

⁹Кріс. Гуцульщина. ХІХ ст. Львівський музей етнографії та художнього промислу (далі – ЛМEXП). Фонд металу. Інв. № ЕП 40987. Кріс. Гуцульщина. ХІХ ст. ЛМEXП. Фонд металу. Інв. № ЕП 40990.

¹⁰Пістолет капсульний. Гуцульщина. Середина ХІХ ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2193. Пістолет капсульний (терцероль). Косівщина. Середина ХІХ ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2233. Пістолет капсульний двоствольний (терцероль). С. Жаб'є-Білиця, Гуцульщина. Середина ХІХ ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2248.

¹¹Іноді трапляються недекоровані гуцульські кріси. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/3218. Є також лише з обведеною шокою. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/3219.

¹²Кріс. Гуцульщина. Кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. ЛМEXП. Фонд металу. Інв. № ЕП 40995. Кріс. Гуцульщина. Кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. ЛМEXП. Фонд металу. Інв. № ЕП 41006. Кріс. Гуцульщина. Кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2409.

¹³Кріс. Гуцульщина. Кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. ЛМEXП. Фонд металу. Інв. № ЕП 40990.

1. *Жолтовский П.* Древние мотивы в Гуцульской орнаментике / VII Междунар. конгресс антроп. и этнограф. наук. Москва, август 1964 г. – М., 1964.

2. *Жолтовський П.* Художній метал. Історичний нарис. – К., 1972.

3. *Лаврук М.* Гуцули Українських Карпат. – Л., 2005.

4. Станіславська книга міського суду (1738–1751 рр.). – С. 63, 158, 159.

5. *Станкевич М.* Українське художнє дерево ХVІ–ХХ ст. / Інститут народознавства НАН України. – Л., 2002.

6. *Сука Л.* Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини ХІХ – ХХ століть. – К., 1959.

7. *Шухевич В.* Гуцульщина. Репр. вид. 1899 року. – Л., 1997. – Ч. 1, 2.

Олена Жернова

СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМОТВОРЕННЯ СУЧАСНОГО ХУДОЖНЬОГО ФАРФОРУ

(методичний досвід Одеського художнього училища ім. М. Б. Грекова 1990–
2008 років)

У 2008 р. виповнилося 80 років від дня створення факультету кераміки при Одеському художньому училищі ім. М. Б. Грекова (далі – ОХУ). Подія ця минула непомітно, проте й досі залишається влучним приводом для фахового обміркування актуальних проблем підготовки майбутніх художників до промислового виробництва фарфору.

Фундатором і першим керівником факультету став проф. Михайло Іванович Жук. Навчальна програма з «малювання, рисунку, стилізації і офорту для керамічного відділення», розроблена та впроваджена ним у практичний процес, цілком відповідала тенденціям 1920-х рр., коли ще не вщухли диспути навколо новітніх методик ВХУТЕМАСа та Баухауза. Специфіка авторської методики М. Жука полягала в залученні до програми спецкурсу стилізації, поступовому ускладненні завдань, використанні принципів традиційного народного мистецтва, дослідженні північно-причорноморських мотивів і закордонних національних шкіл [8]. Вони першими відчували, що форми в мистецтві перестали бути власне «нормами», як це було у класицизмі та академізмі, і стали чимось іншим, ніж вони були в реалізмі. Форми в мистецтві стали знаками певної реальності, яка не була тотожною предметному середовищу. Зображення стали знаками, знаки перетворилися на символи, а символи мусили не лише відтворювати образи, а й виражати певний невидимий зміст. Усе це пояснює звернен-

ня професійних шкіл того часу до вивчення й використання орнаменту як носія закодованої інформації, а отже, і до надбань народного мистецтва.

У бібліотеці ОХУ зберігся унікальний альбом «Степова Україна. Орнамент», який можна вважати навчальним посібником з етнопедагогіки початку ХХ ст. Чільне місце в науці того періоду посідала проблема вияву специфіки національного стилю, а провідною темою досліджень стало вивчення пам'яток образотворчого мистецтва, архітектури та народних промислів. Отже, і згаданий альбом «Степова Україна» не був винятком, радше проявом загальної тенденції збиральницького періоду українського мистецтвознавства. Причетність до його видання таких статей, як Михайло Жук і Володимир Заузе, ставить його в один ряд з подібними виданнями Олени Пчілки, Федора Вовка та ін. Той факт, що альбом, попри всі окупації і пожежі, зберігся до наших днів є додатковим підтвердженням відомої істини: рукописи не горять. Альбом містить 30 таблиць і був віддрукований у поліграфічній майстерні Політехнікуму образотворчих мистецтв (тодішня назва ОХУ) «літографією трьома, чотирма та п'ятьма фарбами».

Коли у 1990 р. припинили надходити жорсткі інструкції зі столичних міністерств, постала проблема розробки сучасної навчальної програми з композиції художньої кераміки. Однак проаналізувавши архіви, стало зрозумілим, що не потрібно «вигадувати нового», а варто лише уважно дослідити методичну спадщину наших попередників і творчо її доповнити [1, 2]. Тоді ми зважилися на експеримент: у 1992 р. за матеріалами названого альбому була створена й захищена одноіменна дипломна робота студентки Ганни Шалайкіної. Набір ужиткового посуду був виконаний на фарфоровому заводі «Керамік» у м. Полонному Хмельницької області. Усі 30 малюнків альбому були інтерпретовані в декор і зображені на 18 предметах, що склали набір. У 1995 р. в Одеському центрі естетичного виховання відбулася фольклорно-етнографічна виставка, головним експонатом якої став набір «Степова Україна», а поряд були представлені наочно-методичні приладдя з вивчення українського орнаменту у вигляді стендів. За матеріалами виставки відбувся семінар «Мистецтво формує особистість», учасниками якого стали краєзнавці, викладачі, колекціонери та художники.

У 1996 р. було виконано ряд дипломних робіт за орнаментами з альбому. Найпомітніший поміж них – набір столового посуду «Заручини» (автор Ірина Сабашук). Він складався з 24-х предметів і був створений за мотивами лише одного малюнку з альбому. Проект виконано у вигляді наочно-методичного приладдя з дослідження поняття «народний стиль», а також він містив матеріали з вивчення символіки кольору в народному мистецтві.

У рамках нашого етно-педагогічного експерименту впродовж 1990–2000 рр. ми впровадили в програму дослідження творчості сучасних народних майстрів Одещини, провели відкриті уроки за участю заслуженого майстра народної творчості Ольги Галактионівни Шиян. Це стало можливим завдяки тому, що у 1989 р. до навчальної програми було включено курси народного орнаменту та історії художніх промислів, які викладав мистецтвознавець з досвідом роботи в обласному будинку народної творчості – Сергій Шевельов. У той час він також очолював секцію фольклору та етнографії обласної організації товариства охорони пам'яток. Це сприяло розробці серії художніх композицій у межах курсових завдань на основі дослідження та використання автентичного народного мистецтва: мальовок Ростислава Палецького, Юрія Палецького та Лариси Бабінець – сучасних майстрів декоративного розпису із с. Троїцького Любашівського району Одеської області.

Таким чином, наш експеримент дозволив розробити метод проектування та створення предметів художнього фарфору для промислового виробництва на основі дослідження й використання взірців національного мистецтва. Однак, щоб повноцінно працювати, послуговуючись таким методом, необхідно мати подібні зразки. Для проведення навчання сьогодні вже недостатньо лекцій і книжок: необхідно спонукати студентів до власної пошукової роботи. З цією метою у 2003 р. нами було проведено першу пленерно-етнографічну практику [4]. На відміну від наших попередників, студентів і викладачів 20-х рр. ХХ ст., наша мета була не збиральницькою, а так би мовити, аналітичною. Працюючи в етнографічному відділі краєзнавчого музею м. Білгород-Дністровського, майбутні керамісти мали можливість дослідити стилістику орнаментів південних регіонів України як минулого, так сучасності у взаємодії з мистецькими рисами етногруп, що проживають у нашому багатонаціональному краї.

2006 р. було захищено чергові дипломні роботи під загальною назвою «Степова Україна ХХІ століття», виконаних у фарфорі та фаянсі [3]. Наші випускники довели, що шлях до опанування фаховою майстерністю починається з першого дня навчання, а кожна курсова робота є сходинкою на цьому шляху. Тому по завершенні кожного курсу ми укладали методичні альбоми за результатами практичних завдань із таких тем: «Основи декоративної композиції» (2001 р.), «Проектування декорів для масової промисловості» (2002 р.), «Дослідження поняття “стиль” на прикладі пам’ятки архітектури», «Пленерно-етнографічна практика» (2003 р.) та ін.

У 2008 р. у приміщенні Всеукраїнського центру Болгарської культури відбулася виставка «Великодні традиції слов’янських народів», на якій було представлено роботи наших наймолодших вихованців, студентів другого курсу, поряд з творчими роботами їхніх викладачів – тарелі та блюда, декоровані за мотивами писанкового орнаменту в техніці надглазурного розпису.

Таким чином, можемо зробити висновок: мистецтво, на відміну від науки, не може існувати без етнічної належності. Відповідно перед фахівцями-практиками постає чимало завдань. Настав час побачити реального художника-педагога та реального учня. Проте замість нової школи, про яку мріяли, маємо «стару з новими латками» у вигляді звітної документації сміховинною одеською мовою, яку чомусь вважають українською. Місце «почившого в Бозі» соцреалізму впевнено зайняла еклектика, що резервує його для «стилю» з короткою і зухвалою назвою «кітч». Що може стати йому на заваді? Професор Одеського університету О. Павловський запропонував відповідь ще у 1898 р.: «Невже нашу художню промисловість зможуть підняти руські підробки а-ля Ватто? Невже коли-небудь на цьому шляху ми випередимо Європу? Звісно, ні. Кожна людина є продуктом свого середовища, свого народу. Тому очікувати подальшого розвитку мистецтва можна тільки на національних засадах» [7].

Гарний смак є поняттям неоднозначним. Його неможливо сформулювати за день чи за рік. Ним володіють люди, чий предки мали гарний смак. Інші ж витворюють його шляхом наслідування культурних цінностей із книжок та музеїв. Наслідуючи – копіюють. Про це свідчать сучасні виставки вже дипломованих художників, джерелом натхнення значної частини робіт яких стали закордонні журнали з мистецтва (частіше західні). Виникає запитання: якщо вже не можна відмовитися від копіювання, то чому б не копіювати самих себе? Так чинить увесь художній світ, таким чином формуються жанри та стилі як історично стійкі форми організації художніх творів. Зрештою, мистецтво як надбання культури і є людським досвідом, що передається від покоління до покоління, і унікальним у кожного народу.

Вивчати, творчо осмислювати і доповнювати цей досвід для того, щоб передати нащадкам – це наша концепція і принципова лінія [3].

Етнопедагогічний експеримент, проведений на факультеті кераміки ОХУ ім. М. Б. Грекова, дозволив сформулювати й практично підтвердити стилістичні тенденції проектування і створення художніх виробів для фарфоро-фаянсової промисловості. Ці тенденції стали засадничими для сучасної навчальної програми з композиції художньої кераміки. Нам вдалося продовжити мистецько-педагогічну лінію, розпочату фундатором факультету М. Жуком, метою якої було змінити художньо-стилістичне обличчя сучасного фарфору з імперсько-класицистичного та буржуазно-еклектичного на національно-демократичне шляхом ґрунтовного дослідження та використання традицій українського мистецтва й надбань сучасних народних майстрів. Історично обумовлені обставини не дозволили професору М. Жуку здійснити в повній мірі цей його задум. Беручи за основу його мистецько-педагогічні настанови, ми робимо наступний крок, що є продовженням ідеї, висловленої великим Михайлом Глинкою: «Створює музику народ, а ми, художники, її тільки аранжуємо» [5].

Таблиця 1. Порівняльна характеристика орнаментів народного стилю та стилю модерн.

Стиль	Модерн (сецесія)	Народний
походження	буржуа	селянин
модель світогляду	споживач	виробник
зміст	символіка містики (марновірність – сумнів)	символіка Космосу (віра – впевненість)
відтворення почуттів	тривога	спокій
наслідки почуттів	хвороба	здоров'я

1. *Жернова О.* Використання народних традицій в сучасному декоративному мистецтві. – Луганськ, 2003р.

2. *Жернова О.* Намалюй мені квітку // Чорноморські новини. – 1999. – 26 січ.

3. *Суховецький М.* Степова Україна в кераміці // Думська площа. – 2006. – № 33 (544).

4. *Суховецький М.* Степова Україна ХХІ століття // Думська площа. – № 15 (526).

5. *Сохор А.* Русская музыка от истоков до конца XIX века. – М., 1977. – Т. 12.

6. *Шевелёв С.* В будущее или оглядываясь назад // Слово. – 1994. – № 15 (75).

7. *Шевелёв С.* Из истории одесской художественной школы // Вопросы художественного образования. – 1976. – Вып. 17.

8. *Школьна О.* Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору. – Л., 2007.

Наталя Ревенок

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО ФАРФОРУ

У другій половині ХІХ ст. в Російській імперії виникає критичний реалізм. Попри те, що послідовники цього художнього напрямку не сприймали романтизм, що домінував у той час, критичний реалізм охоплював усі складові романтизму. Насамперед це реалістична основа й романтичне наповнення зображення. Як і романтики, критичні реалісти у своїх творах намагалися зобразити внутрішній світ людини. На відміну від романтиків, які не загострювали проблем суспільства,