-бытовые особенности. Даже, напротив, сохранение этих особенностей считалось недостатком. Обозначалось это как замкнутость, культурная отсталость национальных меньшинств, влияние религиозно бытовых традиций. С точки зрения задач 20-х годов, это были недостатки, так как должна была рождаться единая советская культура без этнической самобытности.