

14. Федосеєнко А. И. 150-летие храма Усекновения Иоанна Крестителя // Вісник ХДАДМ. – Х. : ХДАДМ, 2007. – № 4 – С. 194–201.
15. Федосеєнко А. И. Убранство и иконостас Храма Усекновения главы Иоанна Крестителя: исследования и реставрация // Ватерпас. Архитектура, дизайн, строительство. – К. : Ватерпас, 2002. – № 3 (40). – С. 52–55.
16. Федосеєнко А. И. Центральный иконостас Храма Усекновения Иоанна Крестителя // Дизайн-освіта 2007: головні вектори розвитку вищої освіти в контексті болонського процесу. – Х. : ХДАДМ, 2007. – С. 153–155.
17. Филевский И., свящ. Церковь святого и нерукотворного образа Христа Спасителя Харьковского коммерческого училища императора Александра III. – Х. : Типография Зильберберга, 1896.
18. Харьков: его прошлое и настоящее в рисунках и описаниях / сост. А. Н. Гусев. – Х. : Типография Адольфа Дарре, 1902. – 246 с.
19. Харьков: путеводитель для туристов и экскурсантов. – Х. : Типография И. А. Аничкина, 1915.
20. Шалина И. А. Вход «святая святых» и византийская алтарная преграда // Иконостас. – С. 52–71.
21. Шалина И. А. Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография // Иконостас. – С. 559–590.
22. Шкодовский Ю. М. Харьков вчера, сегодня, завтра. – Х.: Фолио, 2002. – С. 112.

**Людмила Федевич
(Суми)**

ІСТОРІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ГЛИНСЬКОЇ ГОНЧАРНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНІ РОМЕНСЬКОГО ЗЕМСТВА В КОНТЕКСТІ ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУР ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Глинська гончарна навчальна майстерня Роменського земства (пізніше – Глинська інструкторська школа з гончарного виробництва) – один з новостворених художніх навчальних закладів України початку ХХ ст., діяльність якого була спрямована на відродження та творчий розвиток національних традицій, що відповідало загальноєвропейським тенденціям мистецького напрямку модерн (або ар нуво).

Ключові слова: *глинська кераміка, народні ремесла, традиції, відродження, тенденції, вишивка, модерн.*

Hlinsk pottery study workshop of Romny zemstvo (later – on Hlinsk instructor school of pottery production) is one of new art schools in Ukraine at the beginning of the XX century. Its activity was directed towards the renaissance and creative development of national traditions in accordance with All-European tendencies of the Modern art branch, or Art Nouveau.

Keywords: *Hlinsk ceramics, folk handicrafts, traditions, renaissance, tendency, embroidery, the Modern art.*

Глинська гончарна навчальна майстерня Роменського земства¹ – один з новостворених художніх навчальних закладів Лівобережної України початку ХХ ст., діяльність якого була спрямована на відродження та творчий розвиток національних традицій, що відповідало загальноєвропейським тенденціям мистецького напрямку модерн.

Заснований 1900 року заклад працював під різними назвами. Спочатку – це Глинська гончарна навчальна майстерня Роменського земства (відповідний штамп на посуді – ГГУМ-РЗ). У 1909 році його було реорганізовано в школу інструкторів з гончарного виробництва, підпорядковану урядовій інституції – Головному управлінню землевпорядкування і землеробства (вироби Глинської інструкторської школи позначалися відповідними написами, ритованими в тісті – ГИШ або ГГИШ, іноді ИШ). У 1918 році заклад знову було реорганізовано, тепер уже в художньо-керамічну школу при наркоматі освіти України, а з 1921 – підпорядковано Роменському повітовому раднаргоспу. У 1923 році школа працювала при Роменському повітовому відділі народної освіти під назвою Глинська керамічна профшкола (пізніше перейменована як Глин-

ська технічно-керамічна профшкола). Від 1930 року школу реорганізовано у Глинський скляно-фарфоровий технікум і підпорядковано «Союзстеклофарфору», у 1932 – аналогічному відомству України. На жаль, 1933 року технікум було ліквідовано. І хоча нижче мова йтиме тільки про два перші періоди в роботі закладу, варто зауважити, що суттєвих змін у стилістиці вироби 1920–1930-х років не зазнали.

Як відомо, на Україні кінець XIX – початок XX століття – це час бурхливого розвитку промисловості і разом з тим – дбайливо-шанобливого ставлення до ручної праці, романтизації минулого, це час відродження несправедливо занедбаних традиційних народних ремесел (зокрема, гончарства), усвідомлення необхідності їх розвитку на високому професійному рівні. Саме в цей період почали активно діяти різноманітні навчальні майстерні, що ставили собі за мету як поліпшення умов праці вже існуючих кустарних промислів, так і відродження національних традицій у народному мистецтві. Особливо плідну діяльність було розгорнуто на Полтавщині².

Досі процес відродження традиційних ремесел розглядався в річищі діяльності місцевих губернських та повітових структур (наприклад, земств), скерованих з центру (С.-Петербург). Не заперечуючи вирішального значення місцевих ініціатив і зусиль з налагодження роботи професійних майстерень і шкіл, варто подивитися на ці мистецькі явища з позицій неперервності художніх тенденцій у межах європейського простору та усвідомити їх як своєрідне продовження інновацій, започаткованих, наприклад, англійськими художниками Джоном Раскіним та Вільямом Морісом, котрі ще у другій половині XIX століття вперше підняли бунт проти шаблону промислової продукції та безкінечної імітації стилів минулого. І це цілком логічно, якщо згадати, що у Європі розвиток декоративного мистецтва епохи модерну на ранніх етапах почасти був пов'язаний зі спробою відродження художньо-ремісничих майстерень.

Трохи пізніше 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 Абрамцеві (1882) і Талашкині (1900) в Росії. Головною, так би мовити, рушійною силою стильових та формотворчих процесів у цих майстернях був інтерес до національної культури своїх країн періоду їхнього найвищого розвитку (в Англії та Німеччині – до мистецтва Середньовіччя, в Україні – до мистецтва Київської Русі і (особливо!) епохи бароко, яка визначила декоративність як одну з найприкметніших ознак українського художнього мислення). Показовою в цьому сенсі є й історія діяльності Глинської гончарної навчальної майстерні – повчальний приклад того, якими шляхами йшло та якими зусиллями давалося відродження української національної культури.

Необхідно зауважити, що відмінність в організації роботи майстерень у країнах Західної Європи та в Україні була досить суттєвою: першими опікувались переважно приватні особи, а другими – держава³. Безумовні успіхи в роботі гончарної майстерні Глинська, створеної зусиллями Роменського земства, справді привернули увагу уряду. Починаючи з 1909 року, майстерня була реорганізована у школу інструкторів з гончарного виробництва (до речі, єдину на території колишньої царської Росії), в якій заняття почали проводити за ухваленою земськими зборами та Головним управлінням землевлаштування і землеробства (С.-Петербург) програмою, що передбачала трирічний курс навчання з обов'язковим вивченням не тільки практичних, а й теоретичних дисциплін. До розроблення програми були залучені найкращі спеціалісти своєї справи: завідувач майстерні А. Гофман, котрий отримав освіту за кордоном, та запрошений зі столиці консультант професор А. Соколов – видатний учений, знавець гончарного виробництва, під постійним турботливим наглядом якого перебувала майстерня від початку свого створення⁴.

До курсу обов'язкового теоретичного вивчення входили: неорганічна хімія з лабораторними аналізами в обсязі досліджень силікатів та їх сполук, мінералогія з геологією, керамічна технологія, а також загальноосвітні предмети. На практичні заняття відво-

дилися: добування та сортування глини, її обробка та приготування для формовки, відливки; приготування кольорових мас, ангобів та глазурей, а також виготовлення гіпсових форм для оздоблення різноманітних виробів і посуду. Цей рівень навчання могли забезпечити майбутнім інструкторам залучені професором А. Соколовим до роботи у Глинську висококваліфіковані спеціалісти, які здобули освіту за кордоном (Є. Більфельд, А. Реріх)⁵.

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

Значна частина різноманітного асортименту виробів Глинської керамічної майстерні нині представлена у фондах Роменського краєзнавчого та Сумського художнього музеїв, а також у приватній збірці Лесі Зинов'євої (м. Москва). Саме ці колекції дали можливість простежити закономірності використання тих чи інших форм та орнаментів протягом усього періоду існування школи, де виготовляли високохудожні, своєрідно орнаментовані кольоровими ангобами й поливами твори (вази, глеки, куманці, анімалістичні посудини, кахлі тощо – усього понад 70 найменувань), що мали ознаки того вишуканого стилю української кераміки початку ХХ століття, який став можливим лише завдяки цілеспрямованим його пошукам.

Уже за першого перегляду вироби школи справляють враження ансамблю, вирізняються стилістичною єдністю та самобутністю, незважаючи на те, що зазнали різноманітних історичних впливів. Так, впливи місцевого народного гончарства (у Глинську існувала давня гончарська традиція, яка у ХVІІ ст. створила передумови для виникнення цехової організації праці) особливо відчутні при виборі форм – це модифіковані горщики, глечики, макітри, куманці, барила тощо; помітні впливи античного мистецтва (алюзії амфор, гідрій, кратерів) й давньоруського стилю (чаші-братини, керамічні писанки). У виборі ж орнаментики надано перевагу бароковим ремінісценціям.

Належне місце займав тут і новий на той час стиль, що отримав назву «модерн», або «ар нуво»⁶. На нашу думку, саме завдяки впливові ідей цього європейського стилю стала можливою практика поєднання ручної праці і новітніх технологій в українському народному гончарстві. Не випадково найбільше визнання нової глинської кераміки припадає на 1910-ті роки, коли школу інструкторів з гончарного виробництва запрошують до участі у престижних виставках у Києві та Петербурзі⁷.

Деякі наші сучасники вважають, що для наслідування учням гончарних майстерень «нав'язували» зразки із використанням орнаментів ХVІІ–ХVІІІ ст., а керамічні вироби пропонували декорувати мотивами барокових вишивок. Щоправда, є автори, які розвиваючи цю думку, стверджують, що «зацікавлення періодом підйому українського мистецтва епохи бароко відбивало й суспільно-політичні умови в країні кінця ХІХ – початку ХХ століть. 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»⁸.

Упереджене ставлення до наслідування традицій епохи бароко суттєво змінив А. Макаров, який, зокрема, зазначив: «... 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...»⁹

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

Природні рослинні форми, що зустрічаються в розписах глинської кераміки початку ХХ ст., неначе пройшли подвійну стилізацію: одну в XVII–XVIII ст., коли старшинські майстрині-вишивальниці пристосовували до українських звичаїв і смаків іранські, турецькі та європейські зразки, а другу – на початку ХХ ст., коли барокові орнаменти «лягали» на розписну кераміку Полтавщини, зазнаючи змін, зумовлених особливостями матеріалу та естетичними смаками ар нуво.

Варто навести тут висновки дослідниці української старшинської вишивки Віри Зайченко з Чернігова, щоб порівняти їх орнаментуку з 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, з розміщеними у заглибленнях мотивами ананаса, винограду (іноді калини); до другої – переважно гранат у поздовжньому або поперечному розтині, оточений листям і пуп'янками; до третьої – гірлянди та композиції з букетів¹⁰.

Орнаменти ж глинської кераміки, включаючи й вищеописані схеми, набувають мистецької самостійності та самобутності, оскільки своєрідно адаптовані до різноманітних керамічних форм. Флореальні (фітоморфні) мотиви об'єднані тут не тільки у фризи, а, наприклад, у букети чи гілки, зібрані у вінки, проростають деревом або лягають суцільним заповненням на соковиті форми. Здавалось би, адаптувати смуги орнаментів старшинських лиштв до керамічних розписів досить просто. Однак метод цитування, характерний для періоду історизму, переосмислювався майстрами наступної епохи модерн: у цей час переважали творчі підходи до використання типових, віками відпрацьованих орнаментальних форм.

Для переконливості наведемо декілька паралелей. Досить поширеним орнаментом на керамічних виробках є фризовий розпис на тулубі чи плечах ваз, глечиків, джбанів, горщиків тощо. Порівняймо, наприклад, розпис на світло-блакитній вазі з двома ручками (РКМ, КСП-356) та старшинську вишивку (СХМ, 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 розтині, що ритмічно розташовані на широкій частині корпусу, та восьмипелюсткові квіти з бутонами, які розміщені на похилих плечах. Данина часу – ледь помітна еkleктика: включення геометризованого орнаменту на широких вінцях посудини. Як бачимо, прямого копіювання мотиву вишивки тут немає.

Порівняємо ще один фрагмент старшинської вишивки (СХМ, Т-166) з фризовим орнаментом на чаші з приватної колекції Л. Зинов'євої. Вельми популярний у вишивці мотив «гранатове яблуко» в розписах на кераміці зустрічається не часто. Автор розпису уникає подробиць, характерних для вишивки, узагальнюючи деталі, а іноді й відмовляючись від них. Адаптацію мотиву зроблено з урахуванням його символічного значення. Очевидно, подібні напівсферичні широкі чаші використовували для церковних потреб, і орнамент гранатового яблука, який нерідко зустрічався на вишитих підрясниках священнослужителів XVII–XVIII ст., абсолютно логічно зайняв своє місце на культовій посудині.

Популярний мотив барокових вишивок «ананас» (СХМ, Т-164) іноді творчо інтерпретується в українському мистецтві як виноградна лоза або калина і досить часто зустрічається в розписній кераміці початку ХХ ст. Прикладом може бути орнамент «вінок» на куманці з колекції Л. Зинов'євої. Ураховуючи форму посудини, автор «закручує» гнучку гілку навколо дископодібного корпусу куманця, дещо розріджує орнамент,

щоб акцентувати увагу на головних його компонентах – стилізованому гроні винограду і квітці-дзвонику.

Цікава трансформація відбулася з квіткою лотоса в розписах глиняної кераміки. Як відомо, першим, хто звернув увагу на цей мотив у старшинських вишивках, був А. Міллер. Об'єктом його дослідження стала переважно монохромна вишивка з мотивом дерева, в якому часто зустрічається квітка лотоса¹¹. Аналізуючи трансформацію мотиву «лотос» та інших пишних форм східного орнаменту в квіти, що часто зустрічаються в українському народному мистецтві, Т. Кара-Васильєва зауважує, що вони набувають своєрідної місцевої інтерпретації¹². Так, наприклад, в орнаменті «дерево» на керамічній тарелі з Глинська (РКМ, КСП-287) поєднано дві стилізації лотоса. Одна квітка – в центрі, темно-коричнева, збоку – нагадує корону або віяло, шість інших – бокові, синьо-коричневі, з зеленою серцевинкою, зверху – нагадують повні рожі. Тут хоч і прослідковується чітко виражена симетрія, підтримана великими жовтими семи-пелюстковими квітами та листям, однак застигlosti та сухості в зображенні не спостерігається, навпаки, за рахунок гнучкості розгалужених стебел, які закінчуються важкими темними квітками, підсилюється його динамізм.

Життєдайною силою наділяється з давнини такий елемент орнаменту, як шести-пелюсткова розетка. Його витoki набагато глибші, ніж період бароко. Особливо чітко орнамент виявив себе в народному різьбленому дереві від Слобожанщини до Гуцульщини. Застосовувався цей зірчастий елемент і в барокових вишивках (СХМ. Т-170), а пізніше аналог зустрічаємо й у розписах кераміки: наприклад, глиняна чаша на ніжці церковного призначення (РКМ, КСП-225). Поряд на фото подано кашпо (РКМ, КСП-250) з характерним для модерну лінійним орнаментом, який дещо контрастує з дрібними мотивами розпису чаші. Але саме такі «протириччя» становили суть часу, коли бурхливо оновлювалось українське народне мистецтво. У модернізованих виробах Глинської школи використання народних форм (горщики, макітри, куманці), ошляхетнених і збагачених поліхромними квітковими або монохромними флореальними орнаментами, сприймається як цілком логічне явище.

Натомість у фігурних посудинах новаторство, на перший погляд, видається дещо чужорідним. Хоча традиційні гончарні зоо- та антропоморфні форми, якими послуговувались у побуті та обрядах місцеві жителі – посудини «барани», «леви», «баби», залишаються майже не зміненими, 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 (РКМ, КСП-175), а друга – чорна, грушоподібна, з двома розміщеними тет-а-тет рельєфними пташками-ластівками, голівки та крила яких надають вазі вишуканого скульптурного силуету (РКМ, КСП-176). Ці, здавалося б, «чужі» станково-декоративні, не утилітарні форми при пильному спостереженні досить характерні для Глинська початку ХХ ст., можливо, саме тому, що в їх основі лежать традиційні народні прийоми ліплення (накладні очі, глибоке ритуння) та формотворення (традиційні грушоподібні глечики-совки). У свою чергу новий підхід до традиційних фігурних посудин виявився у гіпертрофованих формах: надто мала голівка у посудині «баран» порівняно з великим спрощеним циліндричним тулубом (РКМ, КСП-163) та надто видовжені пропорції посудини «баба» (РКМ, КСП-174).

Підсумовуючи сказане, хочеться зазначити, що погляди на творче поєднання традицій та новацій у народному мистецтві взагалі, а зокрема, на використання у розписах поливної кераміки елементів вишитої орнаментики, що органічно вписується в декоративні форми посуду, змінилися: експерименти, характерні для періоду модерну, сприймаються нашими сучасниками як класичні прояви українського гончарства початку ХХ століття. Вдалі чи невдалі спроби наших попередників підняти народне мистецтво на новий щабель, відродити його через навчання у майстернях, подібних до Глинської художньо-керамічної школи, стали для нас яскравим прикладом для наслідування.

- ¹ Колишня Полтавська губернія, нині Роменський р-н Сумської обл.
- ² Згадаймо хоча б Дігтярівське земське ремісниче училище – першу професійну школу на Полтавщині (заснована 1878 р.), Миргородську художньо-промислову школу ім. М. В. Гоголя (заснована 1896 р.), Опішненську гончарну майстерню (заснована в 1894–1900 рр.) та багато інших.
- Див.: Жук Н. В., Пустовіт Т. П., Фісун М. А., Ханко В. М. Наш рідний край: з історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період. – Полтава, 1991. – Вип. 12.
- ³ Це пояснює, наприклад, чому в Глинській майстерні навчання гончарів велося безкоштовно, а на її утримання виділялися суми з державної та місцевої казни, і чому в новостворену майстерню були призначені фахівці з російських підприємств (з фаянсової фабрики Кузнецова та з Мальцовських склозаводів).
- ⁴ ДАСО. – Ф-961, оп. 1, спр. 195 (Програма Глинської учебної гончарної мастерской).
- ⁵ Див.: Овчаренко Л. Гончарні школи містечка Глинськ // Керамологічний журнал. – 2004. – № 1. – С. 123.
- ⁶ Термін «ар нуво» використовується у вужчому значенні: на позначення тільки однієї з течій мистецтва модерну – декоративно-орнаментального, або «флореального».
- ⁷ На II Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі 1913 року Глинська школа інструкторів посідала чільне місце. Див.: Український відділ на Другій всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі 1913 року // Ілюстрована Україна. – Л., 1913. – Чис. 11. – С. 5.
- ⁸ Див.: Клименко О. До питання про роботу Полтавського земства з гончарями Опішні // Українське гончарство: національний культурологічний щорічник. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 421
- ⁹ Див.: Макаров А. М. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – С. 211.
- ¹⁰ Див.: Зайченко В. С. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. – К.: Родовід, 2001. – С. 12
- ¹¹ Див.: Міллер А. А. Лотос в малорусском орнаменте // Труды XIV археологического съезда в Чернигове в 1908 г. – М., 1911. – Т. 2.
- ¹² Див.: Українська вишивка: альбом / автор тексту та упорядник Т. Кара-Васильєва. – К.: Мистецтво, 1993. – С. 11.

Умовні скорочення:

СХМ – Сумський художній музей
РКМ – Роменський краєзнавчий музей
ДАСО – Державний архів Сумської області

**Галина Істоміна
(Київ)**

МОДЕРН В ОРНАМЕНТИЦІ ТА ФОРМАХ НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

У статті висвітлюються традиції народного мистецтва як невід'ємна частина процесу формування українського модерну. Цей стиль органічно ввійшов у народне мистецтво кераміки, поєднавшись з його орнаментальними мотивами та формами. На зламі XIX–XX ст. традиційне гончарство в західноукраїнському регіоні зазнало відчутного впливу мистецтва Австро-Угорщини («сецесіон»), Чехії та Польщі («сецесія»). Модерн проникав у народне гончарство через виставки, місцеві навчальні та виробничі заклади. Серед останніх виділялися Коломийська гончарна школа, майстерня у с. Товсте та фабрика Івана Левинського у Львові.

Ключові слова: модерн, стиль, народна кераміка, західноукраїнський регіон.

Traditions of folk art were an integral part of the formation of the Ukrainian Modern. On the other hand, this style came naturally into folk ceramics art and combined with its ornamental motifs and forms. At the turn of the XIX-th and XX-th centuries traditional pottery in the West-Ukrainian region was significantly heavily influenced by art of Austria-Hungary - "secession", and Czechia and Poland - "secessia." The Modern penetrated into folk pottery through exhibitions, local educational and industrial institutions. Among the last Kolomyia pottery school, the workshop in the village of Tovste and Ivan Lewinski's factory in Lviv were distinguished.

Key words: Modern, style, folk ceramics, West-Ukrainian region.