

- ¹ Колишня Полтавська губернія, нині Роменський р-н Сумської обл.
- ² Згадаймо хоча б Дігтярівське земське ремісничє 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.: Миллер 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.

Головною передумовою виникнення українського варіанта стилю модерн на західноукраїнських землях було захоплення народними художніми традиціями. У центрі уваги опинилося народне мистецтво гірських жителів Карпат. Останнє й пояснює виникнення такого явища, як «гуцульська сецесія».

В епоху модерну на Західній Україні однією з найпоширеніших галузей декоративно-прикладного мистецтва була кераміка. Творці нового стилю намагалися знайти засіб пристосування машинного способу виготовлення до прикладного мистецтва.

Для розвитку і підтримки гончарства в цей період на землях Західної України проводилися певні заходи зі створення товариств, спеціалізованих гончарних шкіл, організації виставок. Майстри багатьох гончарних осередків шукали нові форми посуду, які б відповідали новим тогочасним запитам.

Українські мистецтвознавці в 1880–1890-х роках, звертаючи увагу на зібрані етнографічні колекції, заявляли, що в основі нового стилю повинно бути народне мистецтво. Загальна крайова виставка 1894 року показала, що керамічні вази Дослідної станції при Політехніці й коминок, розписаний традиційними гуцульськими орнаментами, виконаний у Коломийській гончарній школі, втілюють засади народного мистецтва¹.

1886 року при Львівській Політехніці було створено крайову керамічну станцію дослідів гончарного промислу. Завдяки її художнім консультаціям були створені гончарна школа в Коломиї (1876), пізніше – в с. Товсте (1886), Краєвий заклад у Поремб'є (біля Кракова, 1899). Станція допомагала становленню фабрик І. Левинського у Львові та Вернера в Глинську. Усі ці заклади перебували під художнім керівництвом професора Львівської Політехніки Юліана Захаревича, палкого прихильника українського народного мистецтва².

У Львові тенденції модерну в галузі кераміки найпершими сприйняли Дослідна керамічна станція при Політехніці й фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського.

Значний внесок у розвиток модерну в руслі народних традицій зробив Ю. Захаревич, який розробляв ескізи облицювальних плиток, кахлів, ваз для Дослідної керамічної станції при Політехніці. Ще 1897 року Ю. Захаревич видав альбом «Узори для кераміки. Зошит І». Останнім його твором став незакінчений проєкт павільйону Галичини з гуцульськими мотивами для Всесвітньої виставки в Парижі 1900 року³.

На фабриці І. Левинського під керівництвом Осипа Білоскурського у 1904–1908 роках та Михайла Лук'яновича в 1908–1914 роках виготовляли кахлі, облицювальну плитку, вази, підсвічники та ін.

Михайло Лук'янович закінчив гончарну школу у с. Товсте, де і працював до початку ХХ ст., а потім очолив мистецький рух за створення українського національного стилю у промисловій кераміці⁴.

1886 року у цьому ж селі за ініціативи М. Чачковського була заснована гончарна школа, яка була орієнтована на місцеві традиції народного гончарства (МУНДМ, інв. № К – 3693). У школі виготовляли різноманітну продукцію, яку збували на ярмарках і в крамницях Кракова, Львова, Тернополя⁵.

На фабриці І. Левинського великого значення надавали ручній роботі художника, у той час як там не бракувало машин.

У виготовленні виробів на фабриці І. Левинського орієнтувалися на народне гончарство даного регіону. Зберігалися традиційні для західноукраїнської кераміки форми, орнамент і основний колорит, який складався з зелених, жовтих та коричневих барв. Декор на виробих густішав, набував вигадливості та рафінованості⁶. При цьому стилізовані народні мотиви сполучалися з характерними для Модерну візерунками. Кольорова гама збагачувалася нетрадиційними синіми, фіолетовими, золотистими відтінками. Значною мірою це було пов'язано з пошуками І. Левинським нової технології: застосуванням нових хімічних сполук у поливах та введенням муфельного випалу, який відкривав шлях до експериментів.

На фабриці І. Левинського було випалено понад 150 теракотових статуеток, що представляли народні типи Східної Галичини. Їх авторами були Теофіл Джулинський та його дочка Олександра⁷.

Крім фабрики І. Левинського у Львові, майоліку, розписану стилізованими в дусі сецесії народними орнаментами, виготовляла майстерня братів Олександра і Якова Левицьких (фірма «Казимир Левицький»)⁸.

Важливим осередком була Коломийська гончарна школа, яка орієнтувалася на гуцульські орнаментальні традиції. З 1890 року починається справжній розквіт школи у зв'язку з приходом нової генерації викладачів (О. Клімашевського, С. Дачинського)⁹. У Коломийській гончарній школі було створено велику кількість керамічних взірців облицювальної плитки, кахлів.

Вироби Коломийської гончарної школи та фабрики І. Левинського були репрезентовані на Всесвітній виставці в Парижі (1900). Завдяки бурхливому розвитку засобів комунікації культурно-мистецький обмін став доступним для таких закладів.

У 1900 році Всесвітня виставка відзначалася особливою пишністю. Витрати на цю виставку були значно більші, ніж у попередні роки. Виставкові павільйони оздобили строкатим і складним декором, який створював фантастичний, ілюзорний світ, сконструйований з архітектурних кліше¹⁰.

У виставковому павільйоні майстри Коломийської гончарної школи представили вазу-амфору, миску й тарелі із зображенням гуцула та гуцулки. На Всесвітній виставці в Парижі 1900 року Коломийська гончарна школа була нагороджена почесним дипломом та золотою медаллю, які нині зберігаються у фондах Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського¹¹.

У Коломії функціонувало торгівельно-промислове товариство «Гуцульська спілка промислова», яке допомагало народним майстрам збувати свої твори¹². Діяльність спілки розвивалася в основному на базі Коломийського етнографічного музею, де були створені умови для зберігання речей, які мали художню цінність.

Товариство шанувало гончарне мистецтво (серед іншого) гуцульських майстрів, які мали не лише етнографічне, а й вагоме художнє значення. Для такої справи музей був місцем дуже вдалим, тому що широкий загал міг легко ознайомитися з виробами народних майстрів та придбати їх. Крім того, таким чином вдалося відкрити дорогу народному мистецтву Гуцульщини за кордон через зв'язки місцевих музеїв, а також контакти з музеями у Відні та в Лондоні¹³.

Творчі методи роботи гончарів, багатство форм та орнаментики народної кераміки разом із новими особливостями технології виготовлення та декорування виробів стали взірцем для учнів у школах гончарного мистецтва.

Випускники Коломийської гончарної школи працювали в більшості керамічних шкіл та навчальних майстерень інструкторами і викладачами, зокрема у гончарній школі с. Товсте на Тернопільщині, на керамічній дослідній станції у Львові, на фабриці І. Левинського, а також у східних областях – Миргородській та Кам'янець-Подільській художньо-промислових школах, у Глинській школі інструкторів гончарної справи, навчальних гончарних майстернях у селі Опішня та Умані.

Роман Баран зауважує, що одним із перших у школі, хто використав національний колорит в орнаментиці облицювальної плитки, був Ю. Лебішак. За основу композицій ним узяті елементи народних орнаментів – ромби, хрести, стилізоване колосся пшениці, соняшник, мотиви вишивки, виконані в традиційній кольоровій гамі.

Кяхля «Гуцул в капелюсі» виконана в 1890-х роках. Автором кахлі, можливо, був Кароль Славіцький (КМНМГ, інв. № КН-12545/8, КР - 2727). Поширеними на кахлях гончарної школи були й рослинні орнаменти (Інв. № КН-12545). У ній виготовляли навіть кахляні печі.

Заклад завжди спирався на традиції народної кераміки, проте різні зміни стосовно і організаційних засад, і керівництва впливали на художню орієнтацію школи, підштовхуючи до різноманітних, часто полярних, творчих пошуків¹⁴.

Коломийська гончарна школа в період розквіту модерного стилю використовувала типові гуцульські форми та орнаменти, надаючи їм правильних геометричних форм. Ця неодноразово розкритикована українськими мистецтвознавцями «циркульність», на думку автора, бере свій початок з віденських майстерень, із творчих пошуків їх керівників: Йозефа Гофмана та Коломана Мозера.

Віденські майстерні були засновані 1903 року як Товариство художників прикладного мистецтва. Не зважаючи на значний комерційний успіх, віденські майстерні зіткнулися з конфліктом стилю модерну: між ідеєю естетичної ексклюзивності, з одного боку, і прагненням зробити мистецтво доступним для широкого загалу, – з другого. Віденські майстерні виголошували, що для них не існує різниці між «високим» і прикладним мистецтвом, мистецтвом для заможних і бідних.

Одним із принципів віденських майстерень було гасло: «Краще працювати над одним предметом десять днів, ніж зробити десять предметів за день»¹⁵.

Вироби віденських майстерень зберігали в собі ознаки двох майстрів: ескізи виконувалися художниками, а виготовленням займалися ремісники. Гофман і Мозер, орієнтуючись на рух Морріса і Раскіна, втілили вимоги, висунуті в Англії десятиліттями раніше, але з розумним застосуванням машинної праці.

Йозеф Гофман розробив принцип геометричного узору, яким почали оздоблювати речі, відмовившись від фантастичного орнаменту. В той же час сітку з ліній не можна було звести до примітивної лінійності.

Серед випускників Коломийської гончарної школи того періоду послідовним прихильником геометричності був Йосип Баранюк.

Син Петра Баранюка – Йосип (1863–1942) – надавав перевагу геометричним циркульним мотивам, які пропагувалися Коломийською гончарною школою, додаючи рослинні елементи. Він у своїй творчості відійшов від зображень людських постатей та вигадливих композицій, які створювали його дід та батько. Якщо на кахлі «Придорожний хрест» (КМНМГ, інв. № КН – 5587, КР-1136.) Й. Баранюк ще вводить зображення птахів і рослинності, то інша кахля із зображенням хрестоподібного мотиву позбавлена дрібних елементів та відзначається каліграфічністю та «циркульністю» (КМНМГ, інв. № КН – 7139, КР-1598).

На зламі ХІХ–ХХ ст. традиційне гончарство в західноукраїнському регіоні зазнало відчутного впливу мистецтва Австро-Угорщини («сецесіон»), Чехії та Польщі («сецесія»). Проникав модерн у народне гончарство через виставки, місцеві навчальні та виробничі заклади.

Традиції народного мистецтва були невід'ємною частиною процесу формування українського модерну. Цей стиль став органічною частиною народного мистецтва кераміки, поєднався з його орнаментальними мотивами та формами.

¹ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л. : Центр Європи, 2005. – С. 29.

² Баран Р. До проблеми формування українського національного стилю в кераміці // Животоки. Статті. Есе. Розвідки. – Коломия : Народний дім, 1994. – Кн. 7. – С. 25.

³ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – С. 30.

⁴ Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л. : Українські технології, 2005. – С. 172.

⁵ Там само.

⁶ Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – С. 116.

⁷ Там само. – С. 117.

⁸ Там само. – С. 118.

⁹ Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні... – С. 172.

¹⁰ Фар-Беккер Г. Искусство модерна. – Köln : «Кёпеманн», 1996. – С. 74.

¹¹ Баран Р. До проблеми формування українського національного стилю в кераміці. – С. 25.

¹² Регор Ф. Из Коломыи в Косов // КС. – 1896. – Т. 54. – С. 301.

¹³ Там само.

¹⁴ Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні... – С. 172.

¹⁵ Фар-Беккер Г. Искусство модерна. – С. 365.