

Статті



Агнія КОЛУПАЄВА

ДО ВИВЧЕННЯ ПРЕДМЕТІВ З ФАЯНСУ ТА ФАРФОРУ ЦЕРКОВНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ В УКРАЇНІ

Ahnia KOLUPAYEVA. On Studies in Faience and Porcelain Objects of Church Destination in Ukraine.

Дослідження кераміки церковного призначення є невід'ємною складовою проблематики українського декоративного мистецтва в контексті національного сакрального мистецтва. Вивчення цієї групи артефактів є актуальним і сприятиме ширшому баченню духовних підвалин українського декоративного мистецтва. Фаянсові та фарфорові предмети у сфері церковного мистецтва в Україні ще недостатньо висвітлені. Відомо, що в основі технології цих підвидів кераміки лежить використання білої глини (каолін). На відміну від продукції з кольорових (гончарних) глин (майоліка, теракота), поширеної як в народній кераміці, гончарстві, так і в художньо-промисловій – фаянс, фарфор пов'язані виключно з професійним мистецтвом, промисловим виробництвом. У мистецтвознавстві здебільшого розрізняються два великі пласти кераміки, зокрема, вироби з гончарних глин (які й означаються терміном “кераміка” у вузькому значенні) та фарфорово-фаянсові вироби.

У дослідженні фаянсу і фарфору, як і кераміки церковного призначення взагалі, на нашу думку, важливим є питання конкретизації типології творів у контексті Літургії, художніх систем інтер'єру (екстер'єру) церкви, християнського мистецтва. На основі опрацьованого матеріалу відзначається спільність типології взагалі кераміки церковного призначення, принципів формотворення, залежно від її функціону-

вання в архітектурно-декоративному і літургійному просторі храму. За теоретичними розробками М.Станкевича, С.Боньковської, Я.Тараса¹, в кераміці церковного призначення, на нашу думку, можна виділити такі основні групи: сакральні предмети, церковно-обрядові та архітектурно-декоративні вироби. У цих групах вирізняються: керамічні хрести, ікони, літургійний посуд, світильники (панікадила, свічники, лампади), кадильниці, кропильниці, купелі, місткості для освячення води, а також кераміка в оздобленні стін, підлоги церкви та предметів церковної обстави (іконостас, престол, тетрапод).

Предмети церковного призначення з фаянсу та порцеляни відомі в Україні вже у середині XIX ст., коли активізувалося поширення кераміки в обставі українських храмів. Воно відповідало, зокрема, й стратегії розширення асортименту провідних українських фаянсових і порцелянових підприємств, адже XIX ст. – час їх інтенсивного розвитку, період піднесення цієї галузі (що в Україні зародилася в кінці XVIII ст.)². Першість у виробництві продукції церковного змісту належить Києво-Межигірській фаянсовій фабриці та фарфоровому заводу А.Міклашевського у Волокитиному (тепер Сумської обл.). Відтоді вироби для церкви, зокрема, з волокитинського фарфору згадуються в літературі³.

Вивчений матеріал дає підстави умовно виділити такі основні, на наш погляд, віхи в історії фаянсу і фарфору церковного призначення

¹Станкевич М.Є. Морфологія – наука про систему видів // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво.– Львів, 1992.– С. 84; Боньковська С. Церковна металопластика в системі християнського декоративного мистецтва // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії.– Вип. 5.– К.: Інститут мистецтвознавства, етнографії і фольклористики ім. М.Рильського, 2004.– С. 129-147; Тарас Я. Внутрішність церкви // Словник українського сакрального мистецтва / Авт.: М.Станкевич, С.Боньковська, Р.Василик та інші.– Львів, 2006.– С. 56.

²Станкевич М.Є. Художня кераміка, скло і метал // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво...– С. 202-203.

³Гутман А. Мануфактурная промышленность Черниговской губернии // Журнал мануфактуры и торговли.– СПб, 1858.– Т. II.– Ч. III.– С. 57-59.



Хрест напрестольний "цілувальний" (лицьова і зворотна сторони). Фаянс, формування, розпис. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-50-ті рр. НКПКЗ, СК-155.



в Україні: 1) кінець XIX – поч. XX ст. – розгортання серійного виготовлення церковних виробів, в тому числі з фаянсу і порцеляни, яке пов'язане з появою потужних підприємств кераміки. У цей період і формується основна типологія релігійно-культових речей з фаянсу й порцеляни. Все це супроводжувалося впливом стилю модерн, активізацією церковного будівництва, збільшенням художньо-технічних можливостей керамічного виробництва; 2) час панування тоталітарного режиму – вилучення церковних виробів з асортименту українських фарфорово-фаянсових підприємств, нищення разом з церквами пам'яток XIX – поч. XX ст. Зразки тогочасного фаянсу, фарфору церковного призначення належать до рідкісних; 3) поч. 1990-их рр. – перші роки XXI ст. – в умовах державної незалежності України спостерігається відродження виробництва предметів церковного, релігійно-обрядового змісту.

Хрести, лампади, окремі літургійні предмети, а також "хатні" ікони, великодні яйця з фаянсу вже протягом 1840-50 рр. виготовлялись на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці (1798-1874)⁴. За М.Біляшівським, продукція культових виробів в асортименті цієї фабрики була досить значною⁵. На думку Ф.Петрякової, ця особливість була пов'язана з розвитком самого виробництва, створеного на території Спасо-Преображенського монастиря в Межигір'ї⁶.

За художнім рівнем киево-межигірські фаянси релігійного змісту досить різноманітні, здебіль-

⁴Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я (1840-1850) // Історія релігій в Україні. Праці XI-ї Міжнародної наукової конференції (Львів, 16-19 травня 2001 р.). – Кн. II. – Львів: Логос, 2001. – С. 337-343; Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці Національного музею історії України // Київська Старовина. – 1999. – № 4. – С. 89-99; Іванова О. Межигірський фаянс XIX ст. в колекції Національного музею історії України // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: Науковий збірник за матеріалами конференції. – К., 2002. – С. 93.

⁵Біляшівський М. Виставка фаянсових та порцелянових виробів. Києво-Межигірська фабрика // Всеукраїнський історичний музей ім. Тараса Шевченка. – К., 1925. – С. 2.

⁶Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я... – С. 337-343.

шого зорієнтовані на масового споживача. Більш вишукані речі виготовлялися на окремі замовлення. Так, з документів відомо, що майстер Фелікс Турчиновський півроку працював над розписом однієї великої лампади (1826)⁷. Для продукції згаданого підприємства характерний рельєфний декор, застосування однотонної поливи, а також поліхромії, іноді у поєднанні з ручним розписом, надполивним друком. Наприклад, серед хрестів, лампад, відомі монохромні та поліхромні варіанти, ідентичні за формою, іконографією мотивів. Найбільш представницькою є колекція києво-межигірських виробів релігійного призначення у збірці МУНДМ. Групи пам'яток, в т. ч. з колишньої колекції старожитностей Церковно-археологічного музею Київської духовної академії, є в НКПІКЗ, НМІУ, окремі твори зберігаються в Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького (далі СХМ), МХП та інших музеях, а також приватних збірках України і Росії.

У цих збірках увагу привертають напрестольні, настінні, ручні хрести. Характерним є вкритий зеленою поливою хрест зі збірки НКПІКЗ, який, можливо, належить до різновиду "цілувальних" (напрестольних) хрестів. Він несе на собі рельєфні зображення розп'яття Ісуса Христа (лицьова сторона), Святого Духа-голуба і Всевидячого Ока (зворотна)⁸. Цей мотив, що є іконографічним Господнім символом, складається з зображення Божого ока в оточенні трикутного німба (символ Трійці) та променів світла, які йдуть усебіч від нього⁹. Відомий і поліхромний аналог такого хреста, дещо менших розмірів¹⁰. Невеликі настільні, очевидно, "хатні" хрести виготовлялися з фаянсової маси "кольору вершків", а також поліхромні. Ймовірно, про подібні писав Є.Кузьмін: "Неможливо залишити поза увагою... поліхромні хрести з намальованими фігурами розп'ятого Христа...". Настінні Розп'яття були у вигляді пласта з горельєфним зображенням,



Хрест напрестольний. Фаянс, формування, зелена полива. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-1850-ті рр. НКПІКЗ, СК-150.

який кріпився до дерев'яної основи у формі хреста¹¹.

Вагоме місце в асортименті Києво-Межигір'я посідали лампади – церковні світильники на олію (єлей), які засвічують перед іконами під час Богослужіння¹². Художня структура лампад завжди містила елементи християнської символіки. Наприклад, з ранньохристиянської доби відомі лампадки у формі човна, що символізує Церкву, на них зустрічаються хрестографи, монограми Ісуса Христа, мотиви агнця, голубів, пальми тощо. Києво-межигірські лампади різні за розміром (висотою від 7,7 до 20-25 см), в цілому однотипні за формою – у вигляді кулястої вазоподібної посудини з виразно профільованими стінками, рельєфним декором. Такі лампади є як поліхромні, так і вкриті поливою одного кольору. Зустріча-

⁷Там само.– С. 337-343.

⁸НКПІКЗ, СК-150; 23 x 12,3 x 2 см.

⁹Станкевич М. Усевидяче око // Словник українського сакрального мистецтва...– С. 247.

¹⁰НКПІКЗ, СК-155; 18,5 x 10,5 x 1,5 см.

¹¹Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я...– С. 337.

¹²Барсов Н.И. Лампада // Христианство: Энциклопедический словарь в 3-х т.– Москва, 1993.– Т. 2.– С. 11-12.



Лампади. Фаянс, формування, світло блакитна полива. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-1850-ті рр. МУНДМ.

ються й вироби більш геометризованого силуету, позначені рисами класицизму. Відомо, що на поч. ХХ ст. у приватній колекції киево-межигірського фаянсу О.Г.Гансена (Київ) налічувалося близько десяти хрестів і тридцяти лампад¹³.

Лампади інваріантні за формою вінець, вушок для підвішування, завершення нижньої частини (у вигляді краплі, кульки тощо). У поліхромних виробах основні архітектонічні частини посудини (вінця, шийка, пук, денце) та рельєфного декору виділяються локальними плямами контрастних кольорів (жовтий, рожево-фіолетовий, зелений, білий, чорний). В декорі поліхромія може поєднуватися з традиційним рослинним розписом та друком, яким іноді наносяться зображення іконографічних сюжетів¹⁴. На думку А.Ферчук, у поліхромних виробах відчутний вплив народної кераміки¹⁵.

До монохромних належать легко тоновані лампади – кремові, зелені чи вкриті бузково-фіолетовою поливою. Пластичними прикрасами таких лампад найчастіше є зображення херувимів, розміщені по корпусу з трьох боків, доповнені пишними рослинно-квітковими гірляндами (МУНДМ, експозиція).

В експозиції МУНДМ є фаянсовий литійник (всенічник, всеношник, всеношниця), вкритий поливою блідо-блакитно-бузкового кольору¹⁶. Це літургійний предмет у вигляді великої таріли (миси) зі встановленими на ній посудинами для Божих Дарів. Литійник ставиться на тетраподі (який в церкві міститься перед вівтарем) і призначається для освячених у притворі хлібів, пшениці, вина і елею під час литійної відправи на Всенічній Службі Божій¹⁷. Об'ємно-просторова

¹³Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я... – С. 337-339.

¹⁴Там само. – С. 339.

¹⁵Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці... – С. 89-99.

¹⁶МУНДМ, Фс-214/1, 2, 3, 4, 5; h – 50; D – 32,2; d – 18,8 см. 1840-50-ті рр.

¹⁷Цей обряд нагадує вірним про чудесне нагодування Ісусом Христом п'ять тисяч народу п'ятьма хлібами, а також монастирський круг цілодобового богослужіння з перервами для трапез (цит. за: Боньковська С. Литійник (всенічник, всеношник, всеношниця) // Словник українського сакрального мистецтва... – С. 142.).



Лампада. Фаянс, формування, поліхромія, розпис. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-1850-ті рр. НКПКЗ, СК-80 (8 x 10 см).

структура литійника, обумовлена канонічно, функціонально, символічно, склалася у сфері церковного металу. Тому основою характеристики форми фаянсового виробу є визначення, сформульовані дослідницею українського церковного металу С.Боньковською¹⁸.

Межигірський фаянсовий литійник або всеношниця складається з широкої плоскої таці (блюда) на високому стояні. У центрі на таці є плоский таріль на ніжці – чаша для хлібів. Спереду неї – невелика кругла чаша для пшениці (на стопі-підставці). Зліва і справа симетрично розміщені дві однакові келихоподібні чаші для вина і елею (елейниця). Вони мають по два S-подібно вигнуті вушка (обов'язкові для цих посудин накривки, увінчані хрестиком, відсутні). В металевих литійниках симетрично розставлений посуд

об'єднує високий двосвічник (дикирій) з хрестом посередині, що значно вивищується над Дарами Божими. На фаянсовому виробі цей компонент втілює група з трьох предметів, розташованих на одній лінії біля бортика таці. Це два одинарних свічники, які симетрично розміщуються обабіч високого хреста на стрункій трапецієвидній підставці (усі ці елементи, як посуд, закріплені на таці нерухомо). Києво-Межигірський литійник не має іконографічних зображень (на металевих лише на хресті зустрічається пластичне або живописне зображення Розп'яття)¹⁹.

Наслідуючи металеві зразки, фаянсовий литійник водночас має риси, характерні й для киево-межигірського столового фаянсу. Зокрема, виробів з рельєфним декором (акант, листя винограду, квіти тощо), вкритих однотонною кольоровою поливою. Про це свідчить низ таці з ажурним

¹⁸Боньковська С. Литійник (всенічник, всеношник, всеношниця)... – С. 142.

¹⁹Там само.

бортиком, рельєфно декорований рослинними мотивами. Характерними є стояні таці й свічників, профільовані, з рельєфними канелюрами, укладеними на зразок шнура, масивні стопи стоянів з пишним, бароково вигнутим листям аканту тощо. Наявність лампад кількох варіантів форми, також оздоблених рельєфом і поливою блакитно-бузкового кольору свідчить про те, що в Києво-Межигір'ї виготовлялися цілі ансамблі, набори церковного начиння, в яких різні за функціями предмети становили цілість за пластично-декоративним вирішенням.

Києво-Межигірські фаянсові ікони за призначенням "хатні" (прямокутні, вертикальні, від 25 x 20 до 33 x 29 см). Значна група цих виробів, а також гіпсова форма для виготовлення ікони зберігається в колекції МУНДМ²⁰. Рельєфи центрального поля і рамка ікон формувалися штампом, одночасно, у процесі їх виготовлення. Серед рельєфів – канонічні сюжети Воскресіння Ісуса Христа, Христос Спаситель, Різдво Христове, Богородиця Одигітрія, Св. Варвара, Св. Дмитро та деякі інші²¹. Образ Спасителя згадується в документах серед перших експериментальних порцелянових статуєток з бісквіту, що короткочасно продукувалися на фабриці (1851)²². Більшість з фаянсових ікон не належала до кращих зразків межигірського виробництва. Пластичні зображення (іноді розташовані в медальйоні) здебільшого доповнювались розписом з використанням локальних плям відкритих кольорів, підведенням основних рис обличчя святих (брови, очі, уста), імітацією під мармур поливами пастельних тонів (на тлі), елементами традиційного рослинного орнаменту, в тому числі з декору тарілок (на рамці) тощо. Такі твори знавцями академічного мистецтва кваліфікувались як "розмальовки"²³.

Очевидно, механічне перенесення традиційного іконопису на керамічний виріб без переосмислення специфіки фабричного фаянсу спричини-

ло відсутність кольорової гармонії, цілості творів, що певним чином профанувало духовну суть ікони. Водночас ці ілюміновані фаянси позначені й народним розумінням святих образів, прагненням декоративності, адже їх писали не професійні іконописці, а місцеві майстри-фаянсисти. Попит на фаянсові "хатні" ікони, очевидно, був зумовлений не лише їх утилітарними якостями (стійкість керамічних матеріалів, можливість доглядати за ними як за посудом тощо), але й художніми. Світлість, прозорість фарб, полиск фаянсових поверхонь, мабуть, були суголосні традиційному розумінню сутності святих образів у тогочасному і не тільки межигірському середовищі.

Церковний фаянс, вірогідно, виготовляли й на заводі в Глинську (тепер Львівської обл.) – відомому центрі фаянсового виробництва на західноукраїнських землях з XVIII ст. До виробів цього заводу відносять, зокрема, вкритий темно-зеленою поливою хрест поч. XX ст., знайдений на одній з могил кладовища в Глинську. 1929 р. відомий український історик І. Крип'якевич його подарував до Музею НТШ²⁴. За Г. Івашків, іконографія цього хреста уподібнена до двох типів: ручного чи напестольного. За розмірами (22 x 9 x 1,5 см) цей хрест можна віднести до групи ручних. Водночас за іконографією та стилістикою рельєфного Розп'яття він споріднений з напестольними дерев'яними хрестами з Покуття та Поділля²⁵. Підтримуємо думку Г. Івашків про його належність до різновиду "цілувальних" хрестів (невелике потовщення внизу та рельєфні виступи на ньому, можливо, служили для зручності фіксації в руці при цілуванні цього сакрального предмета). За іншою гіпотезою, це міг бути "хатній" хрест, один з елементів інтер'єру. Рельєфна фігура розп'ятого Христа (західного, латинського типу, про що свідчать обвисле тіло, наявність тернового вінка, коротка опаска, руки і ноги прибиті трьома цвяхами, без підніжжя) відзна-

²⁰МУНДМ, Фс-826; 33 x 43 см.

²¹МУНДМ, Фс-796-799; Фс-800-814, Фс-824.

²²Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці...-- С. 95.

²³Петрякова Ф. Хрести, лампади, хатні ікони Києво-Межигір'я...-- С. 340.

²⁴Івашків Г. Глиняні хрести: функція, типологія, декор // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2009 рік. Кн. II.– Львів, 2009.– С. 451-456.

²⁵Станкевич М. Українське художнє дерево XVI-XIX ст...-- С. 231-322.



Литійник (всенічник, всеношник, всеношниця). Фаянс, формування, блакитна полива. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1840-50-ті рр. МУНДМ.



чається правильністю пропорцій та пластичною виразністю²⁶.

Порцеляною церковного призначення знаменитий завод А.Міклашевського у Волокитиному (тепер Сумської обл., 1839-1861). Як відомо, основну продукцію цього заводу становив посуд, предмети для облаштування світського інтер'єру соціальної верхівки (статуетки, плитки для камінів, корпуси для годинників та інше). Технологічно завод не поступався тогочасним європейським виробництвам. Значна увага тут приділялася якості фарфорової маси (в основі якої був глухівський, або полошківський каолін), білизні, прозорості, художнім якимось оздобленням дзвінкого черепка тощо²⁷.

Виробництво фарфорових іконостасів, зокрема його архітектурно-декоративних деталей, стало новим явищем в українському церковному мистецтві. На Волокитинському заводі для місцевої Покровської церкви було вперше запроєктовано й виготовлено фарфоровий іконостас (1852-1857). Він став головним з трьох іконостасів цього храму й розміщувався у центральному нефі. Окремі фрагменти іконостаса вперше дістали схвальну оцінку на виставці в Москві (1853). Вже в статті про освячення місцевої церкви, зведеної коштом Міклашевського у псевдоготичному стилі, згадувався встановлений у ній "знаменитий у художньому відношенні" фарфоровий іконостас²⁸. Л.Долинський, відзначаючи яскраве естетичне враження від фрагментів виробу, вбачав у його позитивній оцінці і значну долю емоційного чинника, пов'язаного з оригінальністю самого задуму та незвичністю його втілення²⁹.

Збережені фрагменти, описи очевидців дають певну уяву про цей унікальний монументальний виріб (його загальний вигляд в інтер'єрі церкви відомий з чорно-білої фотографії кінця

1850-их рр.)³⁰. Відомо, що деталі з порцеляни обрамляли дерев'яний каркас іконостаса. Чотири сині з золотом колони намісного ярусу (оббиті позолоченою виноградною лозою) підтримували верхній карниз, вкритий "різнобарвними арабесками". Порцеляновими були й шість ікон на Царських вратах, а також великі рами намісних ікон, за висловом П.Дорошенка, "...тонкої, вишуканої обробки..." та ажурні прорізні вставки-рами для ікон другого, празничкового ярусу³¹.

Показовою є монументальна рама намісної ікони (2130 x 950 см), яка донедавна була в експозиції ЧІМ. Рама має аорчне завершення, складається з дванадцяти щільно припасованих і з'єднаних між собою фрагментів. У центрі її верхнього і нижнього боків – пластичні картуші, оточені пишною ліпниною у вигляді завитків. В картушах міститься поліхромний розпис (букет квітів). Плавні профільовані повздовжні сторони рами ритмічно почленовані на три ділянки, вкриті рельєфною скісною решіткою (білою на синьому тлі), між якими також є невеликі картуші з квітами. Вгорі рами з обох боків – рельєфні зображення херувимів.

Збереглося й поліхромне фарфорове "Розп'яття", яке складається з кількох частин і має досить великі розміри (79 x 68,5 см). Його художній лад зумовлений реалістичним, натуралістичним підходом, характерним для фарфорової пластики Волокитинового 1840-50-их рр. Фігура Христа створена засобами круглої скульптури, характеризується тонкою пластикою та глибоким психологізмом у передачі страждань Розп'ятого, і позначена переплетенням східної і західної іконографії. Важливими ознаками є схилена на правий бік голова з довгим волоссям і короткою бородою, тіло пряме, прибите чотирма цвяхами, коротка опаска, терновий вінок. Поліхромія різними відтінками тілесного, червоного, брунатного, зеленого кольорів означає частини фігури (нанесені прожилки, рани підкреслюють напругу, біль пораненого ті-

²⁶Івашків Г. Глиняні хрести...– Іл. 2.

²⁷Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор (Конец XVIII – начало XX ст.).– К., 1985.– С. 117.

²⁸Гутман А. Мануфактурная промышленность Черниговской губернии...– С. 57-59.

²⁹Долинський Л.В. Український художній фарфор.– К., 1963.– С. 29-30.

³⁰Опубл.: Картины из церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории.– К., 1911.– С. 148-149; Дорошенко П. Волокитино // Столица и усадьба. Журнал красивой жизни. Петроград, 1915.– № 44.– С. 7.

³¹Дорошенко П. Волокитино...– С. 7.



Іконостас. с. Волокитине Сумської обл. 1850-ті рр. Опубл.: Дорошенко П. Волокитино...– С. 7.



Рама намісної ікони. Порцеляна, формування, розпис. Завод А.Міклашевського. с. Волокитине Сумської обл. 1850-ті рр. ЧІМ.

ла) та інші компоненти Розп'яття. Хрест складається з прямокутних плиток, декор яких імітує текстуру дерева³².

Окрім деталей іконостасу, для облаштування волокитинської церкви на заводі Міклашевського було виготовлено чотири великі панікадила, дарохранильницю ("тонкої і складної роботи") та масивні свічники-ставники. Відомо, що перед іконами намісного ряду іконостаса було дев'ять ставників. Лампади у вигляді ажурних посудин з широкими вінцями (18 x 35 см) в прорізному корпусі мають по два картуші, в які вписані букети квітів. Їх також прикрашає легкий поліхромний розпис у вигляді гірлянди³³.

Художнє вирішення іконостаса та інших предметів для облаштування волокитинської церкви поєднувало пластичний декор (символічні рослинні мотиви, картуші-медальони тощо) з розписом, живописні й графічні елементи (решітки, квіткові елементи та інше). Вироби творилися в стилістиці пізнього класицизму з рисами т. зв. повторного рококо ХІХ ст. На них простежується певний вплив французьких, саксонських виробів, відчутний і на тогочасній російській (петербурзькій) продукції Імператорського фарфорового заводу та заводу Корнілових³⁴. Колорит, зокрема іконостаса, визначався зіставленням білого, синього (кобальт), позолоти з поліхромним розписом, що справляло значний декоративний ефект³⁵. (Примітно, що фрагменти, які знаходяться в експозиції СХМ, значно відрізняються від згаданих за стилістикою, кольоровим рішенням. Вони дають підстави припускати можливість виготовлення на заводі не одного, а кількох іконостасів).

³²НМІУ, К 1241/1 (опубл.: Івашків Г. Декор української народної кераміки ХVІ – першої половини ХХ століть.– Львів, 2007.– С. 385).

³³Долинський Л.В. Український художній фарфор...– С. 30; Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор...– С. 124-126.

³⁴Онацький Н. Українська порцеляна.– Суми, 1931.– С. 4; Петрякова Ф. Художній фарфор заводу А.Міклашевського. Французько-українські контакти першої пол. ХІХ ст. // Народознавчі Зошити.– 1997.– № 5.– С. 312-314.

³⁵Долинський Л.В. Український художній фарфор...– С. 30.



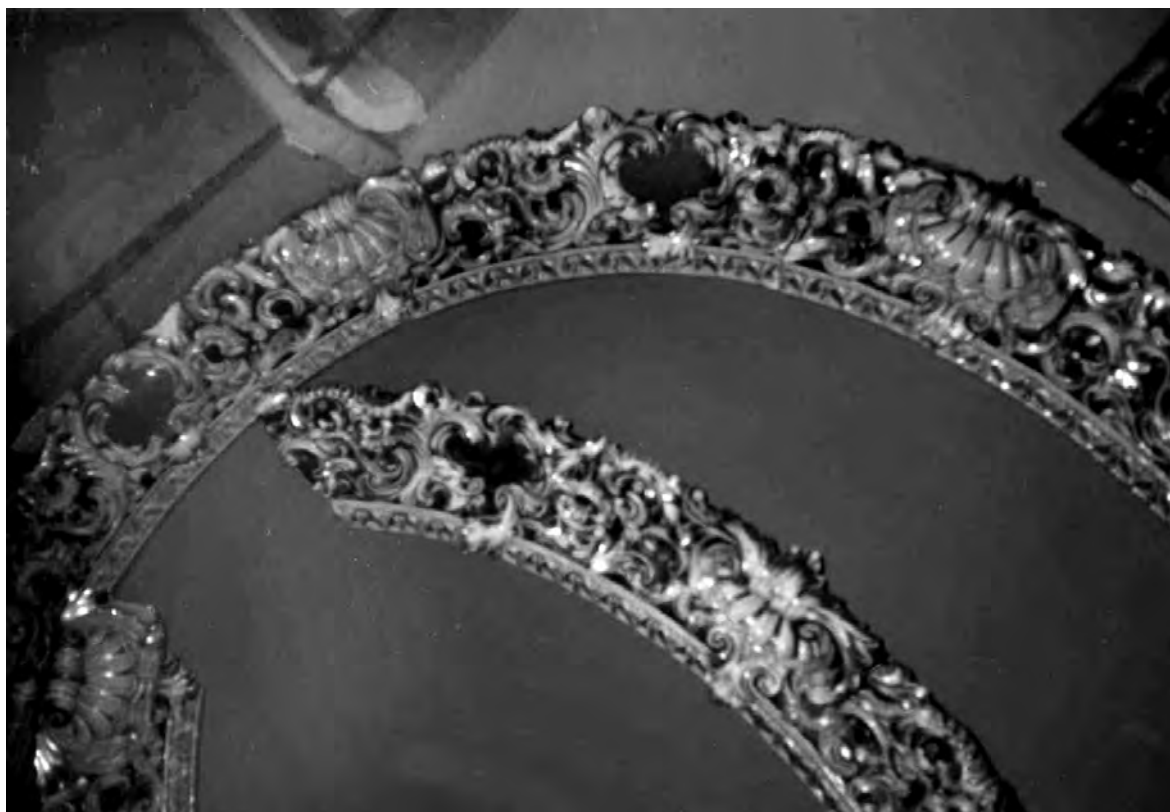
Іконостас (фрагменти). Порцеляна, формування, розпис. Завод А.Міклашевського. с. Волокитине Сумської обл. 1850-ті рр. МУНДМ.



Лампада. Порцеляна, формування, розпис. Завод А.Міклашевського. с. Волокитине Сумської обл. 1850-ті рр. МУНДМ.



Архітектурні деталі іконостасу (?). Порцеляна, формування, розпис, позолота. Завод А.Міклашевського.
с. Волокитине Сумської обл. Середина XIX ст. СХМ.





Лампада. Порцеляна, формування, позолота. Поч. XX ст. НКПКЗ, СК-106 (15,5 x 11 x 7,5 см).



Лампада. Порцеляна, формування, розпис, поливи. Кін. XIX – поч. XX ст. НКПКЗ, СК-107 (10,5 x 8,5 см).



Іконостас (фрагменти). Майоліка. Миргородська художньо-промислова школа ім. М.Гоголя. 1900. ММКТ. Фото Р.Шмагала.

Яскрава білизна порцеляни, легкість пластичних оздоб, символічні у християнстві й декоративно виразні кольорові зіставлення безперечно вносили своєрідний естетичний нюанс в художній ансамбль храмового інтер'єру. А унікальні монументальні роботи засвідчили значний функціонально-декоративний потенціал порцеляни в контексті сакрального мистецтва, конкретно, в обставі церкви³⁶.

Успіх волокитинської порцеляни, зокрема розголос про названий іконостас, на думку Ф.Петрякової, став поштовхом для виготовлення церковних виробів на російських фарфорово-фаянсових підприємствах, а саме "Товариства кузнецовських заводів" (кінець XIX – поч. XX ст.). Вироби цих підприємств мали значне поширення. У Харкові, Полтаві, Одесі, Києві, Криму діяли їх торгові представництва. Хоча філії, що відкрилися в Україні – фаянсові фабрики М.Кузнецова в Будах поблизу Харкова (засновано 1887–88 рр., цех порцеляни відкрито 1894) та Слов'янську (тоді Ізюмський повіт Харківської губернії) (1892), спеціалізувалися, передусім, на виробництві столового фаянсу³⁷.

На кузнецовських заводах у 1890-их – на поч. XX ст. здійснювалося серійне виробництво фарфорових, фаянсових, як і майолікових іконостасів (архітектурно-декоративних деталей до них).

³⁶Г.Івашків відстежила трагічну долю цієї пам'ятки: у 1955-56 рр. за розпорядженням місцевої влади будівлю волокитинської церкви почали розбирати без погодження з органами охорони пам'яток архітектури. Фарфоровий іконостас, розписаний академічними майстрами, "порубали сокирою", а "його куски продали в Києві гуртом за 2 тис. карбованців". Про таке варварське ставлення до спадщини минулого 29 червня 1956 р. писав народний художник України Василь Касян в листі до заступника Голови Ради Міністрів УРСР М.С.Гречухи. Та вже у 1930-их рр. частина іконостаса була передана Глухівському музею, 1952 – Академії Архітектури УРСР, 1955 – фарфорове "Розп'яття" потрапило до Київського історичного музею (тепер НМІУ), а чимало фарфорових деталей іконостаса, панікадила та інше знаходилося у Волокитинській сільській Раді, колгоспі ім. Жданова та в окремих мешканців села (Див.: Івашків Г. Декор української народної кераміки ...– С. 385).

³⁷Долинський Л.В., Мусієнко П.Н. Фарфор, фаянс // Історія українського мистецтва: В 6-ти т.– Т. 4.– Кн. 2.– К., 1970.– С. 353.



Набір церковного начиння. Великодні яйця. Порцеляна, формування, розпис, емалі, позолота. ТЗОВ "Коростеньський фарфор". 2000.



Зокрема, відомий, оздоблений високоякісними поливами, кобальтом і позолотою іконостас, який став окрасою павільйону “Товариства” на Всесвітній виставці в Парижі (1900). (Цей іконостас придбав і встановив у православному храмі чеського курорту Маріанська Лазна, у пам’ять про одужання дружини, російський генерал Івайловський)³⁸. Для церковних потреб випускалися й інші вироби, про що свідчить виданий “Товариством” каталог-прейскурант з ілюстраціями багатьох пропонуванних взірців та їх варіантів (1899, 1903)³⁹. Зазначимо, що в цей час у Галичині у виробництві кераміки для церкви першість тримали фабрики кераміки І. Левинського (широко залучаючи традиції українського мистецтва)⁴⁰.

Іконостаси (як і архітектурно-декоративну, піchnу кераміку) для підприємств М. Кузнецова проектували професійні російські художники й архітектори⁴¹. Ці вироби призначалися як для храмів Росії так й України. За розвідкою О. Школьної, в Україні на поч. ХХ ст. налічувалося щонайменше п’ять іконостасів кузнецовського виробництва⁴². Відомий перелік встановлених іконостасів, виконаних “Московським Товариством М. Кузнецова”⁴³. На нашу думку, матеріали про ці вироби, становлять певний, формальний інтерес в контексті українського сакрального мистецтва.

В художньому вирішенні іконостасів, очевидно, домінувала неоросійська, неовізантійська стилістика. Зразки таких виробів були, наприклад, у

³⁸Александрович Н.А., Варакина Е.В. Керамические алтари в храмах Подмосковья (з Інтернет-джерел: <http://bogorodsk-poginsk.ru/narodnoe>).

³⁹Каталог строительных майоликовых, эмалевых и терракотовых украшений каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киотов Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С.Кузнецова.– Москва, 1903.

⁴⁰Нога О. Иван Левинский. Художник. Архитектор. Промисловець. Педагог. Громадський діяч.– Львів, 1993.– С. 68-76.

⁴¹Бондаренко И.Е. Записки художника-архитектора // Москва в начале ХХ века.– Москва, 1997.– С. 312.

⁴²Школьна О. Керамічні іконостаси України ХІХ – поч. ХХ ст. (Рукопис).– С. 4.

⁴³Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор...– С. 126.

музеї Ставропігійського Інституту у Львові. Так, в описі експонатів цього закладу згадується зображення Архангела Михаїла на порцеляні “новейшего русского письма”⁴⁴.

Зберігся фаянсовий іконостас, виконаний для Спасо-Преображенської церкви в с. Саввіно Богородського повіту Московської губернії (тепер м. Железнодорожний). Іконостас, виготовлений на заводі в Дулево (1906), має вигляд невисокої тричастинної перегородки, з центральною двоюрисною частиною (містить ікони намісного і празничкового чину) та бічними – одноюрисними. Іконостас увінчують обеліски й хрести на кулястій основі. Декоративно-символічний лад цього твору визначає вкритий позолотою рослинний орнамент, що в’ється на емалевих площинах, вирішених у холодних бузково-блакитних тонах, а також ліпні деталі (пальмети, виноградне листя, плодове грона). Динамічна фігурка голуба над Царськими Вратами символізує зішестя з небес Святого Духа. Значний художньо-емоційний ефект обумовлений і блискучою фактурою виробу – світло від полум’я лампад, свічок, що горять перед іконами, коливається, мальовничо мерехтить, спалахує численними бликами на полив’яній поверхні іконостасу⁴⁵. У цьому зв’язку увагу привертає вкрита позолотою порцелянова лампада поч. ХХ ст. у вигляді голуба, яка зберігається у фондах НКПІКЗ. Її очевидно, слід віднести до виробів кузнецовських підприємств, а можливо й одної з українських філій⁴⁶.

Фрагменти, що на нашу думку, можна пов’язати з іконостасами виробництва кузнецовських заводів, знайдені, зокрема, на Східному Поділлі (церква О. Невського, с. Жаданів Вінницької обл.). Ці фрагменти Г. Івашків розглядає як опосередковане свідчення виробництва фарфорових іконостасів на Східному Поділлі. На них – мо-

⁴⁴Опись музея Ставропигийского института во Львове / сост. И.С.Свенцицкий.– Львов: Типография Ставропигийского Института, 1908.– С. 190.

⁴⁵Памятники архитектуры Московской области.– Москва, 1999.– Вып. 1.– С. 21. Александрович Н.А., Варакина Е.В. Керамические алтари в храмах Подмосковья.

⁴⁶НКПІКЗ, КПЛ-СК-106; 15,5 x 11 x 7,5 см.

тив стилізованої лілеї, інші рослинні, геометричні елементи, гармонійне й символічне зіставленням лазурі, пурпура та золота⁴⁷.

Поліхромність, що базується на контрасті теплих-холодних, світлих-темних тонів та позолоти, поєднання візантійських та древньоруських геометричних мотивів, а також елементів дерев'яної північноросійської архітектури простежується, зокрема, й на фрагментах майолікового іконостаса, виготовленого в Миргородській художньо-промисловій школі (1900). Гадаємо, що створення миргородських іконостасів (1898-1902) пов'язане саме з впливом кузнецовської продукції. Адже їх виготовлення припадає на період становлення школи – коли адміністративне, технічне завідування здійснювали фахівці, запрошені з фарфорово-фаянсових заводів Кузнецова; над освітньою функцією домінувала виробнича, спрямована на виконання комерційних замовлень; в продукції простежується ігнорування національних традицій українського мистецтва⁴⁸.

Як відзначалося на початку статті, в незалежній Україні духовні потреби суспільства, вимоги ринку обумовили й потребу відродження виробів церковного, релігійно-обрядового змісту в асортименті провідних фарфорово-фаянсових підприємств. Наприклад, у Баранівці, Коростені. В цьому неабияке значення мають знання християнської іконографії, церковного уставу як важливих передумов художнього формотворення.

Показовою і найбільш різноманітною є продукція заводу порцеляни в Коростені Житомирської обл. (ТЗОВ “Коростеньський фарфор”, гол. худ. Н.Аксьоненко, художники О.Барзак та інші). Завод імпортує свої вироби, бере участь у міжнародних виставках-ярмарках, зокрема, у Лейпцигу (Німеччина). Увагу привертає, зокрема, набір церковного начиння (посуд, лампади), вирішені в бузково-білих тонах з позолотою⁴⁹.

⁴⁷Опубл.: Івашків Г. Декор української народної кераміки...– С. 386.

⁴⁸Овчаренко Л. Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя: перші роки діяльності (1896–1902) // Український керамологічний журнал.– 2005.– № 1-4.– С. 134-142.

⁴⁹Коростенський фарфор. Каталог.– Житомир, 2000.

Ознайомлення з сучасною продукцією порцеляни церковного, як і релігійно-обрядового змісту дає підстави зробити декілька попередніх зауваг. За художнім вирішенням названі предмети не завжди відповідають канонічним вимогам. Якщо в їх орнаменталіці загалом простежуються традиції національного мистецтва, то в стилістиці іконографічних зображень відчутний вплив російського іконопису ХІХ ст. Отже, відзначається залежність їх художнього вирішення від російських зразків кінця ХІХ - поч. ХХ ст. Головним же недоліком в сучасному виробництві предметів церковного вжитку з фаянсу і фарфору, без сумніву, є неувага їх творців до національних художніх традицій, недостатня орієнтація на усталені, характерні для цієї духовної сфери самотні національні зразки, якими так славилася українське сакральне декоративне мистецтво.

Умовні скорочення:

МЕХП – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України

ММКТ – Музей Миргородського керамічного технікуму ім. М.Гоголя

МУНДМ – Музей українського народного декоративного мистецтва

НКПІКЗ – Національний Києво-Печерський історико-культурний Заповідник

НМІУ – Національний музей історії України

НТШ – Наукове товариство ім. Шевченка

СХМ – Сумський обласний художній музей ім. Н.Онацького

ЧІМ – Чернігівський історичний музей ім. В.В.Тарновського