

БАРАНІВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ФАРФОР В ЕТНОКУЛЬТУРНОМУ ВИМІРІ УКРАЇНИ

Гордістю Житомирщини завжди був високоякісний художній фарфор, який віддзеркалював українську душу крізь призму декоративної рукотворної праці професійних художників декоративного мистецтва та майстрів-фарфористів ручного малювання стилізованих квітів на складних площинах виробів із фарфору: тарілках, блюдцях, чайниках, кавниках, вазах для супу, соусниках, молочниках, цукерницях, масляничках та вазах різноманітних античних форм і величин. Протягом двох століть одержимі люди – творчий колектив робітників-майстрів та професійних художників – сформували конкретні схеми ручного малювання, внутрішня естетика якого спочатку черпала свої сили із стилю пізнього європейського класицизму, а у ХХ ст. відбувся синтез класичних приземкуватих, гранчастих та конусно-подібних форм чашок, чайників та кавників з надглазурним ручним розмальовуванням, шляхетна краса якого прихована у сивочолій народній декоративно-ужитковій творчості Житомирського Полісся, тобто у вишиванні малюванням, іншими словами, гладдю різнокольоровими нитками та виготовленням букетиків із стружки осики у стилі народного мистецтва, вифарбованих у штучних яскравих барвниках зеленого, синього, жовтого, червоного та коричневого кольорів для прикрашання інтер'єру поліських осель. Ці вище перераховані види творчої діяльності у 60-80 роках охопили весь етнопростір цього благодатного краю у царині народної декоративно-ужиткової творчості.

Так трапилося, що трудовий колектив потужного Баранівського фарфорового заводу не зміг відстояти і віддав свою себе в руки директору діяльність якого нанесла значний удар регіональній культурно-мистецькій творчості професійних художників-декоративістів та майстрів ручного малювання Бориса Стремоухова, останнього голову правління колективного підприємства Баранівський фарфоровий завод, робітники обходять десятою дорогою, адже саме з його „ласки”, зруйнована школа мистецтва рукотворного художнього фарфору.

Скажу відверто, що писати мистецтвознавчу наукову розвідку про художній фарфор уже неіснуючого колективного підприємства Баранівський фарфоровий завод, з його вікопомними традиціями, виявилось доволі складно, оскільки професійні художники-декоративісти зустрічали мене зі страхом на очах, коли я говорив, що у мене є намір дослідити їхню рукотворну працю в царині декоративно-ужиткової творчості.

Ряд прізвищ мають бути названими хоча б для історії українського декоративно-прикладного мистецтва, і ми спробуємо дослідити у мистецтвознавчому ключі те, що було, є і завжди буде гордістю не лише містечка Баранівки, але й всієї України. Матеріально-духовна пам'ять про художній фарфор зафіксована в еталонах-зразках, що ретельно зберігаються в музеї Баранівського фарфорового заводу, який було винесено за межі території державного підприємства. На сторожі й збереження творчої пам'яті талановитих художників, майстрів та робітників стоїть Іван Семенович Пушкар, пенсіонер, який пропрацював на керівних посадах підприємства понад 52 роки.

Відверто був здивований, тим що прізвища художників або художників-скульпторів не згадано в жодному рекламному проспекті виробів Баранівського фарфорового заводу, а їх було видрукувано за час існування підприємства три. Але у 1984 році у видавництві Техніка вийшла друком книжка маленького формату у твердій обкладинці російською мовою Фарфор Полесья І. А. Марченка. В монографії подається широкий вектор розвитку і

реконструкції заводу, включаючи не лише технологію виробництва, але й складний шлях формування художніх смаків, які в кінцевому результаті народили Баранівську школу ручного малювання на виробках із фарфору.

Ряд істориків декоративно-прикладного мистецтва і краєзнавців стверджують, що фарфорову фабрику у містечку Баранівка, що розкинулося на живописному березі річки Случ, було засновано Михайлом Мезером у березні 1802 р. Але тут слід зробити деякі уточнення: брати Франциск та Михайло Мезери, родовідні корені яких загубилися у Флоренції, славилися саме своєю творчою настирливістю в галузі фарфорового виробництва наприкінці ХУІІІ століття. Вони і були запрошені князем Чарторийським із-за кордону на щойно збудовану у 1784 р. фарфоро-фаянсову мануфактуру у містечку Корці. Франциск та Михайло Мезери за короткий проміжок часу зуміли налагодити фарфоро-фаянсове виробництво, порцелянові вироби якого не уступали по своїй якості білизні та декоруванню навіть саксонським заводам (особливо у містечку Мейсоні).

Але у 1796 р. фабрику спіткало велике лихо, охопила пожежа, зруйнувавши основні цехи до тла, включаючи склад готової продукції та колекцію зразків з інших європейських мануфактур. Це і спричинило братів шукати інше місце для будівництва нової фарфорової фабрики. Найбільш вдалим містечком з точки зору географічного розташування для їх будівництва стала Баранівка, поблизу якої у селі Кашперівка були знайдені великі запаси глини-каоліну високої якості. Містечко зі всіх боків було оточене лісами. Адже ж фарфорове виробництво потребує палива у безмежній кількості для випалювання виробів. Більше того, мануфактуру забезпечувала водопостачанням річка Случ.

Баранівка на той час була частиною приватних земель магнатів Любомирських-Валевських. Саме з ними М. Мезер підписав контракт на заснування фарфорової фабрики, який датований 10 листопада 1803 р. Очевидно, що будівництво Баранівської мануфактури розпочалося у 1803 році, а цехи запрацювали у 1804, це і підтверджують документи 1822 року з архіву департаменту мануфактур і торгівлі, у яких зазначалось, що заведення сие устроено в 1804 г. [1]. Разом з тим Михайло Мезер купує більшу частину кріпаків-робітників, які працювали на фарфоро-фаянсовому заводі в Корці і мали великий досвід роботи.

Через 25 років фарфоровій мануфактурі у містечку Баранівка, дозволили позначати власні вироби державним гербом, саме цей знак засвідчував високу якість фарфору. Визнання доброякісної білизни самих виробів-черепків та їхньої міцності, оригінальної естетики творення форм (моделювання) та їх декорування орнаментами, що нагадували стрічкові рослинні орнаменти або бутоньєрки, складених з парково-садових квітів, та медальйонів з красвидами на античну тематику, шляхетно обрамлених золотом, говорять про те, що М. Мезер опікувався авторитетом мануфактури.

Новий етап розвитку Баранівської фарфорової мануфактури зв'язаний з ім'ям поміщиці Катерини Грохольської, яку вдалося переконати Іосифу, сину М. Мезера, взяти в оренду завод терміном на 15 років чи то у 1884, чи у 1885р. До речі, Іосиф Мезер залишився працювати протягом деякого часу на Баранівській фарфоровій мануфактурі на посаді радника з технічних питань.

У 1895 р. Микола Петрович Гріпарі придбав Баранівську фарфорову мануфактуру не у І. Мезера, як це люблять стверджувати краєзнавці, а у поміщиці К. Грохольської. У діяльності М.П.Гріпарі все було підпорядковане комерційній діяльності, ось чому при реконструкції заводу та розширенні виробництва бралось до уваги урізноманітнення асортименту фарфорового посуду для місцевого користування, а також „виготовлення вогнетривкої цегли і каналізаційних труб” [2; 17].

Порцелянові художні вироби початку та середини ХІХ ст. Баранівської фарфорової мануфактури найкраще представлені в художніх музеях Варшави, Кракова та Люблина. Хоча в Україні вони також експонуються як у державних, так і приватних колекціях.

На нашу думку, музей Баранівського фарфорового заводу, що існує, на щастя, поза межами нинішнього приватного підприємства, зберігає раритетні зразки посуду із порцеляни середини і кінця ХІХ ст., що проливають світло на високу культуру виробництва художніх фарфорових виробів, що були завжди бажаною окрасою інтер'єрів маєтків дворян, осель містечкової верстви населення і навіть заможних селян.

Не буде новиною, якщо скажемо, що на сучасний дизайн форм (модельовання) виробів підприємства мала вплив естетика художнього фарфору європейської моди Західної Європи кінця ХУІІІ початку ХІХ ст., точніше – стилі пізнього рококо та класицизму. Різноманітний асортимент форм посуду художнього стилю класицизму завжди тяжів до статичності, камерної вишуканості, яку завжди контролювала симетрія. Декор постійно утримував глибину класичних традицій і не приховував структури об'єму, композиції розпису завжди були скомпоновані за чіткою схемою краєвидів або бутоньерок із садово-паркових квітів.

Зауважимо, у ХІХ ст. художній стиль класицизм у творенні форм виробів Баранівського художнього фарфору не втратив своєї позиції і не змінився. Традиція прикрашення виробів букетковими композиціями шляхом ручного малювання не із садово-паркових, а з садово-польових квітів була відносно незмінною, лише техніка нанесення деколю стала авторитетнішою, адже ж саме вона знизила ціну вартості виробів рукотворної художньої порцеляни. Для прикрашення виробів використовувалися фарби переважно синього та жовтого кольорів, з відводками та домальовками золотом.

На початку ХХ ст. завод випускав столові сервізи, чашки, кварта, чайники, кавники, молочники, маслянички, вази і також оригінальні флакони. Однак, починаючи із 30-х років у художній мові декорування посуду підприємства простежується зацікавленість до героїчних епопей, катаклізмів, розвитку штучної парадності соціалізму, де у декоративних сюжетах домінували акорди популяризації стаханівського руху, перевиконання планів на виробництвах у багатонаціональній країні, яким був СРСР.

Слід зазначити, що у 1925 р. відкривається Київська лабораторія керамічних фарб, метою якої було забезпечення фарбами та зразками деколю заводи України. У художньому оформленні виробів із порцеляни широко почала проявляти себе революційна тематика, спрямована до більшовицької агітаційної мови висловлення в орнаментах, наповнених елементами червоної п'ятикутної зірки, серпа та молоту в орнаментиці виробів у час соціалістичного реформування суспільства. Естетика декорування кольоровими плямами у формі ліній, крапок, у так званий мотив в горохи, також посіла чільне місце.

У повоєнні роки ХХ ст. довго живучі традиції пізнього класицизму почали втрачати свої позиції як з об'єктивних, так і суб'єктивних причин, змінився і декоративний живопис на фарфорі. Більшість посуду прикрашалася трафаретним зображенням квітів, оскільки основним завданням Баранівського фарфорового заводу було забезпечення усіх верств населення посудом повсякденного вжитку.

Проте навички майстерності професійних художників, які одержали академічну підготовку в Миргородському керамічному технікумі ім. Миколи Гоголя, у Львівській школі художніх ремесел або в Одеському державному художньому училищі чи у Львівському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва, починаючи з 50 років давали про себе знати. Знову природно й доленосно завойовуються провідні позиції випуску класичної порцелянової посуду на Баранівському фарфоровому заводі. Ставиться

головним чином акцент на ручне розмальовування на предметах кавових, чайних та столових сервізів. І що цікаво, естетика творення ретроформ початку XIX ст. почала домінувати.

Декорування виробів із фарфору відбувається головним чином лише ручним малюванням талановитими робітниками-майстрами. Вся увага В.Щербанаса та З. Мосійчук, провідних художників підприємства була прикута до художньої мови народного мистецтва розмальовування виробів із глини українськими гончарями, в основі якої все чіткіше проявлявся художній стиль петриківського розпису. Адже саме у петриківському розписі зберігалася національна декоративна краса стилізації квіткоформ (мальва, мак, ружа, цвіт бобових рослин, тендітні гіллячки квіточок вересу блідо бузкового кольору, червоні ягоди калини або горобини) в народному ключі українського декоративно-прикладного мистецтва. Ось чому ми можемо лишень частково погодитися з думкою Фаїни Петрякової, дослідниці українського художнього фарфору, яка у монографії *Украинский художественный фарфор (конец XIX начало XX ст.)* пише: *Только некоторые из известных нам изделий Барановки конца XIX – начала XX ст. свидетельствуют о поисках новых форм, выявлении пластичности самого материала. Однако эстетика изделий поздней Барановки по сути, определяется лишь склонностью к репродуцированию и схематизму [3; 97].*

У трьох досить великих виставкових залах музею експонуються чайні, кавові, столові сервізи, набори тарілок та вази, прикрашені пишними букетами, стрічковими або колоцентричними яскравими орнаментами із стилізованих квітів у стилі петриківського розпису. Їх створили професійні художники-декоративісти другої половини XX ст.: В. Сергєєв, М. Бебешко, А. Петров, М. Горбоконь, М. Шаповалов, А. і Л. Діброва, Т. і О. Агафонові, Д. Гоч, І. Величко, В. Лозанюк, І. Віцько, В. Спиця, З. Мосійчук, набагато пізніше приїздить на завод працювати талановита художниця Т. Бенкіна, випускниця Миргородського керамічного технікуму ім. Миколи Гоголя, яка більш ніж шість останніх років була головним художником Баранівського фарфорового заводу. Слід зазначити, що першим головним художником фарфорового заводу був Володимир Якович Кравцевич, а з 1956 року – Дмитро Свиридович Гоч, який працював на цій посаді 16 років.

Вироби художнього фарфору, орнаменти, що наносилися ручним малюванням у стилі петриківського розпису аж до часу зміни власника заводу в 2007 р., який абсолютно не знається, у чому полягає вартісність українського художнього фарфору, йшли у продаж за досить помірною ціною. Чайний сервіз Український (автор форми художник-скульптор М. Назаренко, автор рослинного орнаменту в стилі петриківського розпису художник-декоративіст В.Костенко) став окрасою не лише інтер'єру сучасних осель, але й візиткою-талісманом для іноземців у час їхнього перебування в Україні.

Більше того, переглядаючи художні вироби із фарфору, представлені підприємством на Всеукраїнських виставках, Марфа Тимченко, всесвітньо відомий майстер народної творчості України із Києва, звернула увагу на стильову мову ручного малювання В.Костенка, божий дар до малювання якого ввібрав у себе традиції народного декоративного мистецтва як Полтавщини, так і Житомирського Полісся.

Слід зауважити, що багато цікавих малюнків для усіх видів столового посуду створила Лідія Діброва, самобутній талант якої утримував творчу стилізацію флорного царства Житомирського Полісся. Фарфорові вироби, прикрашені рослинними орнаментами цієї майстерні, часто одержували високу оцінку на художніх радах в Києві. Її художній стиль ручного малювання завжди вирізнявся у спільному творчому доробку Баранівського фарфорового заводу, в ньому завжди був присутній дух багатогранності кольорових тонів і

напівтонів керамічних фарб, більше того – жіноча витонченість малюнка, барвистість фарб та оригінальність виконання свідчили про те, що саме народний розпис розкриває усі декоративні грані художнього фарфору.

На Баранівському фарфоровому заводі до 2007 р. використовувалася техніка нанесення орнаментів пензликами майстрами розпису спеціальних фарб на фарфорі, тобто – шляхом ручного малювання створювалася декоративна квіткова композиція із стилізованих квітів мальв, маку, ружі, цвіту квасолі або гороху кольоровими кристалічними фарбами (глазурями) а також люстрами. Таке прикрашання букетковим візерунком у стилі народного розпису створювало своєрідний художній ефект гри глянцевої білої поверхні виробів з фарфору та пастельних кольорів листків грядного кольору у поєднанні з квітами помаранчевого, червоного, синього, рожевого та фіалкового кольорів з вкрапленням жовтого.

Зазначимо, що надглазурний розпис проводиться як ручним, так механічним способами з використанням фарб для розпису фарфору у поєднанні з делікатним доповненням у формі маленьких декоративних листочків чи вусиків золотом та люстровими фарбами. Художники ручного малювання наносять фарбу на глазуровану поверхню посудини, після чого її випалюють і фарби зліплюються при високій температурі з глазурованою поверхнею самого виробу. Майже вся продукція заводу розписувалася таким чином до 2007 р.

Використання великої палітри відтворення фарб давала можливість як професійним художникам, так і майстрам розпису збагачувати красу українського декоративного орнаменту в народному стилі, тим самим рукотворна шляхетна художність баранівського фарфору набувала все більшої популярності серед українських родин, які робили цілеспрямовану спробу збирати родинні колекції національного художнього фарфору як такого.

До декорування золотом виробів, прикрашених ручним малюванням у стилі петриківського розпису, як художники-декоративісти, так і робітники-майстри ручного малювання ставилися досить обережно. Для них маленька золота гілочка, бутон (пуп'янок) чи тендітний бароковий, ледь помітний завиток на ручках або на вушках виробів є тим віддаленим декоративним штрихом, який надає будь-якій посудині із фарфору лиск гри різноманітних фарб, але ні в якому разі не блиск. Саме у цьому і криється шляхетна краса баранівського художнього фарфору.

Повернемося до мистецтвознавчого аналізу художньої мови декорування мовою петриківсько-баранівського розпису чайного сервізу Український. Художник В.Костенко розробив стрічковий пишний квітковий орнамент для оздоблення внутрішньої площини чашечок. Стрічковий орнамент малої форми, який рухається по каймі кожної тарілочки та по випуклих приземкуватих формах чайника, цукорниці та молочника презентує вдалий синтез цільності композиції петриківського розпису. Для шляхетної подачі гармонії усіх деталей декоративної композиції мовою петриківського розпису, художник-фарфорист розробив зразки букетиків як для накривок вище згаданих предметів, так і для денечь чашечок та підставних блюдець.

Багате квіткоплетіння орнаменту, що сонцесяйно грає на внутрішній площині білих черепків чашечок, утримує вишукане художнє мініатюрне доповнення із кетягів червоних ягід – їх тут п'ять. Вони не губляться серед пишності барокового листу салатого кольору, наповненого несуперечливими напівтонами та великими червоно-помаранчевими квітами. Навпаки, у декоративній композиції кетяги червоних ягід стають етнодзвоном традицій розписів Житомирського Полісся, народно звичаєву культуру і мистецтво яких зберегли

чотири Марії – Мельничук, Наумчук, Охрімчук та Мужижька, народні майстрині розпису Житомирського Полісся середини та другої половини ХХ ст. [4; 7]. У квіткових композиціях на внутрішніх площинах чашечок ми бачимо мініатюрні темно-коричневі вусики чи, скажімо, чорні цяточки різних розмірів на червоно-помаранчевих квітах або жовтизну їх серединок, контурно обведених ледь помітною вузькою смужкою чорної фарби. У будь-якого шанувальника українського художнього фарфору довготривале враження імпресивності реально баченого буйного цвітіння квітів на луках, левадах та полях у весняно-літню-осінню пору.

Шість салаткових листочків, умовно зведених у трикутник з делікатним доповненням вусиків із золота та червоними ягодами на денці чашечок створюють природну ауру гармонії, що існує в реальному світі... В. Костенко продумав квіткову декоративну композицію чашечок до детальних дрібниць: три червоні ягідки, що витворені пензликом на ручці завершують інтонацію цільності не лише композиції, але й ритму гармонії кольорового звучання фарб. А дві вузькі смужки у поєднанні з більш ширшими говорять про те, що Баранівський художній фарфор з романтичною ностальгією тяжів до вишуканості художнього фарфору другої половини ХІХ ст.

Таку ж естетику моделювання форм М. Назаренком та Божий дар ручного розмальовування В. Костенка у стилі петриківського розпису ми зустрічаємо і в наборі для чаю, який складається із двох пузатих чайників різної величини, шість чашок та блюдець. Весь акцент декорування ставиться знову на внутрішню площину чашок для чаю, форма яких тяжіє до піал, але з ручками із цікавим пластичним вирішенням. Лише золотий широкий ободок на каймах блюдець підсилює лиск цільності орнаменту в наборі із восьми предметів.

Набір Полісся (автор форми художник-скульптор М. Назаренко) складається із самовара, чайника та таці – поєднання самовара і чайника для заварювання чаю дає цікаву довершену пірамідальну пластичну білу площину цілісності двох предметів із фарфору, яку так і хочеться заповнити помаранчево-червоним макоцвіттям або мальвовцвіттям. Більше того, найчастіше художник ручного малювання вводить в горизонтальний стрічковий орнамент на вищезгаданих предметах та чашках декоративну квітку, форма якої нагадує нам ріпчасту цибулю. Осереддя самої квітки заповнюється декоративними цятками з двох або трьох фарб, які у поєднанні між собою дають природний ефект полікольорового мерехтіння квітки у час її дівування. Ручне розмальовування великими яскравими помаранчево-червоними квітами настінних тарілок стало традицією на Баранівському фарфоровому заводі. Причому колоподібна площина білого черепка тарілок діаметром 36 або 25 см. давала можливість не лише професійним художникам декоративного мистецтва, але й майстрам-робітникам ручного малювання вигаптовувати пензлем стилізовані квіти маку, ружі, пом'яків, чорнобривців, полуцвітків, козачків, тощо.

Так звана форма настінної тарелі Лотос, розроблена художником-скульптором М. Назаренком, утримує пишний букет макоцвіття квіткового розпису, в основі якого віддзеркалюється хроматична полікольорова гама восьми фарб (червона №175 і №177, чорна №191, гнила зелень №161, охра №105, пурпур №175, темно-зелена №189, та №106), представлені шкалою спектру сонячного світла на білому черепку самої тарелі [5, 254]. Хроматичні кольори букеткової композиції на білій площині стінної тарелі Лотос, призначення якої є надати сучасному інтер'єру осель поліщуків національного колориту, розширили діапазон краси орнаменту в стилі петриківського розпису. Декоративні тарелі Лотос випускалися малим тиражем в останні роки. Вони різняться між собою характером чистого забарвлення, напівтони кольорів з'являються лише від сили натискання рукою

професійного художника чи майстра-робітника на пензлик з фарбою на білій площині самої тарелі: густіша суцільна маса однорідної фарби на кожній пелюстці квіткоформи в стилі петриківського розпису утримує яскравіший колір, а коли тиснення руки на пензлик послаблюється, починає проступати білизна фактури самого фарфору настінної тарелі, тим самим з'являються напівтони одного і того самого кольору. Додамо, що насиченість спектральних кольорів жовтого та зеленого кольорів утримує меншу динамічність насиченості порівняно із червоним, помаранчевим, синім та фіолетовим. Ось чому пишні червоно-помаранчеві квіти стилізованих маків та їх бутонів стають кульмінаційним осередком самого художнього розпису на фарфорі. А жовті або фіалкові квіти двох тонів утримують внутрішню теплоту вище перерахованих кольорів взаємопов'язаних візуальною активністю [5; 254].

На нашу думку, веселкові дугові цятки-повтори фіалкового, голубого та жовтого кольорів, що рухаються як горизонтально, так і вертикально над платковою формою макоцвіття, інтерпретують і одночасно зміцнюють емоційне сприйняття цілісності квіткової композиції, тут навіть холодні кольори – фіолетовий та голубий – трансформують людські емоції у прозорішу й більш повітряну декоративну візуальність.

Ось чому біла площа навіть менших за розміром настінних тарілок (у діаметрі 25 см) ставали полем асоціативної інтерпретації ручного малювання” на Баранівському фарфоровому заводі. Багатий рослинний букетковий орнамент із восьми зелених листків різноманітних відтінків грянного кольору, що досягаються завдячуючи тонким плавким лініям коричневого кольору, утримують красу й милозвучність трьох пишних квіток. В основі химерних квіткоформ лежать пелюстки помаранчевого кольору двох тональностей, які гордо розквітли на зелених чашечках, що також несуть внутрішню красу декоративності народного мистецтва розпису. Осереддя кожної квітки упорядковано залито жовтою фарбою. Щоб утримати активну силу помаранчевого та жовтого кольорів, майстрам-декоративістам доводиться вводити темно-бузковий колір, його холодна активність трансформується в колір-метафору і чітко виображує емоційно виражальну суть трьох квіток, які безперечно є першоосновою композиції, що нагадує пишний букет.

Цікавим фактом є те, що автор рослинного декоративного малюнка, який зображує пишний букет у стилі петриківського розпису, вводить гілочки фіалкових суцвіть осіннього вересу (їх тут п'ять), один кетяг помаранчевих ягід та окремо ще три ягідки яскраво червоного кольору. Складається враження, що професійні художники заводу досконало вивчили теорію сучасного кольорознавства українського декоративно-прикладного мистецтва, яке підсвідомо роками використовується майстрами народної творчості України. Ось чому баранівський художній фарфор ніколи не був кітчевим, завжди зберігав позитивні емоції традицій декоративно-ужиткової творчості як попередників, так і сучасних художників, для яких етнотрадиції завжди приховують божественну кодово-знакову суть духовності нації.

Особливою гордістю підприємства був випуск ваз інтер'єрного призначення різноманітних форм та величини з квітковими орнаментами, які внутрішньо тяжіють до естетики розписів Житомирського Полісся. Щоб переконатися в цьому твердженні, давайте порівняємо розписи Марії Никитюк або Олексія Макаренка з декоративними композиціями, що прикрашають ваз. Оздоблення ручним малюванням” ваз квітковими композиціями, які творилися в лабораторії професійними художниками-декоративістами, свідчать про те, що на перехресті двох тисячоліть нарешті вдалося сформувати баранівську школу художнього фарфору, в основі якої лежать традиції розписів не лише села Петриківка, що на Дніпропетровщині, але й народне декоративне мистецтво

Житомирського Полісся. Переважно моделювання форм ваз розроблялися художниками-скульпторами В. Кравцевичем, Г. Святим та О. Старушко, які все-таки робили опертя на традиції естетики моделювання форм кераміки античного мистецтва.

Коли в середині XIX ст. художники-декоративісти висловлювали симпатію до пейзажних оздоб ваз, в основі якої традиційно були руїни античного міста, то художники XX ст. постійно вживлювали народний квітковий розпис у розробку орнаменту на сучасних виробах із фарфору, призначених для прикрашення сучасного інтер'єру осель, офісів або державних закладів. І що цікаво, традиційна антична форма ваз у поєднанні з ручним малюванням квіткових композицій у стилі поліського розпису настільки співзвучна та несуперечлива, – виникає відчуття, що вони не можуть існувати одне без одного.

Ручне малювання декоративних квітів та листків на вазах відбувається імпровізовано з дотриманням конкретної схеми матеріалізації однакових квіткових візерунків з обох боків. Як ми знаємо, в декоративно-прикладному мистецтві будь-яка творча імпровізація заздалегідь розрахована на успіх. Осереддя композицій букетів стилізованих квітів лише утримується на пишному зеленолисті або на двох помаранчевих великих квітках, обрамлених зубчастими зеленими листками, ягодами калини та квітами калачиків світло бузкового кольору, або на пишних букетах химерних квітів, існуючих тільки в уяві художника-декоративіста. Інколи в декоративну композицію асиметрично вводяться барокові завитки листя з додаванням стеблин жовтого цвітіння бобових рослин (квасолі, гороху або люпину).

Тут слід підкреслити, що коли тендітні лінії золота осідають на барокових симетричних ручках та золота лінія-ободок знизу самого фарфорового черепка на першій вазі, то на другій ми помічаємо, що легке доповнення декору золотом абсолютно відсутні. Складається враження, що рука художника-декоративіста спокійно легкими, плавними рухами наносить пелюстки квітів голубого та бузкового кольорів різних тональностей бездоганної чистоти та пружності. Художній розпис на фарфорі такого роду пронизаний ясністю і оптимізмом. Ці предмети художнього фарфору наочно і переконливо доводять, що великий гріх буде для тих, хто знищить баранівську школу ручного малювання”.

Мистецтво та уміння використання золота у прикрашенні виробів баранівського фарфору зберігають свої рукотворні традиції. Їх простежити можна на столовому сервізі Олена” із 34 одиниць (автори-художники Андрій Діброва та Іван Величко) та на комплекті для чаю Золотий колос” (автор форми М. Назаренко), який складається із самовара, чайника, таці та шести чашок з підставними блюдцями або на чайному сервізі без назви із 16 одиниць (форма Б-55, малюнок 807).

Давайте зором пробіжимо по білому фарфорі посуду столового сервізу Олена”. Тут весь акцент ставиться на благородність білизни високої якості і самих форм блюдець та тарілок різного призначення, салатника, соусника, супниці і маленьких посудин для масла, гірчиці, перцю та солі. Золота тендітна лінія-ободок утримує внутрішній шляхетний лиск всього предметного ансамблю столового сервізу, прикрашеного тендітним узором Квітень”, який складається із золотої смужки-ободка на кожному із виробів сервізу. Інші слова для опису цього столового набору можуть бути абсолютно недоречними та зайвими.

Особливою гордістю Баранівського фарфорового заводу є чайно-кавовий сервіз під назвою Бутон” (малюнок 24-Б), гранчасту форму та орнамент якого розробив художник-скульптор Дмитро Гоч, працюючи на посаді головного художника підприємства. Саме сервіз Бутон” визначає вагомість і чистоту білого фарфору у поєднанні з чистим насиченим помаранчевим кольором фарби та пелюсткову окантовку золотом самої квітки кольору

стиглого апельсину, що виображується в нижніх частинах чайника або кавника, молочника, цукорниці, блюдець та на денці підставних глибоких блюдець.

Малюнок 807” розробив художник-декоративіст В. Музиченко. Горизонтальний орнамент, який утримує кольором золота квіткоформи помаранчевого кольору, що утихомирено осідають на блюдцях, чашках, чайнику, цукорниці, молочнику та цукерниці, говорить про те, що народні традиції можуть бути приховані й в декоруванні виробів із фарфору золотом. Тут так само, як на столовому сервізі Квітень”, золота тоненька лінія на ободках предметів із порцеляни, на інтригуючих ручках у стилі пишного бароко та на носіку чайника метафорично повістує про розуміння художником-скульптором та професійним майстром ручного малювання” внутрішньої культури не надмірного використання золота як такого в декоративних орнаментах, що осідають на предметах із фарфору. Чайний сервіз Бутон” Д. Гоча розкриває одну цікаву сентенцію в художньому фарфорі України: нове моделювання форм і ручне малювання” зберігають простоту та самобутність краси єдності фарфорового предмету із декоруванням його.

І насамкінець хочеться сказати, що у ручному розмальовуванні баранівського художнього фарфору професійними художниками декоративного мистецтва або майстрами розпису майже протягом двох століть не відчувався вплив швидкої агресивної цивілізаційної деструктивної інтервенції”, яка б могла привнести багато шкоди ладовому плину національної культури і мистецтва України [6; 1]. Лише на перехресті двох століть і тисячоліть деструктивною інтервенцією” почали захоплюватися останні керівники як Баранівського, так і Коростенського фарфорових заводів, яка нанесла із їхньої ласки, страшні незворотні удари по джерелах рукотворної творчості, точніше сказати, по художньо-образній системі як професійних художників-декоративістів, так і талановитих майстрів-робітників.

Перед Україною стоїть хвилююче риторичне питання: чи повернеться художня школа розпису на фарфорі Житомирщини до своїх цілющих джерел та сивочолих традицій? Якщо ні, то гріх знищення цілої національної школи художнього фарфору України, формування якої відбулося у ХХ ст., лежить на керівниках цих підприємств та на можновладних сучасних державотворцях.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. Центральний державний історичний архів Ленінграда, ф. 18, оп. 2, д. 457, л. 5 об.
2. Харченко И. А. Фарфор Полесья. –К., 1984.
3. Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор (Конец XVIII начало XX ст.) –К., 1985.
4. Шевчук Анатолій М. Українська образотворчість: пошуки істини. –К., 2007.
5. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. –Львів, 1992.
6. Маричевська Алла. До ладу.// Артанія. Книга №8, число №1. 2007. – С. 1.

А н н о т а ц и я

Анализируются сложные этапы формирования полесской школы росписи на изделиях из фарфора.