



РИТУАЛЬНИЙ ФАЯНС ЛЮБИЧІ КОРОЛІВСЬКОЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ У СВІТЛІ МИСТЕЦЬКИХ РЕФЛЕКСІЙ ТВОРЧОСТІ ЮДЕЇВ РІЗНИХ КРАЇН СВІТУ

ТИПОЛОГІЯ, художні особливості, стилістика єврейського фарфору та фаянсу на етнічній території України ніколи комплексно у вітчизняному мистецтвознавстві досліджувалися не були. Більша частина предметів цієї художньої групи була виявлена у фондах музеїв, атрибутована і введена у науковий обіг доктором мистецтвознавства, професором Фаїною Петряковою. Однак, оскільки повернення з небуття колекції Максиміліана Гольдштейна, експонати якої були розподілені між фондами Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України і Музеєм релігії НАН України, потребувало багато зусиль, а життя дослідниці добігало кінця, вона просто не встигла систематизувати всі віднайдені дані.

За кількома виданими Ф. Петряковою статтями з історії виробництва у Глинсько, Потеличі й Любичі Королівській, окремими фактами відносно робітні в Седлиськах, оприлюдненими Олесем Ногою й Ростиславом Шмагалом, та за матеріалами особистого архіву Фаїни Петрякової, які нині зберігаються у львівському Науковому центрі іудаїки та єврейського мистецтва, що носить її ім'я, за підтримки духовного керівника цієї інституції Мейлаха Шейхета, вдалося буквально «реконструювати» дані окремих пам'яток порцеляни та фаянсу. На тлі всього декоративно-ужиткового мистецтва України ця група складає окремий розділ матеріальної та духовної культури єврейського субетносу, збагаченої впливами місцевих «фарфурень» і європейським та східним мистецьким досвідом у створенні форм і декорів.

Ми маємо на меті узагальнити розрізнені факти щодо продукції сакрального призначення підприємства фаянсу в Любичі Королівській, виявити типологію, специфіку художніх особливостей форм і декору за відомими та вперше введеними у науковий

обіг пам'ятками, проаналізувати стилістику тонкокерамічних творів, виготовлених в Україні євреями та для євреїв наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття.

Головною складністю при окресленні питання є не лише малочисельність групи юдейських порцеляни-фаянсу і проблематичність доступу до експонатів, хоча такі фактори існують. Справа в етичних особливостях вивчення даної теми. Адже головний центр з виготовлення тонкокерамічного посуду євреїв на теренах України – Любича Королівська неподалік Рави-Руської (14 км) [Мусієнко 1963, 27] на Львівщині – після чергового переділу земель на початку ХХ століття опинився в межах державних кордонів Польщі.

Нині експонати єврейської кераміки, зібрані переважно великим подвижником єврейської громади в Україні (Галичині) Максиміліаном Гольдштейном, зберігаються здебільшого у Львові, де до Другої світової війни дослідник працював у Міському промисловому музеї. Колекціонер, нумізмат і науковець залишив у спадок велику збірку предметів єврейського побуту, серед яких окремою групою представлений ритуальний фаянс. У першу чергу Любичі Королівської та Потелича.

Окупанти, за педантичним збиранням речей єврейського вжитку для «Музеїв вимерлої раси», терпляче чекали, доки безмежно віддана своїй справі людина передасть основну частину колекції до муніципальної збірки на зберігання, й лише після того наприкінці 1942 року «ліквідували» Гольдштейна.

На початку 1930-х він встиг оприлюднити невеликий альбом творів із власної колекції, протягом 1946–1960 рр. справу єврея-патріота продовжував свідомий подвижник-українець Павло Жолтовський (1904, Мислятин Хм. обл. – 1986, Москва), доктор

мистецтвознавства, вчитель Фаїни Петрякової. У 1980–1990-х повернення з небуття мистецької іудаїки дослідниця поклала на свої жіночі плечі. Як результат співпраці з тодішнім директором музею ЛМЄХП Василем Отковичем та ізраїльським музеєм Тель-Авіва у 1990-х світ побачив новий альбом пам'яток – каталог виставки єврейського мистецтва – «Treasures of Jewish Galicia» [Treasures 1996, 76–77], який репрезентував, крім інших видів традиційного єврейського художнього ремесла, кращі зразки тонкокерамічної іудаїки з України.

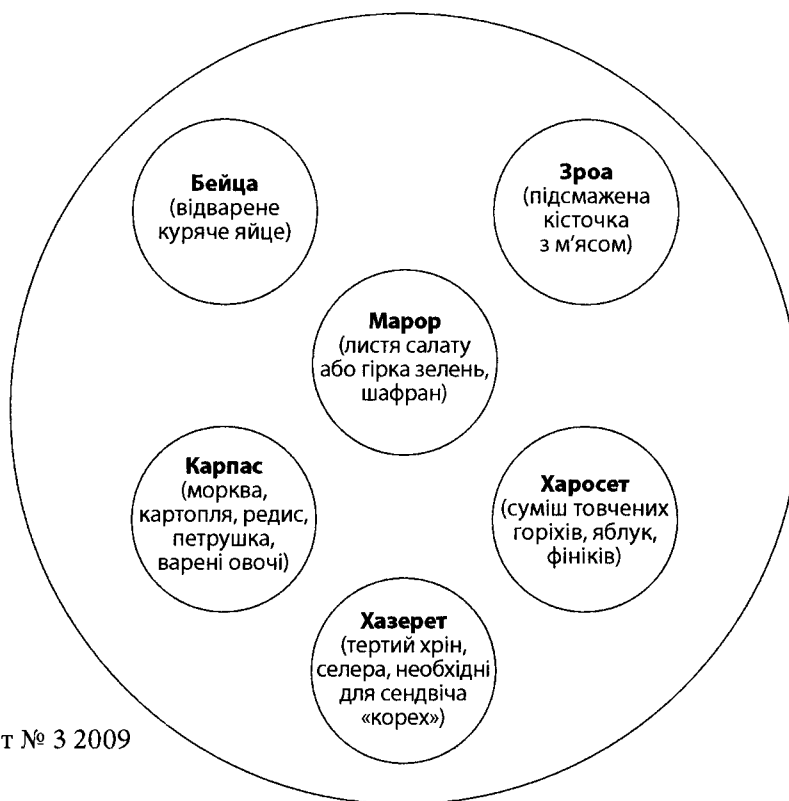
Серед зосереджених у двох музеях Львова експонатів найцікавіша група єврейського художнього фаянсу з України – святкові тарілки для Седеру та круглі сплюснені контейнери (вази-хлібниці) для маці з накривкою у вигляді традиційного блюда-кіари. Між VI і XII століттями утворився тип кількох предметів, необхідних для святкування річниці визволення ізраїльтян із 400-літнього рабства в Єгипті. Седер означає «порядок», молитовний обряд зі споживанням за певним сценарієм ритуальної їжі, остаточно він склався у ранньому Середньовіччі. На 1-й і 2-й вечори з 8 днів Пейсаху в діаспорі й 1-й із 7 днів святкування в Ізраїлі на стіл поруч із найбільш шанованою людиною має бути поставлено два тарелі – для бездріжджових коржів маці та для начинки «сендвіча», а також блюдце для солоної

води, у яку вмочують овочі як нагадування про сльози синів Ізраїлевих.

Схема розташування священної їжі на седеровій тарілці або таці має такий порядок, пов'язаний з черговістю виконання частин ритуалу: моління, розповідь про історичні обставини виходу народу Ізраїлю з Єгипту, поетапне суворо регламентоване по хвиликах і грамах вживання певних продуктів, які б нагадували про смак «хліба бідності», гіркоти і їжі скорботи задля зміцнення духу та пам'яті витоків-коріння.

Оскільки сакральна вечеря є кульмінаційним моментом головного свята євреїв, тому посуду, на якому вона подається, приділяється виняткове значення. Цілий рік ним не користуються, зберігають десь подалі від людських очей. Перед святом за три дні починають вимочувати його у воді, аби максимально досягти сйливості й чистоти, стерилізують окропом з метою вберегти від можливих нашарувань «хамецю» – квасної їжі, яка зовсім прибирається з помешкань.

Виняткові за красою вироби, що вживаються лише на початку Пейсаху (єврейської Пасхи), служать для створення урочистої піднесеності, настрою єднання розпорошеного народу, що надто тривалий час не мав власної країни. Ритуал пасхального причащення має характер усталеного, шматочки їжі розташовуються таким чином, що їхню



черговість неможливо переплутати. Тим більше що весь порядок і ритм ритуальної вечері описаний в Агаді, частинах Тори, єврейських казках.

Якщо блюдо для маці зробити у вигляді тортівниці з високим бортом і накрити кіарою, виходить зручна для перенесення коробка, у якій хлібці закриті від пилу, сонця тощо. Врешті, такі модифікації призвели до винаходу нової неповторюваної форми, яка набула в єврейському світі високої популярності, враховуючи звичаї ретельно та пунктуально виконувати настанови мудреців.

Низький циліндр основного об'єму призначений для трьох (інколи двох) коржів маці різної форми, перекладених серветкою або рушником (верхня – кругла, як спогад про коліно Леві – євреїв-левитів, серед яких був і Аарон; нижня – квадратна, символізує «ізраїлітів»; середня – «африкоман» – розрізається, і за традицією її шматок подається в кінці трапези «на десерт» як нагадування про пасхальне підношення. Накривка-тарілка контейнера із шістьма чашами-розетками для шматочків шести ритуальних страв, якими необхідно частуватися в пам'ять про важкі випробування народу Ізраїлю, найчастіше вражає поєднанням мистецьки пророблених конструктивно-сміслових елементів і декоративного оздоблення.

Західноукраїнські приклади форми, відомі від асортименту в першу чергу Любичі Королівської 1880-х – 1900-х років за атрибуцією Фаїни Петрякової (підприємство існувало по 1911–1912 рр. – час закриття фабрики), цікаві генетичним зв'язком зі своїми європейськими попередниками. Перші з'явилися ще у XVIII столітті з винайдення м'якої порцеляни (фаянсу) в Англії, як предмети для прикрашання центральної частини столу, проте мають і суттєві відмінності, на яких необхідно зупинитися і розглянути їх детально.

У літературі з розвитку дизайну оприлюднені дві парних порцелянових «вази» для Седеру, виконані в неокласичному стилі, продукція виробництва в Стаффордширі, датовані 1800 р. Зображення на цих посудинах алегорій, – на першій – «Комерції» (банкінства і позикодавства) та на другій – «Виноградарства» (виноробства і корчмарства), – оприлюднені в книзі Ноела Райлі «Елементи дизайну» [Райлі 2004, 169], ціл-

ком відповідають заняттям євреїв у Європі. На кожному з предметів наявні по три чаші-розетки для Седеру, що наслідують традицію декорування середньовічного гончарства країн Магрибу. На дзеркалі туніських, зокрема, тарілок зображалися саме три концентричні кола. Можливо, це було рефлексією, спричиненою дзен-буддійським мистецтвом, оскільки геометризовані орнаменти у вигляді квадратів, вписаних у кола, панували також у традиції туніського килимарства. (Принагідно варто зауважити, що форма одинарних керамічних свічників єврейських виробництв фаянсу в Україні – Потелича і Любичі Королівської – на нашу думку, запозичена з металевих аналогів саме Тунісу).

Форма англійських «ваз» абсолютно ідентична українським кінця XIX – початку XX століття. Це дозволяє припустити, що сенс їхнього утилітарного призначення аналогічний – контейнер для зберігання маці, хоча зі світлин виробів лишається невідомим, чи мають вони подібні західноукраїнським отвори для виймання коржів.

Висота посудин 20 см, судячи з пропорцій – діаметр близько 30 см (перевищує висоту на одну третину). Тобто представлений приклад невисоких тацеподібних форм з одним «трикутником» чаш-розет, з фестонованим краєм верхньої площини (очевидно, тарілки, що знімалася). Вироби декоровані ручним розписом фарбами і золотом, прикрашені характерними для стилістики класицизму люнетами по нижньому краю після аркатурного паска та станковими живописними сценами у великих резерважах. Мають вигляд чільної ошатної прикраси столу, його композиційного центру, що цілком укладається у принципи естетики доби розквіту порцеляни-фаянсу.

У цей час дуже модним було мистецьке сервірування, за правилами якого всі прибори мали займати певне положення відносно акцентного предмета, існувала наука «*сьорту де таблицей*»: на межі пізнього рококо і класицизму були вироблені закони пропорцій та засобів гармонізації оздоблення столу й інтер'єру в цілому, й підтримувалися і в епоху ампіру, й під час панування романтизму. Іноді прибори і куверти розташовувалися на столі в одну лінію, так званий «*філет*» («*филе*»). Якщо таць для Седеру було дві, ємність для солоної води,

необхідна для дотримання окремих настанов ритуалу, кілька одинарних свічників, ваза на квіти, посуд для вина та звичайні прибори на кшталт салатників могли заповнити всю середину столу.

Центром європейського гарнітуру порцелянового або фаянсового посуду найчастіше буває *террін* – ваза для супу або ваза для других страв, іноді *соустеррін* – ваза для соусу. Тому від пропорцій цього акцентного предмета залежать пропорції і масштаб інших *кувертів*. У єврейському вжитку серед усіх тонкокерамічних форм чільною є *ритуальна посудина для Пейсаху*: такий собі террін для хліба (маці) й «десертів – гарнірів» для ритуальної їжі, чітко визначених традицією. Настільки самобутнього посуду з фаянсу, як представлених виробництвами України, в євреїв світу, очевидно, більше ніде не існує. (Відомо, що в одній із краківських синагог виставлена єдина кіара для Седеру, якій шість століть, за що власниця отримує від міської влади пожиттєву пенсію [elilu.info]).

У ряді акцентних предметів для прикрашання центру столу абсолютно логічно видається конструктивно й утилітарно продумана «двоповерхова» ритуальна посудина для маці і Седеру, що побутувала у ХІХ столітті в Галичині. Якщо у країнах Європи такі вироби могли бути декоровані золотом із травленням, матуванням або цируванням, інколи нижній об'єм мав круглі ніжки під денцем, то на підприємствах фаянсу Львівщини, заселеної переважно євреями-ашкеназі (німецького походження, переселенцями з Австрії, Богемії, Моравії), вихідцями з Польщі, ємність для пасхальної вечері завжди прикрашалася дорогим, виключно «святковим» розписом без золота, найчастіше комбінаціями рослинного орнаменту з трояндами, птахами та написами.

Такі вироби ніколи не оформлювалися деколями, обов'язкова естетика пасхального єврейського посуду – рукотворність, неповторюваність оздоблення. Віруючий юдей може робити святкові кіари навіть з паперу, проте декоруються вироби завжди ручним розписом або штампом. Майстерні живописці-самоуки у Західній Україні створили унікальний осередок культури фаянсу, в якому взятий за основу оригінальний стиль оформлення тонкої кераміки з «пустельними» краєвидами, похідний від іспано-

мавританської школи середньовічного гончарства, з часом був поєднаний з композиційними прийомами і класичними способами декорування європейської твердої і м'якої порцеляни і перероблений, адаптований під місцевого споживача.

Починаючи з оформлення декоративних тарілок із поздоровчими написами у дзеркалі, на кшталт «Мазл Тов» (для ритуалу вінчання) або «Хаг гаПесах» (пасхальна), загальними та іменними побажаннями добра й щастя [Петрякова. Єврейське, б.р., 388], які на початку лише відводились пасками та концентричними колами кольорової стрічки, євреї Любичі Королівської і навколишніх фаянсових центрів поступово засвоїли місцеву культуру декорування ужиткових виробів. Із включенням у систему декорування східного арабеску (іноді у квітковому вінку-картуші), доповненого елементами стилістики польського й українського бароко (гірлянди квітів, зображення птахів), з часом утворилася своєрідна мистецька манера розпису, близька романтичній традиції.

Англійські фарфорові форми були творчо переосмислені в любичівському фаянсі з урахуванням конструктивних і декоративних металевих і керамічних єврейських кіар, тип яких був усталений до початку ХІІ століття (відомі численні зразки тарілок з музейних колекцій Європи). Найбільш ранні круглі тарілки й овальні таці виробництва в Любичі Камеральній, яка з часом перетворилася на Королівську (з 1880 р.), прикрашав невисокий, рельєфно промодельований ажурний бортик, імітація кошикового плетіння [Петрякова. Єврейське, б.р., 388].

Першим власником і засновником фабрики, яка здавалася в оренду, був володар самого містечка, відомий львівський літератор Людвік Зелінський (1808–1873) [Петрякова. Із спостережень, б.р.]. Здавав він своє промислове дітище спочатку Шамеру (Шауму) Баумволлю, пізніше Ашеру Люфту, потому Соломону Готлібу [Goldstein, Dresden, 83], а згодом Моше (Можешу) Люфту (останній, за даними 1906 і 1912 рр., наведеними у торгово-промислових довідниках, фігурує керівником підприємства перед його закриттям) [Skorowidz 1906, 181; Skorowidz 1912]. Виробництво фаянсу виникло на території однойменного маєтку, очевидно на місці цегельні, згадуваної тут до 1853 р., близько 1855 року. Для виготовлення тонкої

кераміки місцевої сировини було недостатньо: фаянсову глину й деякі складники маси завозили. Проте була застосована технічно вивірена рецептура глазурування, завдяки якій вкривали вироби шаром чистої, прозорої, без технічних недоліків поливи [Долинський, Мусієнко, 41].

Протягом 1861–1866 років підприємство нараховувало 25 осіб обслуговуючого персоналу, з яких майстрами було лише 8. На 2 випалювальники, 6 робітників-поденників припадало 6 челядників, тобто обслуги. Зазвичай, до їхнього складу входили сторож, перевізники на гужовому транспорті, конторщики на кшталт скарбничого та крамаря і керівник. Очевидно, серед майстрів могло бути 1–2 художники, оскільки в умовах напівкустарної майстерні потрібні заготовлювачі маси, формувальники, горновики, модельмайстри, капсульники, живописці.

Цей період позначений, однак, досить високими показниками випуску продукції: щороку виготовлялося 24 тис. товару (різноманітного асортименту) загальною вартістю на 8 тис. форинтів. Протягом 1860-х років експортовані до Молдавії та Буковини і виготовлені для внутрішнього ринку, у першу чергу для споживачів Львова, вироби з містечка Любичі в окрузі Жовкви Рава-Руського повіту мали сигнатуру на основі предметів у вигляді витисненого кліше назви місця виготовлення. Відомо, що технічне оснащення підприємства названого періоду забезпечувалося однією піччю для випалу фабрикату, сімома млинами для змелення піску, одним верстатом для готування (відмучування) керамічної маси [Bericht der Le 1867, 165; Schneider 1867].

За даними звітної статистики Львівської торгово-промислової палати за 1866 рік, за період від 1861-го до 1865 р. підприємство було доукомплектоване трьома печами для випалу готової продукції та однією для напівфабрикату – сушильною. Десять жорен приводилися в дію за допомогою повітряного млина. Посуд формувався вручну – на гончарних кругах. Тривалість робочого дня дорівнювала протягом останнього календарного року 12 годинам. Тобто умови праці були ще дуже примітивними і, очевидно, надзвичайно важкими для персоналу, оскільки механізація процесів була лише частковою. У 1866 р. кількість штату робітні скоротилася до 22 осіб, до 1870 р. з працівників

лишилося 17 людей, причому серед них 2 жінки, що було типовим для єврейських виробництв в Україні XIX століття [Bericht 1876, 284–285].

Власники підприємства, як і містечка, постійно змінювалися. Карл Кемпфе, котрий купив містечко на початку 1870-х рр., до 1880 р. передав право власності на фаянсове виробництво Герману Кемпфе. Перед 1900 роком у володіння підприємством і містечком одноосібно вступив Максиміліан Парнас, який лишився власником аж до 1912 року, часу остаточної ліквідації. Він же ділив з Альбертом Кемпфе село (колишній присілок) Любичу Королівську [Skorowidz 1906; Skorowidz 1912].

Врешті, вперше, 1889 року, на виставці у Кракові підприємство спромоглося представити єдину рельєфно промодельовану тарілку під імітацію кошикового плетіння з ажурним бортиком. 1894 р. аналогічний виріб з блакитним декоруванням на білому тлі був виставлений на крайовому огляді у Львові. Ажіотажу ці речі не викликали. Лише після закриття підприємства, коли 1913 р. у суто керамічній виставці Варшави експоновано 12 предметів з 8 приватних колекцій, вироби Любичі Королівської були належно поціновані. 1921 р. дзбанок і миска, розписані квітами (також із приватної колекції), були представлені на Люблінській виставці; 6 предметів (із двох немусейних збірок) експонувалися 1927 р. у Варшаві. Врешті 1933 р. у складі п'ятдесяти виробів, розшуканих Максиміліаном Гольдштейном, твори були представлені на спеціалізованій виставці єврейського ужиткового мистецтва у Львові.

По чотири предмети зазначено на спеціалізованих виставках у Познані (1976 р.) і Сянку (1984 р.) як вироби польського фаянсу [Петрякова. Із спостережень, б.р.]. З 1990 р. виставка, підготована для презентації у Львові Фаїною Петряковою з колекції Максиміліана Гольдштейна, була представлена у Польщі [Duda, Jodłowiec, Petriakowa, 1993] та Ізраїлі. Повноцінне мистецтвознавче вивчення предметів колекції, загальна чисельність групи фаянсу якої разом з дуже пошкодженими виробами сягає 60 предметів, було розпочате лише з кінця 1980-х років, оскільки ритуальний єврейський посуд протягом майже п'ятдесяти років був забороненою темою і не виставлявся.

Найбільш недослідженою групою серед виробів Любичі Королівської лишається святковий обрядовий посуд, у першу чергу для Пейсаху. Між українською тонкою керамікою та юдейськими контейнерами для маці з накривками-кіарами простежуються як зв'язок, так і відмінності в художньо-образній структурі. Адже у єврейському ритуальному посуді наявні деякі аналогії з просякнутою культурою Сходу іспаномавританською керамікою, персько-турецьким фаянсом, принципами формотворення мистецтва країн Магрибу: Алжиру, Тунісу, Марокко.

Зокрема, тулуби середньовічних малазьких ваз членувалися кільцями смуг, що відділяли фризи написів від орнаментальних стрічок, і мали щільність декорування поверхні розписом [Кубе 1923]. Широкі ступки (ринки) іспанського походження вкривалися рослинним орнаментом на кшталт асиметричних пагонів у півкільцях, s-подібних елементах [Кубе 1940]. Пізніше майстри Любичі Королівської повторювали їхній візерунок у декоруванні контейнерів для маці, майже «дослівно цитуючи». У персько-турецькому фаянсі коріниться любов до «лускоподібного» оформлення всієї поверхні виробу, а також кольорові уподобання: на білому тлі зелена, темно-блакитна й червона барви [3, кольор. вкл. до розділу «Турецькі напівфаянси» № XII].

Сирійсько-египетські середньовічні виробы з Дамаска (т.зв. сікуло-арабський фаянс), часто витримані в синій гамі, декорувалися «прописними» написами, тяжіли до сплосчених приземкуватих форм [Кубе 1923, кольор. вкл. до розділу «Турецькі напівфаянси» № XI]. Контури синіх «зірчастих» ажурів дзеркал марокканських тарелів [Каптерева 1988, вкл. № 143] надихали митців-євреїв у пошуку абрисів ліній фігурних орнаментальних візерунків, що найчастіше виконувалися штампом. Різноманітність мистецьких рефлексій, ув'язуваних у цілісну ідею єдності, міцно пов'язана в юдейській художній традиції з культурою ісламських країн. Головне, що сприйнято єврейською іконографією від мусульман, з якими тривалий час існувало історичне сусідство, – принцип відмови від антропоморфних зображень і введення в композицію декорування написів-побажань (як відомо, тексти юдеїв також читаються справа наліво). Геометризовані

написи в дзеркалах розеток-чаш або ледь помітних заглиблень замість них іноді виконувалися прописом.

«Багатовимірність» іудаїки є спадковістю мистецтва арабського Середньовіччя, для якого характерні поєднання зорових вражень і наявність ефектів умоглядного, інтелектуального й емоційного характеру [Каптерева 1988, 34–35]. Тобто ритуальну посудину для маці і Седеру можна розглядати з боку символіки, семантики, семіотики, ритміки, високої поетичної образності, «зашифрованої» естетики, мистецтва форми і декоративного оздоблення (живопису).

Архітектонічна структура цих виробів віддалено пов'язана з художнім каноном мусульманських мистецтва та архітектури: на початку в кіарах були застосовані заглибини для ритуальної їжі, які однозначно генетично пов'язані з членуванням простору в ісламі – молитовними нішами-міхрабами. Символічний підтекст, певна «інтелектуальна закодованість», метафізичний характер розвитку художньої форми і подвійна структура образу ісламізованих народів, визначених відомим сходознавцем Тетяною Каптеревой, цілком відбилися і в ритуальних виробках з фаянсу євреїв України.

Мистецтво мусульманського світу тяжіло до ускладнених форм з оригінальними тлумаченнями. Причому думки й образи виконували роль ніби тіла, а написи інтерпретувалися як начебто одяг. Цінувалося «пророблення думок» [Каптерева 1988, 33]. Тобто важливими були не лише декоративні властивості, а й певна шляхетна мотивація створюваного образу. Плекання оповідних дрібниць «із секретами», «ребусами», що впливають на глибинне осмислення філософських і релігійних питань, навіть етична сторона виконання речі надзвичайно важливі.

Естетика – це вже друга частина структури образу. Мав значення також певний мистецький провенанс – доторкнутися до чуттєвого боку релігійної змістовності буття. Адже споглядання прекрасного є на Сході неподільно поєднаним з бажанням володіти ним, його секретами, його чеснотами, його «ідеальним», врешті. А перші розписи ритуальних єврейських посудин для маці й Седеру, декоровані «пустельними» краєвидами, є не чим іншим, як оповідною опоетизованою жагою до «землі обітованої». «Настроєвість простору», його певна площинність

та «іконність» пов'язані з насиченими ємними асоціаціями [Каптерева 1988, 31], структурою художньо-образної системи ісламізованих народів.

Якщо розглянути образний бік святкових ритуальних посудин для Пейсаха – відкриється ряд дивовижно яскравих простих і зрозумілих, навіть дітям, повчальних уособлень, які поєднані з основними настановами іудаїзму: темою дому, синагоги, Ізраїлю, історичної пам'яті, духовних заповітів; ідеєю і призначенням, сенсом приходу людини в цей світ, її функцією.

Крім східних і західних впливів, пов'язаних в першу чергу з мистецтвом форми, що мала водночас унаочнювати строгу вишуканість, виходячи з призначення предмета, та бути підкреслено нетривіальним виробом зі складною «оповідною» архітектонікою і побудовою, ритуальні святкові контейнери з накривками, вживані на Пейсах, із часом набули певних рис, пов'язаних з українським декоративним розписом. Традиційно найбільш густо декорована «глуха» частина коробки завжди була повернута до «ведучого» свята – старійшини столу, праворуч від якого ставився предмет. (Невідомо, яким конструктивним елементом прикривався бічний отвір для маці – тканною шторкою-кисеєю або керамічними висувними дверцятами за принципом сучасних шаф-купе, – але на всіх зразках є просвердлені дірочки для кріплення).

Файною Петряковою було знайдено не менше 7 предметів цієї групи (8-й є повтором одного з варіантів). Найцікавішим є контейнер для маці (із втратами трьох чаш-розет) з накривкою-кіарою зі збірки єврейського музею у Львові, декорований пустельними красвидами – п'ятьма «берегами» без рослинності, у центрі яких бовваніє єдина рослина на кшталт агави, кактуса чи алое (№10645, накр. 10421). Другий варіант тієї ж колекції вже з квітковим декором (ЕП № 10643–3639, накр. 10423), за даними її записів, має аналог з КММУ. Третій контейнер з кіарою, також декорований флоральними мотивами, походить зі збірки Максиміліана Гольдштейна (К/10644, накр. К/10425) і, крім ручного розпису, оформлений штампом. Четвертий позначений як колекція єврейського музею з мотивом квітки бавовни (№ 10642, накр. 3634). П'ятий контейнер з кіарою, в якому коробка реставро-

вана, має прями аналогії в декоруванні з іспано-мавританською керамікою, вкритий рослинним орнаментом на кшталт асиметричних пагонів у півкільцях, s-подібних елементах [Кубе 1940, вкл. № 6] (№ 10420, накр. 10424). Шостий (№ 10426а,б) зі збірки Максиміліана Гольдштейна, оформлений квітами та птахами, має криптонім автора та повне його ім'я, виконане двома мовами, – Яков Борг. Вироби з ідентичним розписом – глек та таця – гіпотетично могли бути потелицького виробництва (за Файною Петряковою). Однак навіть вона сумнівалася, поставивши поруч знак запитання. Останній контейнер з кіарою цієї групи, також із включенням птахів із блакитними хвостами, з колекції Максиміліана Гольдштейна, має марку 1880–1890-х років (№10422, накр. 10427), із тріщинами на накривці. Середній розмір ритуального посуду з двох частин – трохи менше 30 см у діаметрі, висота – близько 13 см разом із накривкою, діаметр чаш-розет – 6,3–6,5 см при висоті 2,2–3 см.

Збереглося декілька кіар без контейнерів-коробок для маці. Зазвичай вони мають борт близько 2-х сантиметрів і декоровані у чотири способи: 1) лише написами в заглибленнях, розетах та на місці відламанних розет і смугами концентричних кіл; 2) написами, рослинним орнаментом (часто ручний розпис у комбінації зі штампом); 3) написами, рослинним орнаментом і птахами (ручний розпис у комбінації зі штампом «бантами»); 4) написами і птахами (ручний розпис у комбінації зі штампом). Кілька тарілок для ритуальних страв не атрибутовані з повною впевненістю: дослідники вагалися – чи представлені речі з Любичі Королівської, чи з Потелича.

Варто зазначити, що при цьому в одному з варіантів кіар-накривок від коробки-контейнера замість слів подані лише перші літери назв страв, а у світовій спадщині зустрічаються вироби, зовсім позбавлені написів у заглибинах та чашах-розетах для Седеру. Серед тарілок і таць-кіар з абсолютно різними розмірами максимальні сягали до 25 см у діаметрі.

Контрастні протиставлення кольорів, традиційні для розпису в українській кераміці, підсилені білиною маси (а також у малюванні на скринях), творчо перероблені єврейським виробництвом: іконописні «зелений – рожевий», геральдичні «жовтий –

блакитний», вживаний у кахлях «білий – синій» певною мірою були сприйняті євреями-переселенцями, що орієнтувались на мажорність колориту, характерну також і для молдавського гончарства. Чергування кольорових плям у квіткових, зооморфних, геометризованих фризах орнаменту й обрамлення написів налаштовує на «музично-танцювальне» сприйняття ритму декору виробів. Присутня певна сінестезія, відчуття в кольорі музики, і саме танцювального характеру. Чомусь на асоціативному рівні складаються аналогії на кшталт «мазурка», «полонез», танців XVIII століття.

Канони української тонкої кераміки XIX століття вирізняються близькістю пластичного моделювання і розписів до традицій німецьких та австрійських мануфактур XVIII століття. Хоча в плані форми ці ознаки більше стосуються господарського сегмента виробів Любичі Королівської – друшляків, ринок на трьох ніжках [Долинський, Мусієнко 1963, 58], квасників, дзбанків, вазонів. Стосовно розпису певні ремінісценції, пов'язані з європейським фарфором означеного регіону, добре відчутні. Але найбільш цікавим у продукції підприємства є злиття двох протилежних і, на перший погляд, здавалося б, взаємовиключних тенденцій.

Крім сприйнятих специфічно «порцелянових» «панських» розписів ніжними трояндами і пташинням, «у крові» цього мистецтва «пульсують» стійкі селянські «антирезуси» здорового українського традиційного гончарства, синтезовані в якийсь абсолютно унікальний «інтуїтивний» спосіб, за принципом наївного малярства. В оздобленні ритуального й побутового посуду Любичі Королівської вільно допускаються відкритість кольорових плям, асимільованих з української народної кераміки, кривульки, легке фляндрування. В юдейській дрібній скульптурі, зокрема, відчутні впливи зооморфної пластики українців, що тяжіє до місцевої традиції лембиків: маленьких, дрібно промодельованих, дещо спрощених скульптурок звірят, іноді у вигляді посудини для напоїв; дерев'яної та сирної іграшки.

Євреї, що не мали своєї території і всюди були вигнанцями, не створили власної традиції цяцянок. Тому найчастіше вони асимілювали культуру народних промислів територій, на яких закріплювалися. Глиняна іграшка була дуже популярна серед забавок

дітей означеного регіону і найближчого ринку збуту. Юдеї, продукуючи фабрикат на орендованій фабриці в Любичі Королівській, певною мірою орієнтувалися на смаки населення місцевостей, до яких постачали продукцію, – Молдавії та Буковини. Саме із зооморфною пластикою пов'язується розвиток ще однієї групи ритуального єврейського фаянсу західних областей України кінця XIX – початку XX століття – хануккі.

В анімалістичній скульптурі, свічниках та посудних формах фаянсового центру в Любичі Королівській, у яких, за висловом Фаїни Петрякової, відчувається надмірність матеріалу, ніби при моделюванні виробу був взятий надлишок глини [Петрякова. Із спостережень, б.р.], існує кілька цікавих особливостей. Фігурки баранців, левеняток, качок, псиків за своєю застиглою статичністю і пластичним моделюванням, як не дивно, дещо подібні висіченим з каменю асирійським вартовим парадним входів палаців. Незважаючи на певну простодушність і наївну спрощеність образів анімалістики з Любичі Королівської, що ріднить їх з ранньосередньовічною палацовою скульптурою країн Магрибу, роботам властиві й риси монументальності, карбована «застиглість», які віддалено асоціюються зі специфікою і канонами давньоєгипетських статуй, з одного боку, і «звіриним стилем» мініатюр ранньосередньовічної Візантії – з другого.

«Охоронна» функція єврейської зооморфної пластики очевидна, тому в ролі оберегів і вартових вона інколи включалася в ансамблі ханукальних підсвічників. Як самостійні предмети скульптура малих форм поділялася на дві категорії: коробки-маснички у вигляді тварин (з двох частин: основний об'єм і накривка) та власне пластику. Перший тип виробів був даниною моді, оскільки був поширений з 1840-х років на виробництвах України, Росії, деяких інших слов'янських країн. Другий, безперечно, орієнтований на традицію народної глиняної іграшки України.

Але спільною рисою всієї скульптури Любичі Королівської є спосіб її розфарбування. Спокійна, задоволена, безтурботна емоційність деяких поліхромних звіриних персонажів підсвідомо асоціюється з осмієними архаїчними курсоами, що пояснюється лише генетичною пам'яттю народу, який певний час співмешкав з греками і рим-

лянами, спочатку як сусіди, а пізніше – у складі Візантійської імперії та Туреччини. Часто декорування скульптури виконувалося «під риб'ячу луску» двома фарбами – лише білою й чорною, утворюючи «рябизну» без додаткових кольорових плям. Рідше виробу розмальовували теплими барвами невеликої палітри – вохрою кількох відтінків, комбінацією рожевого, зеленого, блакитного, фіолетового, оранжевого кольорів, з перевагою пастельних тонів.

Зображення звірів зустрічаються і в розписах типово іспано-мавританського пристінку ханукальних свічників, який виник, очевидно, як конструктивна деталь, що захищала від вогню навколишні предмети і не давала загасити полум'я. Перші свічники виробництва мали вигляд пенала з шістьма-вісьмома компаратиментами для свічок і були досить простими в оформленні. Їм не вистачало східної пишності, якої надалі досягали за допомогою вирізного ступінчастого краю пристінку, що нагадував епітафійну заповітну брилу мацейви, поховального каменя, тільки різьблення було замінене декоративним розписом.

На додатковій стіні свічника розпис еволюціонував від простих квіткових композицій до зображення птахів і звірів. Іконографія фауни була безпосередньо пов'язана з традиційною для єврейської образності персоніфікацією: «Будь відважним, як пантера, легким, як орел, прудким, як олень, і хоробрим, як лев, під час виконання волі Отця твого небесного» (Ав. 5:20). Серед експонатів збірки Максиміліана Гольдштейна, найбільш цікаві зразки ханук – 1) з розписом із включенням зображення оленя та 2) скульптурами двох «лінивих» і «вдоволених» левеняток у царственій позі.

Хануккі Любичі Королівської можна поділити на такі групи:

- прості одноярусні пенали видовженої форми із заокругленими кутами із 6–9 «чарунками», корпус свічника декорований квітковими фризами і гірляндами;
- одноярусні свічники у вигляді видовженого прямокутника з 8–9 «чарунками» з декоративним пристінком, розписані квітами;
- одноярусні свічники у вигляді видовженого прямокутника з 8–9 «чарунками» з декоративним пристінком, оформленого птахами, з квітковим орнаментом на пеналі і бутоньєрками на полі пристінка;

• одноярусні свічники у вигляді видовженого прямокутника з 8–9 «чарунками» з декоративним пристінком, розписаним зображеннями оленів, на пеналі квітковий фриз, частково виконаний квачем з трафаретом;

• двоярусні композиції з написами із введенням поліхромної скульптури на першому «поверсі» і полицею ханукальних, розписаних птахами, свічників – на другому (у вигляді видовженого прямокутника з 8–9 «чарунками»).

Характер оформлення означених виробів свідчить про певне наслідування стилістики мистецтва Близького Сходу, Ірану, Візантії-Туреччини, країн Магрибу. Це може бути пов'язано або з влиттям до колективу художників підприємства євреїв-мізрахі (з країн Близького Сходу та Ірану) та євреїв-сефардів (середземноморська гілка), або з працею виконавців виробництва за зразками, наданими замовниками. У кожному випадку виразна група ханукальних свічників виробництва Любичі Королівської просякнута життєствердною образністю, має характер урочистих предметів сакрального вжитку, не позбавлених нарративного звучання.

Зазвичай Ханука, пов'язана з реальним історичним фактом перемоги Маккавеїв над греками у 165 р. до н.е., святкується 8 днів і має 8 або 9 підсвічників. 7 свічок символізують менору – ритуальний єврейський семисвічник, 8-ма свіча нагадує про диво глека з олією, а 9-та (шамаш – служка) використовується для запалювання свічок. «Акварельна ніжність», як пише Фаїна Петрякова, описуючи розпис цієї групи, якою декоровані любичькі фаянси, характеризує трепетне ставлення митців виробництва, які намагалися засобами художньої виразності досягти емоційного враження, піднесеного звучання своїх творів. Хануккі і пластика, на відміну від інших груп тонкої кераміки виробництва – контейнерів для маці, тарелів для Седеру та посудних форм щоденного вжитку, – рідше мали написи.

Крім ханукальних «блокових» свічників з компаратиментами, в Любичі Королівській і Потеличі продукувалися й одинарні. Зберігся зразок виробу у вигляді невисокого циліндра на блюдці, декорований ручним розписом двома фарбами. «Склянка» без ручки відведена по верхній і нижній частині двома смугами-пасками блакитно-бузкового кольору, що відтіняє напис, зроблений чорною

фарбою у центральній частині поля. Блюдце-підставка також прикрашене бузково-блакитними стрічками, що радіально розходяться від центру до вінець, з'єднуючись із відведенням того ж кольору по борту. Цікаво, що характер нанесення смуг і пасків є дещо подібний фляндруванню, розповсюдженому в українській народній кераміці.

Також творчо переосмислені євреями західноукраїнських «фарфурень» форми та розпис побутових предметів для умивання. Зокрема, глеки, таці і тази для ритуального омовіння фаланг пальців, які продукувалися в Любичі Королівській, декоровані «по сирому черепку» [Петрякова. Золотий 1990, 3], зазвичай мають пропорції форм, подібні в окремих випадках українській товстий кераміці з її «широтою і нестриманістю», в інших – тонкій, вишукано-аскетичній. Розпис цих предметів плавний, іноді повторював малюнок і гаму ритуального посуду для маці і Седеру, утворюючи єдину з ним групу – набір або навіть сервіз, оскільки для пасхального столу виготовлялися і сільниці, тарілки різних ємностей і розміру, прибори для напоїв.

На окремих предметах поч. ХХ століття (кварта з експозиції ЛМЄХП) розпис набуває характер сецесійного. Можливо, схожі тенденції торкнулися й оформлення сакрального посуду євреїв.

Написи «на щастя» («Мазл Тов») та назви ритуальних страв на кіарах виконані іноді староеврейською мовою, іноколи івритом та ідишем, рідко й з помилками. Це дозволяє припустити, що на виробництві працювали малописьменні євреї або копіювання відбувалося із запозичених зразків зі збереженням орфографії оригіналу. Твори зазвичай декорувалися густоукладеними фризами, гірляндами, віночками з квітів, які чергувалися за кольором. Флоральні мотиви перебільшено щедрі, ніби орієнтовані «на показ» добробуту. Форма листочків, на відміну від пелюсток і бутоньєрок, гострокінцева, довгаста, більш геометризована, часто має вигляд стилізованої пальмети, миртової гілки, віт верби, що нагадує євреям про заповідь бути разом всім колінам Ізраїлевим.

М'який колорит предметів фаянсу з Любичі Королівської має унікальну гаму. Контрастні жовтий – фіолетовий, оранжевий – блакитний, рожевий – зелений, вохристий – синій – досить насичені кольори, однак

зазвичай створюють відчуття «пастельності» фаянсу. Твори за колоритом нагадують середньоазійські пейзажі початку ХХ століття Павла Кузнецова, в яких відчутна певна «фаворизація» світла, а кольорові плями підсилюють виразність спалахів «духовних виливів чуттів». Як слушно зауважила Фаїна Петрякова, при цьому «білизна фаянсу ніби зберігає у собі тепло» [Петрякова Ф. Із спостережень б.р.], яке насичує колір енергією. Тобто інтуїтивно в цих предметах відбито закарбовані в образотворчому мистецтві особливості образної структури та кольорово-світлової гами простору спекотливих країн.

Висновки

Єврейський ритуальний фаянс виробництва в Любичі Королівській складається з п'яти основних типологічних груп:

- тарілок і тарелів з поздоровчими написами на кшталт «Хаг гаПесах», «Мазл Тов»;
- ваз-хлібниць для маці з накривками-тарелями для Седеру;
- кіар (самостійних предметів та завершень контейнерів-коробок для «хліба бідності»);
- свічників (для пасхальної вечері та ханукк'ї);
- посуду для ритуальних омовінь фаланг пальців.

Художні особливості обрядової тонкої кераміки Любичі Королівської пов'язані з подвійною структурою образу ісламізованих країн, спадком класичного мистецтва Європи та впливами українського традиційного гончарства й малярства. Стилїстика при цьому відображає певну космополітичність, «багатомірність» культури євреїв з поліетнічним компонентом, які в оригінальному симбіозі «сплавляли» характерні риси мистецтва тих країн, у яких відбувалися історичні і релігійні реалії, пов'язані з мікрокосмом особистості в макрокосмі суспільства. Критерії художності відносно тонкої кераміки в західних областях України були адаптовані під місцевого споживача і виділялись як певною стилістичною єдністю з боку декору, так і оригінальністю формотворення. Єврейський ритуальний фаянс Любичі Королівської, що зберіг свою творчу традиційність, – поза сумнівом, унікальне світове явище, адже саме тут визріло і сформувалося специфічне мистецтво тонкої кераміки, раніше не засвоєне євреями світу як самостійне.

ЛІТЕРАТУРА

- Испано-мавританская керамика** / Сост. А.Н. Кубе. Москва – Ленинград, 1940.
Каттерева К.П. Искусство стран Магриба: средние века, новое время. Москва, 1988.
Кубе А.Н. История фаянса. Берлин, 1923.
Нога О., Шмагало Р. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. Львів, 1994.
Петрякова Ф. Єврейське фаянсове художнє ремесло в Любичі Королівській (друга половина XIX – початок XX ст.). С. 386-392 невіданого видання. Архів Львівського центру іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової (триває інвентаризація). Копія статті.
Петрякова Ф. Золотий запас нації – духовність // Курортний вестник. 1990. 25 апреля.
Петрякова Ф. Из спостережень над єврейським фаянсовим художнім ремеслом другої половини XIX – початку XX століть (Любича-Королівська) // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Т. ССXXXVI. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. С. 489–502. Архів Львівського центру іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової (триває інвентаризація). Копія статті.
Центральний державний музей-архів літератури і мистецтва України (Київ). Ф. 990. Мусянко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 285. *Долинський Л., Мусянко П. Фарфор і фаянс.* Стаття про виробництво художнього фарфору в Україні. Варіанти. Рукопис, машинопис з правками автора. 5 док., 1963 р., на 98 арк.
Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от ренессанса до постмодернизма / Гл. ред. Ноэл Райли. Пер. с англ. Москва, 2004.
Bericht der Le. Lemberg Handels – und Gebekamier über den Handel und die Industrie, so wie deren Beförderungsmittel in ihrem Kammerbezirke für die Jahre 1861 in 1865 an das hohe k[aiserliche]. k[önigliche]. Ministerium für die Handel – und Volkswirtschaft. Lwow, 1867. S.165; *Schneider A.O. O wyrobach glinianych w Galicyi* (Wedlug odczytu mianego na Posiedzienniu Lwowskiego towarzystwa technioznego dnia 15 grudnia. 1866) // *Dziennik literacki i polityczny.* – Lwów, 1867. N. 4–5.
Bericht der Handels – und Gewerbekamier in Lemberg über den Handel und die Industrie, so wie deren Beförderungsmittel im Kammerbezirke für die Jahre 1866 in 1870 astaitet an das Hohe k[aiserliche]. k[önigliche]. Handels Ministerium. Lwow, 1873.
Goldstein M, Dresdner K. Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymilijana Goldsteina. Lwów, 1935.
Duda E., Jodlowiec A., Petriakowa F. Skarby dziedzictwa Galicyjskich Żydów. Judaica z Muzeum etnografii i przemysłu artystycznego we Lwowie. Krakow, 1993.
<http://www.elilu.info/tales/field-am.htm>
Skorowidz przemyslowo-handlowy. Lwow, 1906; **Skorowidz przemyslowo-handlowy.** Lwow, 1912.
Treasures of Jewish Galicia. Judaica from the museum of ethnography and crafts in Lvov, Ukraine. Tel-Aviv, 1996.

Автор дякує за наукове консультування і дозвіл використання матеріалів керівнику львівського Центру іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової Мейлаху Шейхету, а також за допомогу в упорядкуванні матеріалу співробітнику Центру іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової Валентині Глебовій. (Ілюстрації для публікації надані Архівом львівського Центру іудаїки та єврейського мистецтва ім. Ф. Петрякової).

Окрема подяка директору Львівського музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України Роману Чмелику і завідувачу відділу фарфору та скла Львівського музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України Галині Скоропадовій.

- Тарілки і тарелі з поздоровчими написами Любичі Королівської і Потелича.
 - Кіари (самостійні предмети та завершення контейнерів-коробок для «хліба бідності») Любичі Королівської.
- (Всі українські вироби датуються 1880-ми – 1900-ми роками. Фаянс, ручний розпис, іноді в комбінації зі штампом, полива)



- Вази-хлібниці для маці з накривками-тарелями для Седеру Любичі Королівської.
(Всі українські вироби датуються 1880-ми – 1900-ми роками. Фаянс, ручний розпис, іноді в комбінації зі штампом, полива)





Свічники (для пасхальної вечері та ханукальні)
Любичі Королівської і Потеліча.
(Всі українські вироби датуються
1880-ми – 1900-ми роками. Фаянс, ручний
розпис, іноді в комбінації зі штампом, полива)



Вироби декоративно-ужиткового
мистецтва зі збірок Тунісу:
керамічні тарілки з трьома
концентричними колами в дзеркалі;
килимововзористі орнаментальні
композиції з квадратами, вписаними
в кола; одинарні металеві
підсвічники; анімалістична
скульптура і форми пристінків-
балдахинів від ліжок





Зооморфна пластика, маснички та посуд для ритуальних омовень фаланг пальців Любичі Королівської і Потелича. (Всі українські вироби датуються 1880-ми – 1900-ми роками. Фаянс, ручний розпис, іноді в комбінації зі штампом, полива)

