

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛАМПЕКА МИКОЛА ГЕРОНТІЙОВИЧ

УДК 738.1/2:008(477)"19–20"

ДИСЕРТАЦІЯ
**ПОРЦЕЛЯНА КИЇВСЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КЕРАМІКО-
ХУДОЖНЬОГО ЗАВОДУ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ
УКРАЇНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

26.00.01 — Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ **Лампека М. Г.**

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Київського університету імені Бориса Грінченка
Школьна Ольга Володимирівна

АНОТАЦІЯ

Лампека М. Г. Порцеляна Київського експериментального кераміко-художнього заводу в контексті мистецької культури України XX — початку XXI століть. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 — теорія та історія культури, напрям «мистецтвознавство». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2021 р.

Дослідження присвячене мистецтвознавчому аналізу порцелянових виробів провідного українського підприємства легкої промисловості — Київського експериментального кераміко-художнього заводу. У науковій роботі застосований культурологічний метод вивчення аспектів, пов'язаних з естетичними особливостями специфіки конструювання і способів виготовлення тонкої кераміки. Висвітлено історію підприємства упродовж XX — початку XXI століття в контексті розвитку художньої культури формотворення і декорування та зроблено спробу визначення мистецької цінності зразків промислового виробництва, інтеграції їх у побут, виявлення значення впливу на ментальні особливості культуротворчих процесів у тогочасному суспільстві.

У межах нашої дисертаційної роботи основна увага зосереджена на важливості теоретичного осмислення й узагальнення матеріалів, напрацьованих у процесі вивчення музейних предметів мистецької порцеляни Київського експериментального кераміко-художнього заводу (КЕХЗ), а також на необхідності проведення порівняльного аналізу досліджуваних творів з аналогічними виробами інших вітчизняних підприємств фарфорової галузі.

У результаті вивчення наявної джерельної бази були визначені шляхи проведення атрибуції та мистецтвознавчої експертизи художніх творів

КЕКХЗ, охарактеризовані основні наукові принципи, підходи і методи дослідження.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що у дисертації застосовано наскрізне вивчення добірки порцелянових виробів київського заводу, які зберігаються у провідних музеях України, державних колекціях і приватних збірках. Уперше до наукового обігу введено інформацію про невідомі раніше фарфорові вироби цього підприємства, окреслено культуротворчий аспект виробництва. Поглиблено аналіз наявних творів і проведено систематизацію пам'яток київського фарфору. Уточнено типологію форм, що випускались на підприємстві у різні роки його діяльності, особливості їхнього декорування, різновиди сюжетного декору, мотиви орнаментів ручного розпису та декалькоманії продукції КЕКХЗ. Атрибутовано окремі порцелянові вироби заводу та визначено їхній вплив на процеси, які відбувалися у художній культурі України впродовж ХХ — початку ХХІ століття.

У дисертації проаналізовано наукові праці українських і зарубіжних вчених, які містять відомості про розвиток порцелянового виробництва на теренах України. Історію українського фарфору вивчали такі відомі науковці, як Н. Онацький, Л. Долинський, П. Мусієнко, Ф. Петрякова. Їхні роботи переважно присвячені дослідженню художніх та естетичних аспектів промислового виробництва тонкої кераміки. Етапи становлення, характер діяльності, асортимент продукції фарфорових підприємств, які функціонували у ХХ столітті, висвітлювалися у працях вітчизняних дослідників художньої порцеляни, таких як Н. Глухенька, О. Чарновський, В. Щербак, Л. Білоус, О. Школьна, О. Корусь.

Для аналізу особливостей мистецтва фарфору КЕКХЗ ХХ — початку ХХІ століття було ґрунтовно опрацьовано значну джерельну базу, яка охоплює понад 1500 творів непересічних художників підприємства з музейних і приватних колекцій, а також ілюстративні матеріали альбомів-каталогів та інших видань, присвячених українській порцеляні. Важливим джерелом дослідження є архівні документи, які проливають світло на шляхи

надходження творів, виконаних провідними художниками КЕКХЗ, до колекцій вітчизняних музеїв, включаючи матеріали облікової документації, зокрема акти передачі творів, протоколи закупівельних комісій, книги вступу й інвентарні книги, паспорти предметів.

Зазначено, що теоретичні аспекти дослідження можуть бути у подальшому використані при написанні наукових праць з цієї проблематики, створенні методичного забезпечення для мистецьких навчальних закладів, виставкових проєктів, а також сприяти розширенню інформативного поля у галузі культурології й мистецтвознавства, історії української художньої культури загалом, декоративно-прикладного і промислового мистецтва зокрема. Практичне значення робота має для фахівців з тонкої кераміки: художників-керамістів, науковців-керамологів, музейних працівників і реставраторів. Може бути корисною для краєзнавців, викладачів мистецьких дисциплін у спеціалізованих і загальноосвітніх навчальних закладах, для мистецтвознавців і культурологів, а також усіх шанувальників історії вітчизняної художньої культури.

Проаналізовано низку факторів, які впливали на творчість конкретних художників-виробничників фарфоро-фаянсової промисловості України, флагманом якої був КЕКХЗ.

Окрім того, у роботі охарактеризовано мистецькі якості та приналежність окремих творів авторству провідних художників підприємства, визначена техніка і технологія їх виконання, означено наявність дефектів, ступінь збереженості й відповідність раніше відомим версіям атрибуції. Також були охарактеризовані композиційні особливості і стилістика творів, способи нанесення декору на порцеляновий матеріал. Виявлено наявність сигнатур і клейм, систематизовано інформацію про те, які марки використовувалися виробництвом у той чи інший період.

У дисертації комплексно досліджується специфіка створення унікальних мистецьких зразків на виробничій базі Київського експериментального кераміко-художнього заводу, який виконував роль

провідної мистецької лабораторії всієї фарфоро-фаянсової галузі України. Ця специфіка виразно проявилася у самотутній культурі формотворення та декорування продукції підприємства, яка тиражувалася великими накладками за зразками, розробленими провідними скульпторами і художниками заводу.

Унікальне значення для становлення виробництва та формування традицій створення художнього асортименту мав той факт, що КЕКХЗ опосередковано став правонаступником Києво-Межигірської фаянсової фабрики й успадкував формотворчі та стилістичні особливості цього знаного підприємства. Саме випускники Межигірської керамічної школи, які під час навчання використовували техніко-технологічні напрацювання КМФФ та студіювали кращі зразки її асортименту, стояли біля витоків становлення фарфорового виробництва у Києві.

Головним чином у дослідженні зосереджено увагу на спробі визначення локальної специфіки засобів художньої та образної мови творів київських майстрів порцеляни і виявлення факторів, що вплинули на її формування та розвиток. Адже у першій половині ХХ століття культуротворчі процеси, які відбувалися в Україні, були збагачені новими мистецькими векторами. Так, розмаїті авангардні стилі у поєднанні з національними традиціями та з орієнтацією виробництва на класичні зразки європейської та східної порцеляни здійснювали певний вплив на розвиток формотворення й декорування посуду та скульптури — загалом усієї продукції, котру випускав завод, а також інші підприємства галузі, що послуговувались його унікальними зразками для тиражування на власній виробничій базі.

Виявлено, що упродовж ХХ століття як у світовому, так і в українському мистецтві відбувалися закономірні стильові трансформації і модифікації у сфері формотворення та декорування порцеляни, впроваджувались у виробництво технічні та технологічні нововведення. Ці процеси мали істотний вплив на зміну тенденцій і напрямків у пошуках оригінальних образних, композиційних і декоративних рішень у межах

панівних тогочасних стилів, а також на удосконалення технічного забезпечення виробництва мистецьких зразків із тонкої кераміки.

Вкрай важливим фактом у становленні українського художнього фарфору, унікальним явищем вітчизняної мистецької культури стало застосування від середини 1930-х років петриківської орнаментики для оздоблення порцелянової основи. На Київському експериментальному кераміко-художньому заводі з успіхом запровадили цей метод декорування, створюючи порцелянові вироби широкого вжитку й унікальні мистецькі твори, численні зразки яких нині зберігаються у приватних колекціях і музейних збірках України та поза її межами.

У дослідженні охарактеризовано феномен петриківського розпису у контексті динамічних процесів, що відбувалися від середини XX століття в українській художній культурі, визначено роль цього непересічного явища, яке репрезентувало здобутки національного мистецького поступу у тогочасному соціокультурному просторі, означено творчий потенціал такого осередку розробки оригінальних взірців «білого золота», яким була художня лабораторія КЕКХЗ.

Вивчення джерельної бази дозволило уточнити класифікацію творів мистецької порцеляни Київського експериментального кераміко-художнього заводу XX — початку XIX століття за художньо-образними ознаками. Так, продукцію різних років цього виробництва було систематизовано за формально-стилістичними особливостями та функціональним призначенням, з'ясовано її видову приналежність. Окремо визначено асортимент художніх виробів, які випускав завод упродовж свого існування, та розроблено типологію посудної продукції КЕКХЗ. Охарактеризовано найбільш виразні риси, які були притаманні загальній культурі формотворення та декорування, що склалася у художній лабораторії підприємства. Окрім того, окреслено найбільш характерні форми мистецької продукції виробництва.

Проаналізовано художню культуру формотворення, декорування та сюжетне розмаїття іншої типологічної групи — скульптурного сегменту

заводу. Встановлено значимість окремих виробів цього напрямку діяльності як джерел, що супроводжували історико-культурні процеси в суспільстві, адже порцелянова пластика одночасно є свідком і виразником ідеологічних тенденцій епохи, за якої вона була створена (як приклад можна навести зразки «агітфарфору» 1920-х — початку 1930-х років, соцреалізму від 1930-х до 1980-х років тощо).

У творах декоративної скульптури, як у документах епохи, закарбовані всі зрушення держави, яка наприкінці XX століття пішла у небуття. Тому порцелянова пластика радянського періоду користується у наш час підвищеним попитом серед колекціонерів. Відповідно до умов сучасного антикварного ринку, де існує ризик придбати підробку, новороб або ж фальсифікат, результати вивчення, систематизації й уведення до наукового обігу оригінальних творів провідного підприємства галузі включають і економічну складову, оскільки можуть допомогти експертам з'ясувати та встановити вартість творів мистецької порцеляни, яка належала до економічних активів держави, мала виняткове значення для народного господарства, складовою якого була легка промисловість України.

Ключові слова: Київський експериментальний кераміко-художній завод, XX — поч. XXI століття, Україна, порцеляна (фарфор), петриківський розпис.

ABSTRACT

Lampeka Mykola. Porcelain of the Kyiv Experimental Ceramic and Art Factory in the Context of the Art Culture of Ukraine of the XX — Beginning of the XXI Centuries. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of art history on a specialty 26.00.01 — the theory and history of culture, a direction "art history". National Academy of Culture and Arts Leadership. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Higher Educational Institution, Ministry of Education and Science of Ukraine. Ivano-Frankivsk, 2021.

The study is devoted to the study of works of domestic porcelain of the Kyiv Experimental Ceramic and Art Factory (KECAF), which operated during the XX — early XXI century.

This dissertation focuses on the importance of theoretical understanding and generalization of materials developed in the study of museum objects of art porcelain of the Kyiv Experimental Ceramics and Art Factory, as well as the need for comparative analysis of researched works with similar products of other domestic porcelain enterprises.

As a result of studying the available source base, the ways of attribution and art examination of KECAF works of art from the funds of state museum collections and private collections were determined, the basic scientific principles, approaches and research methods were characterized.

The scientific novelty of the work is that the dissertation uses a thorough study of the collections of porcelain KECAF, which are stored in leading museums of Ukraine, state collections and private collections. For the first time, previously unknown porcelain works of this enterprise were introduced into scientific circulation, and the cultural and creative aspect of production was outlined. The analysis of the available works has been deepened and the monuments of Kyiv porcelain have been systematized. The typology of forms produced at the enterprise in different years of its activity, peculiarities of their decoration, types of

plot decor, motives of hand-painted ornaments and decalcomania of KECAF products are specified. The attribution of separate porcelain products of the plant and their influence on the processes that took place in the artistic culture of Ukraine during the XX — early XXI century are determined.

The dissertation reviews the scientific works of Ukrainian and foreign scientists, which contain information about the development of porcelain production in Ukraine. The history of Ukrainian porcelain was studied by such famous scientists as N. Onatsky, L. Dolynsky, P. Musienko, F. Petryakova. Their work is mainly devoted to the study of artistic and aesthetic aspects of the industrial production of fine ceramics. Stages of formation, nature of activity, range of products of porcelain enterprises, which functioned in the twentieth century, were covered in the works of domestic researchers of artistic porcelain, such as N. Gluhenska, O. Charnovsky, V. Shcherbak, L. Bilous, O. Shkolna, O. Corus.

To analyze the peculiarities of the art of porcelain KECAF XX — early XXI century, a significant source base was thoroughly developed, which includes more than one thousand five hundred works by outstanding artists from museum and private collections, as well as illustrative materials of catalogs and other publications on Ukrainian “white gold”. An important source of research is archival documents that shed light on the ways of receipt of works by leading artists KECAF, and collections of domestic museums, including accounting documents, including acts of transfer of works, minutes of procurement commissions, books of entry and inventory books, passports.

It is noted that the theoretical aspects of the study can be further used in writing scientific papers on this issue, creating curricula for art schools, exhibition projects, as well as to expand the information field in the field of culturology, art history, history of Ukrainian art culture in general, decorative applied and industrial arts in particular. The work is of practical importance for specialists in fine ceramics: ceramists, ceramists, museum workers and restorers. It can be useful for local historians, teachers of art disciplines in specialized and secondary schools,

for art critics and culturologists, as well as all fans of the history of national art culture.

A number of factors that influenced the work of specific artists-producers of the porcelain and earthenware industry of Ukraine, the flagship of which was KECAF, were analyzed.

In addition, the paper describes the artistic qualities and authorship of individual works from the legacy of the enterprise, determines the technique and technology of their implementation, indicates the presence of defects, the degree of preservation and compliance with previously known versions of attribution. The compositional features and stylistics of the works, the ways of applying the decor to the shard material were also characterized. The presence of signatures and marks is revealed, the information on which marks were used by production in this or that period is systematized.

The dissertation comprehensively investigates the specifics of creating unique art samples on the production base of the Kyiv Experimental Ceramics and Art Factory, which served as a leading art laboratory of the entire porcelain and earthenware industry of Ukraine. This specificity is clearly manifested in the original culture of shaping and decorating the products of the enterprise, which was replicated in large editions based on the developed samples of leading sculptors and artists of the plant.

The fact that KECAF indirectly became the legal successor of the Kyiv-Mezhyhirya faience factory and inherited the formative and stylistic features of this well-known enterprise played a unique role in the formation of production and the formation of traditions of creating an artistic range. After all, the graduates of the Mezhyhirya Ceramic School, who used the technical and technological developments of the KMFF during their studies and studied the best samples of its range, were at the origins of the formation of porcelain production in Kyiv.

The study focuses mainly on the attempt to determine the local specificity of the means of artistic and figurative language of the works of Kyiv masters of porcelain and to identify the factors that influenced its formation and development.

After all, in the first half of the twentieth century, the cultural and creative processes that took place in Ukraine were enriched with new artistic vectors. Thus, various avant-garde styles in combination with national traditions and with the orientation of production on classical samples of European and Eastern porcelain, had a certain influence on the development of molding and decoration of tableware and sculpture — in general, all products produced by this company and other industries, which used its unique samples for replication.

It was revealed that during the twentieth century, both in world and Ukrainian art, there were natural stylistic transformations and modifications in the field of porcelain shaping and decoration, new technical and technological innovations were introduced into production. These processes had a significant impact on changing trends and directions in the search for new figurative, compositional and decorative solutions within the prevailing styles of the time, as well as on improving the technical support for the production of art samples from fine ceramics.

An extremely important fact in the formation of Ukrainian artistic porcelain and a unique phenomenon of national art culture was the use of Petrykivka ornamentation to decorate the porcelain base from the mid 1930s. This experimental method of decoration has been successfully introduced at the Kyiv Experimental Ceramic and Art Factory, creating porcelain products of common use and unique works of art, numerous samples of which are now stored in private collections and museum collections in Ukraine and abroad.

The study characterizes the phenomenon of Petrykivka painting in the context of dynamic processes that have taken place since the middle of the twentieth century in Ukrainian art culture, identifies the role of this unique phenomenon, which represented the achievements of national artistic progress in the then sociocultural space. white gold ", which was the art laboratory KECAF

The study of the source base allowed to clarify the classification of works of art porcelain of the Kyiv Experimental Ceramic and Art Factory of the XX — early XIX century by artistic and figurative features. Thus, the products of

different years of this production were systematized by formal and stylistic features and functional purpose, its species affiliation was clarified. The range of artistic products produced by the plant during its existence has been determined separately, and the typology of KECAF tableware has been established. The characteristics of the most expressive features that were inherent in the general culture of shaping and decorating, which developed in the art laboratory of the enterprise. In addition, the most characteristic forms of artistic production are outlined.

The artistic culture of shaping, decorating and plot diversity of another typological group — the sculptural segment of the plant — is analyzed. The significance of individual products of this area of activity as sources that accompanied historical and cultural processes in society has been established. It so happened that porcelain sculpture is both a witness and an expression of ideological tendencies of the era in which it was created (as an example we can cite examples of "agitation porcelain" of the 1920s — early 1930s, socialist realism of the 1930s — 1980s, etc.)

In the works of decorative sculpture, as in the documents of the era, all the shifts of the state, which at the end of the twentieth century went into oblivion, are engraved. Therefore, porcelain sculpture of the Soviet period is now in high demand among collectors. According to the conditions of the modern antique market, where it is possible to buy counterfeits, new works, or counterfeits, the results of studying, systematizing and putting into scientific circulation the original works of the leading enterprise of the industry include the economic component as they can help experts porcelain, which was the economic assets of the state, was of exceptional importance for the national economy and light industry of Ukraine.

Key words: Kyiv Experimental Ceramic and Art Factory, XX — early XIX century, Ukraine, porcelain, Petrykivka painting.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за
напрямом «мистецтвознавство»*

1. Лампека М. Створення художнього образу на основі стилізації та трансформації пропорцій людського тіла у декоративно-прикладному мистецтві. *Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал*. Одеса, 2012. № 2(33). С. 9–10.
2. Лампека М. Петриківська орнаментика на київській порцеляні. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії 2013*: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; наук. керівник теми і голов. наук. ред. І. Безгін; редкол.: А. Чебикін, І. Безгін, Г. Веселовська та ін. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 5(16). С. 272–280.
3. Лампека М. Модельники Київського експериментального кераміко-художнього заводу: художня культура виконання форм, специфіка авторської праці. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. праць. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: А. Чебикін (голова), О. Федорук (гол. ред.), М. Яковлев та ін. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 195–204.
4. Лампека М. Владислав Щербина — провідний пластик української порцеляни ХХ ст. *Праці Центру пам'яткознавства*: зб. наук. праць. / Титова О. М. (гол. ред.), Акуленко В. І., Бєсова Л. М. [та ін.]; Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК. Вип. 25. Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2014. С. 152–161.
5. Лампека М. Продукція Київського експериментального кераміко-художнього заводу у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: НАКККиМ, 2019. Вип. 36. С. 88–96.

Статті у наукових іноземних виданнях

6. Lampeka Mykola. Oriental motifs in the products of the Kyiv experimental ceramic-art factory. *Problems of Arts and Culture International scientific journal*. Baku: Institute of Architecture and Art, 2019. № 3(69). P. 90–97.

7. Лампека М. Художні вироби Київського експериментального кераміко-художнього заводу у приватних колекціях. *Znanstvena misel journal*. Ljubljana: Free access to the electronic version of journal, 2020. Vol. 2. № 38. P. 9–15.

Статті в інших наукових виданнях

8. Лампека М. Дизайнерські розробки в сегменті продукції Київського експериментального кераміко-художнього заводу. *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст*: збірник наукових праць. Полтава, 2015. Книга друга. С. 361–366.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації за кордоном

9. Лампека Н. Сувенирная продукция Киевского экспериментального керамико-художественного завода как документ эпохи. *Актуальные проблемы мировой художественной культуры*: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2012. Часть 2. С. 109–114.

10. Лампека М. Значение специализированных художественных советов ВИАлегпрома в формировании критериев эстетического восприятия и художественной выразительности образцов фарфоро-фаянсовой продукции, выпускавшейся в 80–90-е гг. XX ст. в СССР. *Традиции и современное состояние культуры и искусства*: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. Минск, 2013. Ч. 2. С. 93–96.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації в Україні

11. Лампека М. Особливості творчого почерку видатних майстринь петриківського розпису на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі: М. Тимченко, В. Клименко-Жукової, В. Павленко, Г. Павленко-Черниченко, а також їхніх продовжувачів. *Реформування соціально-економічної сфери України та напрямки його здійснення*: зб. наук. пр. за мат-ми конф. Житомир, 2011. С. 45–47.

12. Лампека М. Марки Київського експериментального кераміко-художнього заводу (1930–2000 рр.). *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: матер. конф. Київ: НАКККиМ, 2011. С. 173–174.

13. Лампека М. Еволюція творення художнього образу на основі стилізації та трансформації пропорцій людського тіла у творчості Владислава Щербини. *Художні практики початку ХХІ століття: новації, тенденції, перспективи*: мат-ли конф. Київ: КДІДПМД ім. М. Бойчука, 2017. С. 384–387.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	18
ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	27
1.1. Історіографія дослідження	28
1.2. Джерельна база дослідження	33
1.3. Теоретико-методологічні аспекти дослідження	37
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ІНФРАСТРУКТУРИ ВИРОБНИЦТВА КИЇВСЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КЕРАМІКО-ХУДОЖНЬОГО ЗАВОДУ ТА ЙОГО ПРОДУКЦІЯ	47
2.1. Започаткування лабораторії фарб та цеху декалькоманії	51
2.2. Цех експериментального декорування еталонних виробів для інших підприємств галузі Укрфарфорфаянстресту	56
2.3. Майстерня високохудожніх виробів та цех тиражної продукції	62
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ФОРМОТВОРЕННЯ І ДЕКОРУВАННЯ НА КЕКХЗ У РІЗНІ ПЕРІОДИ ЙОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ	79
3.1. Загальна художня культура формотворення посуду, ваз, скульптури, сувенірів за музейними колекціями та приватними збірками	80
3.2. Мистецькі особливості декорування унікальних і тиражованих виробів	102
3.3. Високохудожня декалькоманія: мистецькі технології і кінцевий дизайнерський продукт	114
РОЗДІЛ 4. ТРАДИЦІЇ ВИГОТОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО АСОРТИМЕНТУ КЕКХЗ 1930-Х — 2000-Х РОКІВ	127
4.1. Різноманіття посудних форм і варіативність їх оздоблення	129
4.2. Художня культура фарфорової пластики	137

4.3. Петриківський розпис як бренд виробництва	151
4.4. Естетичні властивості графічних малюнків для деколі (тиражована продукція)	166
4.5. Київські порцелянові сувеніри як документ епохи	174
ВИСНОВКИ	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	186
ДОДАТКИ	211
Додаток А. Список публікацій здобувача за темою дисертації.	211
Додаток А.1. Дефініція «Порцеляна» в європейських і східних мовах	215
Додаток А.2. Перелік українських порцелянових підприємств	217
Додаток А.3. Термінологічний словник	222
Додаток А.4. Список працівників художньої лабораторії	230
Додаток Б. Працівники худ. лабораторії КЕКХЗ. Ілюстративний матеріал	236
Додаток В. Художні вироби КЕКХЗ (Автори). Ілюстративний матеріал	245
Додаток Г. Виставкова діяльність. Ілюстративний матеріал	316
Додаток Д. Художники лабораторії за роботою	328
Додаток Е. Виробничі процеси на КЕКХЗ. Ілюстративний матеріал	339
Додаток Ж. Громадське життя КЕКХЗ. Ілюстративний матеріал	343
Додаток З. Документи та документальні свідчення діяльності КЕКХЗ	347
Основні форми порцелянових виробів КЕКХЗ (Типологія)	350
Таблиці	368

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АМУ — Академія мистецтв України

ВІАлегпром (ВИАлегпром) — Всесоюзний інститут асортименту легкої промисловості (Всесоюзный институт ассортимента легкой промышленности)

ВНДІТЕ (ВНИИТЭ) — Всесоюзний науково-дослідний інститут технічної естетики (Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики)

ДАК — Державна акредитаційна комісія

ДАХО (ГАХО) — Державний архів Харківської області (Государственный архив Харьковской области)

ЭКСМО — російське видавництво, засноване 1991 року

КЕКХЗ (КЕСАФ) — Київський експериментальний кераміко-художній завод (Kyiv Experimental Ceramics and Art Factory)

КМФФ (КМFF) — Києво-Межигірська фаянсова фабрика (Kyiv-Mezhyhirya faience factory)

НАКККиМ — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (до 2010 р. ДАКККиМ)

НАМ — Національна академія мистецтв

НАН — Національна академія наук

НМУНДМ — Національний музей українського народного мистецтва (до 2010 р. ДМУНДМ)

УДК — Універсальний десятиковий класифікатор

УкрНДІСФФП — Український науково-дослідний інститут скляної і фарфоро-фаянсової промисловості

УТОПіК — Українське товариство охорони пам'яток історії і культури

ЦДАМЛМУ (ЦГАМЛИУ) — Центральний державний архів музею літератури і мистецтв України (Центральный государственный архив музея литературы и искусств Украины)

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В епоху глобалізації, особливо на початку ХХІ століття, і втрати здобутків національних художніх шкіл, а також все більшої формалізації мистецтва постає питання збереження й фахової мистецтвознавчої оцінки художніх творів виготовлених промисловим способом та визначення місця українського фарфору у формуванні соціокультурного простору країни. Крім того, важливим науковим фактором є процес осягнення української порцеляни як окремого феномену, що знаходиться на перетині східної та європейської традицій виготовлення виробів із тонкої кераміки і при цьому вирізняється власними специфічними і неповторними автентичними рисами.

Своєрідність української мистецької порцеляни базується на національних засадах декоративно-прикладного мистецтва, разом з тим вона нерозривно пов'язана із контекстом загальноєвропейської культури виробництва кераміки та провідними центрами «білого золота» — Майсеном, Севром, Веджвудом, Аугартеном, Херендом, Томашувим тощо.

Тож актуальним постає завдання збереження того, що було створено за попередній період у царині української порцеляни, оскільки, з огляду на самобутню специфіку засобів художнього вираження і культурну осібність, вона є своєрідним мистецьким маркером національної ідентичності її споживачів.

Нині зростає зацікавленість витоками, не згасає інтерес до спадку вітчизняної галузі легкої промисловості та напрацювань, які були здійснені у цьому напрямку провідними художниками-виробничниками впродовж ХХ — початку ХХІ століття.

Флагманом підприємств тонкої кераміки України у той час був Київський фарфоровий завод, що мав функції експериментальної лабораторії. На ньому розробляли зразки форм та розпису для подальшого їх запровадження та тиражування на інших підприємствах галузі. Крім того, підприємство опанувало

виготовлення високомистецьких деколей для всіх порцелянових заводів УРСР та інших республік СРСР.

Своєрідність виробництва, що з 1939 року отримало назву «Київський експериментальний кераміко-художній завод» (КЕКХЗ) і випускало сувенірно-подарункову продукцію — вази, скульптури тощо, потребує вивчення у загальнокультурному контексті. Мистецька порцеляна як явище культури суттєво відображає світогляд, художньо-естетичні уподобання і духовні цінності соціального середовища, для якого створюється, у формах, що базуються на національних традиціях.

Продукція, яку випускало підприємство, була розрахована на широкий загал тогочасного суспільства, та виробництво виконувало і замовлення для партійної еліти, керівництва країни, міжурядові подарунки, а також задовольняло запити державних установ, окремих відомств, у першу чергу Кабінету міністрів України. Тому критерії оцінки художньої якості виробів заводу та творчості його окремих майстрів були досить високими і свого часу контролювалися службами безпеки на державному рівні.

Тепер, коли цього унікального виробництва не існує, є потреба дослідити традиції, які склалися на ньому, проаналізувати аспекти формотворення і декорування продукції підприємства, які стали невід'ємною складовою вітчизняної художньої культури і позначилися на мистецькій панорамі України та десятиліттями презентували нашу країну у світі. Окремої уваги потребує вивчення унікального бренду — петриківського розпису на фарфорі, який також став частиною надбання вітчизняної художньої культури ХХ століття.

Загалом українська порцеляна не обійдена увагою мистецтвознавців, окремі дослідження таких науковців, як Л. Долинський, П. Мусієнко, О. Чарновський, Ф. Петрякова, В. Щербак, є вагомими та незаперечними. Проте художня спадщина ХХ століття не отримала достатньої уваги в тогочасній мистецтвознавчій науковій практиці.

Вся історія становлення та розвитку КЕКХЗ пов'язана саме із ХХ століттям і знайшла відображення у працях таких науковців, як

Н. Глухенька, Л. Білоус, О. Школьна, Ю. Смолій, О. Корусь. Та всі ці дослідження присвячені окремим темам і не відображають загальної картини виробництва в історичному аспекті.

Найбільш повно досліджено тему цієї проблематики у монографії О. Школьної «Київський художній фарфор ХХ століття», в якій авторка аналізує передумови, що сприяли становленню нового виробництва, його розквіт та поступове згасання, зумовлене зовнішніми чинниками, культуру виробничих процесів та їхню мистецьку складову, яка базувалася загалом на творчості провідних художників заводу.

Порцеляновій скульптурі КЕКХЗ присвятила багато уваги у своїй дисертаційній праці «Фарфорова пластика України кінця ХІХ — початку ХХІ століття (тенденції, художні особливості, митці)» О. Корусь. Петриківська орнаментика на порцеляні у виконанні класиків декоративного розпису знайшла відображення у низці наукових розвідок Н. Глухенької.

Та все ж певні аспекти культуротворчих процесів, які мали безпосередній вплив на тогочасне соціально-культурне середовище, не отримали належного висвітлення. Також не було приділено достатньо уваги таким важливим чинникам, як модельна справа, декільке виробництво та петриківський розпис на порцеляні посткласичного періоду, хоч вони вигідно вирізняли КЕКХЗ серед усіх тогочасних вітчизняних підприємств галузі.

Дослідження покликане сприяти відновленню та активізації процесів виготовлення художніх виробів із тонкої кераміки — вагомому сегменту у царині легкої промисловості й розвитку економічних активів країни, народного господарства в цілому.

Зв'язок роботи з науковими програмами, темами. Дисертаційна робота є складовою наукових досліджень кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККіМ. Вона відповідає комплексній темі «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (державний реєстраційний номер 0118U001513), у межах якої

здобувачем вивчено мистецтво київської порцеляни шляхом проведення мистецтвознавчого аналізу художніх творів майстрів Київського експериментального кераміко-художнього заводу у музейних державних і приватних колекціях України.

Окрім того, здобувачем проведена розвідка особливостей сприйняття порцеляни та функціонування виробів із неї у різних соціокультурних умовах, що в подальшому може слугувати базою для системного вивчення українського фарфору як феномена вітчизняної культури. Також окремі аспекти роботи стали основою навчально-методичних програм та мистецьких курсів «Основи формотворення», «Макетування і моделювання» та «Робота в матеріалах», розроблених автором для мистецьких структур НАКККіМ, НТУ, КДАДПМД ім. М. Бойчука. Під час роботи над дисертацією аспірант активно співпрацював з НМУНДМ, надаючи консультації з атрибуції творів київської порцеляни, які надійшли до фондів музею у 2000-х роках.

Мета роботи полягає у виявленні культуротворчого потенціалу українського фарфору в контексті світових тенденцій розвитку і теоретичному осмисленні значення порцелянових творів КЕКХЗ для процесів становлення вітчизняної художньої культури. Наукова розвідка також покликана систематизувати й упорядкувати матеріали про спадок, залишений художниками цього підприємства.

Завдання дослідження:

- опрацювати стан наукової розробки теми та артефакти КЕКХЗ, що лишилися від доби діяльності підприємства;
- розробити типологію виробів, простежити типи декорування, притаманні художній традиції підприємства;
- визначити специфіку модельної справи і фасонів посуду КЕКХЗ;
- охарактеризувати творчість окремих майстрів виробництва;
- виявити мистецькі особливості петриківського розпису на порцеляні КЕКХЗ, що стали невід'ємною частиною вітчизняної художньої культури;

- з'ясувати значення художніх творів КЕКХЗ для культурного поступу України протягом ХХ — початку ХХІ століття.

Об'єктом дослідження є художня культура тонкої кераміки в Україні ХХ — початку ХХІ століття.

Предмет дослідження — мистецька порцеляна Київського експериментального кераміко-художнього заводу у контексті розвитку художньої культури формотворення і декорування фарфорових виробів на теренах України.

Методологія дослідження. У ході дисертаційної роботи використані принципи наукової достовірності і всебічності, соціокультурний і мистецтвознавчий підходи, а також теоретичні, емпіричні й емпірико-теоретичні методи наукового дослідження. Зокрема, аксіологічний, онтологічний (буттєвий), когнітивний, системно-історичний, компаративний (історико-порівняльний), культурологічний, крос-культурний, типологічний, іконологічно-іконографічний, мистецтвознавчого аналізу. З огляду на специфіку предмету дослідження (мистецька порцеляна КЕКХЗ, виготовлена промисловим способом) застосовувалися специфічні лабораторні й експериментальні методи дослідження виробів із тонкої кераміки, спрямовані на вивчення технології, складу сировини тощо.

Окреслено основну проблему дослідження — виявлення взаємозв'язків між класичною промисловою і народною традицією виготовлення виробів художньої кераміки, вплив на них новітніх мистецьких стилів та їх еволюція у культуротворчому середовищі і як наслідок, еволюції цієї традиції у контексті художньої культури України.

Хронологічні межі дослідження охоплюють часовий проміжок від 1924 року (започаткування виробництва фарб і деколей) до початку ХХІ століття (закриття заводу у 2006 році та надходження зразків виробів КЕКХЗ до збірки Національного музею українського народного декоративного мистецтва у 2009 році, а також відкриття виставки «Перлини київського фарфору» у 2019 році).

Географічні межі дослідження охоплюють територію України, оскільки від часу заснування завод розробляв зразки для провідних вітчизняних порцелянових виробництв усієї галузі та вітчизняного споживача. Крім того, його вироби зберігаються у багатьох державних художніх музеях, зокрема у колекціях Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Дніпровського художнього музею, Запорізького художнього музею, Чорноморського музею образотворчих мистецтв імені Олександра Белого та багатьох інших.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі мистецтва київської порцеляни ХХ — початку ХХІ століття як складової вітчизняної художньої культури та у наскрізному вивченні колекцій фарфорових виробів КЕКХЗ, які зберігаються у провідних музеях України, приватних колекціях та збірках.

Уперше:

- до наукового обігу введено невідомі раніше мистецькі вироби фарфорової продукції КЕКХЗ;
- окреслено культуротворчий аспект процесів формотворення і декорування, які були притаманні флагману української порцеляни ХХ століття;
- охарактеризовано вплив культурно-мистецького середовища на формування особистісних творчих уподобань провідних художників київського виробництва тонкої кераміки;
- введено у науковий обіг маловідомі факти з історії підприємства і біографій працівників художньої лабораторії заводу;
- виявлено синкретизм і багатовекторність діяльності київських розробників мистецької порцеляни і їхній вагомий внесок у розвиток української художньої культури ХХ — початку ХХІ століття.

Поглиблено:

- мистецтвознавчий аналіз порцелянових виробів КЕКХЗ;
- хронологічну систематизацію пам'яток київського фарфору.

Уточнено:

- типологію форм продукції КЕКХЗ, особливості її декорування, типи візерунків та мотиви орнаментів;
- атрибуцію окремих порцелянових промислових виробів КЕКХЗ у контексті художньої культури України ХХ — початку ХХІ століть.

Практичне значення отриманих результатів дослідження.

Теоретичні аспекти дослідження можуть використовуватися при створенні наукових праць і навчальних програм з культурології, історії культури та мистецтва, а також у мистецтвознавстві й етнографії. Практичне значення роботи пов'язане з ознайомленням художників-керамістів, реставраторів, співробітників музеїв, мистецтвознавців, археологів і викладачів декоративно-прикладного мистецтва з технологією та способами виготовлення виробів з фарфору. Матеріали дисертаційної праці можуть бути використані у навчальних курсах закладів мистецької освіти. Так, за основним місцем роботи в НТУ автор включив до плану навчальної дисципліни «Робота в матеріалах» завдання — виготовлення авторської кавової чашки з порцеляни у стилістиці КЕКХЗ.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дослідження були висвітлені на 11 наукових і науково-практичних конференціях (9 міжнародних, 2 всеукраїнські). Серед них:

- Міжнародний керамологічний симпозіум «Фарфор-фаянс у світовому і локальному вимірах», Опішне, 18–21 жовтня 2011 р.;
- Міжнародна науково-практична конференція «Бойчуківські читання», Київ, 03 листопада 2011 р.;
- V Міжнародна науково-творча конференція студентів, магістрів, аспірантів та молодих вчених «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології». Київ, НАКККІМ, 10–11 листопада 2011 р.;
- Міжнародна конференція «Актуальні проблеми світової художньої культури. Пам'яті професора У. Д. Розенфельда», Гродно, Білорусь, 5–6 квітня 2012 р.;

- Міжнародна наукова конференція «Дискурс тіла в європейській культурі», Одеса, ОПУ, 10–11 квітня 2012 р.;
- Міжнародний керамологічний симпозіум «Глиняний посуд у культурі харчування народів світу», Опішне, 22–24 травня 2012 р.;
- Міжнародний керамологічний симпозіум «Декорування глиняних виробів: історія, технологія, функції», Опішне, 16–19 жовтня 2012 р.;
- III Міжнародна науково-практична конференція «Традиції та сучасний стан культури і мистецтва», Мінськ, Білорусь, 25–26 квітня 2013 р.;
- II Міжнародний конгрес «Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст», Полтава, 16–18 жовтня 2013 р.;
- X Всеукраїнська науково-практична конференція «Реформування соціально-економічної сфери України», Європейський університет, Житомирська філія, 12 квітня 2011 р.;
- Всеукраїнська науково-практична конференція «Художні практики початку XXI століття: новації, тенденції, перспективи», Київ, КДІДПМД ім. М. Бойчука, 24 листопада 2017 р.

Публікації. Основні положення дисертації знайшли відображення у 13 публікаціях, 5 із них — у виданнях, перелік яких затверджено ДАК Міністерства освіти і науки України, 2 — в іноземних фахових виданнях, інші — в опублікованих матеріалах наукових конференцій.

Структура дисертаційної роботи зумовлена метою та завданнями дослідження, складається з переліку скорочень, зі вступу, чотирьох розділів (14 підрозділів), висновків, списку використаних джерел (261), додатків, які містять термінологічний словник, перелік імен визначних майстрів і художників заводу, список порцелянових виробництв України, ілюстративний матеріал (9 додатків, 4 таблиці). Основний текст дисертації становить 185 сторінок, повний обсяг роботи — 370 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Для забезпечення об'єктивності у нашій науковій розвідці застосований інструментарій дослідження, який включає методологічні засади та теоретичні обґрунтування. При цьому слід зазначити, що наявна історіографічна і джерельна база, яка була опрацьована на цей момент, в достатній мірі не розкриває усієї проблематики з висвітлення обраної теми.

Найбільш повно інформація про Київський експериментальний кераміко-художній завод подана у науковому виданні О. Шкільної «Київський художній фарфор ХХ століття», та і це джерело не містить певних узагальнень, у ньому приділено недостатньо уваги окремим структурним підрозділам підприємства, таким як модельна діляниця та живописний цех. Не повністю висвітлено значення застосування петриківської орнаментики для декорування продукції КЕКХЗ і її вплив на загальну культуру порцелянового виробництва в Україні.

Тому надзвичайно важливим фактором є ще не досліджена джерельна база, яка складається з автентичних документів і речових артефактів, насамперед зразків продукції підприємства, що надійшли до музейних колекцій та приватних збірок в останній період, а також зафіксовані за допомогою фототехніки зразки продукції і виробничі процеси. З огляду на наявність невідомих раніше мистецьких творів, виконаних у художній лабораторії заводу, з'являється можливість повніше з'ясувати роль та значення художньої порцеляни КЕКХЗ, її вплив на мистецьку культуру України у ХХ столітті, під певним кутом зору поглянути на феномен розквіту цього підприємства, оцінити усі здобутки та втрати, що супроводжували завод протягом 80 років його функціонування.

Для вирішення конкретних наукових та практичних завдань, пов'язаних із комплексним дослідженням київської виробничої бази виготовлення художньої порцеляни, визначення її ролі у формуванні й

перетворенні оточуючого середовища і пізнання впливу мистецької продукції, яку випускало підприємство, на загальну культуру тогочасного суспільства обрана певна сукупність прийомів, підходів і методів, що застосовуються в науці. Перш за все були задіяні загальнонаукові методи дослідження: теоретичні, емпіричні, емпірико-теоретичні і спеціальні наукові методи, які використовують для вивчення виробів тонкої кераміки.

1.1. Історіографія дослідження

Історію українського фарфору вивчали такі відомі вчені, як Л. Андрєєва [11], Л. Долинський [68], Н. Онацький [162], Ф. Петрякова [167]. Їхні роботи присвячені головним чином дослідженню художнього та естетичного аспекту виробництва. Історію становлення, особливості діяльності, асортимент продукції фарфорових підприємств висвітлювали провідні дослідники художньої порцеляни, такі як Н. Глухенька [55], В. Щербак [241], Л. Білоус [25], О. Школьна [232], О. Корусь [113]. Проте роботи названих авторів не вичерпують розгляд усіх аспектів по темі дисертації і не відображають загальну картину виробництва мистецької порцеляни в історичному контексті культуротворчих процесів [220].

У комплексних працях, присвячених цій темі, саме фарфоро-фаянсовим виробам приділяється не багато уваги через ієрархічний стан речей у розділі декоративно-прикладного мистецтва [150]. Вони складають осібну групу художніх творів, які вирізняються специфікою пластичного моделювання, конструювання, формотворення і оздоблення методом скульптурного або ж живописного декорування [179].

В опублікованих літературних джерелах недостатньо висвітлено стан вивчення окремих аспектів впливу художніх виробів із порцеляни на мистецьку культуру України. Рівень комплексних наукових праць із цієї проблематики досить високий, та увагу науковців тема дослідження привертала не часто [162].

У загальних виданнях, присвячених історії української культури та мистецтва, фарфоро-фаянсовим виробництвом також приділяється небагато уваги. Окремі фарфорові заводи та їхня продукція побіжно згадуються у фундаментальних працях, що видавалися Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського Національної академії наук України (ІМФЕ НАНУ) — «Історія українського мистецтва» та «Історія декоративного мистецтва України», а також в «Історії українського мистецтва» [36] під редакцією М. Бажана (у 6 томах). У них присутня загальна інформація про КЕКХЗ.

Окремі дослідження були присвячені огляду продукції українських фарфорових та фаянсових заводів, що існували у XVIII, XIX та на початку XX століття [244]. Внесок у вивчення цієї теми таких науковців, як Л. Долинський [68], П. Мусієнко [154], Ф. Петрякова [167], є досить значним. Проте художня спадщина XX століття була недостатньо розроблена — тогочасне промислове мистецтво вважалося не вартим уваги мистецтвознавців.

Тому актуальними свого часу стали матеріали з монографії П. Мусієнка [154] «Українська художня кераміка», в яких автор характеризує художні особливості мистецьких виробів, композиційні рішення, сюжетні лінії ряду творів КЕКХЗ у 1950-х роках, зокрема скульпторів Г. Молдавана та В. Щербини [65].

У VI томі «Історії українського образотворчого мистецтва» була вміщена спільна праця таких дослідників порцеляни, як Л. Долинський і П. Мусієнко [67]. Вони розглянули найбільш характерні твори того часу, зробили їх аналіз, охарактеризували тенденції розвитку галузі.

Етапним академічним виданням стала монографія «Український художній фарфор» (1963) Л. Долинського, в якій систематизовано відомості про історію створення та функціонування українських заводів порцеляни, дається характеристика творчості окремих митців з яскраво вираженим національним спрямуванням, зокрема В. Щербини [66]. Охарактеризувала

вплив народного мистецтва на промислове виробництво фарфору дослідниця української кераміки І. Сакович у 1975 році [179].

У 1976 році В. Щербаком [240] був упорядкований набір листівок «Пластика малих форм», до якого увійшло 15 ілюстрацій кращих зразків цього мистецького жанру, виготовлених у 1960-х роках, майже половина з яких була розроблена на КЕКХЗ. У 2005 році В. Щербак опублікував детальніше дослідження щодо порцелянової пластики, в якому він робить огляд стилістики творів окремих художників київського виробництва [241].

До цієї теми долучилися і такі знані дослідники, як Н. Велігоцька [36] та Л. Жоголь [77], які проаналізували твори декоративної пластики в контексті побутової кераміки, відзначивши естетично-емоційний та ідеологічно-виховний аспект порцелянових виробів у формуванні житлових інтер'єрів [76, 224]. Окремо автори дослідили внесок провідних митців галузі у розвиток вітчизняного фарфорового виробництва [37, 75].

Основні тенденції художнього конструювання та оздоблення зразків порцелянових заводів проаналізували у своїй монографії «Декоративне мистецтво України ХХ ст. У пошуках великого стилю» співробітники ІМФЕ НАНУ ім. М. Рильського Т. Кара-Васильєва та З. Чегусова [96].

Грунтовне дослідження українського фарфору та фаянсу ХХ століття опублікувала в «Історії декоративного мистецтва України» у 5 томах Л. Сержант [188]. У статті зосереджено увагу на процесі становлення вітчизняної порцеляни потужною галуззю легкої промисловості, означено головні завдання виробництва, поставлено акценти, які підкреслюють питання важливості підготовки професійних кадрів. Дослідницею проведено огляд виробничо-технічного забезпечення провідних підприємств, проаналізовано умови запуску нових фарфорових заводів та складнощі функціонування їх в умовах економічної й фінансової кризи у 1990-х роках [194]. Авторка використала багато фактичного матеріалу, який окреслював історію вітчизняних виробництв тонкої кераміки [210, 213].

Та у випадку окремих підприємств легкої промисловості, зокрема КЕКХЗ, виявлена не значна кількість спеціальної літератури [78]. У часи функціонування заводу видавались проспекти, буклети, було багато публікацій у періодиці [182].

У 2011 році в київському видавництві «День печати» вийшло велике дослідження О. Шкільної «Київський художній фарфор ХХ століття» [229]. У книзі авторка ґрунтовно дослідила історію заводу, творчість окремих художників, класифікувала продукцію, яку випускало підприємство. Проте модельній справі, деколям та петриківському розпису на фарфорі вона приділила менше уваги, ніж посудному сегменту та скульптурі КЕКХЗ.

На замовлення Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ при підтримці Національного музею українського народного декоративного мистецтва у видавництві «ППІ Інтертехнологія» вийшли друком два перші комплекти листівок із серії «Майстри української фарфорової пластики»: «Оксана Жникруп» та «Владислав Щербина» [140, 141]. Автор і упорядник видань — заступник директора Національного музею українського народного декоративного мистецтва Людмила Білоус [25]. У них зібрані найбільш характерні роботи, які репрезентують творчість провідних скульпторів КЕКХЗ досить ефектно, але все ж вони не повністю охоплюють створену цими митцями галерею пластичних образів, втілених у порцеляні.

Більш розлого творчий доробок В. І. Щербини представлений у виданні О. Корусь «Владислав Щербина. Фарфор і кераміка» (Київ : «АРТ КНИГА», 2016), яке побачило світ у листопаді 2016 року, до 90-річчя художника [107]. Дослідниця систематизувала та каталогізувала творчий доробок Владислава Івановича, дала мистецтвознавчу оцінку його скульптурним композиціям, ввела до наукового обігу не опубліковані раніше роботи автора. Вона уклала бібліографічну довідку зі списком музеїв, в яких зберігаються твори В. Щербини, та переліком основних виставок [222].

Також О. Корусь та Л. Романюк у 2015 році створили альбом-каталог творів ще одного скульптора КЕКХЗ — Ольги Рапай [110]. Авторки зібрали

інформацію про художній доробок мисткині, проаналізували культурно-історичні передумови становлення творчої особистості та означили основні періоди її професійної діяльності [109, 115]. Вони ж склали список публікацій, перелік виставок та експозиційних локацій. Характеристику творів О. Рапай подали також у передньому слові до буклету про творчість авторки В. Цельтнер [174] та Р. Даскалова [175].

У пострадянський період поживавлення інтересу до історії українського фарфору було викликане зростанням попиту на вироби з порцеляни серед антикварів та зацікавленням мистецтвознавців [103]. Вагомий внесок у дослідження радянської порцеляни зробили московські колекціонери Ірина та Сергій Насонові, випустивши двотомний марочник-визначник [138]. В ньому вони систематизували інформацію про всі фарфорові заводи СРСР, у тому числі українські, подали історичні довідки про художні вироби, які випускали заводи тонкої кераміки, та маркування їхньої продукції [155].

Проте названі наукові дослідження не вичерпують теми дисертації. Для досягнення поставленого завдання необхідно виявити художню специфіку фарфорового виробництва ХХ — початку ХХІ століття як унікального явища українського мистецтва. Ми повинні визначити художні особливості вітчизняної порцеляни, витоки культури формотворення та декорування продукції. Наше завдання — дослідити біографії митців, еволюцію їхнього творчого методу, охарактеризувати художні засоби, найбільш характерні для кожного з них, розглянути у процесі збору інформації архівні матеріали, малодосліджені публікації, фотодокументи, на яких зафіксована продукція підприємства (унікальні авторські твори, зразки малотиражних виробів та серійна порцеляна). Ми маємо ознайомитися з виробничими процесами та безпосередньою участю в них працівників лабораторії, а також визначити значення художніх рад [дод. Е, іл. 4] (заводських, республіканських та всесоюзних) як факторів підвищення рівня якості зразків порцеляни, які запроваджувало до випуску підприємство, записати спогади працівників художньої лабораторії та співробітників заводу [176].

Тому ми використали архівні, музейні матеріали та твори із приватних колекцій [4], опрацьовані наукові праці: монографії, посібники, публікації у періодичних виданнях і збірники матеріалів конференцій, законодавчу й облікову документацію [3].

1.2. Джерельна база дослідження

Основною складовою джерельної бази стали порцелянові вироби Київського експериментального кераміко-художнього заводу з музейних зібрань, приватних колекцій та авторських збірок. Переважна частина наявного матеріалу зберігається у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва, решта — здебільшого у колекціях музеїв Львова, Харкова, Дніпра, Запоріжжя, Чорноморська, Сум та ін.

Важливою групою документів, які були необхідними для дисертаційної праці, стали архівні матеріали з бібліотечного фонду НМУНДМ, адже вони проливають світло на інформацію про надходження творів, виконаних художниками КЕКХЗ, до колекції музею. Важливими джерелами є облікова документація, зокрема акти передачі творів, протоколи закупівельних комісій, інвентарні книги [3].

Дуже важливим джерельним матеріалом для нашого дослідження є фотодокументи, які зберігаються в сім'ях колишніх працівників заводу та у наукових архівах різних установ. Це насамперед фотографії, зроблені на підприємстві під час виробничого процесу, на республіканських та всесоюзних художніх виставках та радах [5].

На заводі в різні часи працювали штатні фотографи, зокрема Дмитро Пономарьов у 1950-х — на початку 1960-х займався фотокерамікою [дод. Д. 2, іл. 9], та у вільний час фотографував своїх колег за роботою і на відпочинку. У 1970–1980-х роках штатним фотографом працював Олексій Годяєв [дод. Д. 3, іл. 5] (ряд світлин цього автора включила до монографії про київський художній фарфор ХХ століття Ольга Школьна), у 1980–1990-х посідав посади модельника та фотографа Микола Фальчевський [дод. Д. 3, іл.

17], до обов'язків якого входила фотофіксація усіх зразків, розроблених художниками лабораторії. Після закриття заводу альбом, укомплектований Фальчевським, був переданий Олександру Цапенку — засновнику інтернет-ресурсу kievporcelain.com.ua.

Захоплювалися фотографією та виготовленням слайдів і деякі працівники художньої лабораторії, зокрема Ігор Лебідь та Микола Лампека [дод. Д. 4, іл. 9]. На замовлення московської фірми «Сана-Олімп» столичні професійні фотографи в середині 1990-х років відзняли кращі зразки асортиментного кабінету для каталогу продукції підприємства [182].

Наприкінці 1980-х років студією «Укртелефільм» був знятий документальний фільм про виробництво КЕКХЗ. Кінематографісти після завершення зйомок отримали подарунки від керівництва заводу. Оператор Вадим Крайник отримав набір чайників, розписаних кобальтом, в авторському виконанні заслуженого майстра народної творчості Василя Музичука [дод. Б, іл. 31].

Деякі процеси, що відбувалися після закриття заводу та загадкового зникнення асортиментного кабінету, знайшли відображення у телесюжетах. У 2007 р. проводилося журналістське розслідування і було відзнято багато телевізійного матеріалу, однак нам не вдалося його віднайти.

Високим рівнем інформативності вирізняються наукові статті, монографії, дисертаційні праці, які містять ілюстративний матеріал [41]. Переважна більшість цих документів зберігається в архівних фондах, бібліотеках та наукових відділах провідних вітчизняних музеїв [3]. Що ж до використання петриківської орнаментики для декорування порцеляни на українських підприємствах тонкої кераміки та насамперед на КЕКХЗ, то до аналізу джерельної бази з цього питання залучені результати наукових розвідок таких дослідників, як Н. Глухенька [55], М. Гнатюк [59], Ю. Смолій [193], Р. Калашнікова [94], М. Семесюк [187], Н. Черниченко-Лампека [221].

Багато корисної інформації, необхідної для розкриття повноти досліджуваного явища, було надано доктором мистецтвознавства,

професором О. Школьною, зокрема матеріали з її приватного архіву [233]. Поділилися спогадами про мистецькі традиції КЕКХЗ і його колишні працівники: В. Щербина, Л. Мітяєва, М. Тимченко, Г. Павленко-Черниченко, О. Скицюк, Л. Лозова, І. Пецух, Г. Антоненко, М. Фальчевський [дод. Б, іл. 23, 17, 12, 9, 44, 37, 38, 46, 33].

Для порівняльного аналізу та визначення впливу художніх творів КЕКХЗ на загальну культуру мистецької порцеляни України додатково розглядалися фарфорові вироби провідних вітчизняних заводів. Насамперед ми дослідили продукцію фарфорових підприємств, які складали достойну конкуренцію київському виробництву [177]. Крім того, художня лабораторія КЕКХЗ доклала чимало зусиль для становлення цих підприємств успішними, розробляючи зразки мистецьких виробів, що запроваджувалися до тиражування на цих заводах. Такі виробництва порцелянової продукції, як Коростенський, Баранівський, Городницький, Полонський фарфорові заводи, засновані значно раніше від Київського, визнавали його лідером та законодавцем стилістичних рішень у царині формотворення та декорування мистецьких тиражованих фарфорових виробів [дод. А.2].

Інформативними першоджерелами щодо продукції КЕКХЗ додатково можна вважати також і марочники [71, 72, 124, 125, 126, 139], які проливають світло на окремі вироби підприємства й їх атрибуцію. Л. Долинський [68], С. Дуденко, І. Никифорова [71] у своїх працях торкнулися юридичної та товарознавчої сторони цього процесу, а саме маркування продукції. Вся історія виробництва фарфору пов'язана з таким явищем, як боротьба з підробками, адже, підробляючи марку, підробляли цінність виробу [31].

У середині XVIII століття синій щит на виробах Віденського фарфорового заводу було прийнято виконувати лише підполив'яною фарбою. Завод оберігав свою продукцію від підробок, хоч сам починав із того, що свої перші вироби клеймив ієрогліфом, видаючи їх за зразки східного фарфору [69, с. 92].

У цьому зв'язку доцільно окремо розглянути сутність понять і термінів, дотичних до вказаної проблематики [178]. Мітки, клейма, марки, знаки — це назви окремих видів маркування продукції фарфорових і фаянсових заводів, різноманітних керамічних підприємств, які ставлять на вироби у процесі їх виготовлення [124]. Це своєрідний авторський або заводський знак. Маркування могло ставитися на зразках у певному місці (переважно на основі) [70, с. 10].

Виконували знаки по-різному: одні заводи мітили всю свою продукцію, інші — лише окремі вироби. Марки класифікували за трьома ознаками:

- 1) виконані за допомогою літер (кириличних або латинських);
- 2) виконані за допомогою цифр;
- 3) виконані за допомогою символів.

У практиці українських фарфорових виробництв використовували всі три типи маркування [70, с. 10].

Київський експериментальний кераміко-художній завод послуговувався знаками, які належать до першої та третьої групи, а радше до змішаного типу. У середині 1940-х років, коли завод розпочав випуск власної фарфорової продукції, на денцях його виробів з'являється зображення із трьох перехрещених літер — «К», «Х», «З» — та напису «Київ» у нижній частині знаку. Накреслення літери «Х» нагадує зображення двох перехрещених мечів — символів Майсенської мануфактури. Підсилює схожість синій колір малюнка [дод. 3, іл. 3].

Із середини 1950-х і до 1960-х років художні вироби заводу маркували написом «Київ», уписаним в кулеподібну форму невизначеного характеру, що нагадував чи то біонічний мотив, чи то фарфоровий виріб [дод. 3, іл. 4].

З 1964 до 1980 року завод користувався лаконічним знаком, який зводився до єдиної літери «К», вписаної у зображення палітри, відповідаючи таким чином на запити часу — відхід від надмірностей [дод. 3, іл. 7].

Із 1980 року внесені ще більші корективи у зображення марки Київського експериментального кераміко-художнього заводу. Літера «К»

трансформувалася у досить умовне зображення фарфорових виробів: глечика та чашки [дод. 3, іл. 5, 6]. Були спроби у середині 1980-х років розробити новий знак заводу, та вони не увінчалися успіхом. Це була остання марка заводу, якою користувалися аж до його закриття у 2006 році.

У 2000–2006 роках зустрічаються вироби з логотипом у вигляді вензеля, сплетеного із двох літер — «К» та «Ф», вписаних у нерегулярне коло, з написом під ним «Київський фарфор». Цю продукцію завод виготовляв під замовлення [дод. 3, іл. 8].

Використані джерела стали тим підґрунтям, на якому було побудовано написання дисертаційної роботи, вони допомогли класифікувати основні етапи розвитку підприємства, систематизувати зразки продукції, яку випускав завод, увести до наукового обігу невідомі раніше твори, що розроблялися художньою лабораторією, визначити місце київської порцеляни серед інших вітчизняних виробників тонкої кераміки та здійснити комплексне історичне дослідження її впливу на загальну мистецьку культуру України у XX столітті [223].

1.3. Теоретико-методологічні аспекти дослідження

Від вибору сукупності методів наукового дослідження залежить результат дисертаційної роботи. У цьому випадку ми використали принципи наукової достовірності і всебічності, а також соціокультурний і мистецтвознавчий підходи [232].

При вивченні наукової літератури з обраної теми і під час збору інформації про мистецьку порцеляну КЕКХЗ застосовувався *принцип наукової достовірності*. Це дало змогу встановити наявність суперечливих фактів щодо становлення й діяльності підприємства у різні періоди його існування. З метою встановлення об'єктивних даних у дослідженні проаналізовано погляди провідних учених, які займалися цією проблематикою. Наприклад, у наукових атрибуціях різного часу трапляються твердження, що власне виробництво фарфору на заводі розпочали після визволення Києва від німецьких загарбників. Дослідниця порцеляни

О. Корусь [117] стверджує, що це відбулося у середині 1950-х років, натомість науковець О. Школьна доводить, що перша дослідна партія виробів власного виробництва була отримана у 1937 році [229, с. 22].

Соціокультурний підхід допоміг провести аналіз зрізу суспільних прошарків українського населення та визначити чинники, що вплинули на формування особистісних уподобань при формуванні побуту та споживання порцелянової продукції тогочасного виробництва [22]. Було виявлено три соціальні групи, які тісно взаємодіяли між собою (партійна номенклатура, робітники й селяни), окрему групу складала як сільська, так і міська інтелігенція [53]. Самі художники підприємства також творили новий потужний культуротворчий вектор фарфорового виробництва. Як представники різних мистецьких шкіл, соціальних прошарків (в художній лабораторії заводу працювала колишня баронеса фон Йорк — художниця Г. Головіна, син іконописця — перший художник підприємства В. Варжанський, пітерський пролетарій, п'ятитисячник і голова колгоспу в Сибіру — фотокераміст Д. Пономарьов, вихованці дитячих будинків — ленінградка, художниця Є. Погорєлова, модельник іспанського походження Х. Гонсалес, дочка репресованого поета Переца Маркіша — скульпторка О. Рапай, корінний одесит, вишуканий естет О. Сорокін, рафіновані інтелігенти С. Сарапова, Л. Мітяєва, В. Щербина, вихідці зі знаменитої Петриківки — майстри народного розпису В. і Г. Павленко, М. Тимченко, В. Клименко-Жукова, фарфористи у другому поколінні — художниця Н. Черниченко-Лампека, скульпторка Л. Лозова, копіїстка Н. Левчук і багато інших), орієнтуючись на кращі взірці західноєвропейської порцеляни і національні традиції виготовлення керамічних виробів, вони створювали власний мистецький продукт, задаючи високий художній рівень у плані естетики й якості асортименту для усіх підприємств галузі [дод. Б].

При вивченні творчості майстрів художньої лабораторії КЕКХЗ надзвичайно важливим був *мистецтвознавчий підхід*. Він дав змогу проаналізувати всі аспекти, притаманні їхньому творчому методу і художнім

традиціям, що склалися на виробництві, окреслити пластично-образні й естетичні орієнтири, визначити характерні засоби виразності, виявити особливості художньої мови, притаманні кращим зразкам, які випускав завод [54, 119].

Використано в дослідженні і сукупність наукових методів [51], зокрема: аксіологічний, онтологічний (буттєвий), когнітивний, системно-історичний, компаративний (історико-порівняльний), культурологічний, крос-культурний, типологічний, іконологічно-іконографічний, мистецтвознавчого аналізу. З огляду на специфіку предмету дослідження (мистецька порцеляна КЕКХЗ, виготовлена промисловим способом) застосовувалися специфічні лабораторні й експериментальні методи дослідження виробів з тонкої кераміки [143].

Крім того, були використані загальнонаукові методи дослідження — теоретичні, емпіричні й емпірико-теоретичні, а також спеціальні наукові методи.

Аксіологічний (ціннісний) метод вжито з огляду на те, що вітчизняний антикварний ринок останнім часом проявляє зацікавленість порцеляною радянського періоду і наповнений як оригінальними аутентичними фарфоровими творами ХХ століття, так і вторинними, підробленими або фальсифікованими виробами. Питання збереження ідентифікації та обліку художніх цінностей, до яких відносяться і вироби з тонкої кераміки, є надзвичайно важливим [80]. Тому наразі стає очевидним те, що актуальність обраної теми дослідження обумовлена науковою та практичною необхідністю, оскільки художні твори з фарфору складають важливу частину антикваріату, а їхня сумарна вартість — значну долю в бюджеті навіть розвинутих країн і їхніх ліквідних активів [88].

Онтологічний (буттєвий) метод заснований на з'ясуванні найважливішого — фундаментальних проблем існування та розвитку сутнісного. Поняття «онтологія» не має однозначного тлумачення, його зміст складають витoki, основи всього існуючого, найзагальніші принципи буття

світу, особистості, суспільства, що існують об'єктивно, незалежно від людини і її свідомості [61]. За допомогою цього методу проаналізовано сприйняття виробів Київського експериментального кераміко-художнього заводу споживачами порцелянової продукції підприємства вітчизняної легкої промисловості у часи функціонування виробництва, а також співвідношення їхніх естетичних потреб із мистецькими здобутками художньої лабораторії КЕКХЗ [20].

Когнітивний метод ґрунтується на таких видах діяльності, які дають змогу особистості пізнавати навколишній світ. Когніція — поняття, яке охоплює не тільки теоретичне пізнання, а й просте осягнення світу в повсякденному житті, набуття елементарного досвіду у взаємодії людини з навколишнім світом. Цей процес пов'язаний з отриманням інформації, її перетворенням і використанням [132].

Системно-історичний метод використаний для визначення еволюції стильових особливостей виробів з художнього фарфору, виготовлених на КЕКХЗ. Період функціонування виробництва припав майже повністю на ХХ століття, наповнене різноманіттям художніх стилів, які змінювалися кожного десятиліття [54]. У доробку художників підприємства є твори, які можна віднести до різних напрямків і течій, що панували в той чи інший період. Зразки агітаційного фарфору поступалися місцем виробам у стилі соцреалізму, який, у свою чергу, змінив сталінський ампір, а йому на зміну прийшов неофункціоналізм, та суворий стиль, що поступово еволюціонував у так званий стиль юнацьких марень. Київський експериментальний кераміко-художній завод одним із перших відгукувався на зміну соціальних та культурних запитів суспільства і завжди був у авангарді мистецьких новацій.

Компаративний (історико-порівняльний) метод застосований для зіставлення досліджуваних творів з аналогами провідних українських заводів, зокрема Коростенського, Баранівського, Городницького,

Полонського [37], а також із продукцією тогочасних російських та європейських виробників тонкої кераміки [194].

Культурологічний метод допоміг здійснити опрацювання наочного матеріалу, мистецької продукції КЕКХЗ, визначити її естетичні та художні цінності, дослідити процес інтеграції цих творів у побут [205] та виявити значення їхнього впливу на ментальні особливості характеру українського суспільства у XX столітті [29].

Крос-культурний метод заснований на співставленні спільного і відмінного у структурі, функціонуванні та розвитку певних соціальних і психологічних феноменів у різних культурних групах. Саме перетин, тобто «діалог культур», є формою соціальних зв'язків і, одночасно, принципом передачі естетичних і моральних орієнтирів [105]. Взаємозв'язок окреслених культурних прошарків тогочасного українського суспільства яскраво проявився у світогляді та побуті, в культурі промислового виробництва, культурі сприйняття й використання промислових виробів, зокрема художньої продукції КЕКХЗ.

Типологічний метод дозволив висвітлити і структурувати особливості асортименту продукції, визначити специфіку формотворення, композиції, орнаменталізації, сюжетного наповнення, оздоблення і технологічних аспектів виготовлення мистецьких виробів КЕКХЗ [136].

Отримані результати свідчать, що за сукупністю характерних ознак пластичної та художньо-образної мови можемо констатувати той факт, що у XX — на початку XXI століття художня продукція Київського експериментального кераміко-художнього заводу мала певний вплив на творчість майстрів усіх без винятку порцелянових підприємств України. Їй була притаманна особлива локальна специфіка формотворення посуду, сувенірів, скульптури. Крім того, декорування виробів вирізнялося серед творів інших вітчизняних виробників фарфору кольоровою гамою, різноманіттям сюжетів, композиційним розміщенням елементів, змістовним наповненням і художнім смаком [78].

Іконологічно-іконографічний метод дав змогу вивчити розмаїття образів художніх творів Київського фарфорового заводу, окремих зображень, декору та сюжетів, які використовували провідні художники виробництва [23].

Метод мистецтвознавчого аналізу посприяв здійсненню опрацювання культурологічної, мистецтвознавчої та наукової літератури, яка досліджує художні вироби з фарфору, аналізує форми, декор, орнаментику вітчизняної порцеляни XX — початку XXI століття (період функціонування КЕКХЗ) та визначає їхній вплив на загальну культурну ситуацію в Україні [101].

Основною *проблемою дослідження* художньої порцеляни КЕКХЗ є виявлення взаємозв'язків між існуванням у культуротворчому середовищі XX — початку XXI століття національної традиції виготовлення керамічних виробів для побуту і сакральних потреб місцевого населення та орієнтації новоствореного фарфоро-фаянсового промислового виробництва на традиційні зразки східної та західної порцеляни з включенням до свого арсеналу новітніх стилістичних знахідок авангардних мистецьких течій і, як наслідок, еволюції цієї традиції у контексті художньої культури України [24].

У творчості художників Київського експериментального кераміко-художнього заводу ми можемо відстежити усі ці напрямки — від традиційного петриківського розпису до супрематичних композицій П. Мусієнка, від східних ремейків О. Сорокіна до яскраво виражених національних «Бурлесків» В. Щербини.

Обраний інструментарій дослідження дозволив розглянути і спеціальну термінологію. Так, окремо варто зазначити, що у дисертації використовуються синоніми для означення виробів з тонкої кераміки — європеїзований термін «порцеляна» та давно широковживана на наших теренах дефініція «фарфор», похідна з китайської та арабської мов. Як свідчать архівні й опубліковані матеріали, в українській мові протягом XIX та XX століть вживалися обидва ці поняття. Лексикографічні матеріали

свідчать про те, що термін «фарфури» на теренах сучасної України побутував упродовж XVII–XVIII століть [166].

Для уточнення сутності окремих дефініцій, окреслених в роботі, окремо варто зупинитися на деяких усталених термінах фарфоро-фаянсової промисловості доби КЕКХЗ.

В цілому слід зазначити, що доктор мистецтвознавства Ф. С. Петрякова наголошувала у своїй науковій розвідці — у російську мову слово «фарфор» увійшло через Торговий статут 1724 року [166, с 83.], цебто ще на початку XVIII століття, у добу Петра I.

Слово «порцеляна» походить від назви моллюска *Concha Veneris*, староіталійське *porcellana* (свинка). Напівпрозорий вигляд мушлі (черепашки) з перламутровим полиском був дуже подібним до тонкого керамічного черепка. Авторство цієї назви приписують італійському торговцю та мандрівнику Марко Поло, який у 1275 році відвідав Китай і прожив там 17 років [258]. Сучасна китайська назва порцеляни — *Cíqì* (瓷器) — нагадує чистий високий звук, який виникає при постукуванні по черепку дерев'яною паличкою або нігтем. Перші китайські порцелянові вироби завезли до Європи португальці. В усіх сучасних європейських мовах слово «порцеляна» має близьке звучання, окрім англійської, яка послуговується терміном *China*, та російської і білоруської, в яких прижилося слово «фарфор». Специфічно звучить цей термін грузинською мовою («пайпурі»), монгольською («шаазан»), таджицькою («сафолак») (Додаток А.1).

Окрім названих вище проблем, потрібно зазначити, що існують й інші питання, які потребують нагального розгляду і які досить складно вирішити за допомогою загальноприйнятих наукових методів. Актуальним питанням на сьогодні є проблема переміщення культурних цінностей через державний кордон України [2]. Відомий випадок, коли на митниці затримали цілу партію порцелянової скульптури С. Голембовської. Пізніше ці речі були передані до НМУНДМ. На жаль, не всі мистецькі твори КЕКХЗ

повертаються до державних колекцій, зниклі експонати з асортиментного кабінету заводу є тому підтвердженням.

Ми втрачаємо свої культурні надбання, які потребують державного захисту, через брак коштів для збереження, обліку та реставрації, відсутність фінансування наукових досліджень, розробок сучасних методологічних принципів. Для вирішення цих питань необхідно поліпшувати існуючу нині методологічну та нормативно-правову базу, врегулювати українське законодавство у сфері збереження культурної спадщини з нормативно-правовими нормами інших держав [1].

Сьогодні проблема вивчення порцелянових пам'яток потребує якісно нового рівня. Як уже було сказано вище, існуюча методологічна база у галузі дослідження творів декоративно-прикладного мистецтва, зокрема виробів із тонкої кераміки, є недосконалою [249]. Не запроваджуються на практиці й ті методологічні напрацювання, які уже є в наявності, тобто існує певна колізія, яка виявляється у розбіжності теорії та практичної діяльності, що, у свою чергу, зобов'язує науковців більш виважено та якісно підходити до дослідження мистецьких творів, виконаних у такому вишуканому матеріалі, як порцеляна, розробити прийнятний методологічний апарат для історіографічних джерел з цієї тематики [20].

Отже нами з'ясовано, що з періодом розвитку фарфоро-фаянсової галузі, який припав на XX століття, співпав час функціонування Київського експериментального кераміко-художнього заводу, тому всі економічні та політичні фактори, що мали вплив на наше суспільство, торкнулися й цього виробництва. Порцелянові вироби, зокрема дрібна пластика, є свідками епохи, в якій вони були створені, і своєрідним ключем до розуміння світогляду тогочасного суспільства. В них закодована інформація про звичаї, уподобання, матеріальні та духовні цінності народу. Фарфорові твори одночасно є продуктом культури та проявом культурного поступу суспільної формації.

Якщо врахувати те, що фарфор-фаянс є маркером економічної і промислової політики держави, можемо зробити висновок — державні структури взяли під свій контроль його виробництво. Ними були створені відповідні підрозділи, які сліdkували за дотриманням якості продукції, її естетичного та ідейного наповнення.

Художні ради усіх рівнів, від заводських до всесоюзних, давали можливість спрямовувати галузь і окремі заводи у потрібному напрямку. Такий жорсткий контроль мав як позитивні, так і негативні наслідки. Позитивним у цьому випадку було те, що відверто слабкі в художньому плані зразки не запроваджувалися у виробництво. Але така опіка не сприяла творчій фантазії провідних художників, обмежувала їх ідеологічними та технологічними рамками.

Прикладом такого стану речей може слугувати подальша творча доля провідного пластика КЕКХЗ В. Щербини. Після звільнення з заводу. Владислав Іванович організував власну творчу майстерню, на базі якої ним було створено велику кількість мистецьких творів не тільки з порцеляни, але і з бронзи, грубої кераміки та каменю. Ці 20 років напруженої творчої праці ознаменували новий етап у житті відомого скульптора. Та все ж створені ним на КЕКХЗ порцелянові вироби стали класикою жанру та органічно увійшли до скарбнички кращих зразків українського декоративного мистецтва.

На основі масиву проаналізованих наукових праць дослідників української порцеляни з'ясовано, що існують певні аспекти, які не вичерпують вивчення цієї тематики у повному обсязі і потребують додаткових досліджень, оскільки є актуальними для ґрунтовного висвітлення впливу культуротворчих процесів, які супроводжували виробництво київської тонкої кераміки і впливали на загальну мистецьку культуру України. Встановлено, що такі важливі питання, як модельна справа, деколі та петриківський розпис, недостатньо висвітлені у наукових розвідках українських мистецтвознавців.

Натурна джерельна база — художні вироби Київського експериментального кераміко-художнього заводу, що знаходяться у приватних колекціях та сховищах і експозиціях провідних українських музеїв — дозволила комплексно дослідити типологію форм продукції підприємства, проаналізувати особливості декорування, визначити характерні мотиви візерунків та орнаментів.

Відстежено вплив художніх творів КЕКХЗ на загальну культуру виробництва провідних підприємств галузі. З'ясовано, що виробництво мало національну специфіку виникнення та розвитку і базувалося на вітчизняних традиціях. Виявлено прояви використання місцевих усталених композиційних схем у стилістиці оздоблення виробів, їх зв'язок із регіональними керамічними виробництвами.

Додатково слід зазначити, що обрана теоретико-методологічна база ґрунтується на загальнонаукових методах — теоретичних, емпіричних й емпірико-теоретичних, а також спеціальних наукових методах і лабораторних дослідженнях. З'ясовано етимологію слова «порцеляна» та дефініції «фарфор».

Доведено унікальність виробничої бази Київського експериментального кераміко-художнього заводу, унаочнено вагомий вплив цього виробництва на загальну культуру створення художніх творів з тонкої кераміки на теренах України.

Література до розділу 1

1, 2, 3, 5, 11, 20, 22, 23, 24, 25, 29, 31, 36, 37, 41, 51, 53, 54, 55, 59, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 80, 88, 94, 96, 101, 103, 105, 107, 109, 110, 113, 115, 119, 124, 125, 126, 132, 136, 138, 139, 140, 141, 143, 150, 154, 155, 162, 166, 167, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 187, 188, 193, 194, 205, 210, 213, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 232, 233, 240, 241, 244, 249, 258.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ІНФРАСТРУКТУРИ ВИРОБНИЦТВА КИЇВСЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КЕРАМІКО-ХУДОЖНЬОГО ЗАВОДУ ТА ЙОГО ПРОДУКЦІЯ

Історію виникнення та функціонування Київського експериментального кераміко-художнього заводу супроводжують суперечливі відомості, окремі дослідники подають різні факти стосовно часу створення власного виробництва порцеляни. У деяких наукових джерелах стверджується, що завод розпочав випуск своєї продукції відразу після Другої світової війни, існують свідчення про початок виготовлення фарфорових виробів на місцевій виробничій базі у 1944 році.

У науковому дослідженні О. Корусь [117] стверджується, що це відбулося у 1946 році, коли був побудований горн для утильного випалу. Натомість знаний дослідник української порцеляни О. Школьна на основі архівних документів доводить, що перша малотиражна партія власних порцелянових виробів була випущена підприємством ще у 1937 році [229, с. 22]. Проектування та будівництво горнів розпочалося від самого початку виробництва, для випалу компонентів полив та керамічних фарб у 1925 році, тоді на посаду помічника техніка був запрошений П. Іванченко [235].

У матеріалах з історії підприємства наявна інформація про те, що у 1947 році колишній головний інженер підприємства І. Заїка консультував інженерів та теплотехніків з приводу будівництва нових горнів, а отже, старі керамічні печі існували на заводі ще у довоєнний час [4].

З огляду на існуючі архівні документи КЕКХЗ було започатковано, щоправда, під іншою назвою, у 1924 році. Від 1922 року тривали роботи над проектною документацією Укрфарфорфаянстресту зі зведення в Києві нового виробництва [104]. Процес розділили на декілька складових: започаткувати лабораторію фарб та деколей, створити експериментальний цех декорування

продукції провідних порцелянових виробництв України. Останнім етапом мав стати процес запуску власного виробництва фарфору [229, с.18].

3 травня 1924 року з метою здешевлення вартості фарб, що споживаються заводами Тресту у фарфор-фаянсовому виробництві, було створено майстерню з виготовлення керамічних фарб (наказ № 66), хоч офіційною датою її створення вважається 17 вересня 1924 року. Пізніше до неї додалася майстерня зі створення деколей, а вже 27 червня 1925 року було започатковано художню секцію при лабораторії фарб та декалько.

Від 1934 року фабрика керамічних фарб та декалько, центральна хімічна лабораторія, дослідний завод з розпису і художньої обробки фарфору та дослідна лабораторія художньої кераміки органічно увійшли до складу новоствореного експериментального керамічного заводу Укрфарфорфаянстресту [табл. 1]. Такий структурний склад КЕКХЗ (цех із виробництва фарб, цех виготовлення деколей, порцелянове виробництво, центральна заводська лабораторія та художня лабораторія) був актуальним до останнього моменту функціонування підприємства у 2006 році.

Та навіть після припинення виробництва увага до КЕКХЗ у засобах масової інформації, зокрема в інтернет-виданнях, не зникає, насамперед завдяки колекціонерам порцеляни радянського періоду. Створюються інтернет-спільноти шанувальників мистецьких традицій Київського експериментального кераміко-художнього заводу. На сайтах обговорюються питання збереження культурного спадку підприємства, оголошуються акції на підтримку створення музею київської порцеляни, іде обмін інформацією про окремі твори художньої лабораторії, їхніх авторів та про подальшу долю виробничого обладнання.

Ця інформація не завжди достовірна, трапляється відверте викривлення фактів. Найчастіше окремим творам приписується хибне авторство. Іноді фальсифікується історія деяких підприємств. Зокрема, електронний ресурс «Коллекционирование советского фарфора. Тренды, риски, перспективы» [249] розмістив повідомлення з приводу того, що популярність радянської порцеляни досягла такого рівня, що китайці викупили київський

фарфоровий завод разом із формами та всіма необхідними технологіями для відтворення виробничого процесу виготовлення дрібної пластики в Китаї. Після цього китайські емісари нібито викупили зразки статуєток для повтору.

Хоч насправді розвал виробництва відбувався кілька десятиліть тому, нині ще є багато свідків цього процесу. Так, обладнання демонтувалось, зокрема піч безперервної дії ПАС вивезли у Білу Церкву для потреб місцевого виробництва. Були пронумеровані всі деталі, кожна цеглина, для полегшення налаштування агрегату після перевезення. Був викуплений один із кульових млинів, що належав центральній заводській лабораторії. Тепер він встановлений на базі керамічного відділення Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука і слугує студентам для полегшення процесу приготування полив та ангобів [5].

Частину форм та моделей, спроектованих провідними скульпторами підприємства, викупив Олександр Цапенко для подальшого тиражування на базі створеного ним приватного підприємства «Київський фарфор» [245]. Частину форм та обладнання викупив модельник Віктор Сперкач, але у виробництво так і не запровадив.

Нині на території КЕКХЗ у м. Вишневому функціонує керамічна майстерня, яка випускає майоліковий посуд. Займає вона лише другий поверх центрального приміщення заводу, і то не повністю. Порцеляну виготовляють окремі художні студії в різних містах України. На жаль, досягти такої якості матеріалу, як на великих фарфорових заводах, вдається не всім виробникам, та за рахунок вдалих експериментів із формою та декором вони досягають значних результатів у створенні зразків сучасної художньої порцеляни [106].

Учасник проекту «Порцеляновий ренесанс України» Євген Овчарик після закриття Тернопільського фарфорового заводу обладнав власну майстерню з виготовлення порцеляни. Він виготовляє унікальні дизайнерські твори та створює авторські фарфорові ікони [153].

Випускники Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука Олексій та Олеся Майстренки також створили свою приватну майстерню і плідно працюють у цій сфері. Їхні вироби з порцеляни привертають увагу як мистецтвознавців, так і пересічних споживачів. Ще одна випускниця цього мистецького закладу Катерина Вештак разом із родиною активно працює в напрямку створення яскравих, колоритних образів фарфорового посуду [221].

Олександр Цапенко не тільки налагодив випуск порцелянової скульптури за кращими зразками та моделями КЕКХЗ, але й співпрацює з провідними європейськими виробниками обладнання для виготовлення фарфору, зокрема постачає на український ринок керамічні печі [245].

Ряд художників, пов'язаних із порцеляною, займаються лише розписом уже готових зразків продукції, що збереглися від часів функціонування виробництва, або ж закупають не декоровані вироби іноземних постачальників. Це пов'язано з тим, що декоративний випал можливо провести у творчій майстерні, він не потребує високої температури (для нього достатньою є температура приблизно 800 °C) [221].

З успіхом продовжують займатися декоруванням порцеляни митці, пов'язані з петриківським розписом. У Києві працюють у цьому напрямку Г. Антоненко, К. Устименко, О. Скицюк, у Львові — О. Опарій, в Одесі — О. Жернова. Студенти керамічного відділення Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука на III курсі вивчають розпис порцеляни під керівництвом досвідченого педагога, колишнього працівника художньої лабораторії КЕКХЗ Н. Черниченко-Лампеки, опановуючи навчальну дисципліну «Робота в матеріалі» [221].

Свого часу керівництво цього навчального закладу виділило кошти на придбання великої партії білої порцеляни для навчальної практики студентів. Окрім того, деякі зразки готової продукції викупувалися авторами і слугують тим резервним фондом, який можна дослідити. В середині 1990-х років зарплата працівникам КЕКХЗ видавалась чашками та скульптурою.

Увесь той безлад, що супроводжував виробничий процес в останнє десятиліття функціонування підприємства, не сприяв створенню достовірного інформаційного поля навколо ситуації, яка склалася на заводі.

Тому й утворилися певні лакуни, своєрідні прогалини, заповнені хибними фактами або ж відвертими домислами. Деяким авторам приписуються твори, виконані в той час, коли вони ще не працювали на підприємстві, а то й взагалі були зовсім юними. Сприяла такому стану речей хибна практика ставлення до промислових зразків як до чогось менш вартісного порівняно із творами образотворчого мистецтва [260]. Деякі автори взагалі не підписували свої роботи, що в подальшому створювало проблеми для мистецтвознавців під час атрибуції цих артефактів [133]. В результаті часто відбувалося викривлення даних щодо окремих творів художньої лабораторії та деяких митців.

Така недостовірна інформація досить часто трапляється в періодиці, іноді в науковій літературі, тому перед науковцями постає завдання дослідити реальні факти з історії підприємства [143]. Передумови виникнення, умови функціонування протягом 80 років, подальша доля художніх творів КЕКХЗ — пріоритетні теми, що вимагають розгляду і є основою нашого дослідження.

2.1. Започаткування лабораторії фарб та цеху декалькоманії

Київський експериментальний кераміко-художній завод було засновано 1924 року. На початковому етапі виробництво спиралося на розробки дореволюційних заводів, зокрема Києво-Межигірської фаянсової фабрики [85]. До роботи на підприємстві були залучені фахівці з дореволюційним досвідом, а також когорта молодих спеціалістів, в основному випускники Межигірського художньо-керамічного технікуму.

Таким чином забезпечувалась безперервність традиції виготовлення фарфоро-фаянсової продукції, адже Києво-Межигірське виробництво базувалося на місцевих складниках керамічних мас, полив і барвників [45].

Від початку асортимент фабрики був орієнтований на зарубіжні, в основному європейські зразки [254, 255], та поступово була вироблена своя стилістика.

Після закриття КМФФ зразки виробів зберігалися на своєму історичному місці, у приміщенні церкви, де був організований музей. Згодом ними користувався колектив Межигірського художньо-керамічного технікуму, який був організований на базі старої академічної школи фарфору та фаянсу і мав на меті відродження традицій виготовлення художньої професійної кераміки [226]. Тут для навчання студентів використовували кращі зразки форм і натурні взірці виробів, оздоблених розписом, друком, різьбленням та риткуванням [46].

Законсервовані залишки фабрики після революції стали об'єктом уваги фахівців-керамістів нової формації, студентів Межигірського художньо-керамічного технікуму, які невдовзі стали провідними спеціалістами КЕКХЗ.

Ідея про створення та перенесення виробництва тонкої кераміки до Києва давно виношувалась партійним керівництвом республіки. Не випадково, коли наблизила нагода його реалізації, були запрошені кращі фахівці галузі, серед яких були випускники Межигірського керамічного технікуму.

Ще на етапі проектування технологи-керамісти й інженери з Межигір'я підготували креслення і розрахунки розбудови нового заводу, першим етапом започаткування якого було створення майстерні керамічних фарб.

У Межигір'ї інструктором виробництва з технології гончарства працював Павло Михайлович Іванченко (1898 р., с. Андріївка Лохвицького повіту — 1990 р., Київ), який мав безпосереднє відношення до розробки проектів та плану облаштування Київської експериментальної художньої майстерні. З 1925 року наказом Фарфорфаянстресту № 140 його офіційно зараховано помічником техника для проектування горнів.

Павло Михайлович був обдарованою творчою особистістю. Він проектував горни, розробляв рецептуру керамічних мас і полив, упроваджував технології декорування виробів аерографом (за досвідом Будянського заводу), здійснював інструктаж виробництва [229, с. 63].

Доля неодноразово зводила Павла Михайловича із КФФД (КЕКХЗ). У 1931–1933 роках він був художником, а після війни, з 25 листопада 1944 року до квітня 1946 року, працював начальником художнього цеху КЕКХЗ. Ймовірно, саме Іванченку належить ідея запровадити декорування порцеляни петриківським розписом, оскільки у 1935–1937 роках, завідуючи керамічним відділенням Київської школи народної творчості, він сам створив у порцеляні низку експериментальних творів, декорованих розписом у національному українському стилі, та залучав до такої праці учнів-петриківчан — Г. Павленко та П. Глущенко [229, с. 65].

У 1944 році з Петриківки до Києва на КЕКХЗ була запрошена група молодих мисткинь — Г. та В. Павленко і В. Клименко, до яких невдовзі приєдналася М. Тимченко, для того, щоб спробувати декорувати фарфор українським народним малюванням.

Творчий шлях Павла Михайловича був неоднозначним. У ньому, як у краплині води, відбилися всі процеси складної епохи — першої половини ХХ століття. Навчаючись у Київській академії мистецтв в 1919–1925 роках, він потрапляє під вплив Михайла Бойчука [159]. Роботи цього періоду, виконані переважно у майоліці, стилістично близькі до розписів бойчукістів, порцелянові вироби, розроблені дещо пізніше, наприкінці 1920-х — на початку 1930-х років, оздоблені розписами, подібними до зразків «агітаційного фарфору». У другій половині 1930-х років він захоплюється народним мистецтвом і декорує свої твори розписами у національній стилістиці. Післявоєнні роботи дещо еkleктичні, та все ж за формою та розписом близькі до народного мистецтва [156].

Працювали на КЕКХЗ і учні П. Іванченка — К. Кривич та М. Котенко. З 1934 року вони займалися у дослідній лабораторії створенням малюнків для деколей [229, с. 20]. Першим головним інженером Київського фарфорового заводу став у 1931 році І. Заїка [дод. Б, іл. 3]. На цій посаді пробув недовго, всього рік, та зв'язків із заводом не поривав. З 1947 року Ілько Микитович фігурує як кандидат технічних наук, імовірно,

консультував у повоєнний час інженерів та теплотехніків КЕКХЗ під час зведення нових горнів. Оскільки І. Заїка спочатку навчався у Межигір'ї на художньому факультеті й лише згодом перейшов на технологічний, він не переставав займатися творчістю. Відомі його ранні твори, виконані під керівництвом скульптора Євгена Сагайдачного: «Риба» та «Скульптурний портрет» [46]. Вочевидь, свої розробки на базі заводу він проектував, враховуючи виробничо-мистецький бік справи.

Відтоді як у 1934 році Укрфарфорфаянстрест організував при КФФД першу художньо-експериментальну лабораторію, метою якої було запровадження у виробництво нових моделей посуду та його розпису, до штату підприємства запрошують працювати Пантелеймона Никифоровича Мусієнка [дод. Б, іл. 2]. Творчість цього майстра визнавалась у більшості тогочасних видань як взірцева у царині декорування радянської тонкої кераміки з огляду на розробки малюнків для деколі, трафарету та аерографу. Ним створено понад 120 зразків розпису виробів масової продукції для фарфорових заводів України.

В його роботах кінця 1920–1930-х років помітний вплив школи М. Бойчука та супрематизму, адже його викладачами з фаху у Межигірському художньо-керамічному інституті були Оксана Павленко та Олександр Мизін [154]. Його сервіз «Ударники ХТЗ» увійшов до найавторитетніших антологій фарфору і фаянсу СРСР. Розроблений ним у 1937 році на базі КЕКХЗ фарфоровий сервіз «Радянський флот» експонувався серед найкращих творів Радянського павільйону на Міжнародній виставці у Парижі [229, с. 15].

Отже, випускники Межигірської керамічної школи стояли біля витоків становлення українського промислового виробництва кераміки, втілюючи на практиці ідеї М. Бойчука щодо мистецького облаштування нового побуту [205]. Таким чином вони впритул підійшли до проблеми створення художньої промисловості України, флагманом якої став згодом Київський експериментальний кераміко-художній завод.

В період становлення нового виробництва, першочерговим завданням якого було забезпечити керамічними фарбами та люстрами всі вітчизняні фарфоро-фаянсові підприємства, економічна ситуація у країні була складною — не вистачало коштів на придбання дорогої сировини за кордоном [261].

З метою здешевлення вартості фарб, що споживали заводи галузі, новоствореній 1924 року при Укрфарфорфаянссклотресті лабораторії було поставлено завдання забезпечити республіканські підприємства якісними керамічними фарбами. За три місяці від заснування, 17 грудня 1924 року, майстернею було виготовлено першу партію фарб [229, с. 11].

Протягом всього існування КЕКХЗ ця лабораторія була його важливою структурною складовою — аж до самого закриття у 2006 році. Адже підприємство лишалося провідним виробництвом із виготовлення керамічних фарб не тільки в Україні, але й на всьому пострадянському просторі.

Виникнення й функціонування ще однієї важливої складової виробництва, цеху деколі, пов'язується з груднем 1925 року. Його специфіка полягала в тому, щоб позбавити вітчизняні виробництва порцеляни необхідності закуповувати за кордоном дорогі зразки друкованої продукції для декорування, забезпечивши попит власними якісними деколями [251].

Протягом кінця 1920-х — початку 1930-х років була розроблена палітра фарб, люстрів, аналогічна до продукції іноземних постачальників, завдяки чому постала можливість працювати автономно й розробляти новий асортимент виробів. Зокрема рисунок «Дубовий листок», створений М. Котенком, був характерним для того часу і уособлював основні тенденції розвитку декільної справи у 1930-х роках [229, с. 15].

Перші повоєнні деколі були розроблені на основі трофейних. Налагодження їх випуску в цей період стало одним із пріоритетних напрямків розвитку фарфоро-фаянсової промисловості. У лютому 1946 року

з'явилися нові типи літографської деколі, було запроваджено друк із цинкових пластин, які згодом замінили на алюмінієві.

У 1950-х роках були поширені орнаментальні мотиви, притаманні народному текстилю, вишивці, кераміці. Петриківські майстри створювали малюнки для деколей, що користувалися великим попитом у споживачів, розпочався друк на офсетній машині та за допомогою шовкотрафарету [4].

Завдяки передовій технічній оснащеності у 1970-х роках Київський експериментальний кераміко-художній завод виконував замовлення на деколі не тільки для українських виробництв, а й для білоруських, середньоазійських і закавказьких фарфорових заводів. Ансамблі декальکو були у цей час багатоскладовими, урізноманітнювалися великою кількістю окремих деталей та елементів у рамках однієї теми [5].

У 1990-ті роки криза, яка охопила всю країну, не оминула і Київський експериментальний кераміко-художній завод. З економічних причин припинила роботу офсетна дільниця. До закриття підприємства у 2006 році тиражувалася лише трафаретна деколь. Переважна більшість художників звільнилася з роботи. Творчий дух лабораторії занепав. Завод в основному працював з рисунками, які приносив замовник.

2.2. Цех експериментального декорування еталонних виробів для інших підприємств галузі Укрфарфорфаянстресту

У червні 1925 року було створено художню секцію, до обов'язків якої входило напрацювання нових зразків форм та рисунків для декорування і запровадження їх до випуску. Перед новоствореною лабораторією Раднаркомом УРСР були поставлені такі завдання:

1) поліпшити за рахунок нових розробок декорування мистецької продукції та виробів широкого вжитку, які випускають провідні вітчизняні порцелянові виробництва;

2) підвищити рівень виконавської майстерності майстрів-живописців, які працювали на вже існуючих українських фарфоро-фаянсових

заводах, за рахунок виїзних майстер-класів, інструктажів, лекцій, науково-практичних консультацій та ознайомлення їх із новітньою профільною літературою;

3) налагодити випуск зразкових виробів мистецької порцеляни до 900 тисяч штук щорічно. Асортимент передбачався різноманітний: столові та чайно-кавові сервізи, поштучні предмети, аксесуари, вази, сувеніри, різноманітна декоративна пластика [229, с. 18].

Планувалося, що нові розробки КЕКХЗ будуть якісно відрізнятися від застарілих форм дореволюційної та імпоротної порцеляни. Передбачалося виготовлення нових зразків, сповнених оптимістичних життєрадісних настроїв за рахунок використання яскравого колориту, сучасних мотивів та звернення до національної орнаментики. Замість переобтяжених декором, позбавлених смаку застарілих виробів художники новоствореного підрозділу повинні були створювати легкі, делікатно декоровані з урахуванням тогочасних запитів споживачів, сучасні зразки порцеляни.

Очолив художню секцію при лабораторії фарб та декалько професор М. Єгоров. Серед перших її художників були С. Томах, (?). Васильєв, (?). Носке, О. Базлов [дод. Д.1, іл. 2]. Останній багато років пропрацював майстром живописного цеху Будянського фаянсового заводу. Це був фахівець високого рангу, який творив шедеври декоративного розпису на порцеляні легко та невимушено, використовуючи свої багаторічні навички.

Як стверджував художник, науковець та дослідник порцеляни П. Мусієнко: «Найбільшим майстром визнаний Олексій Базлов, старий живописець ще з дореволюційних років. Квіти як живі він за хвилину міг намалювати пальцями, вмочаючи їх у фарби, а пензлем лише викінчував тонкі лінії прожилків чи стеблин. Це був віртуоз керамічного малювання, і майстерність його — наслідок фантазії та сорокарічної практики. В окремих малюнках він творчо використав вікову спадщину кращих майстрів фарфору російських і українських заводів» [67].

15 вересня 1925 року старшим лаборантом художньої лабораторії було призначено Саула Яковича Літинського, який провадив науково-практичну роботу в підрозділі, адже мав досвід побудови експериментальних печей, провадив експерименти в царині технології та інженерної справи, володів секретами випалу фарфору. Саме із приходом на виробництво цього досвідченого майстра була запроваджена до запуску низка новітніх розробок, виконаних на базі КЕКХЗ [229, с. 13].

У 1927 році фахівцями лабораторії була створена виїзна бібліотека, яка відвідувала з лекціями порцелянові підприємства Укрфарфорфаянстресту з метою підвищення професійного рівня місцевих кадрів та популяризації своїх розробок. З цією метою за кордоном (у Німеччині, Чехії) закуповувалась профільна література, наукові видання, періодика та обладнання.

Започаткування експериментального керамічного заводу в Києві припало на 1934 рік. Від цього часу на базі новосформованого підприємства постійно велись творчі експерименти зі створення власної виробничої ділянки, яка була запроектована з урахуванням новітніх технічних досягнень [104]. Тут мали встановлюватися автоматичні лінії для формування продукції, сушильні шафи та тунельні горни для пришвидшення та полегшення роботи працівників заводу.

Саме в цей час прийшли працювати на виробництво колишні межигірці, тому з їхнім доробком можемо пов'язати мистецькі зразки високої якості, адже ними опановано випуск високохудожніх творів [66]. Протягом наступних семи років, до початку Другої світової війни, на базі невеликого експериментального заводу почало створюватись потужне виробництво, яке згодом стане центром тонкої кераміки в Україні.

У післявоєнний період ця ділянка роботи поглибила свою діяльність, було налагоджено випуск власної порцелянової продукції, та завод продовжував створювати зразки декору для інших підприємств галузі, а також забезпечував їх керамічними фарбами та деколями [117].

У 1930-х роках художник О. Сорокін [дод. Д.1, іл. 3] першим на КЕКХЗ освоїв виготовлення дрібної пластики. Його рання скульптура «Ворошилівський стрілець» та «Вишивальниця» випускались Городницьким фарфоровим заводом, майстер брав участь у створенні тематичних рисунків для декорування посуду, який надходив з інших підприємств. Скульптор Є. Мюлер також у другій половині 1930-х років створив динамічну скульптуру «Юна віолончелістка» у стилі ар деко [дод. В.4, іл. 3].

З 1934 року створенням малюнків для деколей на заводі у дослідній лабораторії займалися відомі майстри художнього фарфору, а саме П. Мусієнко, К. Кривич, О. Базлов, М. Котенко, пізніше естафету перейняли такі митці, як Г. Головіна, Є. Родіонов, [дод. Б, іл. 7, 8]. Є. Дмитрієва. Вони розробляли зразки розписів продукції Городницького, Баранівського, Коростенського та інших українських фарфорових заводів, також розробляли для цих підприємств зразки скульптури.

У післявоєнний період, коли порцелянові підприємства піднімалися з руїни і на них не було розвинутих художніх підрозділів, діяльність КЕКХЗ відповідала його спеціалізації: експериментальна художня база заводів Укрфарфорфаянстресту, основним завданням якої було створення нових зразків моделей форм та декору, які запроваджувалися на цих виробництвах. Тим більше своя виробнича база, зруйнована під час війни, ще не була відновлена і масове тиражування не було налагоджене. Взірці передавалися на інші заводи тресту, де вони ставали еталонними [4].

До кінця 1945 року власна порцеляна ще не випускалася масово, але були отримані перші зразки власних фарфорових виробів, тому художники підприємства створювали нові рисунки декору, комплектували їх у спеціальні альбоми, які відправляли на заводи. Часто спеціалісти КЕКХЗ відряджалися на підприємства з метою запровадження своїх зразків у виробництво. Художні лабораторії цих підприємств тільки формувалися, тому заводи працювали з довоєнними зразками, потреба у нових розробках була нагальною, особливо не вистачало оригінальних скульптурних творів,

які б відповідали запитам післявоєнного часу. Актуальною тематикою в цей період були: колгоспне життя, етнографічні мотиви, дружба народів, дитячі забави, балет, спорт, анімалістика [111].

У 1948 році на КЕКХЗ були розроблені п'ять нових зразків скульптури: «Возз'єднання України з Росією» А. Оверчука, «Колгоспниця» К. Філонович [117], «Рибалка» і «Дід Мороз» В. Булашева [229, с. 206], «Балерина» Г. Морозової. Зі звітів заводу та архівних документів НСХУ відомо, що у другій половині 1940-х років у штаті працювали скульптори О. Сорокін, Л. Казік, В. Булашев, К. Філонович та М. Шумлянський, ряд творів виконували на базі Київського фарфорового заводу провідні пластики Худфонду Співки художників України.

У 1957 році до Всесоюзної ювілейної виставки група митців — Г. Петрашевич [39], А. Білостоцький, О. Супрун — створили скульптурну композицію «Україна», розпис якої виконали в одному варіанті О. Сорокін та Я. Козлова, другий розписала Л. Митяєва [229, с. 354]. З цією ж метою для створення великих тематичних ваз із Баранівки до Києва був переведений на аналогічну посаду головний художник заводу В. Кравцевич [дод. Б, іл. 24].

Перший повоєнний пробний випал відбувся 28 грудня 1945 року. Пробний випал виявився досить вдалим: кобальтові вази, сервізи та скульптура відповідали соціально-побутовим та культурно-естетичним запитам епохи. Керував процесом головний інженер підприємства Б. Вишневецький [дод. З, іл. 9]. Масовий випуск власної продукції, зокрема скульптури, розпочався у 1951 році з дитячої серії С. Голембовської. Вона створила 15 композицій на тему «Щасливе дитинство» [229, с. 317].

Також у цей період твори, розроблені скульпторами КЕКХЗ, активно рекомендуються художньою радою до запровадження на інших підприємствах галузі: твори С. Голембовської, окрім власного виробництва, випускалися Коростенським та Городницьким фарфоровими заводами; розробки О. Рапай тиражувалися Баранівським, Коростенським, Городницьким фарфоровими заводами та Полонським заводом художньої

кераміки. Ними ж, а також Ризьким фарфоровим заводом і Слов'янським керамічним комбінатом продукувалися твори В. Щербини «Садко», «Адажіо», «Одарка і Карась» у 1956 році; у 1955 році для Баранівського заводу О. Жникруп розробила скульптуру «Балерини» [229, с. 265].

У першому кварталі 1957 року на Полонському заводі художньої кераміки застарілі зразки були зняті з виробництва, натомість запровадили «Травневу ніч», «На ковзанці» О. Жникруп [116], «Вишивальницю» В. Щербини, «Дівчинку з прапорцем» С. Голембовської. У 1965 році з 76 найменувань скульптури, яка продукувалася заводом, майже половину становили моделі КЕКХЗ. У 1962 році були запроваджені до випуску твори О. Молдаван — «Хлопчик із м'ячем» та «Хлопчик із піском» [229, с. 318].

О. Сорокін, окрім скульптури, створював предмети побутового вжитку (чорнильниці, попільнички, рамки), сервізи, вази, сувеніри, туалетні набори, біжутерію. Для запровадження своїх виробів у виробництво та передачі досвіду місцевим спеціалістам митець відряджався на Баранівський фарфоровий завод. У той період ним були реалізовані такі твори: попільничка «Півні», скульптура «На камені» (1946), «Балерина» (1948), кабінетний годинник «Народне господарство» (1957); сувеніри «Конячка», «Баранчик», «Курка» (1962); скульптура «Танець» за мотивами опери І. Стравінського (1965) [234].

Провідні спеціалісти з розпису також виїжджали на заводи безпосередньо навчати мистецтву декорування порцеляни місцевих спеціалістів. Зокрема, Віра Павленко у 1952 році давала уроки петриківського розпису працівникам Полонського фарфорового заводу [221]. У 1950–1960-х роках такі скульптори, як В. Щербина, О. Жникруп та О. Рапай, плідно працювали з Полонським заводом, що випускав фарфорову пластику [69].

На початку 1960-х років Лідія Митяєва та Світлана Голембовська розробили столовий сервіз для запровадження у виробництво на Коростенському фарфоровому заводі [229, с. 167].

У 1970–1980-х роках необхідність у створенні зразків для тиражування на інших заводах відпала, оскільки на них з'явилися свої повноцінні художні лабораторії, укомплектовані спеціалістами — випускниками провідних мистецьких навчальних закладів, хоч разові замовлення іноді траплялися.

2.3. Майстерня високохудожніх виробів та цех тиражованої продукції

Період розвитку фарфоро-фаянсової галузі, що припав на ХХ століття, виявився доволі ефективним. Функціонувало чимало підприємств, продукція яких забезпечувала внутрішній ринок і вивозилася за кордон, приносячи солідний дохід в казну держави. За 10 місяців 2003 року обсяг експорту українських керамічних заводів, в тому числі і порцелянових, склав 45 млн доларів США, хоча виробництво посуду в порівнянні з 1980 роком скоротилося втричі (1980 р. — 345 млн шт., 2003 р. — 117 млн шт.) [235, с. 343].

Фарфор-фаянс став індикатором економічної та промислової політики держави, за станом його виробництва оцінюють рівень розвитку суспільства.

У 1930-х роках на багатьох фарфорових заводах були створені художні лабораторії, які об'єднали художників у творчі колективи. Так, на Дульовському заводі це сталося у 1932 році, коли на виробництво прийшов П. Леонов. На Дмитровському лабораторія була створена у 1938 році, проте новий напрямок проявився виразніше значно пізніше, уже в розробках післявоєнного часу [10, с. 271]. На українських порцелянових виробництвах Укрфарфорфаянсу так само почали організовувати лабораторії: спочатку, у 1934 році, перша художньо-експериментальна при Київському заводі, пізніше — майже при кожному підприємстві України, яке випускало порцелянову продукцію. Активніше лабораторії облаштовували вже після Другої світової війни [235, с. 271].

У 1936 році був встановлений новий порядок випуску виробів, який зобов'язував заводи подавати зразки для затвердження Художньою радою фарфоро-фаянсового виробництва Наркомату місцевої промисловості.

Так само на заводах були створені місцеві худради, після затвердження на яких зразки передавалися на республіканські перегляди. У 1937 році центральну структуру перейменували в Худраду при Головпорцеляні [40, с. 311–319].

Незважаючи на певні недоліки процесу відбору та оцінювання продукції вітчизняних виробництв тонкої кераміки, рецензування фахівцями на декількох рівнях сприяло удосконаленню виробів на стадії підготовки до випуску. Створення компетентних структур давало можливість вносити корективи в напрямку покращення естетичних якостей продукції. Завдяки синхронізації творчих зусиль зі створення нових розробок на багатьох підприємствах галузі стало можливим проводити порівняльний аналіз результатів на переглядах у Головпорцеляні, на різних спеціалізованих виставках і презентаціях [235, с. 279].

Після Другої світової війни системи наркоматів були визнані застарілими. У 1946 році підприємства галузі в Україні були підпорядковані Міністерству місцевої і паливної промисловості, а після ряду реорганізацій, з 1970 року — Міністерству легкої промисловості. На початку 1990-х років це структурне утворення розпалося й було ліквідоване [235, с. 292].

Починаючи з 1947 року документи про обов'язкове введення ГОСТів видавалися під знаком Міністерства місцевої промисловості [58]. У них наголошувалося на необхідності розширення виробництва, подальшої його механізації, а головне — поліпшення якості художніх виробів [154].

У 1950–1960-х роках твори митців, які працювали на підприємствах легкої промисловості, неодноразово експонувались на виставках декоративно-прикладного мистецтва в СРСР та за кордоном, де привертали увагу глядачів, отримували відгуки у пресі.

Міжнародна Академія кераміки, в якій були представлені 62 країни, була покликана організовувати обмін досвідом, пропагувати як технологічні, так і художні досягнення. Виставки, організовані академією,

супроводжувалися конгресами, присвяченими аналізу та оцінці всіх нових напрацювань у керамічному виробництві [154].

Починаючи з 1965 року УкрНДІСФФП (Українським науково-дослідним інститутом скляної і фарфоро-фаянсової промисловості) видавалися технічні бюлетені, проспекти, каталоги, інформаційні листки з обміну досвідом та впровадження нової техніки і передових технологій; підприємства галузі забезпечувалися підпискою на зарубіжну літературу — журнали, каталоги продукції, проспекти виробів і обладнання. Художні ради, як правило, ставали виїзними.

Представники всіх фарфорових і фаянсових заводів, які входили в систему ВІАЛегпрому (Всесоюзного інституту асортименту легкої промисловості), раз на рік збиралися в асортиментному кабінеті у Москві або на одному із підприємств галузі.

У 1968 році така худрада відбулася в Києві, у 1969 році — у Ленінграді, у 1978 році — в Лікіно-Дульово, у 1982 році — в Конаково, у 1983 році — в Ризі, у 1985 році — в Кіровабаді, у 1986 році — в Капчагаї (нині Капшагай), а у 1988 році — в Зугдіді (Грузія) [4].

Художня рада 1986 року мала відбутися в місті Добруші (Республіка Білорусь), але у зв'язку з трагічними подіями, що сталися на Чорнобильській атомній електростанції, і з тим, що Добруш знаходиться в безпосередній близькості від місця катастрофи, її перенесли на Капчагайський фарфоровий завод, розташований у 60 кілометрах від Алма-Ати (Казахстан).

Багато уваги на раді було приділено поняттю «художності» стосовно масової продукції. Зазначалося, що худради на підприємствах, як правило, складаються з людей, які не мають до мистецтва жодного стосунку. У ГОСТах немає згадок про необхідний рівень художнього оформлення, а в поняття якості вкладаються тільки технічні вимоги [62, с. 11].

Художник Дмитровського фарфорового заводу Борис Калита відзначав: «Я роздвоююся: для виробництва, для старої застарілої технології доводиться робити одне, для себе — інше. Для виробництва — що технологія

продиктує, для себе — це не визначальне. Масова продукція нашого заводу в тому вигляді, в якому вона є, не відповідає естетичним вимогам: простота, дешевизна, зручність користування» [63, с. 12].

У 1987 році відбулася знакова подія — була заснована Спілка дизайнерів СРСР. Художня рада, що відбулася наступного року в Зугдіді, була присвячена темі розробки і впровадження дизайнерської продукції на заводах фарфоро-фаянсової промисловості. У програму Худради, в якій взяли участь 40 підприємств галузі, входило питання розгляду нових зразків і оновлення асортименту виробництва.

Ряд заводів представив на огляд колег цікаві рішення сучасного характеру, художники виробництв зробили спроби оновити вигляд продукції, що випускається, знайти незвичні трактування форми і декору [63, с. 47]. У зв'язку з цим Людмила Крамаренко (головний художник Капчагайського фарфорового заводу) заявляла: «В сучасній ситуації економічної перебудови наш обов'язок — захищати культуру, протиставляти несмаку професіоналізм, відстоювати естетичні ідеали» [63, с. 10].

На жаль, це була одна з останніх Всесоюзних художньо-технічних рад. Зміна політичної ситуації за кілька років і розпад СРСР призвели до значних змін в економіці колишніх радянських республік. Закрилося багато порцелянових заводів, в тому числі й Капчагайський (Капчагай нині став «казахським Лас-Вегасом»).

З 16 українських підприємств [дод. А.2] до останнього часу функціонували лише Дружківський та Сумський фарфорові заводи. У 2006 році припинив своє існування Київський експериментальний кераміко-художній завод. Протягом 80 років це підприємство було провідним виробником порцелянової продукції не тільки в Україні, але й на всьому радянському та пострадянському просторі. Зараз інтерес колекціонерів до фарфорової продукції, яку випускали ці підприємства, значно зріс, та зросла і можливість придбати підробку. Незважаючи на те, що Київський фарфоровий завод випустив велику кількість зразків скульптури,

сувенірів, предметів побутового характеру, вироби цього підприємства на антикварному ринку продаються за максимальними цінами.

Існує прямий зв'язок між розробками художньої лабораторії та виробами, які продукував цех литва і формувальний та живописний цехи.

Для забезпечення технологічного циклу велике промислове виробництво порцеляни потребує фахівців різних профілів [7]. Та провідна роль у цьому процесі належить художникам і технологам. Новий зразок продукції потрібно довести до певної кондиції, щоб, зійшовши з конвеєра, він не втратив своєї мистецької цінності. Саме на цьому етапі виробництва на допомогу автору приходять технолог і модельник.

Головне завдання модельного цеху та цеху гіпсового литва — виготовлення первинних гіпсових моделей в натуральну величину за кресленнями або зразками та переведення їх у робочі форми [34]. Модельна справа на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі була поставлена на належному рівні й не мала аналогів на інших підприємствах. Гіпсомодельна справа — це важлива ланка у специфіці керамічного виробництва. Вона є основою для випуску тиражованої скульптури та сувенірної продукції, а саме такий асортимент переважно розроблявся та випускався Київським фарфоровим заводом [16].

Гіпсомодельні цехи фарфорових заводів першими починали запуск художньої продукції у виробництво і тому мали бути укомплектовані хорошими спеціалістами, добре навченими, з відмінним знанням технології та схильністю до творчої роботи. Підготовка таких майстрів на кожному заводі мала свої особливості, тому досвід кожного виробництва заслуговує на увагу та ґрунтовний аналіз. Київський експериментальний кераміко-художній завод був флагманом фарфорового виробництва, і гіпсомодельна справа у нього була на досить високому рівні.

Модельєр (франц. *modelier*) — спеціаліст, який виготовляє зразки, моделі виробів [190, с. 552]. Модельмайстер (те саме, що модельмейстер, модель-майстер, модельник, модельєр) — фахівець із виготовлення моделей

фарфорових та фаянсових виробів на підприємствах фарфору-фаянсу. За аналогією з конструктором одягу — художник, дизайнер і розкрійник, а також проектувальник моделей і спеціаліст із технології виготовлення форм. О. Школьна у «Термінологічному словнику фарфору та фаянсу» (електронна версія, 2011) стверджує, що поняття «форматор» — те саме, що «формувальник». Формувальник (там же) — майстер з формування виробів. Модельник, модельєр, модельмайстер, модельмейстер, формувальник, форматор, капівник, токар: так на різного роду промислових підприємствах називають представників професії, що є ніби посередником між проектантом (художником, дизайнером) та втіленням його задуму в реальність, власне виробництвом.

Етимологія більшості цих слів походить від французького слова «модель» — зразок. Модельник — це працівник, який виготовляє зразки. На даний момент на українських порцелянових виробництвах внаслідок русифікації прижилось російське слово «модельщик». Слово «модельєр» закріпилося в основному за проектантами одягу. Формувальник, російське «форматор», відноситься швидше до процесу виготовлення скульптури станкової та монументальної, в обов'язок представника цієї професії входить забезпечення механічного зняття форми для подальшого переведення скульптури із м'якого матеріалу у бронзу, кераміку або камінь [34]. У побуті досить часто помилково ототожнюють поняття «модельник» та «формівник», хоч різниця між ними досить суттєва.

Головне завдання модельного цеху [дод. Е, іл. 11] та цеху гіпсового литва — виготовлення гіпсових моделей (первинних гіпсових моделей) в натуральну величину за кресленнями або з моделі, виліпленої художником у м'якому матеріалі, та переведення цих моделей в робочі форми. Якщо модель має правильну кулясту форму без складних додатків, рельєфів, то її можна виточити безпосередньо на гіпсомодельному станку [7, с. 74].

Якщо форма моделі відрізняється помітною складністю, як, наприклад, у випадку художньої скульптури, то таку модель виконують у м'якому

матеріалі (глина, пластилін тощо), модель створює безпосередньо художник. Переведення м'якої моделі (частіше за все виконаної в глині) у тверду (зазвичай гіпсову) виконується у так званих чорнових формах.

Чорнову форму змащують мильно-олійною емульсією, складають та заливають гіпсовим розчином, який, заповнюючи форму в усіх її деталях, відтворює знищену глиняну модель. Отримана відливанням модель скрупульозно доробляється художником (розчищення, деталізація і т. ін.), після чого з неї знімають форму, так звану маткову, за допомогою якої можна отримати та розмножити вторинні моделі, що є копіями того виробу, котрому відповідає первинна гіпсова модель.

Вторинні моделі, або так звані капи, у свою чергу слугують для отримання й тиражування форм, з якими працюють у цехах формування готових виробів — робочих форм [7, с. 76–77].

Досить схематично і коротко описаний вище процес, до якого залучений модельник, на фарфоровому виробництві є типовим. З огляду на складність цього процесу модельник зобов'язаний бути і токарем, і формувальником, і майстром із виготовлення капів, крім того, він має володіти художнім смаком та мати естетично ціннісні уподобання, щоб не відійти у процесі виготовлення моделі від задуму автора.

Певною мірою модельник є співавтором художника. Історія знає багато прикладів, коли модельники, отримавши художню освіту, ставали художниками, і навіть головними художниками підприємства, зокрема К. Олійник із Коростенського фарфорового заводу. Та не поодинокі випадки, коли, навпаки, професійні художники і скульптори з різних причин переходили в розряд модельників. П. Бідасюка, який закінчив Межигірський інститут і у 1930 році прийшов працювати на Будянський фаянсовий завод, цікавила фаянсова скульптура. Посади скульптора у штаті заводу не було. Та він одразу погодився піти формівником-модельником [30, с. 33].

В різні роки на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі працювали модельниками Хосе Гонсалес та Євген Козлов [дод. Б,

іл. 29, 30]. Обидва закінчили Одеське художнє училище, а Козлов — ще й скульптурне відділення Київського художнього інституту. Оскільки на заводі працювали художниками їхні дружини — Надія Гонсалес та Ярослава Козлова [дод. Б, іл. 15, 20], вони допомагали їм із виготовленням форм. Взагалі на таких виробництвах працювали родинами. Секрети та навички передавалися з покоління у покоління.

Сергій Васильович Климов 1889 року народження, корінний мешканець Буд, котрий пропрацював на цьому виробництві набагато більше, ніж півстоліття, згадував: «Мама працювала в живописному цеху і мене, дванадцятирічного, привела сюди ж. Така була в ті часи «сімейственість»: де працювали батьки, туди поступали діти...» [30, с. 13].

Коли О. Сотников на Дульовському фарфоровому заводі в кінці 1943 року приступив до створення у матеріалі вази «Перемога», йому на допомогу прийшли рідні. Племінник А. Сотников (Льоня) багато в чому допомагав Олексію Георгієвичу у справі литва та монтажу [137, с. 65].

Хороший модельник набував досвіду роками. Працюючи в тандемі, художник із модельником часто ставали однією командою, і коли художник міняв місце роботи, то за ним переходив і модельник.

Так, відомий художник-кераміст П. Печорний згадував: коли прийшов у 1970 році працювати головним художником в Український науково-дослідний інститут кераміки і скла, що знаходився у місті Вишневому, то залучив до роботи досвідченого модельника із Коростенського фарфорового заводу М. Якушу [5]. Коли ж у 1973 році П. Печорний з Є. Стариковим започаткували керамічну дільницю при Товаристві охорони пам'ятників, що знаходилася на території Києво-Печерської лаври, то запросили модельником того ж М. Якушу і навіть домоглися виділення останньому квартири у Києві — так високо цінувалася в ті часи праця хорошого спеціаліста.

У передньому слові до своєї книги «Керівництво по гіпсовому формуванню художньої скульптури» 1937 року Д. Браїдо зазначає: «Висококваліфікованих формівників є лише невелика група, яка складається

з менше ніж двох десятків чоловік в обох столицях. Ця висококваліфікована група, внаслідок малої чисельності складу, не може задовольнити потребу на формівників-спеціалістів, а нових кадрів немає, і вони не готуються. Зовсім невелике як у кількісному, так і в якісному відношенні поповнення штату формувальників ведеться методом випадкового залучення некваліфікованих робітників. Формівники, які працюють індивідуально на випадкових роботах, не мають можливості передавати свої знання іншим» [34, с. 3].

Проблема навчання спеціалістів для фарфорового виробництва була актуальною від самого його заснування. Одним із перших модельників у Майсені був Кендлер (Kaendler), Іоганн Іоахим (1706–1775) — скульптор, представник рококо, один із провідних майстрів фарфорової пластики. Він навчався у Дрездені (1723) у Б. Тома, з 1730 року — придворний скульптор, з 1731 року — модельєр, а з 1733 року — керівник скульптурної майстерні Майсенської фарфорової мануфактури [118, с. 525].

У 1735–1763 роках керівник скульптурної майстерні І. І. Кендлер, модельєри І. Г. Кірхнер, І. Ф. Еберляйн та Ф. Е. Мейєр досягли безпрецедентного пластичного багатства полив'яної розписної скульптури, сервізів, ваз, різноманітних декоративно-прикладних виробів [118, с. 473].

Кендлеру належать перші в Європі зразки парадних фарфорових сервізів, найвідоміший з яких — так званий Лебединий сервіз для графів Брюлів з багатим декором у стилі рококо. Саме Кендлер започаткував оздоблення тарелів плетенням у плоскому рельєфі [246].

Кендлер також майстер фарфорової скульптури, різноманітної за жанрами та розмірами, яка відрізняється вільним трактуванням та динамікою пластичних форм, соковитістю барв. Найпопулярнішою серією майстра були «Італійські комедіанти», створені у другій половині 1730-х — на початку 1740-х років [118].

В Росії від самого початку запровадження порцелянового виробництва справа забезпечення його спеціалістами середньої ланки базувалася на ідеї створення умов для їх підготовки безпосередньо при підприємстві.

З тих пір як досліди Дмитра Виноградова принесли перші успіхи, у Петербург на Імператорський фарфоровий завод поступають разом із живописцями, гончарями, капсульниками і «штукатурні учні» Я. Ільїн та В. Верещагін, нині — модельники [247, с. 25]. Виноградов також створює школу при заводі, куди були прийняті «22 малолітки» [247, с. 28].

Формотворення порцелянової продукції Імператорського фарфорового заводу підпорядковувалося в той період загальному великому стилю, який панував в архітектурі. Художній напрямок заводу у цей період пов'язаний у першу чергу з творчістю скульптора Жана-Домініка Рашетта. У 1779 році він був запрошений на посаду головного модельмейстера, на заводі виконав понад 150 моделей порцелянових виробів [136, с. 93].

Ще за часів Єлизавети всі службовці, окрім арканіста Регенсбурга, були росіянами. Та росіян потрібно було навчати, тому при виробництві створили спеціальне училище. Як там навчали, можна зрозуміти зі «Щоденника ревізії заводу 1803 року», складеного Ф. І. Гаттенбергером. Автор свідчить, що, незважаючи на жахливі побутові умови, викладання поставлене прекрасно. Дітей навчають «історії, давньої міфології і тому подібним вченням, що мають приналежність до художників». Але пам'яті не перевантажують, адже «перевантажена пам'ять не має сильної і чистої уяви, а художнику під час komponування доречно чиста і сильна уява» [147, с. 35].

До революції були відкриті училища прикладного мистецтва: у Петербурзі — бароном Олександром Людвіговичем фон Штігліцом, у Москві — графом Сергієм Григоровичем Строгановим.

За радянських часів, у серпні 1920 року, спеціальною постановою Наркомпросу при Вхутемасі було засновано керамічний факультет. Організація цього факультету мала велике значення, оскільки це була, по суті, єдина вища керамічна школа у країні. Характерно, що у навчальному плані факультету на 1920/1921 рік художні дисципліни домінували над технологічними. Велика увага приділялася виробничій практиці студентів на Дульовському фарфоровому заводі [195, с. 160].

1 листопада 1922 року в Будах відкрилася власна заводська школа ФЗУ. Школа мала два відділення: живописне та скульптурне. Термін навчання на одному та другому визначили в три роки. 40 підліткам, в основному спадкоємцям «фаянсових сімей», належало отримати і задовільну загальну, і цілком ґрунтовну професійну освіту. У групах першого відділення вивчали рисунок, відведення, позолоту, розпис фарбами, всю іншу техніку живописної роботи. На другому відділенні більше уваги приділяли ліпленню та моделюванню, справі формування та литва. Майстерності навчали спеціалісти найвищого гатунку [30, с. 20].

У Будах 1930-х років організували своєрідну академію. Хоч іменувався цей дивовижний центр доволі прозаїчно — «навчальним комбінатом», та був він і справді академією кераміки: тут готували кадри, розвивали і науку, і практику. Виник навчальний комбінат із волі Укрфарфорфаянсу, який надумав об'єднати декілька спеціалізованих технікумів — Кам'янець-Подільський, Миргородський, Глинський — і одночасно наблизити їх до виробництва, зокрема не маленького, примітивного, а дійсно великого, провідного [30, с. 33]. Та на переважній більшості підприємств модельників готували самотійно, вряди-годи посилаючи їх на провідні фарфорові заводи для стажування.

Київський експериментальний кераміко-художній завод не був винятком. Після війни прийшов на підприємство М. Бернацький, який до 1980 року працював модельником у гіпсомодельному цеху. Спеціальної освіти не мав, тому самотужки на практиці здобував знання сам і ділився ними з молодшими колегами [5].

На початок 1970-х років у цеху працювали, окрім Бернацького, ще декілька робітників. М. Отрок працював капівником, а литвом форм займалися В. Мілієнко, М. Фальчевський та М. Дрофа. Пізніше, із розширенням виробництва і переїздом заводу на нове місце у місто Вишневе, в 1974 році колектив розширився. Начальником цеху став Ю. Єрмоменко, капівником — досвідчений М. Нестеренко, прийшла на завод молодь: Л. Ляшук спочатку

займався литвом, а пізніше освоїв професію капівника, передавши свої обов'язки А. Лященку. О. Майборода [дод. Д.3, іл. 15] працював у цеху не довго, обдарованого хлопця помітив провідний скульптор заводу В. Щербина і забрав модельником у художню лабораторію [5].

Невдовзі перейшов до художньої лабораторії модельником і М. Фальчевський, а у 1982 році до них приєднався В. Сперкач [дод. Д.3, іл. 17]. Всі троє, обдаровані від природи, на жаль, не мали художньої освіти. М. Фальчевський у 1970 році намагався вступити до Одеського художнього училища, але не пройшов за конкурсом.

М. Фальчевський та О. Майборода пройшли стажування на Будянському фаянсовому заводі та на фарфоровому заводі у Полонному. О. Майборода спеціалізувався переважно на виготовленні моделей скульптури та підготовці їхніх форм для передачі у гіпсомодельний цех. Він працював із В. Щербиною і багато чого в нього перейняв. Пізніше, коли в 1990-ті роки завод переживав складні часи і більшість художників пішли з заводу, Олександр сам починає ліпити малу пластику і запроваджувати її у виробництво [дод. В.39, іл. 1, 2].

Корифеєм модельної ділянки художньої лабораторії вважався М. Фальчевський, який пропрацював на заводі 30 років. Він бачив і його кращі часи, і занепад, був і залишається патріотом КЕКХЗ.

Микола Фальчевський розпочав свою трудову діяльність у живописному цеху. Обов'язки копіїста були дещо одноманітними — із дня у день повторювався той самий зразок. Це не влаштовувало творчу особистість, і він переводиться у гіпсомодельний цех, де була, на його думку, прийнятніша робота. Згодом, ставши модельником, відчув себе на своєму місці. Тут від нього залежало дуже багато. Лінія, що позначає з'єднання форми, проведена на моделі не вірно, могла призвести до того, що виріб взагалі не зійде з конвеєра. На цій посаді потрібно було думати, потрібно було узгоджувати свої дії з подальшими технологічними процесами [6], потрібно було бути трохи художником, трохи технологом.

Тут йому подобалося, це була його робота. М. Фальчевський спеціалізувався здебільшого на виконанні та запровадженні у виробництво посудних форм і подарункових предметів. Співпрацював із провідними художниками заводу, такими як О. Д. Сорокін, П. П. Тарасенко, Я. П. Козлова, Н. Г. Гонсалес [дод. Б, іл. 5, 32, 20, 15]. Виконував моделі подарункових ваз для В. А. Музичука та В. В. Лапіна [дод. Б, іл. 31, 13]. Педантичний, зі скрупульозним ставленням до роботи, він віртуозно працював за гіпсомодельним станком. Можливо, був більше технологом, ніж художником. На відміну від Майбороди, у виробництво з його власних розробок була запроваджена лише ваза «Ромашка», та, маючи колосальний досвід модельника, він виконував досить відповідальні замовлення.

У середині 1980-х років разом із художниками та архітекторами М. Ралко та С. Адаменко за їхніми ескізами він виконує моделі ваз та канделябрів для Київського оперного театру [5]. Пізніше Фальчевський разом із тими ж авторами виготовляє моделі люстр для магазину «Фарфор-фаянс» на Хрещатику, литвом займалась О. Тарасенко [дод. Б, іл. 51].

Фальчевський постійно співпрацював зі скульпторами В. Мусієнком та М. Мальованим [дод. В.37, В.38]. Коли заводу не стало, він активно долучався до виробничих процесів на різних керамічних виробництвах, виконував замовлення для об'єднання «АТТА» із Запоріжжя, для кооперативу «Амфора» в Києві, для керамічних кооперативів у Броварах. Пізніше Микола Іванович працював модель-майстром в Інституті реклами та Київському національному університеті будівництва та архітектури.

Віктор Сперкач був найбільш обдарованим модельником художньої лабораторії, мав ліричну вдачу, писав вірші, малював досить пристойні акварельні пейзажі, в яких передавав тонкі душевні стани та настрої, різьбив і займався дизайном робочих інструментів.

Трудову діяльність він розпочав у 1977 році сушильником форм, у 1982 році перейшов до художньої лабораторії. В. Сперкач співпрацював в основному з П. Тарасенком та М. Лампекою, спеціалізувався на виготовленні

кавових та чайних сервізів. Завод раніше випускав лише сувенірно-подарункову продукцію і чашки з салатниками, та з 1980-х художники почали освоювати різні набори та сервізи. Виробництво було не зовсім пристосоване для таких запроваджень, тому процес ішов важко.

Саме на долю В. Сперкача припала ця складна робота. Доводилося по декілька разів переробляти і моделі, і форми, щоб вироби не деформувалися й відповідали досить жорстким стандартам. Потроху справлявся, ще й свої розробки пропонував, та не все доводив до завершення. Його декоративна скульптура «Зайчик» деякий час тиражувалася заводом. Ішла у виробництві і продовгувата плоска вазочка для декорування ліпленням. Кавовий сервіз, розроблений наприкінці функціонування заводу, запроваджувався уже в кооперативі при картонажному цеху, пізніше — у кооперативі «Теракота» [5].

Продукція заводу виготовлялася переважно методом литва (формувалися тільки салатники, бульйонниці та кілька видів чашок). Литво виконували вручну, хоч в останні роки існування заводу стараннями головного художника П. Тарасенка було змонтовано декілька ліній механічного литва для кухлів та ваз. Відливалися батарейним способом і ручки до формованих чашок.

Досить потужним підрозділом КЕКХЗ був живописний цех [дод. Е, іл. 12], який займався оздобленням продукції. Ручним розписом декорувалися вази, набори та скульптура, на салатники та чашки клеїлась деколь. Більшість копіїстів художньої лабораторії та деякі митці починали свою діяльність на підприємстві саме у живописному цеху. Г. Антоненко, Ю. Красна, І. Пецух [дод. Б, іл. 46, 43, 38] пройшли практику масового виробництва, тому добре знали всі тонкощі виконання зразків для запровадження до випуску.

Живописці в цеху мали гарну кваліфікацію, але специфіка виконання тиражованої продукції вимагала простішого декору, тому більшість відповідальних замовлень виконувала художня лабораторія. Особливо важливі твори, призначені для міждержавних подарунків, виконувалися

безпосередньо авторами. Тарелі й вази для політичних та громадських діячів зазвичай створювали декілька авторів. Спеціалізувалися на такій роботі портретисти — В. Лапін, П. Тарасенко, М. Лампека [дод. Б, іл. 13, 32, 40], декор виконували переважно петриківські майстри або ж копіїсти.

В. Лапін співпрацював переважно з В. Музичуком, та іноді й інші майстри декоративного розпису залучалися до виконання подарункових ваз. Володимир Васильович створював портрети Л. Брежнєва, Дж. Буша, В. Щербицького, Б. Патона та багатьох інших визначних діячів [дод. В.20, іл. 1, 2]. Великі вази, виконані на замовлення П. Тарасенком [дод. Д.3, іл. 6], зазвичай розписувала Г. Павленко-Черниченко або ж Н. Черниченко-Лампека. Свого часу Г. Павленко-Черниченко була створена ваза для представництва української делегації при ООН. М. Лампека у 1987 році виконав замовлення Міністерства культури УРСР — велику інтер'єрну вазу з портретом Т. Г. Шевченка для подарунка Казахстану, розпис виконала також Г. Павленко-Черниченко [5].

Завод виготовляв і великі декоративні тарелі з портретами для подарунків політичним та культурним лідерам України, СРСР та закордонним діячам. Протягом 1980-х років були виконані презенти для І. Ганді, Е. Хоннекера, Х. Коля, В. Жіскар Д'естена. Цікава історія сталася з одним із подарунків — таріль, виконаний М. Лампекою до ювілею українського президента Л. Кравчука, так і не був доставлений адресату, його випадково розбили ще до вручення.

Петриківські майстри створювали не тільки зразки розпису для тиражування, але й рисунки для деколей, що користувалися великим попитом у споживачів. Вони виконали цілу низку яскравих малюнків із зображенням квітів та птахів. Розробляли малюнки для деколей і провідні художники підприємства, особливо в останні 30 років його функціонування. На новому виробничому майданчику, у м. Вишневому, керівництво заводу створило сприятливі умови для розробки та друку якісної декалькоманії [5].

При декількох цехах функціонувала лабораторія, в якій працювали спеціалісти різних профілів. Копіїсти, фотографи, друкарі не тільки запроваджували у виробництво творчі розробки художників Київського експериментального кераміко-художнього заводу, але й виконували замовлення інших вітчизняних порцелянових виробництв.

У цій лабораторії працювали спеціалісти з середньою мистецькою освітою, які з певних причин не потрапили до складу художньої лабораторії. Вони іноді пропонували власні художні зразки для затвердження та запровадження до випуску.

Вироби, виготовлені на замовлення, виконувалися копіїстами художньої лабораторії, які мали найвищу кваліфікацію, а іноді й самими майстрами петриківського розпису, корифеями цього виду декоративного оздоблення порцеляни. Мистецький рівень таких творів був досить високий. Частина з них зараз є експонатами музеїв, частина зберігається у приватних колекціях та мистецьких збірках [142].

Резюмуючи вищенаведену інформацію, відзначаємо, що виникнення підприємства (КЕКХЗ) у 1924 році було зумовлено декількома чинниками: наявністю у столиці України потрібних фахівців, близькістю до джерел сировини, економічною складовою та необхідністю забезпечити всі підприємства галузі недорогими солями, люстрами, поливами та якісними деколями для декорування продукції.

З'ясовано, що протягом чотирьох десятиріч років, з середини 1920-х до середини 1960-х, заводом розроблялися зразки форм та декору для більшості порцелянових виробництв України. Зокрема, КЕКХЗ активно співпрацював із Городницьким, Баранівським, Полонським і Коростенським фарфоровими заводами. Робота ця була досить плідною, оскільки велась на високому професійному рівні найкращими спеціалістами галузі.

Цими ж фахівцями наприкінці 1930-х років було налагоджено виробництво власної продукції. Спочатку на київській базі, а з середини

1970-х років, коли завод переїхав у місто Вишневе, на новому виробничому майданчику були влаштовані сприятливі умови для випуску сувенірної продукції, скульптури, ваз, декоративних тарелів і окремих предметів широкого вжитку.

З'ясовано, що з часом відбувся розподіл обов'язків між виробничими структурами. Для випуску високомистецьких творів при художній лабораторії була створена майстерня, в якій виконували одиничні замовлення та випускали малотиражні накладі порцеляни. Масовим тиражуванням продукції займався живописний цех.

Аналогічна ситуація була і на початковому етапі виробництва — на етапі створення моделей та форм. Окремо функціонував гіпсомодельний цех, який забезпечував ливарну дільницю формами, а при художній лабораторії працювали власні гіпсомодельні майстри, які забезпечували виробництво технологічним оснащенням — моделями та модель-формами.

Тобто можна констатувати, що модельна справа на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі була поставлена на належному рівні. При цьому вона виокремлювалася як важлива ланка у процесі керамічного виробництва скульптури та сувенірної продукції і не мала аналогів серед вітчизняних фарфорових виробництв.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях [120, 121, 123, 127].

Література до розділу 2

4, 5, 6, 7, 10, 16, 30, 34, 39, 40, 45, 46, 58, 62, 63, 66, 67, 69, 85, 104, 106, 111, 116, 117, 118, 133, 136, 137, 142, 143, 147, 153, 154, 156, 159, 190, 195, 205, 221, 226, 229, 234, 235, 245, 246, 247, 249, 251, 255, 260, 261.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ФОРМОТВОРЕННЯ І ДЕКОРУВАННЯ НА КЕКХЗ У РІЗНІ ПЕРІОДИ ЙОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ

Оскільки вся мистецька продукція підприємства розроблялася провідними художниками заводу, в контексті обраної теми варто розглянути мистецькі особливості їхнього творчого почерку, рівень професійної освіти. Адже ці факти впливали на якість кінцевого продукту — промислових зразків, які випускало підприємство.

На тлі провідних підприємств галузі тонкої кераміки вирізнялася загальна художня культура формотворення і декорування виробів КЕКХЗ. Адже тут першими запроваджували до випуску новітні мистецькі знахідки межигірських випускників [229], використовували петриківську орнаментику для оздоблення порцеляни [56]. Наявність у складі виробництва таких підрозділів, як цех деколі та цех керамічних фарб [дод. Е, іл. 7, 8], давала змогу експериментувати, шукати нові художні та технічні рішення.

Хоч художники, які працювали на підприємстві, належали до різних мистецьких шкіл, проте завдяки власним традиціям, що склалися на виробництві, київська порцеляна завжди мала своє неповторне обличчя.

Оскільки до художньої лабораторії запрошувалися тільки найкращі спеціалісти, вона залишалась найбільшою та найпотужнішою у республіці. У 1970–1980-х роках в ній нараховувалося близько 25 співробітників: п'ять скульпторів — В. Щербина, О. Жникруп, Л. Лозова, В. Мусієнко, І. Лебідь, сім художників — П. Тарасенко, Є. Погорєлова, Н. Гонсалес, Г. Калуга, І. Пецух, Ю. Красна, Н. Черниченко-Лампека, один дизайнер — М. Лампека, два майстра народної творчості — Г. Павленко-Черниченко, В. Музичук, чотири копіїсти — Г. Антоненко, К. Устименко, К. Нікітаєва, Н. Левчук, три модель-майстри — М. Фальчевський, О. Майборода, В. Сперкач, три ливарниці — О. Тарасенко, Г. Обриньба, Т. Борозинець, крім того, недовгий

час працювали художниці В. Загривенко, Т. Грицай та модель-майстер І. Лихолат [дод. Д.3, іл. 7, 10, 11].

Оздоблення творів переважно ґрунтувалося на національних традиціях [23], що вирізняло їх із загальної маси аналогічної продукції провідних підприємств із виробництва художнього фарфору. Петриківська орнаментика на київській порцеляні стала візитною карткою КЕКХЗ. Сюжети та теми багатьох творів автори запозичували з літературних джерел, орієнтуючись на народні звичаї, фольклорні мотиви, вітчизняні традиції та самотній побут українців. Пізніше рукотворні взірці оздоблення посуду, ваз і скульптури почали виконувати в техніці декалькоманії [7], що дозволило значно здешевити продукцію і забезпечити мистецькими виробами з порцеляни широке коло споживачів.

Статус підприємства — і, відповідно, його назва — за 82 роки існування змінювалася декілька разів [табл. 1]. У 1924 році відкрилась майстерня, яка у 1925 році стала лабораторією. На початку 1930-х років це уже Київська фабрика фарб і декалько, з 1934 року — Київський експериментальний керамічний завод Укрфарфорфаянстресту, а з 1939 року — Київський експериментальний кераміко-художній завод [229, с. 22]. З 1993 до 2006 року підприємство відоме як відкрите акціонерне товариство (ВАТ «ДЕФФА»).

3.1. Загальна художня культура формотворення посуду, ваз, скульптури, сувенірів за музейними колекціями та приватними збірками

Для того, щоб систематизувати відомості про художні твори КЕКХЗ, проводимо порівняльний аналіз форм виробів, виготовлених на підприємстві, з аналогічною продукцією інших фарфорових заводів.

Специфіка виготовлення форм посуду кардинально відрізнялась від специфіки створення зразків скульптури та сувенірів [7]. По-перше, посуд мав бути функціональним та відповідати певним об'ємам, які обумовлювалися ГОСТами. По-друге, декорування мало свої особливості, які

потрібно було враховувати на етапі проектування (губний край, кислотостійкі фарби і таке інше). Не менш важливим чинником, який впливав на кінцевий результат, була система ціноутворення, адже за радянських часів не було ринкового регулювання. Чим більше на виробах було рельєфів і золота, тим більше могло виручити за свою продукцію підприємство. Це, у свою чергу, призводило до перевантаження й еkleктики, яка іноді притаманна продукції КЕКХЗ.

Соковиті форми предметів покривали не менш пишним рельєфом та розписом. Невипадковим є гармонійне поєднання петриківського орнаменту з порцеляновими виробами підприємства. Саме цей розпис є традиційним для середнього Подніпров'я і стилістично близьким до мистецької культури Запорізької Січі. Назву свою він одержав від села Петриківка [55].

Саме естетичні уподобання споживачів вітчизняної фарфорової продукції мали визначальний характер у доборі підприємством асортименту та його формотворення. Буяння української природи сформувало стійкий психотип та розвинуло мистецькі уподобання корінних мешканців Подніпров'я. Петриківський розпис найповніше відповідав цим запитам, і саме тому Київський експериментальний кераміко-художній завод з успіхом використав його для декорування, створюючи порцелянові вироби широкого вжитку й унікальні мистецькі твори.

Після революції і занепаду промислового виробництва у 1920-х роках в Україні почали відновлювати роботу фарфорові заводи. На них прийшли працювати молоді спеціалісти, випускники керамічних технікумів Межигір'я, Глинська, Миргорода та інших навчальних мистецьких закладів [227]. У цей час розпочинають вводити новації у галузі формотворення та декорування, в оздобленні виробів (посуд, скульптура, вази, сувеніри) з'являється нова радянська символіка. Зразки порцеляни, оздоблені в подібному дусі, називають агітфарфором [90, с. 568–569]. Перші спеціалісти новоствореної художньо-експериментальної лабораторії при Київській

фабриці (керамічних) фарб і декалько (КФФД) у своїй творчості також використовували агітки.

Провідні художники підприємства Павло Михайлович Іванченко та Пантелеймон Никифорович Мусієнко свого часу теж віддали данину новітнім віянням і створили ряд творчих робіт на індустріальну тематику, з радянською символікою. У 1928 році П. Іванченко виконав розпис декоративного тареля, присвяченого п'ятиріччю МХКТ [дод. В.1, іл. 1]. У 1930-х роках у рисунках для сервізів «Радянський флот» П. Мусієнка [дод. В.2, іл. 2] та «Небосяги» К. Кривича знайшла відображення армійська тематика. Аналогічні сюжети використовуються і у скульптурі. Пластика малих форм О. Сорокіна — «Ворошилівський стрілець» (1936) [дод. В.3, іл. 4], Г. Молдавана — «Яблучко» та «Суворовці» (1950-ті), В. Щербини — «Тачанка» та «Дано наказ» (1960-ті), створена саме у цьому річизні [48].

Тематика творів Владислава Івановича Щербини розмаїта і не обмежувалася лише такими сюжетами. Завдяки його універсальності більшість створених ним скульптур входять до постійних експозицій провідних українських музеїв, у тому числі й до експозиції Національного музею українського народного декоративного мистецтва [дод. Г.2, іл. 10, 11].

Широко представлені у збірці НМУНДМ і роботи петриківських майстринь — співробітниць КЕКХЗ [дод. В.8 іл. 5].

Після звільнення Києва у 1944 році з Петриківки на завод були викликані Ганна Павленко-Черниченко, Віра Павленко, Віра Клименко-Жукова. У 1952 році до них приєдналася Марфа Тимченко. Кращі твори цих корифеїв стали брендом і візитною карткою підприємства, тож не випадковим є те, що вони широко представлені у колекції НМУНДМ.

У фондах музею порцеляна КЕКХЗ займає чільне місце. В основному це скульптура та твори петриківських майстрів. У колекції відділу кераміки і скла нараховується 273 одиниці порцелянових виробів авторства Г. Павленко-Черниченко, не рахуючи 154 одиниці декоративних розписів на папері [5]. Усі ці твори мистецьки довершені та позначені унікальним

національним колоритом. Широкому представленню художніх виробів КЕКХЗ у збірці музею сприяли такі чинники, як територіальна близькість до столиці (державні замовлення зазвичай виконувалися саме на підприємстві у Вишневому, а до 1974 року — на старому заводі у Києві), потужна художня лабораторія (були періоди, коли близько 20 талановитих художників та майстрів народної творчості працювали на виробництві) [4], асортимент виробів був надзвичайно розмаїтим (сувенірно-подарункова продукція превалювала над випуском предметів повсякденного вжитку). Крім того, проводилися регулярні закупки творів з художніх виставок безпосередньо у авторів [3]. З огляду на відносну економічну стабільність у 1960–1970-х роках держава виділяла кошти на розвиток музеїв.

Музей українського народного декоративного мистецтва був створений у 1954 році як філіал Київського державного музею українського мистецтва, який, у свою чергу, був започаткований 1899 року. Базою колекції стали експонати першої Республіканської виставки 1949 року (Київ) та декадної 1951 року, яка відбулася у Москві. До збірки також увійшли твори з обласних виставок та Республіканської виставки народного мистецтва, яка була присвячена 300-річчю возз'єднання України з Росією. Тоді в експозиції нараховувалося 2784 твори 750 авторів. Київський експериментальний кераміко-художній завод теж був представлений у цій експозиції [152, с. 21].

Вже за рік, у 1955 році, музею було передано ще 856 творів, виконаних художньо-промисловими артілями, а у 1957 році до колекції увійшли експонати Республіканської виставки народного мистецтва, що була присвячена 40-річчю Великого Жовтня і нараховувала 3148 творчих робіт 2264 авторів [152, с. 24].

У 1964 році філіал стає Державним музеєм українського народного декоративного мистецтва УРСР. У його колекції вже знаходилося 45 740 художніх творів, також понад 3000 було передано до обласних художніх, краєзнавчих та історичних музеїв [152, с. 26]. У 2010 році постановою президента України музею було надано статус національного.

З часом фонди Національного музею українського народного декоративного мистецтва поповнилися новими експонатами, і його співробітникам доводиться докладати чимало зусиль для систематизації, реставрації, збереження і популяризації цих творів. Колекція порцеляни, фаянсу і скла, що зберігається у НМУНДМ, нараховує 6000 зразків фарфорових виробів, 5000 скляних і є однією з найбільших в Україні [151].

Тут працюють найкращі фахівці музейної справи — насамперед хранитель колекції, провідний науковий співробітник Тетяна Нечипоренко, реставраційні роботи проводять у Національному науково-дослідному реставраційному центрі під керівництвом Тетяни Коваленко реставратори Максим Стрихар і Валерія Рода [5]. Ними проводиться постійна робота з атрибуції експонатів, які надходять до збірки музею із приватних колекцій та безпосередньо від авторів, здійснюється виставкова діяльність, створюються експозиції творів окремих художників і провідних підприємств галузі.

Діяльність музею на цьому напрямку є плановою і регулярною, щорічно відбувається близько 15 пересувних художніх виставок у країні та за її межами. У чотирьох виставкових приміщеннях музею регулярно організовуються виставки із власних фондів, на яких представлені роботи класиків декоративно-прикладного мистецтва — професійних художників та майстрів народної творчості. Мистецькі вироби провідних художників Київського експериментального кераміко-художнього заводу досить часто експонувалися у залах музею. Неодноразово проводились персональні і родинні виставки, присвячені творчості петриківських майстринь та заводських скульпторів.

1990 рік можна по праву назвати роком М. Тимченко. Тоді відбулася її персональна виставка — «Декоративний розпис Марфи Тимченко». Того ж рокуї вона стала першим лауреатом премії ім. К. Білокур — після участі у виставці претендентів на здобуття цієї мистецької нагороди.

Не менший успіх супроводжував ювілейну виставку «200 років українському фарфору», експозиція якої була побудована виключно на експонатах із музейного фонду.

У 1992 році знову відбулася персональна виставка М. Тимченко [152, с. 21].

1993 рік у ДМУНДМ ознаменувався експозицією порцелянових творів родини Павленків. Загальний стаж роботи п'яти членів цієї родини на КЕКХЗ нараховує близько 100 років [5]. У тому ж році глядачам була представлена і виставка провідного скульптора КЕКХЗ В. Щербини, яка мала назву «Фарфорова пластика Владислава Щербини».

Ганна Павленко-Черниченко у 1994 році взяла участь у виставці претендентів на здобуття мистецької премії ім. К. Білокур і стала другим представником КЕКХЗ — лауреатом цієї нагороди. Загалом чотири художники заводу отримали цю престижну премію.

У 1995 році у виставкових залах ДМУНДМ експонувалась «Кераміка Ольги Рапай». Чільне місце серед представлених на виставці творів займали роботи, створені авторкою у 1950–1960-х роках, коли вона працювала скульпторкою на КЕКХЗ [199, с. 222–223].

2002 року в ДМУНДМ відбулась ювілейна виставка «Декоративний розпис і порцеляна Віри Павленко», приурочена до 90-річчя від дня народження художниці [152, с. 195].

У 2003 році у виставковій залі НСХУ «Мистець» експонувалися «Графіка та фарфор Юрія Лобанова» (більшість творів із колекції ДМУНДМ). Ю. Миколайович багато років поспіль обіймав посаду головного художника Укрфарфорфаянсу і тісно співпрацював з КЕКХЗ, на якому виконував свої творчі роботи [152, с. 197].

До 80-річчя заснування підприємства у 2004 році в ДМУНДМ була організована виставка «Фарфор КЕКХЗ — ДЕФФА» [152, с. 196].

2006 року відбулася персональна виставка провідного пластика заводу Владислава Щербини, приурочена до 80-річчя від дня народження художника.

У 2012 році у НМУНДМ знову відкрито виставку Віри Павленко, до її уже сторічного ювілею (1912–1991).

2016 року там же відбулася виставка порцеляни та кераміки Владислава Щербини, присвячена 90-річчю від дня народження (остання прижиттєва виставка автора у НМУНДМ) [5].

На початку 2019 року в Музеї історії Києва була представлена виставка «Перлини київської порцеляни» із колекції сім'ї Тетяни та Романа Сазонових, на основі якої у 2015 році був заснований Музей київського фарфору [44].

20 серпня 2020 року у залах НМУНДМ відкрилась велика ретроспективна виставка заслуженого майстра народної творчості України Ганни Іванівни Павленко-Черниченко, приурочена до її сторічного ювілею. Авторка протягом 42 років працювала в художній лабораторії КЕКХЗ, наприкінці 1930-х років першою застосовувала петриківський розпис для декорування порцеляни [5].

Та не тільки виставковою діяльністю опікуються у НМУНДМ — збереження та поповнення музейних фондів також є одним із провідних завдань для його співробітників. Відносини музею із провідним підприємством вітчизняної тонкої промислової кераміки не завжди складалися належним чином. На початку 1990-х років у країні розпочалися процеси приватизації промислових виробництв, тому за рішенням трудового колективу Київський експериментальний кераміко-художній завод 1993 року був приватизований і став називатися ВАТ «ДЕФФА».

За 70 років (на той час) функціонування підприємства зібралась чимала колекція зразків продукції, розробленої художньою лабораторією. Для її зберігання на заводі був створений асортиментний кабінет. Окрім творів власного виробництва, були в колекції і вироби німецьких заводів, з якими

КЕКХЗ підтримував дружні стосунки, а також порцеляна із приватних колекцій, пограбованих гітлерівцями, яку після анексії у 1943 році передали на зберігання заводу [203, 204].

Серед цих експонатів були представлені кілька старовинних китайських сервізів, балерини німецького та румунського виробництва, а також два предмети Волокитинського заводу А. Міклашевського — скульптурна композиція «Пастушка з пастушком» і чайник з підігрівачем, аналогічний чайнику, який знаходиться в колекції Ермітажу (відрізнявся ліпним декором) [42].

З огляду на процес приватизації заводу подальша доля колекції була невизначеною і турбувала багатьох, хто мав відношення до українського декоративно-прикладного мистецтва [52]. На той час завідувачем асортиментного кабінету працювала Н. Юдіна, людина з активною громадянською позицією. При підтримці колег вона звернулась до Міністерства культури України із пропозицією передати твори, які зберігаються у заводській колекції, до Державного музею українського народного декоративного мистецтва. На підприємство був відряджений голова державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України О. Федорук [212], який мав зробити висновок щодо подальшої долі колекції порцеляни. Як представник міністерства він констатував той факт, що асортиментний кабінет є власністю підприємства і повинен залишитися на заводі [80]. Та у тому ж таки 1993 році була прийнята постанова, у якій було сказано, що при зміні власника музеї при підприємствах переходять під патронат держави.

Згодом Олександр Федорук пошкодував з приводу того, що сталося. Він однозначно прокоментував подальші події: «у Вишневому, на фабриці, був першокласний музей фарфору із зібранням європейської спадщини найвищої проби <...> і цей музей від 1993 року поволі розкрадався <...>. Зникали унікальні твори, і плакала у відчаї директор музею, яка не мала сили судитися з тодішнім директором фабрики <...> таки розікрали» [211, с. 124].

У 2006 році, після припинення виробництва, керівництво ВАТ «ДЕФФА» погодилося передати залишки колекції, що були на той час на балансі заводу, до ДМУНДМ. Перелік порцелянових виробів склав 3148 одиниць — 53 сторінки машинописного тексту [3].

На завод були відряджені представники музею. Безпосередньо в асортиментному кабінеті займалися відбором експонатів головний хранитель ДМУНДМ Ольга Єрмак, хранитель колекції художнього скла, фарфору, фаянсу Тетяна Нечипоренко, реставратори Тамара Бабенко та Елеонора Глушкова, технік Діна Човган. Вони відібрали 1416 зразків, які були запаковані та підготовлені до відправки. Та керівництво ВАТ «ДЕФФА» в особі директора (?). Заставенка змінило своє рішення і відмовилося передавати експонати до музею. Згодом вони взагалі зникли, і навіть журналістське розслідування, яке проводилося по гарячих слідах, не дало результатів.

За позовом Фонду державного майна України у 2009 році рішенням прокуратури частину колекції КЕКХЗ таки передано на баланс Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Із тих предметів у кількості 1416 одиниць, що у 2006 році відібрали представники музею, у 2009 році надійшло тільки 18, інші 1498 виробів були замінені предметами широкого вжитку — рядовою продукцією з конвеєра [3].

З огляду на те, що відповідач (?). Кафтя, який представляв інтереси ВАТ «ДЕФФА», був учасником бойових дій, його виправдали та оштрафували лише на 300 гривень. Подальша доля колекції залишається невідомою [5].

Та невелика кількість унікальних зразків, які надійшли нині до фондів музею, скрупульозно досліджується та атрибутується. Останні надходження дозволяють розширити уявлення про асортимент продукції та художній рівень виробів Київського експериментального кераміко-художнього заводу. Завдяки тому, що зараз колекція поповнилася творами художників молодшого покоління, які раніше не були представлені ні в експозиції, ні в

запасниках музею, науковці мають змогу дослідити процеси та мистецькі тенденції, які супроводжували наше декоративно-прикладне мистецтво наприкінці ХХ та на початку ХХІ століття.

Зникнення асортиментного кабінету КЕКХЗ — велика втрата для мистецтвознавчої науки, але існує ймовірність того, що більшість авторських зразків порцеляни з часом поповнить приватні колекції. Крім того, вітчизняні колекціонери ще за часів функціонування виробництва зібрали велику кількість фарфорових виробів, виготовлених промисловим способом серійних зразків і мистецької порцеляни, створеної у художній лабораторії заводу [101].

Твори з приватних колекцій можуть засвідчити високий художній рівень продукції, яку випускало підприємство [84]. Наразі назріла необхідність у тому, щоб визначити ступінь їхнього впливу на загальну культуру тогочасного суспільства і місце в ієрархії матеріальних цінностей, які формують сучасне предметне середовище [164, 197]. Створення інформаційного простору стосовно КЕКХЗ полягає у процесі фіксації та збереження даних про виробництво, уведенні цих даних до наукового обігу, що, у свою чергу, сприятиме поліпшенню ситуації на вітчизняному арт-ринку колекційної порцеляни [98].

Фарфорові вироби радянського періоду останнім часом користуються підвищеним попитом на антикварному ринку, а це зобов'язує мистецтвознавців систематизувати наявні дані про зразки продукції КЕКХЗ та унеможливити появу фальсифікату. Поява великої кількості підробок негативно впливає на економічну ситуацію в країні, призводить до моральних збитків та підриває довіру до вітчизняного арт-ринку [89].

Зміна економічної ситуації у країні призвела до закриття більшості провідних підприємств фарфоро-фаянсової промисловості. Як справедливо зауважила заступник директора Дирекції художніх виставок України, мистецтвознавець Олена Зікеєва: «Доба відродження українського фарфору завмерла на межі другого десятиліття ХХІ століття, як хвиля на відомій

гравюрі Хокусая. Але згодом за нею покотилась інша хвиля, дослідницького та колекціонерського інтересу до цього явища, навіть моди на український фарфор. Дослідники ретельно відновлюють творчі біографії художників, віднаходячи втрачені фігури на цій «порцеляново-фаянсовій шахівниці». Колекціонери відкривають приватні музеї, полюють за рідкісними взірцями, «зазираючи оком» навіть на державні музейні колекції. «Фарфорові» дилери (звісно, правдиві!) звернуть вашу увагу на те, чи не пошкоджений краєчок ковзана у «Фігуристки» О. Жникруп і вушка зайчика-попільнички, тому що ці деталі є зазвичай вразливими саме у цих фігурок. А серед сучасних бізнесменів, особливо в українській провінції, можна зустріти колекціонерів «фаулзівського» типу, які облаштовують під колекції у своїх будинках цілі кімнати, нічого не продають та уникають публічних виставок, боронячи свій скарб від сторонніх очей» [81 с. 24].

Кращі зразки порцелянових виробів, виконаних промисловим способом, безперечно, відносяться до культурного спадку, який залишили нам попередні покоління художників галузі тонкої кераміки [165]. Їхній доробок одночасно є свідком минулої епохи і виразником її ідеалів [160]. Він заслуговує на ґрунтовне вивчення, систематизацію та повноцінне уведення даних до наукового обігу.

Різке закриття фарфорових заводів на межі XX і XXI століть призвело до непоправної втрати цілого пласту матеріальної культури. Але навіть ті зразки продукції, що не були знищені, донині не передані до збірок державних музеїв, переважна їх більшість осіла у приватних колекціях, які є закритими для пересічного глядача [163]. Та саме вони можуть стати своєрідним резервним фондом, за рахунок якого поповняться кращими експонатами порцеляни експозиції провідних вітчизняних музеїв [98].

З часом колекціонери або ж їхні спадкоємці з тих чи інших причин вирішують розстатися зі своїм надбанням — тож, або розпродують колекцію по частинах, або передають її повністю до музейних фондів [28]. Заздалегідь зібрана інформація про наявність художніх виробів КЕКХЗ у приватних

збірках допоможе виявити їх кількість та оцінити стан зберігання і мистецьку якість творів цього унікального виробника. Це, у свою чергу, допоможе визначити фактори, які дали б змогу в майбутньому залучити ці твори до колекцій провідних вітчизняних музеїв декоративно-прикладного мистецтва.

Із закриттям Київського експериментального кераміко-художнього заводу у 2006 році і зникненням заводського музею утворився своєрідний інформаційний вакуум. Закупки творів за останні 25 років відбувалися вкрай рідко, оскільки музеї були обмежені у фінансуванні в умовах економічної кризи, яка охопила країну наприкінці 1980-х років. З тих самих причин і підприємство скоротило випуск високохудожньої продукції, замінивши її недорогими товарами широкого вжитку [63, с. 17].

Ми поставили перед собою завдання найбільш повно зібрати відомості про твори митців художньої лабораторії КЕКХЗ, які з певних причин були обійдені увагою мистецтвознавців, не досліджувалися науковцями та тривалий час були закриті від огляду пересічними глядачами та фахівцями-керамістами [202]. Задokumentувати наявність цих мистецьких зразків авторської порцеляни за допомогою фототехніки, провести опитування і зафіксувати спогади учасників творчих та виробничих процесів [170]. Увести їх до наукового обігу та ознайомити любителів порцеляни з невідомими широкому загалу творами мистецтва і фактами з історії підприємства.

Колекціонування виробів із фарфору розпочалося досить давно. Найбільшим попитом серед колекціонерів користувалися і користуються донині порцелянові статуетки [27, 91, 92]. Одним із перших та найбільш відданих шанувальників цього вишуканого виду декоративно-прикладного мистецтва був курфюрст Саксонії Август Сильний, який жартома називав своє захоплення «порцеляною хворобою». На початку 1700-х років йому належить найбільша колекція фарфору в Європі, у 1721 році ця збірка нараховує понад 23 тис. одиниць порцелянових виробів, завезених із Японії

та Китаю, та перших зразків раннього майсенського виробництва. У 1735 році його колекція уже складалася з 35 тисяч експонатів [259].

В 1876 році вона займає весь верхній поверх Іоганіума — приміщення, яке раніше належало Дрезденській картинній галереї. Порцеляною захоплювалися, її колекціонували та вивчали, у той період доктор Грессе створив перший повноцінний довідник про найвідоміші марки фарфору та фаянсу і їх виробників [252].

Перші зразки китайської порцеляни, які датуються періодом династії Мін, були завезені в Європу у 1590 році, тоді задокументовано факт дарування цих виробів великим герцогом тосканським Фердинандом Медічі дрезденському курфюрсту Крістіану I [118].

Виготовлення європейської порцеляни розпочалося у першій половині XVIII століття в Майсені після відкриття її Й. Бьотгером [248]. Незважаючи на секретність рецепту, вже за кілька десятиріч відкрились мануфактури у Севрі, Відні, Берліні та інших містах Європи. На наших теренах фарфор почали виготовляти в Росії (Санкт-Петербург) з 1744 року, на території України (Корець) — з 1784 року. З огляду на високу художню якість виробів цих підприємств надзвичайно високо цінуються на ринку антикваріату [253].

Останнім часом спостерігається бум на колекціонування радянського фарфору. Аналіз продажів за останні декілька місяців показує, що попит на порцелянові вироби означеного періоду виріс в рази і спостерігається тенденція до подальшого зростання. В інтернет-магазині «СОВ АРТ» зафіксували значне збільшення продажів, його відвідують до 2000 клієнтів щоденно. На формування стабільного інтересу колекціонерів до придбання виробів із порцеляни радянського періоду впливають певні чинники, які можемо охарактеризувати у наступних викладках [249].

По-перше — на антикварний ринок потрапляють, як правило, високохудожні зразки порцеляни, створені за моделями та рисунками провідних заводських художників та скульпторів, які отримали вищу

мистецьку освіту, набули досвіду на виробництві і стали фахівцями своєї справи. До художніх лабораторій підприємств галузі завжди запрошували найкращих випускників керамічних відділень.

По-друге — характерною рисою порцеляни є її тендітність та крихкість, а значить, таких речей, навіть виготовлених великим накладом, до нашого часу збереглося небагато. З іншого боку, завдяки своїм властивостям не піддаватися руйнівним впливам атмосферного середовища фарфор може зберігатися довго, тому ще можливо віднайти певну кількість рідкісних екземплярів порцелянової пластики, окремих предметів або ж повністю укомплектованих наборів і сервізів, що мають художню вартість. Це створює сприятливі умови для колекціонування таких речей і дозволяє сподіватися на певні позитивні тенденції у розвитку арт-ринку.

По-третє, керамічна скульптура — це своєрідний документ часу, який має естетичні та художні властивості, а крім того — несе в собі пам'ять про минулу епоху, зафіксовану у сюжетах, композиційних схемах і технологічних знахідках. Зацікавлення мистецтвом радянського періоду з часом не згасає, інтерес до нього підігрівается тим, що він минув і більше не повернеться. Тому ці твори порцелянової пластики з часом набувають антикварної вартості і стають значно дорожчими [88].

Фарфорова пластика є особливим видом декоративно-прикладного мистецтва [93]. Таку керамічну продукцію випускало багато підприємств, та лише на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі за весь період його функціонування була створена надзвичайно велика кількість скульптурних композицій, окремих предметів сувенірного характеру та комплектів і наборів фарфорового посуду зі скульптурним декором. Завод випускав продукцію невеликими тиражами, але за чисельністю зразків був лідером. Практично нереально перерахувати весь асортимент підприємства, його вироби продавалися не тільки на внутрішньому ринку, але й за кордоном. За цими предметами простежуються мистецькі тенденції, панівні

для певного часу, суспільні відносини і побутове середовище, елементами якого вони самі виступали і уособлювали його [14].

У середині ХХ століття порцеляна стали доступним матеріалом, і сувенірно-подарункові вироби заводу були майже в кожному домі. Та твори, виконані провідними фахівцями художньої лабораторії на замовлення, і високохудожні виставкові екземпляри знаходились у заводському асортиментному кабінеті та музейних і приватних колекціях. Велика частина творчого доробку заводських художників, які не були запроваджені у виробництво, творчі роботи, що не були закуплені у авторів, зберігаються в їхніх сім'ях, або ж сім'ях їхніх друзів та родичів. Ці твори і є тим резервом, який в недалекому майбутньому може поповнити виставкові фонди наших музеїв. З огляду на ці факти ми вважаємо доцільним дослідження кількісного та якісного складу мистецьких виробів, зосереджених у приватних колекціях, і введення їх до наукового обігу [170].

Незважаючи на чималі тиражі порцелянових виробів, які виготовляли на КЕКХЗ, малу пластику цього підприємства розкуповують за досить високими цінами. Фахівці компанії Monitex.inc пропонують не купувати і не продавати мистецькі товари на стихійному ринку, а скористатися послугами їхніх фахівців, перевірених часом та вдалим контрактами, які кваліфіковано проведуть експертизу виробу, допоможуть визначитися з реальною ціною. «Звертайтеся до нас, і ви не пошкодуєте, тому що вашим фарфоровим коштовностям буде визначена реальна ціна, і вони знайдуть собі турботливих господарів серед наших клієнтів», — стверджують у Monitex.inc [250].

Оскільки зараз зацікавлення вітчизняною порцеляною серед колекціонерів і пересічних глядачів досягло значного розмаху, голова ГО «Асоціація дослідників фарфору та фаянсу» Валерій Завершинський з успіхом презентував глядачам свій авторський проект «Порцеляновий ренесанс України». Шість художників із різних регіонів нашої держави, які працювали і працюють з цим вишуканим матеріалом, прийняли пропозицію приєднатися до цієї масштабної виставки. Двоє представників Київського

експериментального кераміко-художнього заводу були задіяні у цьому проєкті. Свої твори у рамках мистецької акції представили широкому загалу Олена Скицюк та Георгій Антоненко [5].

З цією непересічною мистецькою подією були ознайомлені глядачі у багатьох містах України, а з 20 грудня 2018 року до 10 лютого 2019 року ця виставка перебувала у Києві. За словами автора і керівника проєкту «Порцеляновий ренесанс України» Валерія Завершинського, на виставці у Музеї сучасного мистецтва України був «представлений доробок митців, які своєю творчістю «пророкують» нові горизонти української художньої порцеляни. Саме цей порцеляновий розпис демонструє поєднання традиції та авторського новаторства» [15].

В цей самий час, у лютому 2019 року, відбулася ще одна непересічна подія: у столиці під патронатом музею «Київський фарфор» та при підтримці Музею історії міста Києва і Центрального державного кінофотоархіву України ім. Г. С. Пшеничного відкрилась виставка «Перлини київського фарфору», на якій була представлена мистецька порцеляна КЕКХЗ і яка мала неабиякий успіх у глядачів. Цей проєкт став першим знайомством широкого загалу із приватним музеєм «Київський фарфор», який було створено у 2015 році. Основу експозиції, як і основу всієї музейної збірки, склала колекція порцеляни, що належить сім'ї відомих поціновувачів порцеляни Тетяни та Романа Сазонових [217].

У прес-релізі виставки зазначено: «Тематична спеціалізація новоствореного музею — фарфор Київського експериментального кераміко-художнього заводу (КЕКХЗ), була зумовлена початковим прагненням сформувати колекцію з предметів, що відносяться до окремо взятого фарфорового виробництва. Актуальним завданням нового музею стало збирання пам'яток суцільно знищеного нині, колись славетного київського виробництва задля збереження його доробку для нащадків» [44].

Організатори виставки представили два проєкти, однаково важливі для новоствореного музею. У першому зосереджено увагу на проблемі

недостатнього вивчення фактів, пов'язаних з таким унікальним явищем, як використання петриківського декоративного розпису для оздоблення порцеляни. Відомо, що КЕКХЗ першим запровадив у себе на виробництві використання цього оригінального виду декорування мистецької продукції, а також сприяв тому, щоб петриківський розпис прижився і на інших вітчизняних фарфорових виробництвах. Другий напрямок покликаний організувати пошук цікавих фактів, пов'язаних з історією Київського фарфорового заводу, та дослідити витoki творчих уподобань художників, які працювали на ньому [44].

Створення музею «Київський фарфор» юридично затверджено, але поки що він не має свого приміщення і тому не доступний для відвідувачів. Виставка «Перлини київського фарфору» покликана привернути увагу до того факту, що при наявності власного експозиційного простору музей міг би стати гордістю нашого міста, адже його багата і неоціненна колекція заслуговує на те, щоб бути доступною для огляду на постійній основі, стверджують куратори виставки колекціонери Тетяна та Роман Сазонові [дод. Г.1, іл.4] і мистецтвознавець Олена Корусь.

Олена Корусь, відомий дослідник вітчизняної порцеляни [дод. Г.1, іл. 3], у власній колекції фарфору зібрала чимало виробів КЕКХЗ. Її улюбленими авторами серед творців малої пластики, беззаперечно, є скульптори Владислав Щербина та Ольга Рапай [60, 193].

Олександр Цапенко не тільки колекціонує порцелянову пластику, але й займається виготовленням її за кращими зразками скульптури періоду функціонування виробництва. Форми та моделі скульптурних творів, виконаних провідними художниками підприємства, які успішно тиражувалися свого часу, після закриття заводу були викуплені і запроваджені у виробництво вже на новому приватному підприємстві. Нині кожен бажаючий може придбати оригінальні твори, виготовлені на Kievporcelain [245].

Після звільнення із підприємства Владислав Щербина налагодив маленьке виробництво у своїй творчій майстерні. У помічники він запросив молоду художницю Марію Антропову [дод. Г.2, іл. 9], яка добре опанувала всі процеси виготовлення порцелянової скульптури [17]. Займалася шлікерним литвом, допомагала проводити випали, але найчастіше виконувала декоративні розписи готових зразків. Вона перейняла у майстра багато технічних прийомів, якими він досконало володів, і тепер сама на достойному рівні продовжує його справу [243]. М. Антропова широко популяризує творчість В. Щербини, організовуючи виставки, формує колекцію його творів [дод. Г.2, іл. 14] [209].

У дочки Владислава Щербини та Оксани Жникруп Леонтіни Лозової [дод. Б, іл. 37] також зберігаються роботи батьків та чимало виробів провідних художників вітчизняної порцеляни, які творили у другій половині ХХ століття. У колекції представлені зразки власних творів та роботи друзів і колег по художній лабораторії.

Дочка славетної Марфи Тимченко Олена Скицюк [дод. Б, іл. 44] теж володіє великою кількістю творів матері та своїх власних. Наприкінці 1990-х років йшлося про те, аби на базі цієї колекції відкрити у творчій майстерні меморіальний музей, в якому поряд із декоративними розписами лауреата Шевченківської премії Марфи Тимченко були б представлені і порцелянові вироби. Несприятлива економічна ситуація в державі не дозволила здійснити цей задум, та все ж музей, хоч і не отримав юридичного статусу, існує завдяки старанням О. Скицюк. Тут проводяться екскурсії та майстер-класи для студентів-керамістів Академії ім. М. Бойчука та інших мистецьких вишів і багатьох шанувальників творчості знаменитої майстрині [5].

Твори Я. Козлової та її чоловіка Є. Козлова [дод. Б, іл. 20, 30] зберігаються в сім'ї їхньої дочки Наталії Левчук [дод. Б, іл. 48]. Представлені вони і у збірках інших художників КЕКХЗ, зокрема Н. Черниченко-Лампеки, І. Пецух, Г. Антоненка, М. Фальчевського.

Микола Фальчевський [дод. Б, іл. 33] працював модельником на підприємстві близько 30 років. Він співпрацював із провідними художниками та скульпторами заводу. Виконував моделі зразків для виробництва і допомагав у створенні творчих робіт авторам кількох поколінь. На знак подяки вони залишали свої твори, виконані на базі КЕКХЗ за участю майстра. Його колекція нараховує п'ять десятків авторських творів з дарчими написами провідних художників порцеляни.

У збірці широко представлена скульптура, є в ній роботи В. Щербини — «Садко», «Українські пісні», «Старовинний романс», «Кентаври», дві композиції О. Жникруп — «Балерини» [112], «Бахчисарайський фонтан» [дод. В.16, іл. 1], та один твір О. Рапай — «Клоун Олег Попов» [дод. В.17, іл. 3]. Тут знаходиться порцелянова пластика представників молодшого покоління: Л. Лозової — «Канкан» [дод. В.36, іл. 5], «Любить — не любить», В. Мусієнка — «Оленка» [дод. В.37, іл. 4], «Біля тину», «Гадалка», «Іспанський танок», а також М. Мальованого — «Викрадення сабінянок» [дод. В.38, іл. 1].

Окрім скульптури у колекції представлено багато окремих предметів широкого вжитку та наборів посуду, тут знаходяться вироби талановитого художника першого покоління, який прийшов на підприємство у далекому 1934 році, О. Сорокіна — «Кобальтова вазочка», заслуженого майстра народної творчості В. Музичука — ваза «Птахи і квіти», розписана кобальтом, та Я. Козлової — набір чашок «Тато, мама і я», цукорниця, менажниця, настінні кашпо [дод. В.40, іл. 1].

Зберігаються у нього і твори класика петриківського розпису Г. Павленко-Черниченко. Чільне місце в колекції посідають ваза і таріль [дод. В.7, іл. 9], декоровані підполивним розписом, та розписаний нею чайник, форму якого виконав Х. Гонсалес. М. Фальчевський сам розробляв зразки посуду, зокрема ваза «Ромашка» створена ним у співавторстві з Я. Козловою (автор декору). Знаходиться тут і кавовий сервіз П. Тарасенка, оздоблений деколлю «Карпати», рисунок якої сворила Ю. Красна, та кілька

виробів М. Лампеки — бокал «Козацький» та декоративні ложки з квітковим малюнком Г. Антоненка, а також скульптура «Коник-Горбоконики».

Сімейна колекція Н. Черниченко-Лампеки [дод. Б, іл. 39] нараховує більше сотні зразків порцелянових виробів, створених не тільки її родичами, але й іншими провідними художниками КЕКХЗ. Її мати та тітка були заслуженими майстрами народної творчості, дядько — фотокерамістом, а чоловік працював у художній лабораторії заводу дизайнером, тож їхні твори досить широко представлені у збірці [5].

Друзі-фарфористи часто обмінювалися роботами, дарували їх один одному. Твори О. Рапай, досить особистісні, є одними з улюблених. Вони приурочені до певних ювілейних дат, зокрема до дня народження внука Г. Черниченко їй подарували порцеляновий таріль із написом «Бабці Гальці — віку довгого та щасливого». Декоративні тарелі із зображеннями портретів українських дівчат, виконані у техніці надполивного розпису і стилістиці мінімалізму. Представлені тут і роботи О. Сорокіна, створені ним ще у 1950-х роках. Декоративна тарілочка «Жар-птиця» і туалетний флакон, розписані кобальтом у східному стилі, досить переконливо репрезентують творчі уподобання автора [дод. В.3, іл. 1, 2].

Л. Митяєва [дод. Б, іл. 17] на початку 1950-х років створила циліндричну чашку з декоративним розписом, на якій зображено гротескну сценку з життя у гаремі, виконану у техніці розпису пером надполивними фарбами [дод. В.13, іл. 1]. Ця чашка, як і чашка з шаржованим портретом М. Лампеки, яку подарував на згадку Г. Антоненко, також знаходиться у колекції. Є тут і набір авторських долильних чайників, створених П. Тарасенком.

Досить широко представлені у збірці і роботи заводських скульпторів. Скульптурна композиція О. Жникруп «Біля самовару», виконана нею у 1968 році, заслуговує на увагу як одна з кращих її композицій. Тут також є кілька робіт її доньки Л. Лозової, не оздоблених розписом — «Як же я свою корівоньку люблю», «Маша та Ведмідь», «Балерина». Представлені у збірці і

твори класиків декоративної пластики В. Щербини та С. Голембовської. Авторству першого належить фрагмент композиції «Цирк» — «Дресирувальниця на левові», другій — тиражована Полонським фарфоровим заводом мала пластика «Лижник» [дод. В.14, іл. 4].

Серед творів, представлених у збірці, стилістично вирізняється бісквітна скульптура М. Мальованого «Жебрачка», оскільки він виконував її уже незадовго до закриття підприємства [дод. В.38, іл. 1].

В колекції онука Г. та В. Павленко В. Михальського зберігається чимало творів обох його бабусь, тітки та дядька (декоративні вазы й тарелі, чайники, розписані петриківським розписом на високому професійному рівні, а також декоративна скульптура).

В. Борак і Ю. Борак, сестра та племінниця М. Лампеки, також мають кілька творів, виконаних на КЕКХЗ. Скульптура «Адажіо» О. Жникруп та В. Щербини, його ж пластика «Сон», «Українські пісні» є окрасою колекції [дод. В.15, іл. 7]. Декоративні тарелі «Ой не ходи, Грицю», чашки, салатники, вазочки, розписані Г. Павленко, Н. Черниченко-Лампекою та М. Лампекою, також займають у ній чільне місце [дод. В.34, іл. 7].

Колишній живописець художньої лабораторії Г. Антоненко зберігає у себе чималу кількість власних творів, а також творів своїх колег і виробів, виконані у співавторстві з ними. Він один з небагатьох продовжує займатися розписом порцеляни і нині співпрацює з приватним підприємством О. Цапенка *Kievporcelain*. Його творам притаманне органічне входження елементів квіткового орнаменту в абстрактні композиційні схеми [дод. В.31, іл. 2].

Розписи Г. Антоненка привертають увагу глядачів своєю неординарністю, яскравим колоритом та мажорним звучанням. В. Завершинський, створюючи свій авторський проект «Порцеляновий ренесанс України», який був представлений у багатьох обласних центрах і столиці нашої держави Києві, а також у Чорноморському музеї ім. О. Білого,

відвів творам Г. Антоненка частину експозиційного простору у рамках цієї виставки [153].

Значна кількість авторських творів зберігається у сім'ях заводських художників. Ці роботи виконані у часи функціонування заводу, та є серед них і такі, що були створені значно пізніше, на старих запасах білої порцеляни, або ж у творчих майстернях. З 10 вересня до 31 жовтня 2020 року у музеї «Будинок митрополита», що знаходиться на території Національного заповідника «Софія Київська», відбулася виставка авторської порцеляни В. Щербини і Л. Лозової, на якій також були представлені вироби масового виробництва, виконані за зразками О. Жникруп та О. Рапай. До експозиції увійшли скульптурні твори з розписами М. Антропової [5].

У збірці Ірини Пецух, колишнього багаторічного головного художника КЕКХЗ, зберігаються власні роботи, на які полюють колекціонери, та вона поки що не збирається з ними розставатися [дод. В.30, іл. 1, 2]. Знаходяться у колекції і твори класиків петриківського розпису Г. Павленко-Черниченко (сирна дощечка та плесканець) і М. Тимченко (вазочка з розписом). На заводі вона свого часу тісно співпрацювала із провідною художницею зі створення форм Я. Козловою, вироби цієї майстрині також представлені у збірці порцеляни — кавова чашечка та глечик із авторським розписом.

У наш час зростає зацікавлення історією порцелянового виробництва радянського періоду, насамперед тому, що у пересічних споживачів ще зберігаються визначні твори порцелянової пластики та зразки посуду провідних вітчизняних підприємств галузі, яка зовсім недавно зазнала тотального руйнування. У колекціонерів фарфорових виробів зберігаються хороші шанси придбати за помірними цінами твори, які мають беззаперечну художню вартість [101], але існує ймовірність отримати підробку. Тому назріла ситуація, коли спеціалісти-мистецтвознавці зобов'язані систематизувати інформацію про джерельну базу збанкрутілих підприємств, а маркетологи, спираючись на цю інформацію, донести відомості про українську продукцію тонкої кераміки до споживача.

Провідні співробітники українських музеїв та науковці, яким небайдужа подальша доля колекції фарфорових виробів КЕКХЗ, докладають чимало зусиль для того, щоб уточнити інформацію про окремих авторів художньої лабораторії заводу, збирають інформацію про їхні твори, ліквідовують прогалини в атрибуції. Своє основне завдання вони вбачають у тому, щоб увести відомості про визначні пам'ятки промислового мистецтва до науково-метричних баз даних, узагальнити та зберегти їх для нащадків [3].

Олександр Цапенко зазначив на сайті kievporcelain.com.ua: «Ми повинні створити інформаційний простір, в якому кожен, хто колекціонує мистецькі вироби Київського експериментального кераміко-художнього заводу, міг би знайти потрібну йому інформацію. Наш обов'язок — якнайповніше зберегти відомості про історію заводу та донести її до всіх, хто цікавиться вітчизняною порцеляною» [245].

До фондів провідних українських музеїв декоративно-прикладного мистецтва протягом другої половини XX століття надійшла велика кількість зразків продукції вітчизняних виробників фарфору, та все ж чимало авторських творів художньої порцеляни залишилися розпорошеними по приватних колекціях та осіли у пересічних шанувальників антикваріату [83].

З часом саме вони можуть поповнити музейні запасники і збагатити постійні виставкові експозиції, тому нам зараз необхідно комплексно вивчити наявні зразки художньої порцеляни з приватних колекцій, визначити естетичне і художнє значення цих творів та ввести інформацію про них до науково-метричних баз даних.

3.2. Мистецькі особливості декорування унікальних і тиражованих виробів

У дослідженні виразно простежується залежність оздоблення художніх виробів КЕКХЗ від загальної виробничої культури, особистих уподобань провідних митців художньої лабораторії та естетичних уподобань споживачів порцелянової продукції, які змінювалися кардинально майже

кожного десятиліття протягом всього восьмидесятирічного існування заводу [54].

У перші роки існування підприємства домінувала в основному ідея «виробничників» щодо художнього облаштування нового побуту, яка була особливо близькою Михайлу Бойчуку і його учням. Головним тоді було бажання об'єднати мистецтво з виробництвом та побутом. Розроблялися зразки, які принципово відрізнялися від дореволюційних стилістично й ідеологічно [184].

Надзвичайно вагомий внесок у становлення КЕКХЗ законодавцем у запровадженні всіляких новацій, як технічних, так і стилістичних, зробили такі провідні випускники Межигірського керамічного технікуму, як Павло Іванченко та Пантелеймон Мусієнко [дод. Б, іл. 2, 4]. Їхні твори цього періоду близькі за стилістикою до аналогічних виробів петербурзьких художників порцеляни М. Суєтіна та С. Чехоніна, які започаткували моду на супрематизм та агітаційний фарфор, використовуючи ідеї К. Малевича. Застосовували аерографію як технічний засіб для створення рисунків на вазах і тарелях [дод. В.2, іл. 3]. Зверталися до українського народного мистецтва декоративного розпису, зокрема знаменитої петриківки.

Протягом наступного десятиліття, заангажованого політичними догмами, панував стиль «соціалістичного реалізму», і виробництво відповідало запитам епохи. Термін «соціалістичний реалізм» вперше був запропонований головою оргкомітету Спілки письменників СРСР І. М. Гронським у 1932 році для спрямування представників авангардних течій мистецтва на художній розвиток радянської культури. Вирішальним фактором цього процесу визнавалась роль класичних традицій і своєрідне розуміння нових якостей реалізму. Цей стиль був провідним у радянському мистецтві протягом 50 років, аж до розпаду Радянського Союзу [70].

У 1930-х роках на КЕКХЗ ряд творів у названій стилістиці було виконано майстрами, які працювали в цей час на підприємстві. Назви таких виробів красномовні і засвідчують їхню приналежність до даного

мистецького напрямку. До таких творів можна віднести вазу П. Іванченка «Від барикад до соціалізму» 1939 року [дод. В.1, іл. 2] та вазу О. Сорокіна «Жити стало краще та веселіше» 1936 року.

Після Другої світової війни, а саме у 1948 році, ряд скульпторів виконали пластичні композиції в дусі соцреалізму. «Колгоспниця» К. Філонович, «Возз'єднання України з Росією» А. Оверчука, бюсти вождів А. Білостоцького — найбільш характерні твори, які репрезентують мистецьку панораму того періоду і є найбільш впізнаваними артефактами свого часу.

У 1950-х роках цей мистецький напрямок досяг свого апогею — пишні скульптурні композиції уособлювали у художніх формах ті досягнення економічного та культурного поступу, які заявлялися партійною пропагандистською машиною. Найбільш характерними творами цього часу можна вважати скульптурну композицію «Свято жнив» (1957) [дод. В.18, іл. 1], та скульптуру «Шахтар у забої» (1958) Г. Молдавана, скульптурну композицію «На снопах» (1957) та вазу на честь XX з'їзду КПРС (1956) В. Щербини, пафосну скульптурну композицію «Україна» (1957), яку розробили класики українського скульптурного мистецтва Г. Петрашевич, А. Білостоцький та О. Супрун [дод. В.12, іл. 2].

Протягом наступних десятиліть мистецький стиль соціалістичного реалізму втратив свою актуальність, хоч деякі художники іноді зверталися до нього, зокрема у творах, які виконували на замовлення державних органів та до значних ювілейних дат. В. Лапін виконав десятки порцелянових ваз, тарелів, плакеток із портретами визначних світових та вітчизняних політичних і культурних особистостей [дод. В.20, іл. 1], Г. Калуга у 1980 році створила велику подарункову вазу «325-річчя возз'єднання України з Росією» саме у цій стилістиці [дод. В.25, іл. 1].

Наприкінці 1940-х та на початку 1950-х років завод випускав багато виробів, переобтяжених декором і з портретами вождя, адже панівним у цей час став стиль «сталінський ампір» [дод. В.5, іл. 1]. Архітектурна політика,

яка прийшла у 1930–1950-х роках на зміну раціоналізму та конструктивізму, сприяла становленню монументального стилю, близького в загальних рисах до неокласицизму, ампіру та ар деко. Декоративне мистецтво і зокрема вироби з тонкої кераміки увібрали всі ознаки цього стилю, пройнятого радянською життєствердною патетикою, пафосом трудових буднів та показним оптимізмом [дод. В.6, іл. 1].

Найяскравішими представниками цього напрямку на КЕКХЗ були Галина Головіна та Євген Родіонов [дод. Б, іл. 8, 7]. Г. Головіній доручали найважливіші замовлення для керівників державних органів та зарубіжних делегацій. Вона, зокрема, створила чайний сервіз на шість персон із зображенням Й. Сталіна, виконувала також портрети партійних діячів на вазах та інших подарункових виробах [дод. В.5, іл. 1].

На жаль, більшість її творів можемо побачити лише на світлинах, які збереглися в архівах ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, НМУНДМ, ЦДАМЛМУ — це твори, які були знищені у 1960-х роках за наказом керівництва заводу у межах заходів із розвінчання культу особи Й. Сталіна після його смерті. Як зазначає мистецтвознавець О. Школьна, «Галина Головіна була найприскіпливішим портретистом Сталіна в українському радянському фарфорі і входить до десятка найбільш віртуозних майстрів цієї спеціалізації» [229, с. 85].

З 1960-х років на підприємстві розпочалося становлення нового стилю — неофункціоналізму, тому у творчості тогочасних художників лабораторії з'явилося більше сміливих рішень, декоративних узагальнень, що не могло не вплинути на розвиток декілької справи загалом [43]. На зміну класичному фарфоровому декору прийшов декор, який базувався на мінімалізмі, наближений до простих геометризованих плям [дод. В.41, іл 5]. Більше уваги художники стали приділяти виразності силуетів рисунка, стильності та мажорності, що підкреслювало білизну матеріалу, його ошатність і святковість.

Найбільш яскравою представницею цього періоду була Сусанна Михайлівна Сарапова [дод. Б, іл. 6]. Як охарактеризувала її творчий доробок та ж О. Школьна: «Декор найчастіше розроблявся нею з урахуванням силуетів і пропорцій форм, як це робили професійні дизайнери Європи й Америки, де лаконічність та утилітарність малюнка підкреслювали сліпучу білизну черепка й водночас цілком відповідали функціональному задуму виробу, призначеного прикрашати побут людини другої третини ХХ століття» [229, с. 134]. До найбільш характерних зразків, виконаних нею, можемо віднести декоративний таріль «Український орнамент» (1965), чайний сервіз «Графічний» та кавовий сервіз «Вечірній» (початок 1960-х) [дод. В. 21, іл. 1, 2].

Активно працювала у цьому напрямку Н. Гонсалес [дод. Б, іл. 15], яка розробила ряд деколей для декорування окремих предметів та скульптури. До кращих її творів можемо зарахувати деколі «Український танець» (1965), «Клубна» (1968), «Дитяча» (1970) [дод. В.23, іл. 4]. Також плідно використовувала цю стилістику Л. Митяєва. Створений нею розпис кавового сервізу «Кулька», форму якого запроектував модельник М. Бернадський у 1961 році, є характерним зразком продукції цього періоду [дод. В.13, іл. 4].

Провідні скульптори КЕКХЗ також активно долучилися до створення зразків у новій стилістиці неофункціоналізму і досягли вагомих успіхів у цьому напрямку. О. Рапай створила скульптурну сюїту «Кубинці» (1964), сюїту «Естрадний ансамбль» (1964) [дод. В.17 іл 4, 5], мініатюру «Олег Попов», «Чарлі Чаплін», «Марсель Марсо» (усі 1965) [дод.В.17, іл. 3].

О. Жникруп у цей час створює низку скульптурних композицій «Українська карусель», «Цирк» (обидві 1965) та скульптурну групу «Клоунада» (1967). Роботи О. Жникруп цього періоду користувалися підвищеним попитом та мали відмінні естетичні характеристики, оскільки були виконані зі смаком і відчуттям матеріалу.

Та найхарактерніші для цього часу твори Владислава Щербини. Його скульптурна композиція «Троянці», «Еней», «Дідона» (1960), скульптура

«Дано наказ» (1962), «Тачанка» (1967) стали хрестоматійними і найбільш повно характеризують формальні пошуки нового стилю [229, с. 186]. Протягом наступних років (1970–1980-х) Владислав Іванович плідно працював над розробкою зразків, які вирізнялися декоративністю, знаменували відхід від потреб виробництва та орієнтувалися на виставкову діяльність.

У цей період він створив найбільш яскраві твори, що характеризують творчу манеру майстра. Скульптурні групи «Світло» («Лампочка Ілліча», 1969), «Перший літак» та «Колядники» (1970) [дод. В.15, іл. 4], скульптури «Чаювання», «Київські брати» (1972) [дод. В.15, іл. 1], композиція «Українські пісні»: «Взяв би я бандуру та й заграє, що знав», «Ой у вишневому садку, там соловейко щебетав», «Ніч яка місячна, зоряна, ясна», «Їхав козак за Дунай, казав дівчині прощай» (усі 1980) можна віднести до класичної української порцеляни.

Особливе враження на скульптора справило відвідування найстарішого європейського порцелянового виробництва — Майсенської фарфорової мануфактури — у 1980 році. Ця поїздка надихнула автора на створення великої виставкової серії «Цирк» [229, с. 187], в якій він досяг надзвичайної виразності матеріалу, органічного поєднання форми та декору. Використані ним графічні прийоми, доліпи та дорисовки золотом створюють відчуття свята, радості, феєричного дійства, що досягається віртуозним використанням різних засобів виразності у виконанні зрілого майстра.

На початку 1980-х років у нашому мистецтві не було чіткого домінування певного художнього стилю. Суворий стиль, який панував протягом 1950–1960-х років, змінив так званий стиль юнацьких марень, основні риси якого супроводжувалися відходом від соціальних тем [96]. Художники почали звертатися до мистецьких сюжетів, які були пов'язані зі святом, з театром і карнавалом. У мистецьких творах Київського експериментального кераміко-художнього заводу у цей період можемо побачити багато колоритних національних мотивів ліричного та гротескового

характеру. Особливо яскраво ознаки цього стилю проявилися у декоративній пластиці [23].

Від давніх часів мистецтво послуговувалося зображенням людського тіла для різних своїх потреб. Палеолітичні венери мали сакральне призначення і слугували символами поклоніння жінці-матері [82], продовжувачці роду, про що свідчать зображення гіперболізованих частин жіночої фігури, які мають репродуктивні функції (перса, лоно, таз) [64, с. 13].

Трипільські майстри кераміки зображали людей у пластиці та на посуді, що також мав ритуальні функції окрім вжиткових. Зображення ці були доведені до символу, який вписувався в їхню систему передачі інформації. Якщо в оріньякський період, незважаючи на стеатопігію, зображення людини було реалістичним [173], то в епоху мадлен у результаті розвитку анімізму образ жінки трактується як «знаково-символічна форма» [206, с. 24].

У Давньому Єгипті вже існували певні канони (єгипетська сітка), які слугували художникам керівництвом для зображення людського тіла. За модуль бралася відстань від землі до зовнішньої кісточки. Модуль відкладався 21,5 раз у всій фігурі людини [13]. У більш пізньому єгипетському каноні, так званому каноні фараонів, за модуль приймалася довжина середнього пальця кисті руки. Пропорційною вважалася та фігура, в якій модуль відкладався 19 разів [144, с. 337].

Перший з відомих канонів пропорцій людського тіла класичного періоду був створений Поліклетом у V столітті до н. е. За модуль слугувала ширина долоні на рівні коренів пальців [33].

Відродження внесло багато нового у вивчення пропорцій тіла людини. Антоніо Полайоло, Андреа Вероккьо, Леонардо да Вінчі, Мікельанджело Буонаротті та особливо Андреа Везалій дали правдивий опис будови людського тіла [144, с. 7].

Відродження було тісно пов'язане з культом чуттєвості та тілесності людини, з трактуванням людського тіла як мікрокосму, що уособлює увесь макрокосм.

У наш час найбільш характерними канонами вважаються антропометричний, де у децимальній системі пропорцій розміри окремих частин тіла можуть бути виражені у відсотках до всього зросту (одним із прихильників цієї системи був Ю. Кольман), та заснований на системі геометричної побудови анатомічний канон П. І. Карузіна, який може вважатися однією з найбільш повних та точних систем встановлення типових розмірів і пропорцій тіла людини [144, с. 342].

У мистецькій практиці зазвичай застосовують такі варіанти канонів, де голова поміщається у тілі людини певну кількість разів: «звичайний» — 7,5, «ідеальний» — 8, «модельний» — 8,5, «героїчний» — 9 із шириною плечей 2,5 (у попередніх — 2) [214].

Декоративно-прикладне мистецтво послуговується дещо іншими канонами, у яких голова поміщається у висоті зросту і меншу кількість разів, що дає певну умовність зображуваному. Допускається скорочення пропорцій до трьох голів. В антропоморфному посуді воно може бути ще більшим — аж до зображення однієї голови (знаменита чашка Волокитинського заводу «Голова Наполеона»).

На прикладі творчості відомого скульптора КЕКХЗ Владислава Щербини [дод. Б, іл. 23], який працював у жанрі малої пластики, можемо виявити використання на практиці різноманітних варіантів трансформації пропорцій залежно від завдань, які постають у процесі виконання художнього твору.

Для створення таких своїх робіт, як «Русичі», «Садко» та «Ільмень-озеро», він використовує канон, що наближається до «героїчного», де голова відкладається у висоті фігури дев'ять разів [229, с. 346]. Таким чином підкреслюється патетичність зображуваних сцен.

У композиції «Українські пісні» фігури витончені, стрункі. «Модельний канон» дозволяє передати ліричний настрій закоханих [дод. В.15, іл. 7].

У серії «Бурлески» пропорції доведені до 6–5,5 голів, нижня частина тіла значно менша від верхньої. Таким прийомом автор свідомо підкреслює гротескність зображуваного, комічність ситуацій і сюжетів, виражає народний гумор, яким сповнені українські народні жартівливі пісні, що слугували основою композицій [дод. В.15, іл. 8].

Є у доробку Владислава Івановича роботи, в яких зображення людей ще більш умовні, де голова поміщається у фігурі чотири рази (серія «Космонавти») або навіть три (сувенір «Славутич») [229, с. 226–339].

Проте не лише стилістичні та композиційні аспекти впливали на особливості мистецьких рішень декорування порцеляни на КЕКХЗ, не менш важливою була й економічна складова процесу. Фарфорове виробництво є справою затратною, тому воно повинно бути самоокупним. Від кінцевого результату — реалізації готової продукції — залежав подальший розвиток підприємства в цілому.

В епоху стирання культурних відмінностей та уніфікації життєвого середовища зростає інтерес до спадщини вітчизняної галузі легкої промисловості, і особливий інтерес викликають свідчення матеріальної культури народу, зокрема виробництва кераміки. Саме кераміка протягом багатьох віків є носієм інформації про генетичні відмінності того чи іншого регіону, але в ній зафіксовані і перманентні процеси змін суспільних відносин сукупності людей, згуртованих спільними умовами життя, їхній економічний та соціокультурний поступ [234].

З незапам'ятних часів спільноти переймали одна в одної передовий досвід, нові технології і кращі зразки культурної спадщини, активно включаючи їх до своєї системи цінностей, не порушуючи, а доповнюючи її. У нинішніх умовах мультикультурного розвитку багато індустріальних країн втратили свій самобутній образ. Особливо активно цей процес торкнувся

XX століття. Фарфор був невід'ємною частиною культури і побуту того часу і може розповісти нам про різноманітні аспекти взаємин у радянському суспільстві.

У зв'язку з цим Київський експериментальний кераміко-художній завод, що виконував багато замовлень для уряду Радянської України і виготовляв подарунки для вручення делегаціям союзних республік та окремим світовим лідерам, заслуговує окремого дослідження асортименту продукції, яку випускало підприємство, пильної уваги науковців до своєї майже столітньої історії.

У нашому дослідженні робиться спроба привернути увагу до мистецьких напрацювань художньої лабораторії провідного підприємства легкої промисловості України — Київського експериментального кераміко-художнього заводу. Але для того, щоб усвідомити процеси, що відбувалися на цьому виробництві, необхідно уважно вивчити традиції виготовлення українського фарфору [24] і уважно підійти до творчості художників, які працювали на цьому підприємстві — одному з найкращих у фарфоро-фаянсовій галузі колишнього Радянського Союзу [119, 179].

Україна з давніх часів була горнилом, у якому сплавлялися елементи різноманітних культур Сходу і Заходу, де народжувалося самобутнє мистецтво, яке органічно увібрало в себе кращі традиції сусідніх народів.

Київський експериментальний кераміко-художній завод починаючи з першої половини XX століття забезпечував фарбами й деколями не лише українські підприємства, але і постачав їх в інші регіони Радянського Союзу, переважно у східні республіки. І коли у 1930-х роках на виробництві почали випускати власну фарфорову продукцію, орієнтація на східні ринки збуту зайняла важливе місце в економічній стратегії підприємства.

В арсеналі художніх прийомів декорування фарфорових зразків одного з перших художників заводу Павла Михайловича Іванченка особливе місце займали східні мотиви. На вазі з горловиною у вигляді розтруба 1936 року створення простежується характерна мереживна в'язь і зображення

декоративних коробочок бавовни в картушах. Аналогічним декором покрита вазочка КЕКХЗ того ж автора 1949 року випуску [дод. В.1, іл. 2].

Орієнтальні мотиви були присутні і в творчості «київського японця» (як його жартома називали друзі), випускника Одеського художнього училища Олександра Сорокіна. Художник був учнем професора Михайла Жука, який вів у нього спецдисципліни зі стилізації предметів за зразками творів східного мистецтва [229, с. 72–77].

Прийшовши працювати на КЕКХЗ у 1936 році, О. Сорокін часто використовував свої улюблені східні мотиви для декорування продукції, яка в той час випускалася підприємством. Збереглися зразки двох декоративних тарілочок, виконаних у 1956 році, розписаних кобальтом з мереженням пурпуром і золотом. На одній із них зображена сценка полювання на Жар-Птицю, на іншій — гілка сакури. У 1945 році ним також було створено декоративний таріль «Есмеральда», розписаний у стилі ар деко з використанням східних мотивів [дод. В.3, іл. 1, 6].

Проектував Олександр Дмитрович і форми посуду в орієнтальній стилістиці — вази, предмети туалетного набору, сервізи, розробляв ескізи ваз із тонкими шийками. У колекції автора дослідження зберігається флакон із туалетного набору, декорований аналогічно тарілочкам 1956 року [дод. В.3, іл. 2].

В середині 1950-х років на заводі працювала художником Лідія Мефодіївна Митяєва, яка також використовувала кобальтові квіткові композиції у східній стилістиці для декорування порцеляни, причому як окремих предметів, так і сервізів, створюваних на КЕКХЗ для інших заводів, зокрема Коростенського [дод. В.13, іл. 6].

В асортименті продукції, що випускалася Київським фарфоровим заводом, особливе місце займала скульптура. Одним із найпопулярніших сюжетів, які використовували скульптори, були танці народів СРСР. У творчому доробку О. Рапай і О. Жникруп представлені динамічні композиції під назвою «Азербайджанський танець», «Танець узбецької дівчини»,

«Казахський танець» і т. ін. Усі ці твори відзначаються вишуканою пластикою і яскравим декором національного вбрання, виконаним з документальною точністю [116].

Надзвичайно популярними серед скульпторів були сюжети з кримсько-татарської історії. Так, Владислав Щербина, провідний пластик заводу, створив виразні драматичні твори: «Гірей і Зарема», «Танцююча Зарема» [107], Оксана Жникруп виконала трепетну і наповнену ритмами танцю композицію «Бахчисарайський фонтан» [дод. В.16, іл. 1]. Ці твори можна вважати одними із кращих у доробку майстрів і класичними для радянської порцеляни, у них органічно поєдналися філігранна пластика та декоративність розпису, делікатно підкреслювалася національна приналежність персонажів, їхній декор був яскравим, але не переобтяжував композицію, підкреслював білизну порцеляни і органічно поєднувався з нею [107].

Твори заводу зі східною тематикою займали невеликий сегмент у загальному обсязі продукції, що випускалася КЕКХЗ, але вони були важливими як у соціокультурному, так і в економічному аспекті. За радянських часів функціонувала велика кількість підприємств, продукція яких забезпечувала внутрішній ринок і вивозилася за кордон, приносячи солідний прибуток у державну казну. Вже у пострадянський період ці напрацювання також давали свої плоди. Так, за 10 місяців 2003 року обсяг експорту українських керамічних заводів, в тому числі порцелянових, становив 45 млн доларів США, хоча виробництво посуду у порівнянні з 1980 роком скоротилося втричі (1980 рік — 345 млн штук, 2003 р. — 117 млн штук) [229, с. 343].

В цілому слід зазначити, що фарфор-фаянс кінця XX — початку XXI століття для країн колишнього Радянського Союзу був індикатором стану економічної і промислової політики держави. За розмахом його виробництва ми можемо оцінити рівень нашого розвитку і добробуту на той момент. На жаль, зараз в Україні галузь перебуває у жалюгідному стані — закрилися

майже всі підприємства «білого золота» [81]. Однак хочеться вірити в її відродження і продовження кращих традицій виробництва фарфорового посуду і пластики, характерних для українського декоративно-прикладного мистецтва як складової вітчизняного соціокультурного простору.

3.3. Високохудожня декалькоманія: мистецькі технології і кінцевий дизайнерський продукт

В наш час, коли дизайнерська продукція, зокрема і керамічні вироби, виготовлена на хорошому рівні, заповнила товарний ринок, зростає зацікавленість витокми, виникає інтерес до спадку вітчизняних галузей легкої промисловості та напрацювань, які були зроблені у цьому напрямку. Оскільки Київський експериментальний кераміко-художній завод був заснований на початку XX століття, в той час, коли на наших теренах відбувалися докорінні зміни не тільки у політичному, соціальному, але й у промисловому секторі, можемо на його прикладі простежити шляхи розвитку вітчизняного дизайну. За великим рахунком усе XX століття можна вважати століттям дизайну [12].

Для історії 100 років — невеликий термін, тому важко досягнути й об'єктивно оцінити те, що відбувається в реальному часі. Немає усталеної думки щодо розуміння терміну «дизайн». Відсутність донедавна спеціальної літератури та підміна понять (у радянській мистецтвознавчій науці вживалися переважно синоніми — художнє проектування та художнє оздоблення) зумовлювали певний теоретичний вакуум у дослідженні цієї теми [190].

Спробою частково заповнити цю прогалину став вихід у видавництві «Спілка дизайнерів Росії» двотомного підручника «Історія дизайну» (2000–2002) та «Історія дизайну. Короткий курс», яка є продовженням попередньої роботи. Цей навчальний посібник підготований під загальною редакцією професора С. М. Михайлова [146].

«Дизайн» у перекладі з англійської означає «задумка», «проект» («задумувати», «проектувати») [32]. В широкому розумінні слова дизайн не тільки займається художнім конструюванням, але зобов'язаний брати участь у вирішенні більш загальних соціально-технічних проблем функціонування виробництва, споживання, життєдіяльності у предметному середовищі завдяки раціональній побудові його візуальних та функціональних якостей [63].

У вузькому, професійному, розумінні дизайн означає проектно-художню діяльність зі створення промислових виробів з високими споживчими та естетичними якостями, діяльність із організації комфортного для людини предметного середовища — житлового, виробничого, соціально-культурного [198, с. 73].

Початок ХХ століття ознаменувався становленням дизайну на засадах панівного на той час архітектурно-художнього стилю «функціоналізм». В Україні ідеї «виробничників» щодо художнього оздоблення нового побуту були особливо близькі Михайлу Бойчуку. Задовго до революції, коли М. Бойчук перебував у Парижі, він мріяв про те, що його учні прикрашатимуть «будівлі, церкви, хати, не відкидаючи найменших дрібниць матеріальної культури», творитимуть образи, зможуть виконувати фрески і мозаїку, різьбитимуть «у дереві і камені», ліпитимуть «з глини горшки та вази», подуватимуть золотом, ткатимуть «усякі дорогоцінні тканини, килими», робитимуть «вишиванки і гаптування» [185].

Один із учнів М. Бойчука і його колега В. Седляр заявляв, що для майстрів тогочасного мистецтва не важливо, що йому доводиться робити — «глечик чи попільницю, піджак чи архітектуру, плакат чи портрет», усі ці сфери художньої діяльності однаково важливі для створення нового побуту [185, с. 151]. Та кераміку бойчукісти називали найважливішою складовою системи красних мистецтв. Головний напрямок розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва в 1920–1930-х роках, за їхніми уявленнями, мав наближатися до промислового виробництва.

Наприкінці 1926 — на початку 1927 року В. Седляр і М. Бойчук побували у відрядженні за кордоном, де змогли познайомитися з найновішими досягненнями в художній індустрії, яка швидкими темпами розвивалась на Заході [21]. Вони виявили непідробний інтерес до технічних новацій, запроваджених на машинобудівному підприємстві Рейсмана, яке виготовляло обладнання для керамічної промисловості Німеччини. Переймали досвід виготовлення кераміки на Севрському заводі та інших аналогічних виробництвах Франції. Із захватом вивчали навчальні програми і стан художньо-промислової освіти у новоствореній мистецькій школі Баухауз [185].

Із зарубіжного відрядження вони повернулися з переконанням, що потреби життя, сучасний побут і соціальне середовище вимагають від творців нової формації органічного поєднання мистецтва з промисловістю. А це, у свою чергу, вимагає змін в освітньому процесі та створення умов для професійної підготовки художників-інженерів [102, 205].

По приїзді до України Седляр, будучи під враженням від побаченого у Баухаузі, де сповідувалися принципи функціоналізму, надрукував розгорнуту статтю «Нова мистецька школа в Німеччині» [185]. У ній він вітав колег із Дессау з вагомими здобутками, захоплювався їхнім прагненням до художніх новацій, які сприяли створенню школи нового типу, школи, яка зуміє «об'єднати мистецтво з виробництвом, знайти вихід сучасним мистецьким формальним досягненням у середовище через оформлення побутових речей, починаючи від архітектури та меблів до посуду, тканини і навіть дрібниць, необхідних у повсякденному житті» [185, с. 19].

Не випадково, коли постало питання про створення у Києві фарфорового виробництва, для його реалізації були запрошені кращі фахівці галузі, серед яких були викладачі та випускники Межигірського керамічного технікуму [46].

На КЕКХЗ постійно велася робота по запровадженню у виробництво власних посудних форм, хоч на перших порах художники підприємства

працювали над оздобленням зразків інших заводів. Керівництво тресту вважало, що Київ найбільш забезпечений кадрами для фарфорової промисловості, оскільки там функціонували такі наукові та дослідні установи, як Київський технологічний інститут кераміки та скла, Індустріальний інститут, Центральна керамічна лабораторія Укрфарфорфаянсу та багато іншого. Тому їм видавалося доцільним створення тут дослідного заводу з розпису та художньої обробки фарфору, який надходить з інших підприємств галузі [229, с. 17].

На КЕКХЗ були створені лабораторія розробки деколей і друкарський цех, який мав дві технічні дільниці — офсетну і трафаретну. З огляду на це існували певні особливості розробок і запровадження декору посудних форм.

Офсетний друк дозволяв продукувати якісні, технічно довершені деколі, тиражовані більшим накладом. Та їм була притаманна певна механічність, зумовлена способом машинного друку. Натомість трафаретна деколь виконувалася переважно ручним способом, меншими тиражами, мала переваги в мобільному запровадженні у виробництво [7]. Невипадково досить часто художники-графіки звертаються до цієї техніки у своїх творчих роботах. Іноді на заводі практикували змішаний спосіб декорування: підкладка виготовлялась методом деколі, завершення — ручним розписом.

Специфіка виконання перших деколей на КЕКХЗ була пов'язана з орієнтацією на імпорتنі, переважно німецькі аналоги та апелювала до традицій декорування староукраїнської порцеляни, виконаної у стилі «німецькі букети», «саксонський убор» [дод. В.41, іл. 4]. Серед деколей, які збереглися від того часу у фонді П. Мусієнка в ЦДАМЛМУ, можемо побачити безліч зразків розмаїтих сюжетів і жанрів. Тут представлені квіткові композиції у вигляді гірлянд, фризів, бутоньерок, великих букетів у класичній стилістиці, а також у стилістиці ар деко [дод. В.41, іл. 3].

Поступово стилістика змінювалася у напрямку спрощення рисунків, ставали популярними реалістично трактовані квіти, активніше вводилися у декор образи людей, зображення тварин, машин, набули розвитку сюжетні

композиції з побутовою та індустріальною тематикою [дод. В.41, іл. 1, 2]. В цей час вносяться корективи у палітру фарб, у моду входять спокійні приглушені тони, червона барва вводиться невеликими порціями, оскільки вона дуже чутлива до режиму випалу. Тож до середини 1930-х років виробники київської деколі у своїх рисунках віддавали перевагу композиціям із квітів, виконаних у натуралістичній манері.

Тому з часом деколі втрачають декоративність, наслідують твори образотворчого мистецтва. На одному зі зразків колекції П. Мусієнка, виконаному у живописній манері, зображена вечірка за участю червоноармійця з гармошкою в оточенні українських дівчат.

У 1940 році був виданий «Каталог фарфору, фаянсу, майоліки» за редакцією Л. Ліфшиця, в основу ілюстративного ряду якого були покладені зразки Асортиментного бюро фарфоро-фаянсової промисловості, створеного у 1930 році [208]. Таким чином, практично всі українські порцелянові виробництва отримали якісні зразки для декорування своєї продукції і були забезпечені матеріалами (фарби, поливи), які випускав КЕКХЗ. Часто для оздоблення виробів широкого вжитку використовували аерографію, трафарет, штамп, декалькоманію [149].

Тож поступово художники галузі і в першу чергу митці київського заводу відійшли від практики запозичення та орієнтації на зразки закордонних порцелянових підприємств, запроваджуючи розробки, які базувалися на національних традиціях. Такий підхід зумовив виокремлення художньої продукції КЕКХЗ із загальної маси аналогічних виробів та надавав їй неповторний зовнішній вигляд, впізнаваний споживачем [дод. В.41, іл. 7].

Деколь та аерографія були альтернативою дорожчому та затратному в часі ручному способу декорування. Одним із перших у 1934 році почав розробляти сучасні, оновлені рисунки для механічних засобів оздоблення порцеляни знаний художник М. Котенко. Зокрема він розробив сюжетні рисунки на кухлі, що виконувалися за допомогою трафаретів на Довбиському і Баранівському фарфорових заводах.

Автор у своїй творчості часто використовував зображення рослин, для яких характерна декоративність та простота виконання. У його доробку є також рисунки з орнітологічними мотивами (птахи на гілках і в польоті). Згадуваний раніше рисунок «Дубовий листок», розроблений Котенком для чайного сервізу Довбиського порцелянового заводу, є найбільш характерним для тогочасних тенденцій декорування [дод. В.4, іл. 1]. Він увійшов до каталогу Л. Ліфшиця та став хрестоматійним зразком оздоблення порцелянових виробів, який не втратив актуальності і донині [208].

Допоки соцреалізм не став панівним стилем, перші художники підприємства сповідували різноманітні мистецькі канони. П. Іванченко та П. Мусієнко були прихильниками бойчукізму, Б. Сандомирська та О. Сорокін віддавали перевагу ар деко.

Унікальні вироби КЕКХЗ післявоєнного періоду стали еталонними для багатьох українських підприємств, які не мали власних художніх підрозділів, хоч були розроблені на основі трофейних зразків. Для їх створення на заводі були задіяні художники Н. Браздович, О. Бірюкова, (?). Рубальський, а також Ш. Файман та В. Горленко. Від початку 1946 року на заводі опанували технологію виготовлення деколі за допомогою літографського каменю. З 1947 року заводом випускалися деколі переважно для плоских предметів, зокрема для тарілок [дод. В.41, іл. 4]. До таких можемо віднести зразки декору дитячої серії з комплекту мілких та більш глибоких десертних тарілок-підігрівачів (водяниць), які були виявлені в музеях Довбиша та Буд.

Наприкінці 1940-х років брак літографських каменів зумовив перехід виробництва на друк деколей із цинкових пластин, пізніше — з алюмінієвих. Досліди з експериментального друку за допомогою фотомеханічного способу провадили І. та М. Кудінови, і досягли в цьому процесі значних успіхів та значного покращення якості продукції [229, с. 235].

Середина 1950-х років ознаменувалася зміною стилістики та іконографії декольної справи не тільки в Україні, але й за кордоном. Здійснювалися спроби запровадити до виробництва прогресивні технології, а

саме фотомеханічні способи виготовлення друкарських форм. У цей період почав відбуватися обмін досвідом українських фарфористів із зарубіжними колегами.

З кінця 1950-х — початку 1960-х років рисунки для деколей відзначаються лаконічністю, яскравим колоритом та характерними силуетами, притаманними стилю неофункціоналізм. Найпалкішим прихильником цього стилю на КЕКХЗ стає художниця С. Сарапова [дод. Б, іл. 6]. Її рисунки для деколей були творчо адаптовані для умов виробництва, вони домінували не тільки серед аналогічної продукції підприємства, але й серед виробів усієї галузі та вирізнялися легкістю, композиційною витонченістю та мінімалістичними прийомами виконання [дод. В.21].

До найбільш характерних зразків її декору масової продукції можна віднести рисунки для чайного сервізу «Графічний», які експонувалися у Музеї декоративного мистецтва у Москві. У 1965 році вона розробила рисунки на вазу «Волошка» та чашку «Червона гілка» [дод. В.21, іл. 2]. Плідно працювала у цій стилістиці і Л. Митяєва, яка створила безліч зразків, зокрема виразні рисунки на сервізи «Кулька» та «Київ-4» [дод. В.13, іл. 4].

Оригінальні рисунки для деколей розробляла Н. Гонсалес. Вироби, оздоблені її декором, користувалися незмінним попитом та випускалися у масовому виробництві для експорту. На конкурсі рисунків для деколі, який організувало Управління фарфоро-фаянсової промисловості України, її зразки були оцінені досить високо і посіли друге місце серед кращих виробів українських порцелянових підприємств.

Н. Гонсалес розробила деколі «Київська», «Український танок» (1965), «Клубна» та «50 років Жовтня» (1968), «Сині півні» (1969), «Червоний квадрат», «Фрукти», «Овочі» та «Рибки» (1970), «Каштан», «Мати-мачуха» (1979), які органічно поєднувалися з мінімалістичними формами неофункціоналізму [дод. В.23]. У 1968 році мисткиню нагородили бронзовою медаллю ВДНГ СРСР. Ряд робіт художниці увійшли до альбомів зі зразками

кращих виробів українських порцелянових підприємств, вони відзначалися яскравим колоритом та декоративністю.

Незаперечним свідченням високого професійного рівня, якого досяг Київський експериментальний кераміко-художній завод у 1960-ті роки, може слугувати той факт, що з 1963 року підприємство почало отримувати замовлення на виготовлення деколей із заводів інших республік СРСР, зокрема Ташкентського (Узбекистан), Туймідзінського (Башкирія), Мінського (Білорусь), а також Октябрського та Краснодарського (РСФСР) фарфорових заводів [229, с. 240].

У 1964 році друк деколей для своєї експортної продукції за зразками провідних художників — С. Богданова, М. Моха, О. Вороб'євського, Л. Блак — замовило на КЕКХЗ керівництво Ленінградського фарфорового заводу ім. М. Ломоносова [229, с. 239]. У цей період київське підприємство також розпочало випуск власних товарів на експорт. У 1964–1965 роках ним були поставлені великі партії художніх виробів до Великобританії, Німеччини та Іспанії.

До середини 1960-х років було розроблено більше сотні нових сучасних рисунків, велику частку з яких займали деколі, виконані за зразками петриківських майстринь [56]. Низку таких рисунків створила славетна М. Тимченко [дод. В.41, іл. 7] для шовкотрафаретного та офсетного друку. У 1969 році її деколі були представлені на конкурс, який оголосив Укрфарфортрест, і здобули головні нагороди. Рисунок «Свято» отримав першу премію, а декалька «Птахи» — другу премію. Також чимало рисунків для деколі створили сестри В. та Г. Павленко [дод. Д.2, іл. 2]. Зокрема Г. Павленко-Черниченко виконала у 1960-х роках ескіз рисунка для декорування чайного сервізу Л. Митяєвої. Створювала вона і рисунки для тематичних композицій до ювілейних дат та на сувенірну продукцію.

У 1970–1980-х роках значно поліпшилось технічне забезпечення підприємства, зокрема літографська дільниця була обладнана 46 друкарськими верстатами, більше половини з яких були новими

вітчизняними, а 11 отримали з ФРН та Англії. Серед новинок друкарського обладнання була унікальна автоматична машина «Вітесса», яка дала змогу суттєво збільшити випуск продукції та вивільнити близько 20 робітників від ручної праці [229, с. 244].

У цей період підприємство продовжувало виконувати різноманітні замовлення на тиражовану деколь не тільки для українських порцелянових виробництв, але і для білоруських, середньоазійських, закавказьких та російських фарфорових заводів. Тривалий час завод також відправляв свою продукцію на експорт до Росії, Німеччини, Іспанії та Великобританії.

Після звільнення С. Сарапової у 1970 році дещо змінюється стилістика декорування київської порцеляни. Вимоги ринку зумовлювали орієнтацію підприємства на споживача середнього достатку, тому сегмент сувенірної продукції, декорованої за допомогою декалько, значно розширився, асортимент виробів став різноманітнішим. Потреба в якісних рисунках для деколі стала нагальною, тому майже всі художники лабораторії працювали над її вирішенням [табл. 2].

Найбільше у цій царині зробила Євгенія Погорелова [дод. Б, іл. 42], яка була визнаним майстром декольної справи. Євгенія Євгеніївна спеціалізувалася виключно на декалькоманії і досягла значних успіхів, хоч її роль у розвитку стилістики продукції підприємства у 1970–1980-х роках значно перебільшена дослідником української порцеляни О. Шкільною. Отримавши хорошу професійну освіту (Одеське художнє училище, Львівський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва), Є. Погорелова грамотно створювала композиції, використовувала художні можливості матеріалу, її розробки відзначалися декоративністю, та орієнтувалася вона у своїх мистецьких уподобаннях переважно на стилістику виробів ленінградських фарфористів, зразки неокласицизму та агітфарфор.

Художниця народилася в Ленінграді, і ця мистецька школа була їй близька [100]. Деколі на декоративний таріль та вазу «Ліра» «60 років Жовтня» (1977) виконані досить фахово, але під впливом аналогічних робіт

С. Чехоніна, рисунок «30 років звільнення УРСР» на декоративний таріль (1974) теж відповідає стилістиці ЛФЗ [дод. В.28, іл. 1, 3]. Твори, виконані Є. Погореловою, займають значне місце в історії КЕКХЗ завдяки високій культурі виконавської майстерності, але вони не репрезентують повною мірою характерні особливості розвитку декольної справи на підприємстві.

До кращих розробок мисткині можна віднести такі рисунки, як «Наречена», «Наречений», «Дружки» на флягу «Весільна» (1973) [дод. В.28, іл. 2], «Полуниця», «Шипшина» на чашку «Подарункова», «Троянди» на чашку «Сонечко» (1977).

Працювали над розробкою деколей і такі художники підприємства, як М. Лампека, Ю. Красна, К. Нікітаєва та живописець Г. Антоненко. Для рисунків, виконаних на заводі Ю. Красною [дод. Б, іл. 43], характерною є манера зображення, наближена до зразків станкової графіки. У своїх роботах вона відтворювала краєвиди рідної природи, флористичні мотиви, досить популярні серед споживачів та позбавлені характерної для прикладного мистецтва декоративності [дод. В.35, іл. 3]. До кращих зразків її авторства можна віднести деколь на сервіз «Відпочинок» (форма Я. Козлової), деколь «Я вам пишу» на сервіз «Серпанок» (форма М. Лампеки), «Різдвяна» на чашку «Мереживна» [дод. В.41, іл. 12].

У середині 1990-х років виконував рисунки для деколей і Г. Антоненко [дод. Б, іл. 46]. Ним розроблено декор набору чайників «Подарунковий» П. Тарасенка, чайника «Вік» О. Жникруп, вазочки «Серпанок» М. Лампеки (усі виконані в 1995 році). Не менш плідно створенням деколей займалася і петриківчанка К. Нікітаєва [дод. Б, іл. 45]. До найбільш характерних її робіт можемо віднести деколі на бокал «Дзвіночок» П. Тарасенка, чашку «Мереживна» Я. Козлової.

М. Лампека [дод. Б, іл. 40] не тільки проектував форми предметів, але часто сам розробляв для них декор. У 1983 році він створив набір бокалів «Київський», оздоблений кобальтовою деколлю, рисунок для якої був стилізований під старовинний дереворит [дод. В.41, іл. 8]. Того ж року ним

були розроблені форми кухлів «Козацький» та «Каштан», на які він також запроєктував деколі: «Гей долиною козаци йдуть» — декоративна композиція на основі традиційної української вишивки у чорно-червоних кольорах, та рисунок «Старий Київ», що стилістично нагадує акварелі художників ХІХ століття.

Розробляв художник деколі і на сервізи та набори. Зокрема він виконав багатоскладовий рисунок «Конюшина» для столового сервізу «Серпанок», «Геометричний» на кавовий сервіз «Карпати», «Декоративний» на чайники «Львів» [дод. В.34, іл. 8], «Полювання» для набору салатників «Квадратний». Ним також був створений рисунок «Українські народні пісні» — для комплекту чашок, які випускалися виробництвом протягом 20 років [дод. В.41, іл. 8].

Багато предметів, створених М. Лампекою, декорувалися його колегами, зокрема рисунок для глечика «Серпанок» виконав Г. Антоненко [дод. В.31, іл. 1], для кухля «Козацький» — Є. Погорелова, для сервізу «Карпати» — К. Нікітаєва [дод. В.32, іл. 1], для дитячого набору «Гірка» та кавових сервізів «Серпанок» і «Медальйон» — Н. Черниченко-Лампека [дод. В.33, іл. 6].

В останнє десятиліття, коли майже всі художники звільнилися з підприємства, деколі розроблялися за рисунками замовників, а то й бралися готові картинки, класичні або ж розроблені для поліграфічного друку (авторські права у той складний період ніхто не захищав). Я. Козлова створювала у той час багато речей сакрального призначення — свічники, вази, кашпо та інші ритуальні предмети, які використовувалися в обрядових діях. Декорувалися ці вироби картинками з іконографічними зображеннями [дод. В.40, іл. 1, 2].

КЕКХЗ (останніх півтора десятка років — ВАТ «ДЕФФА») був лідером із виробництва високохудожньої декалькоманії не тільки на території України, але й на всьому радянському та пострадянському просторі. Культура художнього декорування масової продукції заводу є одним із

пріоритетних напрямків у галузі української мистецької порцеляни, виготовленої промисловим способом, і потребує окремого наукового дослідження, яке б здійснило мистецтвознавчий аналіз цього непересічного явища.

Підсумовуючи вищевикладене, можна з упевненістю зазначити, що продукція підприємства склала своєрідний пласт культури, інтерес до якого не зникне, оскільки майстри КЕКХЗ, любовно зберігаючи традиційні народні мотиви та звертаючись до нової тематики, витворили свій неповторний стиль, який органічно увійшов до переліку визначних надбань українського мистецтва ХХ століття. Твори із порцеляни означеного виробництва заслуговують на ґрунтовне дослідження та систематизацію, і наша наукова розвідка покликана сприяти виконанню цього завдання.

Ми з'ясували, що культура формотворення та декорування посуду, скульптури та сувенірної продукції підприємства базувалася на суто українських традиціях, в окремих сегментах розпису близьких до кращих зразків козацького бароко, для яких були характерні пишнота, соковитість усіх елементів композиції. Зразки зі збірок провідних вітчизняних музеїв і приватних колекцій засвідчують високу якість художньої продукції, яку протягом 80 років випускав КЕКХЗ.

За час існування підприємства кілька разів кардинально мінялися панівні мистецькі напрямки у країні. Майстри виробництва завжди намагалися працювати в річищі художніх новацій, характерних для певного періоду, тож змінювалася і стилістика їхніх творів. Такі стилі, як супрематизм, ар деко, соціалістичний реалізм, «сталінський ампір», неофункціоналізм, полістилізм та стиль юнацьких марень, знайшли своїх шанувальників серед провідних митців художньої лабораторії заводу.

Створені стараннями й талантом провідних фахівців Київського експериментального кераміко-художнього заводу фарфорові набори і сервізи, декоровані деколями та розписами власного виготовлення,

вирізнялися самобутністю й автентичністю, адже мали свої відмінні мистецькі й образні риси, привертали увагу своєю оригінальністю і свіжістю композиції та виділялися з-поміж продукції інших фарфоро-фаянсових виробництв України.

Тож не випадково вони широко представлені в експозиціях провідних вітчизняних музеїв і у приватних колекціях, продовжуючи таким чином формувати естетичні уподобання українців та плекати шанобливе ставлення до мистецьких творів, які мали беззаперечний вплив на наш соціокультурний простір.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях [120, 122, 126, 128, 129, 131, 256].

Література до розділу 3

3, 4, 5, 7, 12, 13, 14, 15, 17, 21, 23, 24, 27, 28, 32, 33, 42, 43, 44, 46, 48, 52, 54, 55, 56, 63, 64, 70, 80, 81, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 98, 100, 101, 102, 107, 116, 118, 119, 144, 146, 149, 151, 152, 153, 160, 163, 164, 165, 170, 173, 179, 184, 185, 190, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 211, 212, 214, 217, 227, 229, 234, 243, 245, 248, 249, 250, 252, 253, 259.

РОЗДІЛ 4

ТРАДИЦІЇ ВИГОТОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО АСОРТИМЕНТУ КЕКХЗ 1930–2000-Х РОКІВ

КЕКХЗ як провідне підприємство галузі став законодавцем у створенні форм порцелянових виробів та їх декорування вже із середини 1930-х років. За архівними музейними першоджерелами простежується процес зростання кількісного та якісного складу асортименту продукції, яку випускав завод на різних етапах свого існування [4].

Нами пропонується типологія київської порцеляни, що спирається на результати наукових досліджень і візуального аналізу фабрикату підприємства за період його понад 80-річної діяльності. Умовно всю продукцію заводу можемо розділити на дві великі групи: посуд і декоративну скульптуру. До третьої групи — змішаної — відносяться подарункові предмети і сувеніри, які можуть залучатися як до першої, так і до другої групи, залежно від способу виготовлення.

Класифікація посуду проводиться за призначенням та застосуванням.

Столовий посуд використовується для сервірування столу та подачі приготованих страв. До цієї групи відносяться вази для супу, вази для других страв, бульйонниці (кісе), тарілки глибокі, десертні, пиріжкові, мілкі, менажниці, оселедниці, миски, сирні дощечки, набори для спецій, судки, слоїки.

Кавовий посуд — кавники, цукорниці, вершківниці, молочники, філіжанки, сподки.

Чайний посуд — чайники для окропу, чайники доливні, чайники заварні, чайні чашки, блюдця, піали, полоскальниці, маснички, розетки.

Дитячий посуд — чашки, піали, пласкі тарелі, набори для сніданку, підставки для яєць.

Ляльковий посуд — чайники, цукорниці, чашки, сподки.

У другій групі порцелянових виробів утилітарність нівелюється — превалює декоративна складова, яка є її характерною ознакою.

Скульптура — статуетки, скульптурні групи, сюїти.

Пластика малих форм (дрібна пластика) — кругла скульптура невеликих розмірів, рельєфи: декоративні медальйони, пам'ятні медалі і т. ін.

Сувеніри — дрібна пластика, медальйони, брелоки, предмети побуту зі скульптурним оздобленням.

Аксесуари — годинники, чорнильниці, свічники, аромалампи, туалетні набори, пудрениці, флакони для парфумів, шкатулки для прикрас, кашпо, серветниці тощо.

Твори релігійного призначення — підсвічники, лампади, ритуальні предмети.

Згідно із поділом творів на умовні групи продемонстровано розмаїття форм, що вказує на особливості культуротворчих процесів, притаманних художній лабораторії заводу, з орієнтацією на запити споживачів.

На КЕКХЗ у першій групі перевага віддавалась окремим предметам та невеликим наборам, оскільки брак виробничих потужностей не дозволяв запроваджувати до випуску масову мистецьку продукцію розширеної комплектації.

Друга група, яку складала високомистецька сувенірна продукція та скульптура, була тим сегментом виробництва, який не потребував значних технічних затрат, а завдяки художній якості вигідно вирізняв підприємство з-поміж аналогічних вітчизняних фарфорових заводів [62].

Наявність у штаті художньої лабораторії таких провідних пластиків, як Олександр Сорокін, Ольга Рапай, Оксана Жникруп, Владислав Щербина, сприяла розвитку та успішному запровадженню у виробництво якісної декоративної скульптури, яка тиражувалась на КЕКХЗ великими накладками і дотепер має своїх шанувальників [18].

Брендом Київського кераміко-художнього заводу стали вироби, оздоблені петриківською орнаментикою. У виробництво запроваджувалися

кращі зразки. Крім того, петриківчани творчо підходили до перенесення мальовок на керамічний матеріал: використовували солі металів, підполивні фарби, півтіньовий мазок, прошкрябування тощо [186, с. 183]. Ці технічні прийоми збагачували сам розпис, адаптували його до використання на білій порцеляновій поверхні й органічно з нею поєднували [55].

Використовували петриківський розпис як для оздоблення предметів широкого вжитку, так і для декорування сувенірних виробів, які у великій кількості випускав завод. Для цього багато рисунків, виконаних у техніці, заснованій на вільному мазку, переводили в деколь. Технічне забезпечення виробництва новими офсетними машинами уже в 1960-ті та 1970-ті роки дозволяло виконувати тонкі кольорові розтяжки, притаманні мазовому розпису [229, с. 240]. Тематика цієї продукції була різноманітною, такого багатоманіття форм та найменувань не було на жодному вітчизняному фарфоровому виробництві.

Випускалося безліч речей, які могли бути використані як подарунки, та скульптура і вази з петриківським розписом, беззаперечно, були тим товаром, завдяки якому КЕКХЗ на фоні інших виробництв, що продукували фарфоро-фаянсові вироби, мав своє неповторне обличчя.

4.1 Різноманіття посудних форм і варіативність їх оздоблення

Посуд — загальна назва предметів побуту, які використовуються для приготування, вживання та зберігання їжі. Синоніми — начиння, приладдя [190]. Увесь посуд може бути розділений на декілька груп.

1. Предмети для сервірування столу: тарілки, миски, плошки, блюдця, салатники, чашки, кухлі, піали.
2. Вироби для приготування їжі: каструлі, сковороди, горшечки.
3. Посудини для зберігання їжі.

Походить від праслов'янської форми *ro-sqda*, від якої виникли в тому числі російське слово «посуда», українське «посуд», словенське *posōda*. Праслов'янське *ro-sqda* — із *sqdъ*, близьке: російське «сосуд», «судно»;

українське «судина», «судно», «судок». Використані дані словника М. Фасмера [247].

Потрібно відзначити, що КЕКХЗ, хоч і не у великій кількості, випускав столові, чайні, кавові сервізи, набори для сніданків і десертів, дитяче, туалетне, а також умивальне приладдя. Вази, сувеніри та скульптура продукувалися підприємством великими тиражами, оскільки не потребували складного технічного оснащення і могли швидко запроваджуватися у виробництво.

Київський експериментальний кераміко-художній завод був орієнтований на випуск сувенірно-подарункової продукції, окрім основного завдання — забезпечення інших заводів галузі керамічними фарбами та деколями. Та протягом усього восьмидесятирічного існування завод постійно вів роботу по запровадженню у виробництво нових посудних форм [101].

На початковому етапі перед художньою лабораторією підприємства постали такі завдання:

1. Працювати над поліпшенням якості декорування продукції інших заводів.

2. Підняти художній рівень творів, над якими працюють майстри-живописці на існуючих в Україні фарфоро-фаянсових заводах (за рахунок інструктажу, виїзних майстер-класів, лекцій, забезпечення профільною літературою, наукових та практичних консультацій тощо).

3. Випускати щорічно до 900 тис. штук зразкових виробів високомистецького фарфору, столовий та чайно-кавовий посуд у тому числі [229, с. 18].

Ще у 1938 році на базі школи народних майстрів Ганною Павленко та Поліною Глущенко були розписані петриківським розписом декілька сервізів Баранівського заводу [221]. Після визволення Києва, у 1944 році, ця робота продовжилась. Щоб перейняти досвід декорування порцеляни, на КЕКХЗ приїздили спеціалісти з інших заводів, і навпаки — київські художники відряджалися на інші підприємства [дод. 3, іл. 14, 15]. Зокрема на

Полонському фарфоровому заводі київські майстри проводили заняття із місцевими живописцями, прививаючи їм навички використання петриківського розпису для оздоблення виробів із порцеляни. Віра Павленко у рамках програми підготувала кількох фахівців, а також особисто розробила декор чайного сервізу та окремих чашок із блюдцями для цього підприємства [57].

Розпочали виробництво посудних форм на КЕКХЗ у 1930-х роках когорта межигірців — П. Іванченко (вази), особливо П. Мусієнко (сервізи) тощо. До провідної групи «корифеїв» української порцеляни входив також Олександр Сорокін [дод. Б, іл. 5]. Випускник Одеського художнього училища, учень Михайла Жука, він у 1936 році прийшов на завод і відразу заявив про себе як зрілий художник, що досконало володів усіма засобами проектування та створення фарфорової продукції. Походячи із середовища дореволюційної одеської інтелігенції, він мав бездоганний художній смак, і усе зроблене ним вирізнялося довершеністю.

Олександр Сорокін працював у галузі станкової та декоративної скульптури, проектував сувенірну продукцію, працював над декором, віддаючи перевагу східним мотивам з використанням кобальту. Багато уваги приділяв створенню посудних форм. Розробив низку форм чайного асортименту підприємства, зокрема форми перших трьох сервізів «Київ-1», «Київ-2», «Київ-3», виконаних на базі виробництва у середині 50-х років [229, с. 77].

За час роботи на КЕКХЗ майстер створив близько 150 авторських творів, більшість із яких — форми чайних та кавових сервізів, лікерних наборів, наборів для сніданку, окремих предметів (штофи, фляги, чайники, салатники, вази, менажниці тощо). Його любили, цінували та поважали, старі майстри називали О. Сорокіна «батьком українського повоєнного фарфору».

Лідія Митяєва [дод. Б, іл. 17] до Другої світової війни закінчила Київську художню школу ім. Т. Шевченка, а у 1944 році прийшла на КЕКХЗ, де загалом пропрацювала 18 років. Не маючи вищої художньої спеціальної

освіти, завдяки своєму таланту змогла досягти значних творчих успіхів. У 1974 році їй було присвоєно звання заслуженого художника України, а у 1992 році, за вагомий внесок у розвиток вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва — звання народного художника України.

Від самого початку роботи на заводі почала брати активну участь у виставках. У 1948 році її роботи експонувалися в Парижі (Франція). Того ж року вона стала членом Спілки художників України. Із 1957 до 1962 року твори Л. Митяєвої виставлялися у Брюсселі (Бельгія), Нью-Йорку (США), Монреалі (Канада), Хельсінкі (Фінляндія), Марселі (Франція), Салоніках (Греція), Багдаді (Ірак), Коломбо (Цейлон), Адіс-Абебі (Ефіопія), Лейпцигу (Німеччина), Осло (Норвегія), Бухаресті (Румунія), Джакарті (Індонезія), Відні (Австрія), Пловдиві (Болгарія), двічі — у Будапешті (Угорщина), Тунісі, Загребі (Хорватія) [229, с. 118].

Твори художниці зберігаються у музеях та багатьох українських і зарубіжних колекціях. Її роботи відзначалися державними нагородами, медалями ВДНГ, перемагали на республіканських та всесоюзних конкурсах.

Хоч у своїй творчості вона віддавала перевагу розпису, все ж нею створено ряд досить вдалих зразків форм, зокрема ваза 1960 року (розпис Г. Черниченко), набір для води у тому ж році і з розписом того ж автора, чайно-кавовий сервіз «Квіти», також розписаний Г. Черниченко, та келих, декорований розписом М. Тимченко у 1967 році. У співавторстві зі Світланою Голембовською вона створила у середині 1960-х років столовий сервіз на замовлення Коростенського фарфорового заводу [дод. В.14, іл. 6].

Доробок Л. Митяєвої у порцеляні можна віднести до кращих зразків українського декоративно-прикладного мистецтва другої половини ХХ століття [188].

Ярослава Козлова [дод. Б, іл. 20] у 1951 році закінчила Одеське художнє училище і прийшла працювати на КЕКХЗ саме художником по формах, хоч віртуозно володіла технікою мазкового розпису. Її форми вирізняються комфортною утилітарністю, вони адаптовані до щоденного

вжитку [75]. Найчастіше Ярослава Павлівна проектувала кухлі, чашки, вази, набори для напоїв, салатники, менажниці та багато іншого, працювала на виробництві майже півстоліття. За цей час вона виконала сотні зразків, більшість із яких тиражувалися підприємством. Тому можна з упевненістю сказати, що її вироби поряд із кращими зразками пластики малих форм та розписами петриківських майстрів були своєрідною візитівкою КЕКХЗ [157].

У творчій роботі їй постійно допомагав чоловік Євгеній Козлов [дод. Б, іл. 30], який брав на себе усю чорнову роботу по виготовленню моделей та форм майбутніх виробів. Їхній творчий тандем почав своє існування ще зі студентських років в Одеському художньому училищі і продовжувався все життя, тому зроблено ними було багато, і все створено з любов'ю.

До основних творів, виконаних Ярославою Павлівною у галузі створення посудних форм, можна віднести набір для молока (1961), набір для узвару (1963), сервіз для чаю та кави (1963), чайник «Доливний» (1963), келих «Травневий» (1964), комплект для молока «Пінгвін» (1968), чайник «Горобинка» (1969), чайник «Троянда» (1970), чашка «Сонечко» (1975), чашка «Мереживна» (1977), набір чайників «Полуниця» (1981), набір чашок «Сімейка» (1982), слоїк для харчових продуктів (1989), чайник «Бутон» (1990), комплект для напоїв «Ранок» (1991), кавовий сервіз «Відпочинок» (1993), набір «Барвінок» (1994), комплект «Рельєфний» (1996) [229, с. 122].

Повсюди в Україні та за її межами споживачі із задоволенням купували вироби, спроектовані Я. Козловою. Її твори несли до кожної оселі затишок, бажання облаштувати свій побут, формуючи у населення культуру споживання виробів із фарфору вітчизняного виробництва.

Твори художниці зберігаються у багатьох музеях України, зокрема у Національному музеї українського народного мистецтва, у Переяслав-Хмельницькому музеї-заповіднику, Запорізькому художньому музеї, Яготинському історичному музеї, Красноградському та Черкаському краєзнавчих музеях.

Сусанна Сарапова — кераміст із великим досвідом роботи у фарфоровій галузі [дод. Б, іл. 6] з січня 1962 року, віддавши перевагу творчій роботі, перейшла працювати на КЕКХЗ. Одночасно вступила до Співки художників України. Нею виконано ряд високохудожніх творів, які експонувалися на різноманітних виставках — вітчизняних та зарубіжних, зокрема на Всесвітній виставці у Брюсселі, промислових виставках у Франції, НДР, Сирії, Японії, Туреччині, Югославії, Бельгії, у країнах Латинської Америки та на інших міжнародних виставках [229, с. 133]. Багато її розробок було запроваджено у виробництво, 60% прийнятих до масового випуску зразків отримали оцінку «відмінно».

Вироби, створені Сусанною Михайлівною, були стильними, модерними, вирізнялися стримано-елегантними силуетами. Привертали увагу своєю легкістю, стрункістю, були орієнтовані на естетичні норми мінімалізму. На заводі вона виконала понад 40 мистецьких творів, більшу частину яких становлять набори для кави. До останніх можна віднести сервіз «Сучасний», кавовий сервіз «Вечірній», кавовий сервіз «Голуба гілка». Посудні форми С. Сарапова конструювала як архітектор, оскільки першу художню освіту вона здобувала з 1937 до 1941 року у Харківському інженерно-будівельному інституті на факультеті архітектури [229, с. 135]. Пізніше цю лінію розвитку посудного асортименту на КЕКХЗ продовжив Петро Тарасенко.

Петро Порфирович Тарасенко закінчив Одеське художнє училище у 1960 році [дод. Б, іл. 32] і отримав скерування на Баранівський фарфоровий завод, де працював як живописець, а з 1962 року став начальником живописного цеху. У цей час на заводі працювали видатні художники-фарфористи, зокрема А. та Л. Діброви, І. Віцько, тож взаємовплив цих майстрів був відчутним. Вони сповідували принципи побудови форми, у яких перевага надавалася лаконізму, функціональності, гармонійним співвідношенням, виявленню якісних характеристик матеріалу [19].

У 1964 році П. Тарасенко був запрошений на Тернопільський фарфоровий завод, де з 1967 року обіймав посаду головного художника. Саме тут розкрився його талант у царині формотворення, дизайнерський хист. Він став лідером із проектування форм виробів Тернопільського заводу, на якому розробив низку білих, струнких, лаконічних наборів для чаю та кави, декорованих лише відведенням. До таких можна віднести кавовий сервіз «Вітерець», чайний сервіз «Два кольори», чайно-кавовий сервіз «Колобок» та багато інших. Його вироби були технологічними, конструктивно продуманими та естетично привабливими, стилістично близькими до європейського мінімалізму [50].

Петра Порфировича високо цінували як спеціаліста-виробничника, тому коли у 1978 році головний інженер Тернопільського фарфорового заводу Микола Мусійович Гізун був запрошений на посаду директора Київського експериментального кераміко-художнього заводу, він запропонував Петру Тарасенку переїхати разом із ним на роботу до Києва.

На КЕКХЗ він приїхав зрілим майстром, зі своїм баченням потреб виробництва, тож від 1980 року обіймав посаду головного художника заводу. За період праці на керівній посаді він намагався змінити асортимент продукції, яку випускало підприємство. Тарасенко особисто розробив нові зразки наборів для напоїв «Березень» (1979), «Левада» (1982), «Полуниці» (1986), «Нарцис» (1986), «Джерельце» (1986). Набори його чайників завжди відрізнялися образним наповненням, про що свідчать назви предметів: «Яблучко» (1978), «Черешенька» (1984), «Ягідка» (1984), «Колобок» (1985), «Зефір» (1986), «Подарунковий» (1987), «Ажурний» (1991). Працював він і над чайними та кавовими сервізами — сервіз «Соняшник» (1979), набір «Тет-а-тет» (1984), наборами для заливних страв (на зразок волокитинських) [167], наборами для вареників, розробляв окремі предмети, такі як чайник заварний «Сюрприз» (1983), бокал «Дзвіночок» (1986), оселедниця (2000), дощечки для сиру [дод. В.29, іл. 3].

На жаль, не все спроектоване автором було запроваджено у виробництво. Недалекоглядна позиція нового керівництва заводу в особі директора Володимира Коваленка, інженера із впровадження нових розробок Людмили Обозної та багатьох інших призводила до консервації застарілих зразків і небажання розвивати виробництво. Тому Петро Порфирович самотужки освоював напівавтоматичний станок для формування блюдець, без яких неможливо запустити у виробництво сервіз. Він сам проектував, розробляв, відливав із вогнетривкої глини з додаванням корунду підставки-капселі для батарейного випалу цих блюдець [149]. За його участі на КЕКХЗ була запущена автоматична лінія відливання ваз та наборів для напоїв [дод. Е, іл. 5]. Занепад заводу та економічна ситуація у країні не дозволили втілити у життя все задумане, а планів у Петра Тарасенка було багато.

Микола Лампека [дод. Б, іл. 40] — закінчив у 1982 році Львівський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і того ж року почав працювати в художній лабораторії КЕКХЗ. Він розробляв як окремі предмети широкого вжитку, так і набори та сервізи, зокрема у його доробку вирізняються вишуканістю дитячі набори «Трійка» та «Гірка» (1985), кавові сервізи «Серпанок» (1993) [дод. В.33, іл. 6], «Карпати» (1991), набір чайників «Львів» (1995) [дод. В.34, іл. 8], кухлі «Козацький» (1983) та «Каштан» (1985).

У своїх роботах він віддавав перевагу функціональності, виявленню декоративних властивостей матеріалу. Дизайнерські розробки М. Лампеки — модульні вази, менажниці, чайний набір «Снігур» — були схвально сприйняті учасниками Всесоюзної художньої ради Міністерства легкої промисловості у м. Зугдіді в 1988 році (друкувалися у журналі «Декоративне мистецтво СРСР») [63]. Він був делегатом установчого з'їзду Спілки дизайнерів СРСР та Спілки дизайнерів УРСР, з 1987 до 1992 року обирався членом правління Спілки дизайнерів України. У 1986 році митець був відзначений Грамотою пошани Міністерства легкої промисловості УРСР за розробку нових зразків художніх виробів з фарфору [229, с. 142].

Періодично зверталися до проектування форм посудного асортименту такі художники, як Владислав Щербина — сервіз «Конкурсний» (1956), фляги «Квадратна», «Вакула» (1975), «Русь», «Мисливська» (1976); Надія Гонсалес — набір для компоту, чайна пара «Літо» (1973), сервіз для чаю, набір для сніданку (1979); Хосе Гонсалес — фляга «Дубняк» (1964), набір чайників (1972), сервіз чайно-кавовий «Ажурний» (1975); Євгенія Погорєлова — кавник (1985), цукорниця (1985); Юлія Красна — чайник «Лоза» (1997) [245].

4.2. Художня культура фарфорової пластики

Нами зібрана інформація про провідних скульпторів заводу та їхній доробок за всі 80 років його існування. Ми зробили аналіз стильових особливостей київської порцелянової пластики, провели паралелі з іншими вітчизняними виробництвами аналогічного профілю, а також приділили увагу витокам творчості кожного скульптора заводу, їхнім уподобанням та мистецьким пріоритетам [113].

О. Сорокін у 1936 році прийшов на завод і відразу заявив про себе як зрілий художник, що досконало володіє усіма засобами проектування та створення фарфорової продукції. Працював у галузі станкової та декоративної скульптури, проектував сувенірну продукцію [дод. В.3, іл. 4, 5].

В. Щербина з 1954 року працював на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі, де, зокрема, створив близько тисячі оригінальних скульптурних композицій [114]. Необхідність систематизувати інформацію про скульптора і його творчий доробок зумовлена перш за все тим, що останнім часом серед колекціонерів порцеляни попит на вироби КЕКХЗ значно зростає, і особливою популярністю користуються твори Владислава Івановича [249].

На початку XXI століття завдяки різного роду інтернет-виданням розповсюджується чимало недостовірних даних про історію виникнення провідних фарфорових заводів України, про продукцію, яку вони випускали, та

про авторів, які створювали зразки цих виробів. Таємниче зникнення асортиментного кабінету Київського експериментального кераміко-художнього заводу сприяло тому, що утворилися певні інформаційні прогалини стосовно працівників його художньої лабораторії, асортименту виробів, виготовлених у його цехах, та дає підстави для фальсифікацій і неточностей [4].

Існує певний стереотип: якщо художник успішний, він гідний певних знаків пошани. В. Щербина пропрацював на заводі понад 30 років і не отримав за свою багаторічну і плідну працю від державних органів ніяких нагород. На момент святкування ювілею скульптора у 2016 році, коли йому виповнилось 90, постало питання про висунення його кандидатури на звання заслуженого художника України, та з ряду причин це не відбулося [5].

Владислав Щербина народився 27 жовтня 1926 року у м. Вознесенську Миколаївської області [111]. У 1950 році з успіхом закінчив Одеське художнє училище. Ще під час навчання зрозумів, що скульптура малих форм є тим напрямком творчої діяльності, якому він присвятить своє життя [48].

Одеська школа художньої кераміки була однією з найкращих серед аналогічних мистецьких закладів [159]. Тут студенти отримували хороші знання, вільно володіли прийомами інтерпретації та стилізації. Їх вчили розуміти скульптурну форму в контексті культури формотворення, що була характерною для початку другої половини XX століття [49]. В той час набув нових рис сталінський ампір, який поєднався із соковитими формами народної пластики, і хоч надалі продовжували сповідуватися принципи соціалістичного реалізму, все ж тодішня скульптура стає більш декоративною. На цей період і припадає становлення Владислава Щербини особистістю, яка розпочала своє інтенсивне творче життя [77].

Після закінчення навчання за розподіленням він отримав скерування на Городницький фарфоровий завод. З 1950 року молодий скульптор співпрацює з найбільшими фарфоровими заводами України — Баранівським і Городницьким [дод. А.2], [168].

У 1954 році Владислав Іванович переходить працювати до Київського експериментального кераміко-художнього заводу, де за 30 років ним було створено більше тисячі зразків скульптури, сувенірних виробів та оригінальних посудних форм. Тут він став провідним скульптором підприємства, а згодом очолив колектив художньої лабораторії, обійнявши посаду головного художника.

З 1960 до 1990 року, з огляду на високий та заслужений авторитет серед колег, Владислава Щербину обрали постійним членом Всесоюзної художньої ради при Міністерстві легкої промисловості СРСР [10]. До його порад прислухаються фахівці усієї галузі порцелянового виробництва.

Від початку 1951 року В. Щербина бере активну участь у художніх виставках: республіканських, всесоюзних та зарубіжних [79]. У 1958 році митець вступає до Спілки художників України, а з середини 1960-х років його обирають головою секції декоративно-прикладного мистецтва. У 1970-х роках Щербина переходить до скульптурної секції, та виробництво все ж залишається пріоритетним напрямком у його громадській і творчій діяльності [65].

Фанатично зосереджений на роботі, майстер працює самовіддано і натхненно, ліпить пластилінові моделі вдома, на завод приносить майже готові композиції. У запровадженні зразків до виробництва йому допомагає досвідчений модельмайстер Олександр Майборода [дод. Д.3, іл. 15]. Та він і сам, добре знаючи технологію, займається виготовленням перших зразків майбутніх виробів, долучаючись до етапів формування, литва і розпису.

Його твори не тільки були довершеними художньо, але й відповідали технологічним вимогам виготовлення порцеляни і тому тиражувалися великими накладками десятки років [107]. Вони заслужено користувались великим попитом серед колекціонерів і шанувальників мистецтва малої фарфорової пластики.

Промислове виробництво, обтяжене своїми проблемами, не дає художнику повної свободи творчості [86]. Чинячи певний тиск, вимагає від

нього зразків, які можуть тиражуватися застарілим обладнанням і мають бути орієнтовані на задоволення естетичних уподобань пересічного споживача.

Свого часу зазнавали такого тиску і навіть фізичних обмежень у діях винахідники фарфору — європейського (Йоганн Бетгер) та російського (Дмитро Виноградов) [257]. Наприкінці 1980-х років залежність виробничих процесів від недосконалої технології та досягнення кінцевого результату від недалекоглядної політики заводського керівництва змушує і Владислава Щербину дійти висновку, що на підприємстві за умов такого виробництва не повністю використані його можливості для реалізації здібностей скульптора.

Він стверджує, що лише пішовши з КЕКХЗ відчув себе по-справжньому вільним і не обмеженим у творчості, тому у своїй спілчанській майстерні на Оболоні починає працювати, використовуючи різні матеріали для своїх задумів. У його доробку цього періоду можемо бачити скульптуру, створену у техніці бронзового литва, різьблену з каменю та дерева [172]. Не полишає він і кераміку, виконує композиції з порцеляни, теракоти та шамотної маси [дод. Г.2, іл. 11]. Та саме твори, виконані на виробництві, принесли йому заслужену славу і визнання одним із найкращих майстрів української порцелянової пластики.

У нашому дослідженні робиться спроба віднайти витoki творчих уподобань В. Щербини [218], класифікувати його доробок у контексті вітчизняної мистецької культури, провести періодизацію його мистецького спадку, зробити порівняльний аналіз творів із роботами сучасних йому скульпторів, які працювали в цій галузі [216].

Народився майбутній скульптор на півдні України, у м. Вознесенську, дитинство пройшло у важкі часи сталінських репресій, які не оминули і його сім'ю. В 1937 році арештували батьків, і вихованням підлітка зайнявся дідусь, забравши його жити до себе. Друга світова війна, яка розпочалася невдовзі, залишила в душі молодого людини нові шрами від пережитого. Йому довелося відчувати на власному досвіді усі жахіття цього періоду: і страх за своє життя (мало не розстріляли німецькі загарбники), і гіркоту поневірянь по

чужих світах (разом з тисячами наших громадян був відправлений на роботу до Німеччини). З 20 серпня 1943 до 20 серпня 1945 року він перебував поза межами Батьківщини, а відразу після повернення вирішив поступати вчитися (байдуже куди) і уже 25 серпня того ж року став студентом одного з одеських технічних навчальних закладів. Та бажання малювати спонукало його до творчих прогулянок містом [5].

Одного разу у жовтні, під час вибору локації для етюдів, він опинився на вулиці 10-річчя Червоної Армії, де знаходилось Одеське художнє училище, зайшов до приймальної комісії, показав свої рисунки, які були виконані щойно на пленері, і невдовзі став п'ятим студентом відділення скульптури, оскільки там був невеликий недобір. Владислав Щербина мріяв навчатися живопису, та доля розпорядилась по-своєму [238].

Майже два роки поспіль він паралельно відвідує обидва факультети, не в змозі визначитися, та коли за програмою почали малювати живу натуру, необхідно було обрати щось одне, тому віддав перевагу факультету скульптури, на якому забезпечували гуртожитком. З огляду на скрутне матеріальне становище сім'ї Щербина не міг собі дозволити винаймати квартиру. Мама щойно повернулася із заслання, посада викладача, на яку вона влаштувалася, була малооплачуваною, крім того, на її утриманні знаходилися хворий дід та малолітня сестра, тож В. Щербині доводилось зважати на обставини [99].

Роки навчання в училищі (1945–1950) припали на важкий післявоєнний період, та згадував їх В. Щербина з великою теплотою. Він був вдячний педагогам за отримані знання, та разом з тим зазначав, що багато чого перейняв і у своїх товаришів по навчанню. Тоді разом із ним здобували освіту багато майбутніх фахівців порцеляни, з якими доля неодноразово зведе його уже на виробництві [19].

Саме у студентські роки він сформувався як фахівець і як художник-громадянин. Перш за все Владислав Іванович вдячний викладачу скульптури А. Є. Чубіну за те, що навчив розумінню тектоніки речей, відчуттю

внутрішніх структурних зв'язків, умінню знаходити красу гармонійних співвідношень та пропорцій [237]. Такий знаний педагог, як професор М. І. Жук, на все життя залишився у пам'яті зі своїм курсом лекцій про стилістичні особливості різних мистецьких шкіл, регіонів та епох [171]. Ще зовсім молоді на той час викладачі С. Сарапова і М. Кіпніс користувалися не меншою повагою серед студентів, ніж імениті.

У 24 роки В. Щербина закінчив училище і поїхав за скеруванням на роботу до Городниці, хоч дуже хотів продовжити навчання у Ленінграді, але у зв'язку із сімейними обставинами змушений був іти працювати. Реалії повсякденного життя вразили жорстокістю, його зустріли непривітно. У той час ховали робітника заводу, якого розстріляли енкавеесники, звинувативши у приналежності до української повстанської армії.

Влаштувався молодий спеціаліст на посаду скульптора. Зарплата була невисока — 500 карбованців, левову частку забирали податки, на прожиття залишалося лише 350. Керівництво заводу запропонувало йому перейти на більш оплачувану посаду модельника (700 карбованців) — сприйняв це як образу і відмовився. Протримався Владислав Іванович на цьому підприємстві лише рік і перейшов на Баранівський фарфоровий завод. Разом із ним Городницю покинули ще кілька фахівців — головний художник М. Жабокрицький та скульптор А. Цветков [236].

У Баранівці на заводі працювало багато друзів, також випускників Одеського художнього училища, серед яких були В. Музиченко та Д. Гоч [19], вони й допомогли Щербині влаштуватися на посаду скульптора другої категорії. Тут були кращі умови, тому він працював на цьому виробництві наступні три роки, та коли з'явилася можливість перейти на роботу до КЕКХЗ, не задумуючись скористався нею.

Цей перехід відбувся у 1954 році. Відтоді В. Щербина майже 35 років працював на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі. Жвавий у роботі, небайдужий до усіляких новацій у мистецтві, закоханий у творчість, юний душею, він активно включається в усі процеси, які

відбувалися в той час у країні, від зміни політичних настроїв до зміни мистецьких стилів.

Під час роботи на виробництві, а також після звільнення із заводу Владислав Іванович кілька разів міняв свої стилістичні уподобання. За визначенням знаної дослідниці українського фарфору, мистецтвознавиці О. Шкільної, творчий доробок майстра умовно можемо розділити на кілька періодів:

- 1) початок 1950-х років — казкова тематика та романтизований соцреалізм;
- 2) друга половина 1950-х і 1960-ті роки — неофункціоналізм та мінімалізм;
- 3) 1970-ті роки — ухил у декоративізм;
- 4) перша половина 1980-х років — ретростилістика;
- 5) друга половина 1980-х — стиль юнацьких марень;
- 6) 1990–2010-ті роки — полістилізм [229, с. 185].

Досліджуючи творчий доробок Владислава Щербини, нам важливо усвідомити його мотивацію до кардинальної зміни стилістики своїх робіт. Зрозуміти, що спонукало його у певні періоди віддавати перевагу тій чи іншій із них і залишатися цільною особистістю зі своєю неповторною виконавською манерою [169].

Ще з часів навчання в училищі він добре засвоїв настанови викладачів, які самі були знаними художниками-практиками. У той час сповідувалися принципи, що базувалися на певних естетичних засадах — перш за все вироби декоративно-прикладного мистецтва створювалися для споглядання, а не для функціонального використання, як утилітарні предмети [231]. Їхня форма будувалася за народними або ж за античними зразками. Членування проводилося згідно з ордерною системою, для якої були характерні певні пропорційні співвідношення елементів [50].

Зазвичай несуча, базова частина виробів була значно потужніша, ніж верхня. У речах цього періоду цінувалися стійкість та ґрунтовність. Предмети

будувалися з дотриманням суворих законів симетрії та рівноваги [230]. Декорування сприймалося як зовнішня прикраса, що не мала органічного зв'язку зі структурою та конструкцією речі, вона механічно накладалася поверх форми [148, с. 8].

Розпочавши у цей період своє творче життя на виробництві, Владислав Іванович не уник впливу панівного на той час стилю соцреалізм. Його роботам, виконаним у 1950 році на Городницькому фарфоровому заводі, притаманні риси реалістичної станкової скульптури. Найбільш характерними з них є «Старостиха Василина» та «Корейська партизанка» [87].

Досвід, набутий безпосередньо під час роботи з порцеляною, дозволяє автору активніше виявити у своїх творах властивості матеріалу, вони стають більш декоративними, хоч теж виконані загалом у реалістичній манері. Це уже був інший рівень, тому такі композиції, як «Одарка» та «Карась», «Садко» і «Вишивальниця», тиражувалися на КЕКХЗ до самого його закриття [47].

З початком хрущовської відлиги у другій половині 1950-х років у його доробку з'являється ціла галерея алегоричних образів, втілених у зооморфній пластиці. Офіційно партія дозволила критику недоліків, які були наявні у тодішньому суспільстві, і з огляду на запити часу Владислав Іванович створює серію характерних типажів в образах звірів, що наділені людськими рисами [108].

Уже працюючи на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі, у 1956 році він розробив та запровадив до випуску такі зооморфні скульптури, як «Заєць-хвалько», «Лисиця-агрономша», «Пес-охоронець», «Ведмідь-бюрократ». Деяких персонажів автор наділив портретною схожістю зі своїми колегами, зокрема скульптура «Вовк-стиляга» була задумана як автопортрет [245].

В. Щербина у цей час багато уваги приділяє дитячій тематиці. У тому ж таки 1956 році ним створено кілька композицій за мотивами казки Олексія Толстого «Золотий ключик, або Пригоди Буратіно». Він часто зображає дітей

у повсякденному побуті. Сюжетні композиції «Зарядка», «Боксер», «Геолог» та «Хлопчик з жабкою» є найбільш характерними для цього періоду [183].

Початок 1960-х років у вітчизняному декоративно-прикладному мистецтві ознаменувався рішучим поворотом до функціональності та утилітарності [146]. Справжній дизайн існував лише на Заході, тож деякі його функції взяло на себе наше прикладне мистецтво. Воно наслідувало зовнішні прикмети дизайну, не виражаючи його справжньої суті, намагаючись стати лаконічним та узагальненим, звести до мінімуму декор, відмовившись від зайвих деталей [73].

Схильний до усіляких новацій, Владислав Іванович відразу сприйняв неофункціоналізм і створив чимало робіт саме у цьому стилі. Творам означеного періоду притаманні такі риси, як лаконічність та лапідарність, вони позбавлені зайвих деталей, що наближає їх до мінімалізму. Нові досягнення базуються на попередніх здобутках. В. Щербина досягає інших якостей декоративної пластики: форма стає пластичнішою, об'єми — більш наповненими, контур — чіткішим, та одночасно вільнішим і плавнішим. Першими і досить вдалим творами цієї серії стали композиції «Еней», «Дідона» та «Троянці», створені у 1960 році. Виконані вони без підставок і мають досить узагальнену форму, мінімум приставних деталей та живописного декору. Знаковою роботою цього періоду у 1962 році стає скульптура «Дано наказ», де художній образ підсилюють формальні прийоми, притаманні новому стилю, які досить вдало передають революційний романтизм та аскетизм тієї епохи [229, с. 326].

У другій половині 1960-х років відбувається переорієнтація нашого декоративно-прикладного мистецтва. Стає помітною стилістична складова, яка тяжіє до більшої диференціації [191]. У цей час на наших теренах починає заявляти про себе дизайн як метод проектування речей, заснований на комплексному підході до створення оточуючого середовища. Він виступає не як стиль лаконізму і узагальнення, а як особний спосіб створення речей і умов, які оптимально забезпечують зручність у користуванні ними [192].

Так званий дизайн-стиль змінює дизайн у повноцінному розумінні цього терміну, хоч до офіційного визнання його у Радянському Союзі потрібно було чекати ще 20 років. До 1987 року, коли було створено Спілку дизайнерів, він сором'язливо називався художнім конструюванням і художнім оформленням [164].

У декоративно-прикладному мистецтві теж починаються докорінні зміни. Воно починає розпадатися на дві частини — на мистецтво прикладне і мистецтво декоративне, які неухильно віддаляються і ділять сфери впливу [176]. Прикладне мистецтво організовує побут, його естетична та функціональна складові однаково задіяні у цьому процесі. Окрім того, воно має певне ідейно-емоційне забарвлення — не надто помітне на тлі повсякденності [75]. А у декоративному мистецтві визначальна роль відводиться прекрасному, корисне ж нівелюється остаточно. Цим творам відводиться місце не на кухонних полицях, а за склом сервантів та буфетів, вони проектуються переважно для виставкових залів або приватних колекцій [230]. Ними користуються у надзвичайних випадках, коли потрібно надати довершеності події чи інтер'єру, привнести у нього елементи високого мистецтва з національним колоритом, створити піднесений настрій [77].

Саме у цей період кардинально змінюється стилістика творів В. Щербини. Його стримують рамки виробництва, сковують творчу думку, заганняють у вузьку нішу технологічних процесів. Він прагне творити досконалі речі, а не ті, які може освоїти вітчизняна промисловість, оснащена застарілим обладнанням. Перевагу віддає виставковим творам, які не запускаються у виробництво. Сам виконує багато чорнової роботи, займається литвом і декоративним розписом [106].

До найбільш характерних творів цього періоду, що мають явно виставковий характер, можемо віднести такі композиції, як «Лампочка Ілліча», що була створена у 1969 році, «Перший літак» і «Колядники» (1970) [дод. В.15 іл 4], «Намисто» (1971) та «Чаювання» (1972). Та виробничий художник зобов'язаний забезпечувати розробку нових форм для

тиражування, тому він продовжує створювати вироби утилітарного призначення для широкого вжитку.

Усі ці побутові предмети — штофи, чайники, вази, а також сувенірні вироби, є своєрідним відкупом за можливість займатися творчими речами, але і цю роботу він виконує на високому професійному рівні. Серед асортименту посуду, створеного В. Щербиною, можемо відзначити вдалі за формою фляги «Весільна» та «Київська» (1973), а також фляжку «Русь» (1976), оригінальні вази «Святкова» і «Ліра» (1975), сувенірні предмети «Люлька Вакули» та «Чортова люлька» (1974) [229, с. 154].

Та іноді на догоду керівництву заводу і такому майстру, як Щербина, доводиться переступати межу, за якою мистецтво перетворюється на кітч. Скульптури «Циганка» та «Іспанка» досить довгий час тиражувалися і користувалися попитом серед пересічних споживачів, але були досить неоднозначно сприйняті арт-критиками. Знаний мистецтвознавець Вільям Мейланд у своїй статті «Дешевого резца нелепые затеи», що була надрукована у журналі «Декоративное искусство СССР», використав їх як ілюстрації до тексту з критичними зауваженнями [63, с. 17].

На початку 1980-х років «суворий стиль» остаточно відійшов у небуття, і у вітчизняному мистецтві запанувала певна стилістична невизначеність. Та поступово утверджується в ньому так званий стиль юнацьких марень, характерними рисами якого були аполітичність, відхід від соціальної тематики. У цей період художники почали звертатися до мистецьких тем, пов'язаних із театром, карнавалом, зі святом, вони активно використовують у своїх творах національні мотиви, ліричні сюжети та сценки гротескового характеру [181].

Знакові для майстра композиції «Тачанка» (1967) «Трубачі та прапороносці», «На комуністичному суботнику» (1972) залишаються в минулому. Натомість автор віддає перевагу новим сюжетам, серед яких з'являються твори, присвячені темі цирку, а саме «Клоуни» (1981–1982) [дод. В.15, іл. 3], «Блакитний цирк» та «Коні-танцюристи» (1981), а також

декоративна пластика з національною тематикою, виконана за мотивами жартівливих українських пісень, зокрема знамениті «Бурлески» (1983) [дод. В.15, іл. 8].

У його арсеналі виражальних технічних засобів у цей час превалює бездоганна скульптурна форма, яку підкреслює гранично філігранна проробка деталей. Залишаючи не декорованими розписом деякі зі своїх творів, він змушує працювати на образ силуети та тонкі тональні співвідношення, які виникають завдяки грі світла та тіні на вишуканому білосніжному бісквіті. Та частіше в інших своїх роботах саме завдяки декоративним рішенням, у яких він використовує поліхромний розпис, тема свята розкривається з особливим піднесенням. Надзвичайно віртуозно застосовує він і рельєфний декор для надання виробам своєрідної унікальності, адже виконує його вручну. Багато ліплення та фактур можемо побачити в композиціях, які входять до серії «Бурлески», що по праву вважається однією з кращих робіт В. Щербини у цей період [дод. В.15, іл. 2].

Тоді ж, у 1980-х роках, у його доробку з'являється багато складних багатофігурних композицій. Їм притаманні такі характеристики, як піднесена святковість, свіжість та життєрадісність, витончений артистизм і бездоганне художнє виконання. До цього переліку можемо віднести оригінальну серію декоративної пластики «Цирк», виконану у 1982 році, яка є яскравою палітрою образів і сюжетів, а також скульптуру «Новий одяг короля» створену у 1984 році з використанням прийомів гротеску і гіперболізації для створення цілісного шаржованого образу. Натомість роботі «Жулянська мадонна» (1980) притаманні щира безпосередність та елегантність [229, с. 298]. Аналогічні відчуття виникають від споглядання твору «Банька», в якому образи оголених жіночих фігур вирізняються благородством форм, пропорційністю елементів, граційною стриманістю рухів, зафіксованих у м'яких лініях композиції [дод. В.15, іл. 7].

Саме від цієї роботи ми можемо провести певні паралелі з творчістю видатного скульптора початку ХХ століття Олександра Матвеева, відчути

захоплення його художніми прийомами та манерою трактування образів і бездоганним відчуттям матеріалу. Його мала порцелянова пластика («Скапка», «Та, що надягає туфлі», «Жінка з тазом на колінах»), виконана у 1923 році на ЛФЗ, слугувала еталоном для фарфористів багатьох поколінь і, вочевидь, надихнула на створення аналогічної композиції і В. Щербину [8].

Є у нього запозичення і з доробку інших знаних скульпторів. Він по праву вважався одним із провідних пластиків на всьому радянському і пострадянському просторі серед художників-фарфористів. Усвідомлюючи це, Владислав Іванович ніби затіває своєрідну гру-змагання, щоб переконати себе та інших — це я можу зробити ще краще. Тому в його доробку є певна кількість скульптур, теми яких перекликаються з сюжетами творів видатних майстрів порцеляни, таких як Ж. Діндо, Д. Белашов, В. Трегубова і багатьох інших, навіть самому І. Кендлеру він ніби кидає виклик, створюючи свою серію «Цирк». Владислав Іванович дещо лукавив, коли говорив: «Мені ні в кого було тут вчитись. Усе життя змагаюсь сам з собою» [5].

Свій творчий шлях він розпочав разом з дружиною Оксаною Жникруп [дод. Б, іл. 21], надзвичайно талановитою скульпторкою, для якої характерними були ліричні теми і тонкі пластичні вирішення композицій. Однаково талановиті, вони мали певний взаємовплив на роботи один одного. Взаємопроникнення творчих мотивів є характерною рисою для доробку обох майстрів у 1950–1960-х роках. У цей час стилістика їхніх робіт надзвичайно близька, іноді не фахівцю важко на перший погляд відрізнити твори одного автора від іншого. Час від часу вони виконували спільні роботи, зокрема композиція «Лікнеп» створена у співавторстві [229, с. 177]. Оксана Леонтіївна часто виконувала розписи кращих скульптур, розроблених Владиславом Івановичем упродовж 1970–1980-х років.

Майже в один час із В. Щербиною та О. Жникруп на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі почали працювати О. Рапай [дод. Б, іл. 22] та подружжя Г. та О. Молдаван [дод. Б, іл. 25, 26], в майбутньому відомі скульптори порцеляни. Всі вони отримали освіту у

Київському художньому інституті. Ця мистецька школа була орієнтована на реалістичне зображення натури і дещо відрізнялася від одеської, яка базувалася на засадах декоративності. Та виробництво, зі своїми вимогами до розробки асортименту і стилістики робіт, які випускалися заводом, об'єднало їхні творчі зусилля і значно підняло рівень виконавської майстерності.

Як результат, взаємовплив та взаємозбагачення у плані засобів виразності не могли не позначитися на творчому досвіді колег, про це свідчить навіть тематика їхніх робіт. У доробку кожного з них багато спільних персонажів, таких як балерини, народні танцюристи, співачки, спортсмени і військові [215]. Жанрова композиція «Солоха і дяк» розроблялася багатьма скульпторами заводу [дод. В.27]. З часом кожен пішов своєю дорогою, набувши досвіду у роботі з порцеляною і виробивши свою неповторну мистецьку манеру, вони знайшли своє покликання у роботі з такими матеріалами, як камінь, бронза, шамотна маса, зверталися до монументальних робіт [87]. Лише Владислав Іванович залишився вірним порцеляні на довгі роки і продовжував творити з таким самим запалом, як у попередній період.

Безмежно відданий мистецтву, він сприймав колег за тими критеріями, які сповідував сам. З повагою ставився до творчих людей, які віддають себе без останку професії, і зневажав тих, хто працює з-під палки «за прогресивку», а така мотивація до творчості, за його словами, є не достойною високого звання художника. Бажання залишити після себе вагомий слід у вітчизняному мистецтві засвідчує той факт, що незадовго до свого 90-річчя він, подібно до Хокусая, заявив: «Якщо дасть Бог ще років зо три прожити — я зміню уявлення про фарфор як художній матеріал» [5].

Владислав Іванович залишив по собі не тільки багатющу колекцію власних творчих робіт, але й справив глибокий вплив на когорту молодих скульпторів своїм досвідом роботи з матеріалом, досконалим володінням художніми засобами виразності і цілою галереєю неповторних образів,

втілених у порцеляні. Вони, у свою чергу, визнавали його одним із найкращих фахівців у царині малої пластики [99].

Була його ученицею та успішно займалася скульптурою малих форм і дочка Владислава Івановича Леонтіна Лозова [дод. Б, іл. 37]. Вона отримала освіту в Українському поліграфічному інституті ім. Івана Федорова як художник-графік. Та потяг до скульптури переміг, і вона прийшла працювати на КЕКХЗ. У художній лабораторії заводу нею було створено кілька десятків робіт, орієнтованих на український фольклор, казкову та дитячу тематику [дод. В.36]. Гарний смак, привитий батьками ще у дитинстві, та закладене ними ж відчуття форми і пластики матеріалу дозволило їй заявити про себе як про зрілого майстра за той недовгий час, коли працювала на заводі. Таким чином вона продовжила сімейні традиції і долучилася до когорти митців, які забезпечили своєю творчістю всесвітню славу Київському експериментальному кераміко-художньому заводу.

4.3. Петриківський розпис як бренд виробництва

Декорування порцеляни — це особна тема, якій може бути присвячене окреме наукове дослідження. Адже оздоблення впливає не тільки на зовнішню форму виробу, а й співвідносить його із певним мистецьким стилем, який був притаманний певному часу і конкретному регіону [11]. За визначенням ленінградського художника і теоретика мистецтва Б. Смирнова, у формуванні художнього образу речі у вжитковому мистецтві важливими є три чинники: матеріал, функція та декор. Знакові мистецькі твори є і свідками епохи, за якої вони були створені, разом з тим і уособленням її ідеалів [228]. Розписи в стилі рококо чи бідермейєр, зразки агітаційного фарфору, твори у стилі ар деко або ж «сталінського ампіру» не тільки є яскравими віхами в історії світового мистецтва загалом, а й належать до знакових явищ художньої кераміки [90].

Петриківський розпис є уособленням українського менталітету, естетичні уподобання наших співвітчизників зумовлені середовищем,

наповненим буянням і пишнотою, різноманіттям форм і кольорів. Застосування цього розпису для декорування порцеляни у середині 1940-х років є важливим етапом становлення сучасного вітчизняного ужиткового мистецтва. Цій темі присвятили багато уваги у своїх публікаціях такі знані українські мистецтвознавці, як Б. Бутник-Сіверський [35], О. Чарновський [219], В. Щербак [239]. Ґрунтовно досліджували творчість окремих майстрів декоративного розпису Н. Глухенька [55], Н. Велігоцька [38], І. Сакович [179], О. Данченко [65], Ю. Смолій [153].

У керамічному виробництві декорування виробів є завершальним і надзвичайно важливим процесом у загальному технологічному циклі виготовлення художніх творів [9]. Завдяки декору вони набувають ошатності, довершеного вигляду, від вибору способу декорування великою мірою залежить вигляд кінцевого продукту, його мистецька цінність [135].

Існує кілька методів оздоблення керамічних виробів, які зводяться до живописного і пластичного декору, іноді вони можуть поєднуватися [189]. Декорування за допомогою кольору може бути нанесене у вигляді суцільного або часткового покриття виробів ангобами, поливами, емалями, люстрами. Досить часто, як правило, використовують орнаментальний розпис керамічними фарбами.

Залежно від способу нанесення барвника на виріб ці методи поділяють на рукотворні (виконані пензлями або за допомогою пера) та механічні (декалькоманія, друк, штамп, шовкографія, аерографія, фотокераміка), а також комбіновані (поєднання рукотворного способу і механічного). Рельєф, контррельєф, ажур, приставні елементи, доліпи відносять до методу пластичного декорування [7, с. 147]. Та найчастіше для оздоблення порцеляни застосовують квіткові орнаменти, виконані вручну або за допомогою декалькоманії.

Керівництво заводу ще у воєнному 1944 році на відновленому після розрухи виробництві вирішило запровадити нові види розпису для декорування порцеляни. Троє народних майстринь із села Петриківка, що на

Дніпропетровщині (Ганна Павленко, Віра Павленко та Віра Клименко, а у 1954 році і Марфа Тимченко) були викликані до Києва для того, щоб спробувати застосувати декоративний розпис, характерний для цього регіону, на виробах, які випускав завод [55].

Цей розпис, заснований на вільному мазку, який легко лягає на стіну та на білий папір, природньо поєднався з білизною такого вишуканого матеріалу, як фарфор [224]. Пізніше він прижився і на інших порцелянових підприємствах України, але такої довершеності, як на КЕКХЗ, не досяг ніде і ніколи. Петриківський розпис став своєрідною візитівкою київського заводу.

Н. Глухенька у статті «Майстри петриківського розпису» [56] стверджує, що сестри Г. і В. Павленко та М. Тимченко почали застосовувати розпис на фарфорі у 1940–1941 роках. Та існують докази того, що перші спроби у цьому виді творчості відносяться до 1936 року, коли до школи майстрів народної творчості з Баранівки привезли білі порцелянові вироби для оздоблення їх народним розписом. Ганна Павленко, яка саме повернулася з Москви, де проходила Декада українського народного мистецтва, узялася до справи [5], саме їй випало першою оздобити ці вироби петриківським орнаментом. Петриківські квіти органічно поєдналися з білою поверхнею порцеляни. Віра Павленко, старша сестра Ганни, та їхня односельчанка Поліна Глущенко, які теж пізніше приїхали до Києва з Петриківки, у 1938 році почали разом розписувати порцеляну вже значними накладками.

Петриківський розпис бере свої витоки з мистецької культури запорізького козацтва. Його назва походить від назви села Петриківка у Дніпропетровській області. Засноване у 1772 році за сприяння Петра Калнишевського, останнього кошового отамана Війська Запорозького, який ініціював переселення козаків зі старовинної запорізької Курилівки до новоствореної Петриківки, село не знало кріпацтва і вільно розвивало художні промисли [225].

Петриківський розпис традиційно застосовували для оздоблення речей хатнього вжитку, декору печей та у вигляді стінопису. З часом він еволюціонував і дедалі більше удосконалювався. Від покоління до покоління передавалися традиційні прийоми технічного виконання мазків та характерні елементи орнаментальних композицій [224]. Наприкінці XIX — на початку XX століття з місцевих селян виділилася група професійних майстрів декоративного розпису, які забезпечували своїм товаром усі навколишні села. Вони виконували розписи інтер'єрів хат, предметів повсякденного вжитку, таких як музичні інструменти, лавки, сани, скрині, віялки тощо [188].

На початку XX сторіччя з'явилися так звані мальовки — малюнки на папері, які спочатку використовувалися місцевими селянами для оздоблення до свят хатніх інтер'єрів [74]. Згодом ремесло мальованих на папері картинок розвинулося у самодостатній вид художньої творчості, вони почали виконувати роль ескізів для розписів на дерев'яних шкатулках, декоративних тарелях та порцелянових виробах. Слугували взірцями для декору тканин, стали окремими творами декоративної станкової графіки та зразками поліграфічної продукції [55, с. 3].

Висока виконавська майстерність та самобутній мистецький характер петриківського декоративного розпису сприяли тому факту, що нині він внесений до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Йому притаманні такі специфічні, досить впізнавані риси, завдяки яким він вигідно відрізняється від аналогічних творів, виконаних навіть у найближчих до Петриківки селах. Особливістю цього розпису є характерне для мистецтва Центральної України переважання рослинного, здебільшого квіткового, орнаменту, хоч майстри іноді вводили у нього зображення птахів і тварин, а деколи і жанрові сценки [дод. В.8, іл. 5].

Традиційна мальована «цибулька», досить подібна до розрізаної навпіл цибулини, може слугувати прикладом використання навколишнього середовища для створення елементів, які є базовими у структурі цього малювання. Саме такий мотив був скопійований у 1913 році зі стіни старої

петриківської хати і знаходиться зараз у колекції Дніпровського історичного музею.

На рисунку зображено дві «цибульки» рожевого забарвлення, що граційно розмістилися на тонкому, злегка вигнутому стебельці теплого світло-зеленого кольору. Крупніші листки, що присутні у композиції, завдяки своїй пластичній формі нагадують класичне акантове листя. Натомість дрібні листочки, виконані за допомогою легких поривчастих мазків, дуже схожі на листя папороті, завдяки чому і отримали назву «папороть». Аналогічними тонкими мазками, які справляють враження чогось невагомого і пухнастого, легкого, немов ефір, намальовані бутони квітів і пестики серед пелюсток.

Графічна чіткість рисунка, ажурність композиції і віртуозність виконання досягаються за рахунок використання для розпису тоненького саморобного пензлика, виготовленого з котячої шерсті. Усі пухнасті й перисті зображення елементів композиції петриківські майстри виконують таким пензликом, іноді використовують рогіз [дод. В.9, іл. 5].

Окрім квітів у петриківському орнаменті часто зображають ягоди, наприклад виноград або калину, які виконують за допомогою пальця чи піпетки, вмочених у фарбу. Іноді на картинах розміщують птахів, які клюють ягоди, рідше можемо побачити там зображення людей або ж тварин [56, с. 7].

Як декор петриківський розпис досить органічно поєднався з таким матеріалом, як порцеляна. Полив'яна поверхня фарфорових предметів (тарелів, чайників та ваз) дозволяла бездоганно технічно виконувати такі специфічні прийоми, як півтіньовий та перехідний мазок, продряпування і стафаж. А метод підполивного декорування виробів значно збагатив і розширив можливості петриківського розпису. М'якість кольорової гами рисунків, виконаних за допомогою солей металів, нечіткість їхніх абрисів, доповнена елементами орнаменту, накладеного поверх поливи з подальшою доробкою золотом, творить новий вид декору, трохи незвичний для традиційного петриківського малювання [200].

Добре освоїла цю техніку Ганна Павленко [дод. Б, іл. 9], перша петриківчанка, яка оселилася у Києві. Разом із досвідченою майстринею Тетяною Патою, ще зовсім юною, п'ятнадцятирічною дівчинкою, вона була запрошена до участі у Першій виставці українського народного мистецтва, яка з успіхом пройшла у Києві, Москві та Ленінграді у 1936 році [77].

З метою підготовки і створення експозиції цієї виставки у Києві були створені експериментальні виробничі майстерні, орієнтовані на народну творчість, до яких і було запрошено провідних майстрів із мистецьких осередків різних областей України [242].

Невдовзі на базі майстерень відкрили школу майстрів народної творчості, і Ганна Павленко стала однією з перших її учениць. Вона вдячна Пімену Михайловичу Рудякову — ініціатору створення цієї школи — за те, що вмовив залишитися на навчання у Києві. Єврей за національністю, безмежно закоханий в українське народне мистецтво Пімен Михайлович у 1937 році був репресований радянською владою як український націоналіст [5].

У школі викладали професійні художники, також студенти переймали досвід один в одного, тому Г. Павленко у вільний час навчала петриківського розпису всіх бажаючих. Вона бере участь у багатьох мистецьких заходах, які відбуваються у той час. Зокрема стає учасницею республіканських, всесоюзних та міжнародних художніх виставок, саме відтоді починається відлік її творчої діяльності [201, с. 259].

З 1944 року доля Ганни Іванівни тісно пов'язана з КЕКХЗ, вона присвятила своє життя порцеляні. Працювала у штаті заводу 43 роки, довше за всіх петриківських майстринь [201, с. 261]. Віра Павленко [дод. Б, іл. 11] працювала на цьому ж підприємстві з 1944 до 1948 року та з 1954 до 1968 року. Того ж таки 1944 року прийшла сюди працювати і Віра Клименко-Жукова [дод. Б, іл. 10]. Марфа Тимченко [дод. Б, іл. 12] з'явилася на заводі дещо пізніше — у 1953 році.

Творчості усіх чотирьох майстринь притаманні загальні риси традиційної орнаментики і техніки петриківського розпису, та разом із тим почерк кожної з них унікальний, позначений індивідуальними особливостями художнього методу роботи з порцеляною, власними колористичними рішеннями, наявністю улюблених і характерних для кожної мотивів орнаментальних композицій [55, с. 28]. Тому спробуємо коротко охарактеризувати творчу манеру всіх майстринь петриківського розпису, що працювали на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі.

Ганна Павленко-Черниченко (1919–2009) розпочала роботу у художній лабораторії заводу в 1944 році і тоді ж вступила до Спілки художників України. За понад 40 років творчої праці на підприємстві нею створено тисячі зразків розпису. Її твори знаходяться у провідних музеях країни, лише в НМУНДМ нараховується 154 панно на папері і 272 порцелянових вироби. Велика інтер'єрна ваза, розписана нею, прикрашала представництво України в ООН [5].

Для майстрині була характерна творча манера, пов'язана зі збереженням класичних сюжетів, наближених до «старої» петриківки, у поєднанні з експериментами у плані кольорових рішень. Вирізняє її роботи серед інших вишукана кольорова гама і елегантний спокій плавних довершених ліній композиції.

Вона часто вдавалася до використання незвичних хроматичних рішень, іноді виконувала розписи лише однією фарбою, наприклад пурпуровою, або ж пурпуром з холодною зеленою, використовувала барви, збагачені кількома різними відтінками того самого кольору. Любила Ганна Іванівна поєднувати підполивний розпис солями металів із дорисовками по випаленій поливі, домагалася прозорості мазка у техніці надполивного розпису, завдяки якому декор виглядав легким, ніби виконаний акварельними фарбами [дод. А.3]. Захоплювалася майстриня оздобленням порцеляни кобальтом, як під поливою, так і по сирій поливі, дуже тонко відчувала форму предметів, які декорувала, їхні силуети і об'єм [73].

У 1971 році Ганна Павленко-Черниченко за особисті творчі здобутки і вагомий внесок у вітчизняне декоративно-прикладне мистецтво була нагороджена орденом Трудового Червоного Прапора, а у 1977 році їй присвоїли почесне звання заслуженого майстра народної творчості УРСР. У 1994 році майстриня стає лауреатом нещодавно заснованої премії імені К. Білокур [201, с. 261].

Віра Павленко (1912–1991), старша сестра Ганни, прийшла працювати на завод у тому ж 1944 році і працювала, з перервою у шість років, до 1968 року. Вона була більш імпульсивною, ніж сестра, багато імпровізувала, іноді працювала а ля пріма, без ескізів і попередньо наміченої композиції. Використовувала активні кольорові сполучення, розробляла нові, незвичні форми квітів [дод. В.8, іл. 8].

Її розписам притаманна яскравість, дещо вільне трактування композиційних елементів, петриківські традиційні орнаментальні схеми нею вдало інтерпретувалися і набували нового звучання. Її квіти віртуозно в'ються по об'ємних формах чайників та ваз і так само вишукано лягають на пласкі тарелі і плакетки. Серед розмаїття квіткових сюжетів ми часто можемо побачити птахів, риб, дівчат в українському вбранні під час свята або за роботою. Декоративні розписи В. Павленко вражають незвичним розмаїттям кольорів. Вона любила використовувати надполивні фарби, працювала з солями металів, малювала кобальтом, золото вводила у композицію не часто.

Її роботи знаходяться у багатьох вітчизняних художніх музеях, зокрема Києва та Дніпропетровська, а також у Санкт-Петербурзі і Москві та приватних колекціях. Велика кількість її робіт зберігається саме у НМУНДМ, де частина з них знаходиться у музейних фондах, а частина входить до постійної експозиції відділу фарфору [дод. В.8, іл. 5].

Віра Клименко-Жукова (1921–1965) розпочала навчання у петриківській школі декоративного малювання, яку очолювала славнозвісна Тетяна Пата [59]. Після закінчення школи у 1939 році і до початку Другої світової війни працювала живописцем на фабриці художніх виробів у

м. Жостово (Росія) [дод. Д.2, іл. 16]. Звідси походять деякі художні прийоми, які вона часто використовувала у композиціях, зокрема накладання квіткових елементів один на інший, що не було характерним для класичної петриківки, та з'єднання цих елементів надзвичайно органічне, побудоване на засадах виключно тонких пластичних рішень [дод. В.9, іл. 1, 2].

У 1944 році майстриня разом із сестрами Павленко прийшла працювати на Київський експериментальний кераміко-художній завод, де проявила себе як віртуозний живописець і чудовий колорист. Віра Клименко-Жукова розписала чимало чайних сервізів, декоративних ваз і настінних тарелів [дод. В.9, іл. 6]. Характерною особливістю її творчого почерку було уміння художніми живописними засобами якнайповніше виявити форму декоративних порцелянових виробів, оздоблюваних нею [дод. В.9, іл. 5].

Відмовившись від зображення натуралістичних рослинних мотивів [144], художниця досить вдало знаходить декоративні рішення передачі подібного до опахала перистого листа, пластично вишуканих квіткових елементів з пелюстками, які творять фантастичні форми небачених біологічних об'єктів [дод. В.9, іл. 3, 4]. Природній хист колориста допомагає майстрині досягати гармонії у поєднанні насичених червоних кольорів з синіми та фіолетовими тонами, які переходять у сріблясто-сірі або золотисто-жовтаві відтінки. Вона переважно використовувала у своїх композиціях характерні для Петриківки рослинні мотиви, але творчо їх доопрацьовувала, вводячи у малюнки нові несподівані елементи, такі як качани кукурудзи та колоски пшениці [55, с. 13].

Творча манера Віри Клименко-Жукової в останні роки її перебування на заводі помітно еволюціонувала у напрямку створення більш узагальнених композицій розпису. Вона відмовляється від надмірного заповнення декором білосніжної поверхні предметів, свідомо опускає другорядні деталі орнаменту, зосереджуючи увагу на головному, що надає порцеляновим виробам більш монументального звучання [дод. В.9, іл. 5]. Прикладом цього може слугувати розписана нею у такій манері декоративна ваза, яка була

представлена в експозиції павільйону Української РСР на міжнародному ярмарку, що відбувся у 1959 році в Марселі (Франція).

В останні роки своєї творчої праці вона дотримувалась принципу, що збільшений та узагальнений мотив розпису на декоративних предметах значно краще сприймається в інтер'єрі, органічно доповнюючи простір. Загалом Віра Клименко-Жукова була наділена непересічними здібностями і реалізувала себе як талановита майстриня у галузі декоративного розпису на порцеляні, та прожила всього 44 роки і пішла з життя у розквіті творчих сил.

Марфа Тимченко (1922–2009) — найбільш титулована представниця когорти петриківських майстрів, що працювали на КЕКХЗ [95]. У її активі звання народної художниці України, вона є лауреаткою Національної премії України імені Тараса Шевченка та першою мисткинею, яка отримала премію імені Катерини Білокур (згодом цю премію отримали ще три представники заводу — члени родини Павленко). На підприємство Марфа Ксенофонтівна прийшла працювати пізніше за інших петриківчан — у 1953 році, та мала досвід роботи з порцеляною з довоєнних часів, адже розпочала свою трудову діяльність у 1939 році на Баранівському фарфоровому заводі. На КЕКХЗ вона плідно працювала впродовж трьох десятиліть [дод. Д.2, іл. 4; дод. Д.3, іл. 1].

Талановита художниця тонко відчувала матеріал, розвинула нові способи декорування порцеляни, для яких є характерними насичена кольорова гама, невичерпна фантазія у доборі орнаментальних сюжетів, сміливі та незвичні композиційні рішення. Її улюбленими мотивами, окрім традиційних квітів, але все ж трактованих по-своєму, є зображення комах, птахів, тварин, людських постатей. У ці квіткові та сюжетні і тематичні композиції майстриня уміло привносить своє бачення довкілля, надаючи звичним мотивам нового звучання, винахідливо інтерпретуючи елементи петриківської орнаментики [дод. В.10, іл. 5].

Від початку 1970-х років Марфа Ксенофонтівна починає малювати оригінальні, надзвичайно декоративні лірично-поетичні картини-пейзажі, використовуючи винайдену нею особливу художню мову, яка цілковито

базувалася на усталених принципах схем композиції і стилістики, притаманних петриківському розпису, характерних для нього традиційних виражальних засобах [дод. В.10, іл. 4]. З приводу цього знаний український мистецтвознавець В. Щербак у своїй публікації стверджує: «Віртуозно написані квіткоподібними елементами-мазками, пейзажі Марфи Тимченко можна порівняти з проникливо проспіваними піснями: то замріяно-елегійними («Седнівські каштани»), то епічно-задумливими («Озера»), то емоційно-експресивними («Вітер»), а найчастіше мажорно-оптимістичними («На лузі у Седневі», «Новий день», «У нашому дворі»)» [144, с. 6].

Особливе місце у її доробку займають твори, присвячені шевченківській тематиці. Про них той же В. Щербак повідомляє таке: «Окрему вагому серію у творчому доробку Марфи Тимченко становлять композиції, виконані за мотивами творів Т. Г. Шевченка і пов'язані з іменем Кобзаря. Шевченківська тема розпочалася для Марфи Тимченко ще у 1940-ві роки, коли вона виконала розписи в інтер'єрах пароплава «Тарас Шевченко». А потім у різні роки, особливо в останні, було створено композиції «Хлюпочуться качаточка», «Мені тринадцятий минало», «Катерина», «Ще треті півні не співали», «Рече та стогне Дніпр широкий», «Шевченкова липа у Седневі» та інші» [157, с. 6].

Після звільнення з заводу Марфа Ксенофонтівна виконала ряд монументальних розписів, у яких з успіхом використала розроблені нею принципи створення тематичної композиції за допомогою декоративних виражальних засобів. До найкращих можемо віднести настінні панно у магазині «Казка» в Києві та розписи трьох «Кімнат — скарбниць казок» у Центральній дитячій бібліотеці Білої Церкви [5].

Петриківський розпис на порцеляні став невід'ємною частиною історії Київського експериментального кераміко-художнього заводу і з часом перетворився на традицію, яку підхопило і продовжило нове покоління майстрів — заводських художників, які навчалися безпосередньо у класиків

та випускників мистецьких навчальних закладів, у яких викладалася ця дисципліна.

До таких можемо віднести талановиту художницю, доньку М. Тимченко Олену Скицюк (1950 р. н.) [дод. Б, іл. 44], яка у 1973 році, закінчивши навчання у Львівському інституті декоративного та прикладного мистецтва (відділення художньої кераміки), прийшла працювати на КЕКХЗ. На виробництві вона затрималась недовго (з 1973 до 1974 року), але отримані від матері знання дозволили їй з успіхом зайнятися педагогічною діяльністю. З 1994 до 2000 року вона передавала свій досвід студентам Київської дитячої академії мистецтв, а з 2000 року викладала у Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука на кафедрі монументального розпису [5].

Орієнтуючись на традиції петриківської школи декоративного малювання, О. Скицюк створила свою неповторну мистецьку стилістику, у якій все ж відчутний вплив батьків-художників. На цьому підґрунті вона розробила власну манеру письма, для якої характерне поєднання узагальнених елементів композиції з дрібними деталями, виконаними традиційним «котячим» пензликом. О. Скицюк, на відміну від батьків, не створює сюжетні картини. Її творам притаманна піднесена емоційність у поєднанні з гармонійною злагожденістю барв, узагальненістю колориту та довершеністю форм усіх складових композиції.

Ще одна представниця творчої династії петриківчан Ганни та Віри Павленко Наталія Черниченко-Лампека (1954 р. н.) [дод. Б, іл. 39] також закінчила Львівський інститут декоративного та прикладного мистецтва (відділення художньої кераміки, 1979 рік). На Київському експериментальному кераміко-художньому заводі вона працювала до 1996 року, розробляла зразки розпису ваз, рисунки для деколей на чайні та кавові сервізи, виконала кілька панно на керамічних плитках для оздоблення інтер'єрів приватних помешкань [дод. В.33].

Наталія Іванівна продовжує розвивати напрацювання класиків у руслі традицій декоративного малювання, близьких до творчої манери матері, одночасно вдаючись до пошуку нових колористичних та композиційних рішень, віддаючи перевагу стриманому колориту розписів у поєднанні з новими незвичними формами предметів. Ще під час роботи на заводі багато уваги художниця приділяла техніці розпису порцеляни солями металів, вважаючи її надзвичайно органічною для оздоблення фарфору [дод. В.33, іл. 5, 7].

З 1991 до 1994 року Н. Черниченко-Лампека викладала петриківський розпис у Київському художньо-промисловому технікумі, а у 1994–1996 роках вела гурток при Київському центрі дитячої та юнацької творчості. З 2000 року вона працює старшим викладачем у Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука, де окрім композиції та роботи у матеріалі викладає і таку навчальну дисципліну, як основи ремесла, складовою якої є розпис порцеляни. У 2013 році Наталія Іванівна стала лауреатом мистецької премії імені Катерини Білокур [229, с. 147].

Тамара Жукова (1948 р. н.) [дод. Г.1, іл. 7], донька корінної петриківчанки В. Клименко-Жукової, закінчивши Київський інститут легкої промисловості, також почала викладати петриківський розпис у Центрі дитячої та юнацької творчості, що знаходиться у Києво-Святошинському районі. Вона брала активну участь у художніх виставках протягом 1960–1970-х років, оскільки на КЕКХЗ не працювала — переважна кількість її творчих робіт виконана на папері, хоч іноді створювала розписи на порцеляні. Характерною ознакою її творів є стриманий хроматизм та спокійна кольорова гама, композиції за технікою виконання мазка подібні до робіт матері, та деталізація елементів квіткових орнаментів дещо відрізняється.

Олена Кулик (1979 р. н.) — донька О. Скицюк та онука М. Тимченко — вивчала монументально-декоративний розпис у Київському художньо-

промисловому технікумі, пізніше закінчила графічне відділення Національної академії образотворчих мистецтв і архітектури. Тяжіє до мініатюрних зображень, хоч у її творчому доробку є і монументальні роботи, зокрема вона брала участь у розписі петриківським орнаментом православного храму в Житомирі. Помітний вплив на її творчість справили роботи матері та бабусі, хоч із порцеляною працювала не часто. Творам О. Кулик притаманна філігранна техніка розпису, доведена до досконалої витонченості, та глибока емоційність. Вона багато експериментує, намагаючись поєднати петриківський розпис з новітніми технологіями, насамперед із комп'ютерною графікою.

Катерина Нікітаєва народилася у Петриківці в 1950 році [дод. Б, іл. 45], у 1972 році закінчила Дніпропетровський художній технікум, де під час навчання разом з іншими петриківчанами освоїла спеціальність майстра з розпису порцеляни. На Синельниківському фарфоровому заводі майбутня художниця пройшла виробничу практику і була направлена на роботу до художньої лабораторії Київського експериментального кераміко-художнього заводу, де пропрацювала з 1972 до 2003 року. К. Нікітаєва залишалась найбільш відданою прихильницею петриківського розпису у традиційному виконанні, дотримувалася композиційних схем і колористичних рішень, які були притаманні майстрам старої школи [дод. В.32, іл. 1].

Ірина Пецух (1952 р. н.) [дод. Б, іл. 38] у 1973 році прийшла в живописний цех КЕКХЗ на посаду учениці. У 1975 році вона стала копіїстом художньої лабораторії, в якій і почала навчатися петриківському розпису у досвідченої Ганни Павленко [дод. Д.3, іл. 18]. У своїх творчих композиціях на початковому етапі Ірина орієнтувалася на роботи своєї наставниці. Кольорова гама її творів дещо аскетична — переважно вона використовувала обмежену кількість кольорів, найчастіше охристі з зеленими, зелені з фіолетовими та сірі з червоними [дод. В.30]. У 1984 році І. Пецух вступила на навчання у Львівський інститут декоративного та прикладного мистецтва (відділення художньої кераміки), після закінчення якого у 1989 році більше

уваги почала приділяти роботі з формами, розписами займалась рідше. З 1995 до 2002 року обіймала посаду головного художника підприємства.

Катерина Устименко (1957 р. н.) [дод. Б, іл. 41] вивчала петриківський розпис у Миргородському керамічному технікумі, який закінчила у 1977 році і була направлена на Київський експериментальний кераміко-художній завод, на якому працювала до 1996 року. Вона обіймала посаду копіювальниці у художній лабораторії, але часто виконувала авторські твори на замовлення. Переважно використовувала пастельні кольори — від ніжно-бірюзових та рожевих до сіро-голубих, які гармонійно поєднувала з білим тлом порцеляни [дод. В.32, іл. 2]. У своїх орнаментальних композиціях використовувала дрібні деталі, які заповнювали весь простір малюнка, що не було притаманне традиційним декоративним розписам Петриківки.

Василь Музичук (1930–1996) [дод. Б, іл. 31] — ще один заслужений майстер народної творчості, який закінчив Київське училище прикладного мистецтва. Київському експериментальному кераміко-художньому заводу присвятив усе своє творче життя. Він віртуозно володів живописним мазком, який у розписах на порцеляні є одним із основних виражальних засобів, віддавав перевагу кобальтовому декору [дод. В.26, іл. 2]. На початковому етапі творчого шляху на його роботи мала помітний вплив стилістика творів петриківських майстринь, які працювали на заводі. У 1980-х роках він зосереджується на власній манері виконання розписів, яка була заснована на засадах мімесису, його композиції стають наближеними до натури.

Георгій Антоненко (1960 р. н.) [дод. Б, іл. 46] три роки навчався на курсах декоративного розпису, які вела корінна петриківчанка Поліна Глущенко. У 1977 році, після закінчення школи, він прийшов працювати на Київський експериментальний кераміко-художній завод учнем у живописний цех [дод. Д.4, іл. 2]. Згодом Георгій отримав III розряд майстра-копіїста і в 1986 році перейшов на роботу до художньої лабораторії, де зарекомендував себе як творча особистість.

На заводі Антоненко працював до 2000 року і, незважаючи на те, що обіймав посаду копіїста, виконав значну кількість власних творчих робіт. З 1979 року він бере активну участь у республіканських художніх виставках. Після звільнення з заводу переважно вдається до створення абстрактних композицій, іноді з доповненням декоративними елементами у вигляді квіткових мотивів. Ці твори мають злегка еклектичний характер, який зумовлений поєднанням натуралістичних зображень з відверто декоративними та формальними композиціями [дод. В.31, іл. 2].

Велика заслуга петриківських майстрів у тому, що завдяки їхнім старанням наша вітчизняна порцеляна набула яскраво вираженого національного характеру, стала впізнаваною в усьому світі завдяки своїм оригінальним мистецьким якостям [57]. Художники, котрі долучилися до процесу становлення національного художнього фарфору, були різні за віком, освітою та уподобаннями, але їх об'єднувало бажання творити. Зроблене ними залишить помітний слід в історії нашого декоративного мистецтва і слугуватиме вагомим внеском до скарбниці української художньої культури.

4.4. Естетичні властивості графічних малюнків для деколі (тиражована продукція)

Стилістичні особливості створюваних на КЕКХЗ зразків декору для виробів масового вжитку дещо відрізнялися від аналогічної продукції інших українських підприємств, що виготовляли порцеляну. Нами проаналізовано залежність кінцевого результату від технічного оснащення виробництва та загальної мистецької культури, яка була притаманна тому чи іншому періоду існування підприємства.

Визначено вплив провідних художників підприємства на процес створення конкурентоспроможної продукції, що випускав цех деколі. Такі майстри, як М. Котенко, С. Сарапова, М. Тимченко, Є. Погорелова, в різні роки внесли вагомий вклад у розбудову декольної справи на КЕКХЗ.

Оскільки Київський експериментальний кераміко-художній завод був одним із перших, де було запроваджено друкування деколей для власних потреб та для усіх фарфорових заводів України, саме цей сегмент виробництва є важливим об'єктом дослідження. Фактично майже до самого його закриття тут зберігалася монополія на офсетний друк, який вирізнявся високою культурою мистецьких розробок і технічною довершеністю (трафаретну деколь деякі фарфорові заводи виготовляли для своєї продукції, зокрема Коростенський, Баранівський, Тернопільський). Тож на КЕКХЗ існувала розвинута структура, до якої входили: лабораторія керамічних фарб, цех із виготовлення пігментів, підполивних та надполивних фарб, лабораторія розробки деколей і друкарський цех [229, с. 18].

Деколь, декалькоманія (франц. *décollé* — «відклеєне», від *colle* — «клей», *coller* — «клеїти»; *manie* — «уміння, навик, спосіб») — спосіб друкування рисунків на фаянсі та фарфорі [190, с. 235]. Цей спосіб винайшов у 1752 році Джон Седлер із Ліверпуля. Роберт Хенкок у 1756 році вдосконалив цей спосіб, виконуючи методом гравіювання рисунок на мідній пластинці з подальшим друкуванням його аналогічно офорту керамічною фарбою на тонкому цигарковому папері, який накладався безпосередньо на керамічний виріб. Папір легко знімався, фарба залишалася на керамічному черепку і закріплювалася випалом [247].

Р. Хенкок започаткував цю техніку на фарфоровій мануфактурі Боу, а пізніше — у Ворчестері. Техніка декалькоманії значно простіша і дешевша, ніж ручний розпис, і дозволяє тиражувати продукцію, оздоблену творами відомих художників. У 1760-х роках у Ліверпулі було налагоджено масове виробництво друкованих рисунків. Дещо пізніше аналогічна технологія була запроваджена у Веджвуді і на багатьох порцелянових фабриках графства Стаффордшир. На початку XIX століття активно друкували деколі для підполивного і надполивного декору, використовуючи червону, коричневу, чорну та синю фарби. У середині 1840-х років у техніці деколь створювали поліхромні композиції надзвичайно тонкої роботи. Великим попитом

користувалися тарелі з квітковими бордюрами та пейзажною композицією в центрі предмету [258]. Розроблялися все нові прийоми літографської деколі та шовкографії. Інша назва поліхромної, багатоколірної декалькоманії — метакхромотипія (від грецьк. *meta* — «через», «на», *chroma* — «колір», і *typos* — «відбиток»). Використовували друк за допомогою фотопластинок, який називався фототипією [247].

Київський експериментальний кераміко-художній завод мав потужну виробничу базу і був монополістом у забезпеченні інших заводів галузі керамічними фарбами та деколями. 27 червня 1925 року було створено художню секцію, до обов'язків якої входило напрацювання нових зразків рисунків для декорування. Завідувачем було призначено професора М. Єгорова. До складу майстерні увійшли такі знані художники, як С. Томах, (?). Васильєв, (?). Носке та колишній майстер живописного цеху Будянського фаянсового заводу О. Базлов [229, с. 20].

На заводі постійно велася робота із запровадження у виробництво декору для власних посудних форм, хоч на перших порах художники підприємства працювали над оздобленням зразків інших заводів.

Паралельно заводом проводилась робота зі створення власних форм посудної продукції, декорованої методом декалько. Перші дослідні малотиражні партії виробів із фарфору були виготовлені у 1937 році. Безпосередньо причетним до цього процесу був Пантелеймон Никифорович Мусієнко. Творчість майстра була представлена у спеціальній літературі з тонкої кераміки як взірцева при створенні малюнків для деколі та використанні трафаретів у аерографії. Займався Пантелеймон Никифорович і науково-дослідною роботою. Ним написано понад 60 наукових праць. У 1968 році Пантелеймон Мусієнко став кандидатом мистецтвознавства [229, с. 68–71].

З 1934 року у дослідній лабораторії заводу створенням малюнків для деколей займалися відомі майстри художнього фарфору, серед яких був О. Базлов, і випускники Межигірського художньо-керамічного технікуму

К. Кривич, М. Котенко, І. Козлов. Зокрема Котенко створив рисунок «Дубовий листок» для чайного сервізу Довбиського фарфорового заводу, який став хрестоматійним і репрезентував тенденції розвитку декольної справи в Україні у 1930-х роках [229, с. 15].

Надзвичайно багато зробив для запровадження нових технік декорування межигірець Павло Михайлович Іванченко. З 1931 до 1933 року він розробляв рецептуру керамічних мас та полив, запроваджував технологію декорування виробів аерографом [73]. У 1937–1941 роках, уже в ранзі головного художника Укрфарфорфаянстресту, він розробляв нові форми декору, засновані на використанні народних розписів, зокрема про це свідчить створена ним у 1939 році ваза «Від барикад до соціалізму». В її оздобленні використано зразки петриківського орнаменту, наближеного до мальовок петриківчан — учнів Київської школи народної творчості, в якій з 1935 до 1937 року Іванченко працював завідувачем керамічного відділення [229, с. 63–67]. Вочевидь, саме Павлу Михайловичу спало на думку використати петриківський розпис для масового декорування порцеляни.

Перші повоєнні деколі були розроблені на основі трофейних. У цей час на КЕКХЗ над створенням малюнків для деколей працювали такі майстри, як (?). Рубльовський, Н. Барздович, О. Бірюкова, пізніше — В. Горленко та Ш. Файман. Налагодження випуску деколі стало одним із пріоритетних напрямків розвитку фарфоро-фаянсової промисловості. У лютому 1946 року з'явилися нові типи літографської деколі, нумерація яких починалася від першого числа [229, с. 234]. Не було гумованого паперу, готували його власноруч, вручну проводили друк.

Наприкінці 1940-х років завдяки дослідницькій роботі подружжя Кудінових на КЕКХЗ запровадили друк декалько з цинкових пластин, які пізніше замінили на алюмінієві [229, с. 236].

У 1950-х роках були поширені орнаментальні мотиви, притаманні народному текстилю, вишивці, кераміці. Петриківські майстри створювали зразки розпису та малюнки для деколей, що користувалися великим попитом

у споживачів. Ганна Черниченко, Віра Павленко, Віра Клименко та Марфа Тимченко розробили цілу низку соковитих малюнків із зображенням птахів та квітів [57].

На початку 1960-х років на КЕКХЗ розпочався друк деколі на офсетній машині та за допомогою шовкотрафарету, з огляду на це відпала необхідність в імпорتنих літографських каменях. З 1963 року почали надходити замовлення на деколі з інших республік СРСР, а з 1964 року тут освоїли випуск товарів на експорт [229, с. 240].

У цей же час змінилась загальна стилістика — в напрямку нового стилю неофункціоналізм, тому у творчості тогочасних художників підприємства з'явилося багато нових та сміливих варіантів декору, що базувалися на декоративних принципах та методах узагальнення [54].

На зміну класичним зразкам оздоблення фарфору прийшов декор, який базувався на мінімалістичних принципах, на лаконізмі та простоті виконання. Художники більше уваги почали приділяти виразності силуетів рисунка, стильності та мажорності, а це, у свою чергу, сприяло тому, що починав працювати матеріал, підкреслювалась білизна фарфору, його ошатність та святковість. Першість у переосмисленні ставлення до декорування порцеляни, зокрема в Україні, належала працівникам художньої лабораторії Київського заводу [229, с. 243].

Саме тоді розпочала роботу на КЕКХЗ Сусанна Сарапова. Вона мала чималий досвід роботи у галузі тонкої кераміки, оскільки викладала художні дисципліни у мистецькому закладі, працювала на керівних посадах в Укрфарфорфаянсі, тому відразу зарекомендувала себе як провідний фахівець підприємства зі створення виробів у новій стилістиці неофункціоналізму.

Значення праці С. Сарапової полягало не лише у створенні форм художніх виробів, які виготовляли на підприємстві, а й у дизайнерській розробці малюнків для деколей, творчо адаптованих до умов КЕКХЗ. Цей сегмент масового виробництва порцеляни був надзвичайно важливий,

оскільки дозволяв швидко розширити асортимент продукції заводу за рахунок декору.

Рисунки для деколей, створені Сусанною Михайлівною, домінували серед аналогічних творів тогочасних митців, вони вирізнялися легкістю виконання, вишуканістю композиційних прийомів, стрункістю силуетів і відповідністю естетиці мінімалізму [дод. В.41, іл. 5]. У творчій характеристиці, наданій їй для вступу у Спілку художників України у 1962 році, відзначалося, що мисткині притаманні «тонкий смак», «свіжість думки», «розуміння завдань промисловості», а її роботам — «високохудожність», «сучасність» [229, с. 133].

Не випадково її вплив позначився на творчості таких художників заводу, як Галина Головіна (останні кілька років праці на КЕКХЗ), Лідія Митяєва, Надія Гонсалес, які також виконували свої розробки у стилі неофункціоналізм [дод. В.23, іл. 1, 2].

1970-ті роки відмічені технічним удосконаленням виробництва, що, у свою чергу, дозволило покращити естетичні якості декору та збільшити наклад фарфорової продукції. У 1971 році завод переїхав на новий майданчик у м. Вишневому, розширивши таким чином виробничі площі, на яких розмістили нове обладнання [дод. Е, іл. 3]. Великим був внесок у становлення цеху деколі Івана Ковриженка, який обіймав посаду його керівника з 1968 року. Підприємство було устатковане 46 верстатами для деколі, вісім із них закуплені в ФРН, три — в Англії [229, с. 244].

Завдяки передовій технічній оснащеності у 1970-х роках Київський експериментальний кераміко-художній завод виконував замовлення на деколі не тільки для українських виробництв, а й для білоруських, середньоазійських та закавказьких фарфорових заводів. Ансамблі декалько були у цей час багатоскладовими, урізноманітнювалися великою кількістю окремих деталей та елементів у рамках однієї теми.

Після звільнення з роботи Сусанни Сарапової стилістика київського фарфору набуває нових рис, починає домінувати орієнтація на сувенірну

продукцію. Асортимент розробляється з огляду на потреби ринку, для споживачів середнього достатку. Висока якість малюнків для деколі була в той час притаманна творчості художниці Євгенії Погорелової [дод. В. 28], яка прийшла у 1973 році на місце С. Сарапової. Уроджена ленінградка (хоча навчалася в Одесі та Львові), вона орієнтувалася на зразки Ленінградського фарфорового заводу. На її творчість мали помітний вплив С. Чехонін та представники школи агітфарфору.

Також у цей час деколь стає невід'ємною складовою декорування скульптури [245]. Нею замінюють розпис плахт, вишиваних сорочок, рушників. Широко використовували цей спосіб такі скульптори, як В. Щербина, О. Жникруп, трохи пізніше — Л. Лозова, М. Лампека, В. Мусієнко.

У 1980-х роках на підприємство приходить когорта молодих художників — випускників ЛДІДПМ. Наталія Черниченко-Лампека, Микола Лампека, Юлія Красна, Ірина Пецух, яка до вступу в інститут 12 років працювала на КЕКХЗ живописцем. Практично всі, окрім І. Пецух, яка спеціалізувалася переважно на розписі, працювали з деколями [5].

Наталія Черниченко-Лампека [дод. Б, іл. 39] віддавала перевагу квітковим орнаментам, оскільки походила з родини петриківчан, відомих майстрів декоративного розпису, до якої належали її мати Г. Черниченко та тітка В. Павленко. Розробляла декор на продукцію, що випускалася заводом, зокрема чашки, вази, та на зразки посуду, що проектувався переважно її чоловіком М. Лампекою. Зокрема, на створені ним дитячі набори «Трійка» та «Гірка» (1985), кавовий сервіз «Серпанок» (1993), туалетний набір «Рута» рисунки для деколі розробляла Наталія Іванівна [дод. В.33]. Проектувала вона і власні форми з авторським декором, зокрема набір ваз для весняних квітів. Її сувенірно-подарункова писанка, оздоблена у манері, близькій до геометричного декору, з 1991 року випускалася масовим тиражем аж до самого закриття підприємства [229, с. 146].

Микола Лампека [дод. Б, іл. 40] розпочав трудову діяльність на заводі у 1982 році створенням своєї дипломної роботи — кавово-лікерного набору, присвяченого 1500-річчю м. Києва [дод. Г.7, іл. 4]. Уже в цій, першій роботі художник розробив та використав деколь у стилі давньоруської в'язі з наступною ручною дорисовкою. Він створював декор на різноманітну продукцію підприємства, зокрема виконав рисунки для набору філіжанок «Київські», які були оздоблені кобальтовою деколлю з краєвидами Києва, та набір чашок «Мереживні» (автор форми Я. Козлова) з деколлю «Українські народні пісні» [дод. В.41, іл. 8]. Кавовий сервіз «Карпати» (1991), набір чайників «Львів» (1995), кухлі «Козацький» (1983) та «Каштан» (1985) були затверджені художньою радою заводу з декором М. Лампеки. Деколі на кухлі «Козацький» та «Каштан» також розробляла Євгенія Погорелова.

У своїх розробках оздоблення художніх виробів КЕКХЗ М. Лампека послуговувався різноманітною тематикою та композиційними і технічними прийомами. Він використовував стилістику давньоруської мініатюри, старовинних дереворитів, декоративних мотивів, близьких до взірців доби козацького бароко. Митець вдало трансформував геометричні орнаменти, притаманні народному мистецтву Карпатського регіону, і традиційні флористичні мотиви, вводив у декор елементи сюжетних українських вишивок, привносячи сучасні нотки у їх трактування і адаптуючи до специфіки оздоблення порцеляни [63].

Юлія Красна [дод. Б, іл. 43], як і Ірина Пецух, до навчання у Львові працювала на КЕКХЗ живописцем. Для її творчості характерне звернення до тематичної картинки. Вона розробляла сюжети своїх малюнків як ілюстратор, переносючи на порцеляну куточки рідної Боярки, спогади про відпочинок у Карпатах, новорічні пейзажі, народні свята. Виконувала твори на казкові теми: «Жар-птиця», «Попелюшка», «Маленький принц». З кінця 1980-х років зразки, автором яких була Ю. Красна, активно запроваджувалися у виробництво, тиражувалися великими накладками і користувалися попитом у споживачів [229, с. 202].

З-поміж художніх розробок підприємства в останні роки його функціонування вирізняються рисунки для деколей Ю. Красної для чайних та кавових сервізів, окремих предметів: чайників, кухлів, шкатулок і таць [дод. В.41, іл. 12].

Криза 1990-х років, яка охопила всю країну, не оминула і Київський експериментальний кераміко-художній завод. З економічних причин припинила роботу офсетна дільниця. До закриття підприємства (у 2006 році) тиражувалася лише трафаретна деколь. Переважна більшість художників звільнилася з роботи. Творчий дух лабораторії занепав. Завод в основному працював з рисунками, які приносив замовник, здебільшого це були тематичні деколі на кухлі та окремі предмети релігійного призначення [дод. В.40, іл. 1–3].

4.5. Київські порцелянові сувеніри як документ епохи

Продукція Київського експериментального кераміко-художнього заводу має свої характерні риси і завжди привертатиме увагу своєю несхожістю на вироби інших фарфорових підприємств. Сувенірна продукція цього виробництва — своєрідний пласт культури, цікавість до якого не зникне, оскільки майстри КЕКХЗ створювали її, бережливо ставлячись до традиційних мотивів, разом з тим звертаючись до нової тематики.

Сувенір (франц. *souvenir*, від лат. *subvenio* — приходжу) — подарунок на пам'ять або ж річ як спогад про відвідану країну, місто [190]. Ми не замислюємося над тим, що змушує нас дарувати один одному подарунки. У кожному з нас закладено прагнення ділитися любов'ю, тому і даруємо частинку своєї душі близьким людям у вигляді різних сувенірів. Така «дрібниця» здатна викликати розчулення і позитивні емоції, є ще й потужним двигуном бізнесу, виразником матеріальної культури і свідком часу, в якому вона була створена.

Світовий досвід і статистика реалізації сувенірної продукції свідчить про те, що цей ринок у розвинених країнах має давні традиції і займає

суттєву частину в рекламному бізнесі. На жаль, останніми роками намітилася неоднозначна тенденція — обсяги сувенірної продукції у Центральній Європі залишаються на одному рівні, а США ось уже кілька років поспіль скорочують їх на 10–15% щороку.

Однак обсяг рекламно-сувенірного ринку Франції на даний момент становить близько 750 млн дол., Італії — 1 млрд дол., Німеччини — майже 4 млрд дол. Польща і Норвегія мають сумарний обсяг близько 300 млн дол. У той же час, за прогнозами експертів, країни Східної Європи мають значні перспективи зростання [249].

Ринок сувенірної продукції в Україні ще дуже молодий, замовники дещо консервативні, технологій і розробників небагато, але все ж перспектива розвитку, безумовно, є. Якщо раніше більшість клієнтів задовольняли стандартні пропозиції (ручки, брелоки, блокноти тощо), то тепер споживачі стали приділяти більше уваги дорогій продукції. Сувеніри, виконані в такому елітному матеріалі, як фарфор, завжди користувалися підвищеним попитом.

Як справедливо зауважує Ольга Школьна, «протягом усього XVIII століття і навіть протягом наступного, XIX, дипломатичні відносини між державами на світовій арені підкріплювалися красномовними подарунками. Ці «підношення» в знак дружби і взаєморозуміння, за неписаним етикетом, складалися з особливо цінних речей благородного походження. Фарфор-фаянс призначався для щоденної естетичної насолоди аристократів, заможної інтелігенції, вільних людей» [229, с. 4].

Київський експериментальний кераміко-художній завод, маючи потужну художню лабораторію, спочатку був орієнтований на випуск саме сувенірно-подарункової продукції, оскільки його виробничі потужності не дозволяли випускати продукцію широкого споживання. Велике значення мав і той факт, що завод знаходився у столиці України. На його базі розміщувалися замовлення уряду зі створення сувенірної продукції, якою обдаровували всіх високопоставлених гостей, що відвідували нашу країну.

Вітчизняні делегації, вирушаючи з офіційними та неофіційними візитами за кордон, обов'язково везли з собою подарунки — вази, розписані петриківським розписом, з портретами В. І. Леніна і Т. Г. Шевченка [дод. Д.3, іл. 6]. Місцева номенклатурна еліта теж замовляла тарелі та вази з портретами своїх родичів і друзів. Але завод випускав не тільки такі вироби.

Існує кілька типів сувенірної продукції:

- 1) недорогі предмети, значки, брелоки, ручки, запальнички (промоушен-сувеніри);
- 2) письмові та настільні набори, попільнички, кухлі (бізнес-сувеніри);
- 3) годинники, скульптура, VIP-набори (представницька продукція) — загалом усе, що можна подарувати партнерам по бізнесу [245].

В окрему групу можна виділити сувеніри, створені на базі фольклору, які мають місцевий і національний, етнографічний колорит. Основна маса продукції КЕКХЗ вкладалася саме в цей сегмент ринку. Розподіл цей досить умовний, адже з національною символікою випускаються і промоушен-сувеніри, і представницька продукція.

Доволі мудрим було рішення керівництва заводу ще у 1944 році на відновленому після руйнування виробництві впровадити нові види розпису для декорування фарфорових виробів. Заснований на вільному мазку, петриківський розпис органічно поєднувався з білизною такого вишуканого матеріалу, як фарфор. Пізніше цей розпис прижився і на інших порцелянових підприємствах України, але такої досконалості, як на КЕКХЗ, не досяг, а згодом став своєрідною візитною карткою заводу [57].

Другим напрямом, який успішно розвивався з 1950-х років, була дрібна пластика. Практично одночасно прийшли працювати на виробництво після завершення навчання п'ятеро молодих скульпторів: Владислав Щербина, Оксана Жникруп, Григорій і Олена Молдаван, Ольга Рапай. Займалися пластикою і такі художники, як Олександр Сорокін і Світлана Голембовська.

Тематика продукції, що випускалася підприємством, була різноманітною, такого розмаїття форм не мав жоден вітчизняний завод [229].

Продукувалося і багато інших речей, які могли використовуватися як подарунки, але скульптура і вази з петриківським розписом однозначно були тим товаром, який вигідно відрізняв КЕКХЗ від інших виробництв, що випускали фарфоро-фаянсову продукцію.

За 80 років існування підприємства у заводському музеї зібралася багатотисячна колекція зразків виробів, у тому числі й сувенірних, розроблених у художній лабораторії [256]. На початку 1990-х років мала відбутися передача цих експонатів до ДМУНДМ. Фахівці з Міністерства культури України вирішили, що зразки є власністю заводу і передача їх музею недоцільна.

У 2005 році, напередодні ліквідації підприємства, вдруге постало питання про передачу зразків до фондів Національного музею. Але упаковані і приготовані до перевезення вироби зникли у невідомому напрямку. Тепер доводиться по крихтах збирати інформацію, використовувати архівні дані й фотодокументи [5]. Займатися цим необхідно прямо зараз, поки є можливість спілкування з безпосередніми учасниками процесу виробництва, які можуть поділитися спогадами і враженнями про той час, коли функціонувало підприємство.

Сьогодні зберігається інтерес до історії КЕКХЗ, до виробів, які випускало підприємство. На форумах колекціонерів постійно обговорюються питання придбання зразків, переважно фарфорової пластики. Є ентузіасти, які займаються дослідженнями й випуском порцелянової скульптури. Ольга Школьна видала альбом, присвячений КЕКХЗ [229], Олександр Цапенко відкрив сайт kievporcelain.com.ua, на якому зібрана інформація про виробництво, його історію і художників [245]. Займається О. Цапенко і випуском продукції, використовуючи моделі та форми, викуплені у заводу після його закриття. Співпрацює з авторами, скульпторами та художниками колишньої художньої лабораторії.

О. Школьна, О. Цапенко, О. Жернова, М. і З. Козаки, Н. Черниченко і багато інших виробників, кому не байдужа доля підприємств легкої промисловості, зібралися 18–21 листопада 2011 року у столиці гончарства України, Опішному, на Міжнародний керамологічний симпозіум «Фарфор-фаянс у світовому і локальному вимірах (історія, мистецтво, побут, бізнес, ідеологія, політика)» [171].

Під час підсумкових засідань симпозіуму відбулися дискусії, обговорення, на яких були озвучені цікаві пропозиції: включити до туристичних маршрутів по областях України відвідування підприємств фарфоро-фаянсової промисловості, які припинили своє існування, і тих, що функціонують; на працюючих підприємствах створити філії інституту керамології, де фахівці займалися б науковою роботою, збиранням матеріалів для систематизації та введення їх в науковий обіг [221].

Існує упереджене твердження, що фарфор не став визначальним фактором у розбудові української культури. Перші порцелянові виробництва засновувалися на наших теренах іноземцями, та й орієнтувалися вони на європейські зразки, визначаючи художню політику своїх підприємств, таким чином збагачуючи мистецьку культуру сусідніх держав — Польщі та Росії [251, 72].

Севрська мануфактура була гордістю Франції, тому навіть після падіння монархії республіканцями було прийнято рішення будь що зберегти виробництво [27, с. 12]. Українська ж порцеляна не була пов'язана з ідеями державності, не стала символом державного престижу. Навіть перше виробництво, започатковане у Корці, засновувалося у межах Польщі, яка сподівалась на здобуття незалежності [254]. Ю. Чарторийський мав виражені польські уподобання, тому маємо визнати, що засновники порцелянового виробництва на теренах сучасної України навряд чи прагнули підтримати її престиж. Українська порцеляна, таким чином, опинилася у складній ситуації — вона не стала індикатором нації та її самобутності [24, с. 8].

Цю роль взяло на себе гончарство, пов'язане з народними традиціями, воно стало синонімом власне українського [171]. Сьогодні ми спостерігаємо розквіт гончарного виробництва в Україні, що супроводжується науковим ажіотажем. Натомість паралельно відбувся повний занепад українського фарфорового виробництва, та й вивчення його історії займаються лише поодинокі вітчизняні мистецтвознавці [24, с. 10].

Та все ж саме історія розвитку Київського експериментального кераміко-художнього заводу ламає цей стереотип. Підприємство пройшло складний шлях від рядового радянського виробництва із проявами ідеологічної заангажованості та спрямуванням на втілення політичних ідеологем партійного керівництва про розбудову радянського побуту до становлення лідером легкої промисловості незалежної України з яскраво вираженим національним характером [78].

Підтвердженням тому є незгасаючий інтерес суспільства до його історії, зацікавлення колекціонерів художньою складовою підприємства.

Як засвідчує практика, інтерес до підприємств, які випускали порцелянову продукцію, після їх закриття значно зростає. Вироби Корецького заводу цінуються нарівні з виробами Майсена [253]. Виставка волокитинської порцеляни, яка пройшла у вересні 2011 року в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, продемонструвала, що інтерес до цього підприємства не згасає [42]. Адже, як і на колишньому заводі Гарднера, там було налагоджено масовий випуск різноманітних статуєток та іншої сувенірної продукції. Ці твори нині представляють величезний інтерес для істориків і етнографів [158]. І, як справедливо зауважила відома українська художниця Ада Рибачук: «Надією на можливе майбутнє життя <...> наповнені <...> персонажі Ольги Рапай» [161]. Але так охарактеризувати можна усі твори провідних художників Київського експериментального кераміко-художнього заводу, які увійшли до скарбниці вітчизняного декоративного мистецтва, активно впливаючи на культуротворчі процеси в Україні у XX — на початку XXI століття

Отже, можна впевнено сказати, що розробкою посуду на КЕКХЗ займалися кращі фахівці у цій галузі, хоч виробництво було не зовсім пристосоване до випуску масової продукції, а посуд належить саме до цієї категорії. Однак створені стараннями й талантом провідних митців Київського експериментального кераміко-художнього заводу фарфорові набори та сервізи, декоровані деколями та розписами власного виготовлення, досі продовжують слугувати у побуті.

Фарфорова пластика, розроблена провідними скульпторами підприємства, займала більшу частину виробничих площ, користувалася великим попитом серед споживачів продукції даного сегменту та вигідно відрізнялася своєю оригінальністю й мобільністю у підготовці нових зразків до запровадження їх у тираж. Завдяки специфіці виробництва були виготовлені унікальні зразки порцелянової скульптури невеликим накладом, а іноді й одиничні екземпляри. Місце таких артефактів — у музейних та приватних колекціях. Втрачені при закритті заводу твори з асортиментного кабінету КЕКХЗ з часом поступово знайдуть своє місце у збірках фарфору.

Це стосується насамперед виробів, оздоблених петриківським розписом, адже цей спосіб декорування продукції органічно увійшов у художню практику підприємства і з часом став візитною карткою заводу.

Провідні вітчизняні музеї, особливо НМУНДМ, володіють великою кількістю зразків, які виконали корифеї народного розпису, що працювали в художній лабораторії КЕКХЗ. Однак велика кількість аналогічних творів залишається у власності родичів та друзів працівників підприємства і в колекціях антикваріату. Тож існує нагальна потреба зберегти, класифікувати та увести до наукового обігу інформацію про ці твори, допоки вони не зникли з поля зору мистецтвознавців.

Навіть рядова продукція заводу, декорована методом декалькоманії, заслуговує на увагу науковців, оскільки зразки рисунків виконували провідні художники, які працювали в цій галузі. Зокрема й майстри петриківського розпису, високо оцінені за свою професійну діяльність присвоєнням

почесних звань заслужених майстрів народної творчості (Віра та Галина Павленко, Василь Музичук), народних художників (Лідія Митяєва, Марфа Тимченко), лауреатів Шевченківської премії (Марфа Тимченко).

В окрему групу можемо виділити сувеніри, які були створені в річищі етнокультурних традицій різних регіонів України, насамперед слід згадати «Бурлески» В. Щербини, які мають місцевий і національний, етнографічний колорит. До них можемо віднести і вироби, оздоблені петриківським розписом. Осібне місце у цій групі належить продукції, виконаній на замовлення державних структур, для подарунків іноземним гостям і для урядових делегацій. Усім цим мистецьким зразкам, створеним на КЕКХЗ, був притаманний високий професійний рівень.

Крім того, продукція заводу, якого більше не існує, стає раритетною і користується попитом серед колекціонерів. Відповідно, з часом ці економічні активи держави, як важлива частина предметів колекціонування традиційних виробів нашої минушини й унікальний вітчизняний бренд, можуть все більше зростати в ціні, оскільки вирізняються винятковою культурою формотворення і декорування.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях [120, 121, 122, 126, 127, 129, 130, 256].

Література до розділу 4

4, 5, 7, 8, 9, 10, 18, 19, 24, 27, 35, 38, 42, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 59, 62, 63, 65, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 86, 87, 90, 95, 99, 101, 106, 107, 108, 111, 113, 114, 135, 144, 146, 148, 149, 153, 157, 158, 159, 161, 164, 167, 168, 169, 171, 172, 176, 179, 181, 183, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 200, 201, 215, 216, 218, 219, 221, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 236, 237, 238, 239, 242, 245, 247, 249, 251, 253, 257, 258.

ВИСНОВКИ

З огляду на визначену мету та поставлені завдання на захист дисертації виносяться такі наукові положення і висновки:

1. Дослідженням стану наукової розробки теми та артефактів КЕКХЗ, що залишилися від доби діяльності підприємства, займалися видатні українські науковці. Здійснений нами всебічний аналіз цих розвідок дозволив класифікувати творчий доробок київських художників порцеляни як значне явище українського соціокультурного простору. Опрацювання історіографії тонкої кераміки за науковими розвідками провідних мистецтвознавців — Л. Долинського, П. Мусієнка, О. Чарновського, Ф. Петрякової, В. Щербака, Н. Глухенької, Л. Білоус, О. Шкільної, Ю. Смолій, О. Корусь, дало змогу здійснити комплексний аналіз спадщини КЕКХЗ (1924–2006) в контексті промислового розвитку з урахуванням властивої їй специфіки і мистецького спрямування. Такий науковий підхід дозволив визначити сутність впливу творчих досягнень означеного підприємства на загальну художню культуру України у ХХ — на початку ХХІ століття.

Вперше окреслено та систематизовано наявну кількість речових джерел із порцеляни, що зберігаються у колекціях провідних національних і краєзнавчих музеїв, а також у приватних збірках з урахуванням останніх надходжень. Зокрема, опрацьовано експозиції, предмети із фондосховищ, дані науково-облікових картотек і допоміжних науко-метричних фондів.

Основною складовою джерельної бази стали порцелянові вироби КЕКХЗ, переважна частина яких зберігається у фондах та експозиції НМУНДМ, решта — здебільшого у колекціях музеїв Львова, Харкова, Дніпра, Запоріжжя, Чорноморська, Сум та ін.

2. Визначено та розширено типологію виробів, які випускало підприємство протягом ХХ та на початку ХХІ століття.

Типологія форм художніх виробів КЕКХЗ представлена у великій різноманітності. Вони відповідали функціональному призначенню і постійно

оновлювалися та трансформувалися, залежно від часу виготовлення, моди та особистого смаку виробника і запитів суспільства.

Виявлено, що умовно всю продукцію заводу можемо розподілити на дві основні великі групи.

До першої відноситься посуд, який підприємство продукувало від часу заснування власного виробництва у 1934 році. Перевага віддавалась окремим предметам та невеликим наборам, оскільки брак виробничих потужностей не дозволяв запроваджувати мистецьку продукцію розширеної комплектації.

Другу групу складала високомистецька сувенірна продукція та скульптура. Саме остання була тим сегментом виробництва КЕКХЗ, який не потребував значних технічних затрат, а завдяки художній якості вигідно вирізняв підприємство з-поміж аналогічних вітчизняних фарфорових заводів.

Згідно з поділом творів на умовні групи продемонстровано розмаїття форм, що вказує на особливості культуротворчих процесів, притаманних художній лабораторії заводу, з орієнтацією на запити споживачів.

Проаналізовано різновиди декоративного оздоблення, притаманні художній традиції КЕКХЗ. Простежено залежність оздоблення художніх виробів підприємства від загальної виробничої культури, особистісних уподобань провідних митців художньої лабораторії та естетичних уподобань споживачів порцелянової продукції, які змінювалися майже кожного десятиліття протягом всього восьмидесятирічного існування заводу.

Зазначено, що декорування є завершальною й відповідальною ланкою у загальному циклі технологічного процесу, а оздоблення керамічної продукції підприємства провадилося засобами живописного і пластичного декору.

Підкреслено, що важливими компонентами декору є композиція, сюжет та колористика. Художники заводської лабораторії використовували різні композиційні схеми та принципи, сюжетні лінії із зображенням пейзажів, квіткову орнаментику та геометричні й абстрактні мотиви.

3. Виходячи з проблематики дослідження, виявлено, що витоки мистецької своєрідності київської порцеляни сягають художньої культури

дореволюційних підприємств галузі. Зокрема, вони базувалися на традиціях формотворення і декорування Києво-Межигірської фаянсової фабрики і почасти художніх здобутках заводів так званої Волинської групи класичної доби розвитку вітчизняного фарфорового виробництва.

Засвідчено, що гіпсомодельна дільниця була важливою ланкою у специфіці керамічного виробництва. Вона вважалася основою для випуску тиражованої скульптури та сувенірної продукції, а саме такий асортимент творів переважно розроблявся та випускався КЕКХЗ.

Окреслено та проаналізовано різноманіття художніх творів КЕКХЗ, що користувалися попитом на Київщині та інших теренах України. На прикладі продукції підприємства — посудних форм, сувенірів, ваз, декоративної скульптури малих форм — продемонстровано результати взаємовпливів промислової та художньої культури виробництва тонкої кераміки різних заводів галузі і вагомий вплив на ці процеси художніх рад.

4. Доведено, що становлення і розвиток локальної художньо-образної мови митців КЕКХЗ, особливості їхнього творчого почерку, професійна відповідність у створенні кінцевого продукту — промислових зразків, які випускало підприємство, були засновані на національних традиціях, високому рівні художньої освіти та впливі середовища і змін мистецьких стилів протягом 80 років функціонування виробництва.

Проаналізовано творчість окремих майстрів підприємства, охарактеризовано їхню художню манеру, мистецькі уподобання та загальний рівень професійної підготовки. Визначено основні напрямки розвитку окремих виробничих підрозділів і місце художньої лабораторії в їхній структурі. Окреслено приналежність провідних митців заводу до певних творчих груп, які працювали над створенням різноманітного асортименту продукції підприємства.

З'ясовано, що значущим елементом специфічного культуротворчого середовища досліджуваного підприємства стали власні мистецькі традиції, що склалися на виробництві, завдяки яким київська порцеляна завжди мала

своє неповторне обличчя. Виявлено, що відмінними мистецькими особливостями формотворення і декорування виробів порцеляни заводу стала орієнтація працівників художньої лабораторії на народне мистецтво, кращі зразки українського бароко, класичні зразки східного й західного фарфору, мистецькі здобутки авангардних течій початку XX століття, що постійно трансформувались відповідно до тенденцій розвитку та культуротворчої діяльності суспільства.

5. У ході дослідження виявлено мистецькі особливості петриківського розпису на порцеляні КЕКХЗ, що стали невід'ємною частиною української художньої культури. Доведено, що цей вид декорування фарфорових виробів було застосовано ще у 1936–1938 роках за сприяння П. Іванченка, Г. Павленко та П. Глущенко. Завдяки їхнім старанням бездоганний петриківський розпис, що на високомистецькій продукції підприємства набув ювелірної вишуканості та філігранності, перетворився на своєрідний бренд заводу. Мистецька порцеляна означеного виробництва, завдяки оригінальним художнім якостям і виразним рисам цього декору, стала впізнаваною в усьому світі.

6. Виявлено унікальність виробничої бази Київського експериментального кераміко-художнього заводу, унаочнено вагомий вплив цього підприємства на загальну культуру створення художніх творів із тонкої кераміки на теренах всієї України. Зазначено, що всі здобутки і традиції КЕКХЗ стали невід'ємною частиною вітчизняної мистецької культури творення форм і розписів порцелянових виробів. З'ясовано, що на антикварному ринку сьогодні існує підвищений попит на продукцію підприємства, що стало вітчизняним брендом. Доведено приналежність творів київської порцеляни до чинників, які активно впливали на культуротворчі процеси і мистецьку панораму України у XX — на початку XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

I. Законодавчі акти

1. Указ Президента України «Про державну підтримку культури і мистецтва України» №1152/98 від 20 жовтня 1998 року. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1152/98#Text> (дата звернення 20.10.2020)
2. Постанова Кабінету Міністрів України «Про невідкладні заходи щодо запобігання вивезенню за межі України предметів національного культурного надбання» №1888 від 30 грудня 1998 року. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1888-98-%D0%BF#Text> (дата звернення 19.11.2020)

II. Архівні джерела

3. Інвентарні книги (історичного, етнографічного, художнього, художньо-промислового відділів). *Архів НМУНДМ.*
4. Матеріали з історії Київського художнього заводу (спадкоємця Київського експериментального кераміко-художнього заводу). *Архів підприємства.*
5. Спогади працівників КЕКХЗ: інтерв'ю (1980–2020 рр.). *Архів автора.*

III. Опубліковані матеріали

6. Августиник А. И. Керамика: 2-е изд., перераб. и доп. Ленинград: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1975. 590 с.: ил.
7. Акунова Л. Ф., Приблуда С. З. Материаловедение и технология производства художественных керамических изделий. Москва: Высшая школа, 1979. 216 с.
8. Александр Матвеев: Альбом. Москва: Советский художник, 1979. 382 с.
9. Альмединген А. Глина и фарфор: очерк. Санкт Петербург: Изд. Книжн. Маг. П. В. Луковникова, 1901. 96 с.: 36 рис.
10. Андреева Л. Советский фарфор 1920–1930 годы. Москва: Советский художник, 1975. 340 с.

11. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво: навчальний посібник. Львів: Світ, 1993. 272 с.
12. Аронов В. Р. Дизайн в культуре XX века. 1945–1990. Москва, 2013. 405 с.
13. Атлас анатомії людини: пер. з ісп. І. Севастьянової. Харків; Білгород: Книжковий клуб, 2008. 80 с.
14. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х рр.: нариси з історії українського мистецтва. Київ: Мистецтво, 1984. 222 с.
15. Афоніна О. С. Прийоми подвійного кодування в малярстві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ: ДАКККиМ, 2016. Вип. 37. С. 112–121.
16. Бабурина Н. Малая декоративная пластика. *Советское декоративное искусство 1945–1975 : очерки истории / под ред. В. П. Толстого*. Москва: Искусство, 1989. С. 125.
17. Бабурина Н. Скульптура малых форм. Москва: Советский художник, 1982. 240 с.
18. Бабурина Н. Малая пластика — поиски и тенденции. *Декоративное искусство СССР*. Москва. 1979. № 1. С. 10–15.
19. Баранівський фарфоровий завод ім. В. І. Леніна. Фарфор: Каталог. Київ: Реклама, 1979. 48 с.
20. Баскаков А. Я., Туленков Н. В. Методология научного исследования: учеб. пособие. Киев: МАУП, 2002. 216 с.
21. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908–1950. *Нові дні*. Торонто, 1952. Вересень. С. 16–21.
22. Безклубенко С. Д. Суспільна природа мистецтва. Київ: Мистецтво, 1973. 87 с.
23. Белічко Ю. В. Національна своєрідність та інтернаціональний пафос українського радянського образотворчого мистецтва. *Українське*

мистецтвознавство: республіканський міжвідомчий збірник / НАНУ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1968. Вип.2. С. 16–30.

24. Бех Л. В. Український фарфор: загальноєвропейський вимір та національна специфіка. *Актуальні проблеми історії теорії та практики художньої культури*. Київ: НАКККіМ, 2012. Вип. XXIX. С. 278–285.

25. Білоус Л. У творчому тандемі. *Культура і життя*. Київ, 2005. № 45–46. С. 4.

26. Біляшівський М. Т. Наші національні скарби Київ: Шлях, 1918. 16 с.

27. Бирюкова Н. Ю., Казакевич Н. И. Севрский фарфор XVIII века: каталог. Санкт Петербург: Эрмитаж, 2005. 480 с.: ил.

28. Бітаєв В. А., Шульгіна В. Д., Шман С. Ю. Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей: навч.-метод. посіб. / Електрон. текст. дані: Київ, 2010. 128 с.

29. Богущкий Ю. П. Стан та перспективи розвитку культури в Україні: наук.-методична розробка. Київ: ДАКККіМ, 2004. 51 с.

30. Большаков Л. Н. Рисунок на фаянсе. Харьков: ПРАПОР, 1982. 135 с.

31. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / под ред. Гейдова Д. и др. Прага, 1980. 208 с.

32. Борисова С. Етнодизайн як явище сучасної культури. *Вища школа*. Слов'янськ, 2011. Випуск LIV. С. 27–32.

33. Бриджмен Д. Человек как художественный образ. Москва: ЭКСМО, 2005. 350 с.

34. Бройдо Д. Руководство по гипсовой формовке художественной скульптуры. Ленинград; Москва, 1949. 398 с.

35. Бутнік-Сіверський Б. С. Український радянський сувенір / АН УРСР. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1972. 231 с.

36. Велігоцька Н. І. Декоративно-ужиткове мистецтво. *Історія українського мистецтва*: у 6-ти т. / АН УРСР. Гол. ред. УРЕ. НДІ теорії,

історії та перспективних проблем радянської архітектури в м. Києві Держ. ком. цивільного будівництва та архітектури при Держбуді СРСР / голов. ред. М. П. Бажан. Київ, 1967. Т. 5. Кн. 1. Радянське мистецтво 1941–1967 рр. С. 384–390.

37. Велігоцька Н. Порцелянова гама. *Нотатки з Республ. виставки народного декоративного мистецтва*. Київ: Культура і життя, 1967. С. 3.

38. Велігоцька Н. Співдружність. *Творчі взаємозв'язки народного і професійного мистецтва Радянської України*. Київ: Мистецтво, 1973. С. 45–46.

39. Верба І. І. Петрашевич Г. Л.: Каталог. Київ: Мистецтво, 1965. 56 с.

40. Вербилки: история фарфорового завода Ф. Я. Гарднера / под редакцией Ю. Н. Кравцова. Москва: Авангард, 2005. 483 с.

41. Веретко Н. В. Технологічні реставраційні дослідження як невід'ємна складова атрибуції пам'яток мистецтва. *Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: всеукраїнськ. наук.-практ. конф., 26-27 листоп. 2009 р.* Київ: ДАКККиМ, 2009.

42. Виставка «Волокитинський фарфор» / НМУНДМ, 23.09–30.11.11. Куратор виставки провідний науковий співробітник Т. Нечипоренко. Прес-реліз. URL www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/VOLOKIT.SHTML (дата звернення 12.05.2020)

43. Виставка українського народного мистецтва, присвячена 50-річчю утворення СРСР: Каталог. Київ: Реклама, 1974. С. 86.

44. Виставка «Перлини Київського фарфору» 14.02–14.03. 2019 р.: Буклет / авт. текст та упорядкув. О. Корусь. Київ, 2019. 6 с.

45. Виставка фаянсових та порцелянових виробів Києво-Межигірської фабрики / Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Київ-Друк, 1925. 16 с.

46. Виставковий проект «Межигірський керамічний технікум: відлуння віку» / НМУНДМ, 05.12.19–30.01.20 / куратор І. Бекетова. Прес-реліз. URL: <http://prostir.museum/ua/event/6864> (дата звернення 02.02.2020)

47. Владислав Щербина: буклет / авт. тексту О. Корусь, упорядник О. Манштейн. Київ: Інтертехнологія, 2012. 6 с.
48. Водолій Л. Мелодії маленьких скульптур: репортаж з виставки творів В. Щербини. *Українське слово*. 2006. 15–26. Листопада. № 46. С. 14.
49. Волков С. М. Художня освіта в Україні. *Матеріали науково-практичної конференції: сучасний стан, проблеми розвитку*. Київ, 1998. С. 9–12.
50. Воронов Н. В. Культура форми. *Декоративное искусство СССР*. Москва, 1961. С. 37–42.
51. Воротіна Л. І., Воротін В. С., Гуткевич С. О. Кандидатська дисертація: методика написання і захисту: посібник для аспірантів і здобувачів наукового ступеня. Київ: Вид-во Європейського ун-ту, 2006. 137 с.
52. Вялець А. Музеї та сучасність. *Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття*: зб. наук, праць. Київ: Златограф, 2004. С. 10–14.
53. Герчанівська П. А. Культурологія: термінологічний словник. Київ: НАКККіМ, 2015. 438 с.
54. Герчанівська П. Е. Процес стилеутворення в мистецтві. *Мультиверсум. Філософський альманах*: зб. наук. праць / гол. ред. В. В. Лях. Київ. Том 22. С. 195–205.
55. Глухенька Н. Петриківські декоративні розписи. Київ: Мистецтво, 1965. 62 с.
56. Глухенька Н. Петриківські майстри декоративного розпису. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 65 с.
57. Глухенька Н. О. Петриківські розписи. Київ: Мистецтво, 1973. 81 с.

58. Государственная фаянсовая фабрика б. Кузнецова, с. Буды. ДАХО (Державний архів Харківської області), ф. р. 1956, оп. 1, д. 28–610; оп. 2, д. 3–141.

59. Гнатюк М.В. Декоративне малярство села Петриківки як джерело художнього виховання учнів. *Мистецтво в сучасній школі: проблеми пошуків*. Матеріали науково-методичної конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти: історія і сучасність» (м. Івано-Франківськ, березень 2008) / за заг. ред. доцента М.В.Вовка. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. Вип II. С. 17–27.

60. «Грації та блазні» Ольги Рапай: Буклет до виставки 2015 р. / авт. тексту і упорядник О. Корусь. Київ, 2015. 10 с.

61. Губар О. М. Філософія: інтерактивний курс лекцій: навч. посіб. Київ: Центр навчальної літератури, 2007. 415 с.

62. Даскалова Р. Современная скульптура Украины. *Первая Республиканская выставка скульптуры Украинской ССР. Советская скульптура*: сб. ст. / Сост. В. Тиханова. Москва: Советский художник, 1985. Вып. 9. С. 110–118.

63. Декоративное искусство СССР. *Ежемесячный журнал*. Москва: Советский художник, 1989. 1(374). 48 с.

64. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств: очерки. Москва: Искусство, 1969. 347 с.

65. Довідник Національної спілки художників України. / гол. ред. Волощук І. М. Київ: Дирекція виставок НСХУ, 2013. 616 с.

66. Долинский Л. В. Украинский художественный фарфор: автореферат дис. <...> кандидата искусствоведения: 26.00. 05. Москва, 1961. 30 с.

67. Долинський Л. В., Мусієнко П. Н. Фарфор та фаянс. / *Історія українського мистецтва*: в 6-ти т. / під заг. ред. М.П. Бажана та ін.; за ред.

Я. П. Затенацького. Кн. I. Мистецтво кінця XVIII — першої половини XIX століття. Київ: Мистецтво, 1968. Т. IV С. 298–307.

68. Долинський Л. В. Старий український фарфор. / *Матеріали з етнографії та мистецтвознавства Академії наук УРСР*. Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1959. С. 89–119.

69. Долинський Л. В. Український художній фарфор. Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. 88 с.: іл.

70. Дуденко С. И., Никифорова И. А. Дуденко Т. В. Украинский художественный фарфор советского периода. Харьков: Золотые страницы, 2008. 200 с.

71. Дуденко С. И., Никифорова И. А. Марки майолики, фаянса, фарфора: справочник. Харьков: Майдан, 2000. 864 с.

72. Дулькина Т. И. Марки российского фарфора и фаянса. 1750–1960. Москва: Изд-во И. Касаткиной, 2003. 432 с.

73. Експериментальна майстерня. / упор. Ірина Бекетова. Київ: НьюТон Продакшн, 2007. 22 с.

74. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / гол. ред. Мельничук О. С.; ред. тому Коломієць В. Т., Склярєнко В. Г. Київ: Наук. думка, 2003. Т. 4. 656 с. (Серія «Словники України»).

75. Жоголь Л. Багатство форм і барв. *Образотворче мистецтво*. Київ, 1978. № 1. С. 23–24.

76. Жоголь Л. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. Київ: Будівельник, 1973. 111 с.

77. Жоголь Л. Декоративно-прикладное искусство Украины. *Советское декоративное искусство*: сб. ст. Москва: Советский художник, 1983. Вып. 6. С. 115–122.

78. Жоголь Л. Ювілей київського фарфору. *Музеї народного мистецтва та національна культура*. Київ, 2004. Вип. XLIX. С. 427–430.

79. Запаско Я. П., Чарновський О. О. Мистецтво оновленого краю. *Українське мистецтвознавство*: зб. наук. пр. Київ: Наукова думка, 1968. Вип. 2. С. 121.
80. Збірник нормативно-правових актів з питань вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей: методичний посібник / ред. кол. С. М. Шкляр, П. М. Білаш; упор. О. В. Юрченко-Микита, Ю. О. Приходнюк. Київ: АРТЛІТ, 2006. 320 с.
81. Зікеєва О. «Блакитні мальви на білій порцеляні». *Антиквар*. Київ, 2019. №1–2(109). С. 24.
82. Зосім О. Л. Категорія «Сакральне» у сучасній мистецтвознавчій та культурологічній науці. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: зб. мат-лів Сьомої між нар. наук.-творчої конф. Київ, 2014. Том 9. С. 17–19.
83. Игнаткин И. А. Охрана памятников истории и культуры: справочное пособие. Киев: Вища школа, 1990. 223 с.: ил.
84. Изделия Киевского керамико-художественного завода: каталог. Киев: КПТО «Мода» по заказу КЕКХЗ, 1990. 34 с.
85. Іванова О. Межигірський фаянс ХІХ ст. в колекції ДМУНДМ. *110 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва*: матеріали науково-практичної конференції, присвяченої Міжнародному дню музеїв (1997). Київ: Національний музей історії України, 2002. Вип. 40. С. 93–105.
86. Іванов С., Циганок О. Прикладне мистецтвознавство, як результат диференціації сучасної науки про мистецтво. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*: наук. журнал. Київ: НАКККиМ, 2019. №1. С. 220–226.
87. Ігнаткін І. О., Сак Л. М. Скульптура. *Історія українського мистецтва*: в 6-ти томах. / Голова ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін. Київ: Українська радянська енциклопедія, 1968. Т. 6. Кн. 1. Радянське мистецтво 1947–1967 років. С. 232–362.

88. Індутний В. В., Чернявська Е. В., Шкляр С. М., Платонов С. М. та ін. Оцінка культурних цінностей. Друге видання. Київ: ТОВ «АЯКС ПРІНТ», 2006. 608 с.: іл.
89. Індутний В. В. Пам'ятки як твір. *Українська культура*. Київ, 2002. № 8. С. 16–17.
90. Искусство стран и народов мира: Краткая художественная энциклопедия / гл. ред. Б. В. Иогансон. Москва: «Советская энциклопедия», 1978. Т. 4. 668 с.
91. Казакевич Н. Венский фарфор в Эрмитаже. Санкт Петербург: Нестор-история, 2007. 244 с.: ил.
92. Казакевич Н. Западноевропейский фарфор в Эрмитаже: история собрания. Санкт Петербург: Нестор-история, 2005. 380 с.: ил.
93. Казакова В. В. Фарфор в частных коллекциях России первой половины XVIII в. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. Санкт Петербург, 2008. Вып. 77. С. 100–105.
94. Калашнікова Р. Зібрання творів образотворчого мистецтва з колекції І. І. Стешенко. *Пам'ятки України: історія та культура*. Київ: ТОВ «МЕГА-Поліграф», 1914. Жовтень. № 10 (208). С. 44 — 49
95. Кара-Васильєва Т. В. Про майстрів народного мистецтва. Київ: Рад. школа, 1984. 174 с.
96. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого» стилю. Київ: Либідь, 2005. 280 с.
97. Карпинская-Романюк Л. Л., Корусь Е. П. Фарфор Ольги Рапай: Монография-каталог. Хмельницкий: «ТОВ Рекламист», 2015. 216 с.
98. Карпов В. В. Приватна колекція в українському культурно-мистецькому просторі: новації правової легалізації. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей*: збірник. Київ: НАКККіМ, 2019. 216 с.
99. Катаева М. Мастер фарфоровой пластики: о творчестве В. Щербины. Киев: Крещатик, 2012. 01.02 (№ 13). С. 7.

100. Кверфельд Э. К. Фарфор: краткий исторический очерк. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1940. 80 с.
101. Киевский фарфор: каталог продукции завода ОАО «Деффа». Вишневое, 1996. 26 с.
102. Клименко О. О. Традиції та інновації в українському гончарстві ХХ — початку ХХІ ст. і проблема кітч. Київ: МІСТ, 2008. №4-5. С. 152–161.
103. Константинов В. О. 3 Історії фарфоро-фаянсової промисловості Волині кінця ХІХ — поч. ХХ ст. *Бердичів древній і молодий*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 8–11 черв. 2005 р. Житомир, 2005. С. 27–30.
104. Константинов В. О. Фонди Київських державних архівів як джерело вивчення історії силікатної промисловості України. *Актуальні проблеми розвитку архівної справи в Україні*: доповіді та повідомлення наук. конф., 15–16 березн. 1995 р. Київ, 1999. С. 188–190.
105. Копієвська О. Р. Роль еліт у формуванні культурної ідентичності. *Культура і сучасність*. Київ, 2015. № 1. С. 15–21. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_15_1_5 (дата звернення 19.05.2020)
106. Корусь Е. Авторский фарфор Владислава Щербины. *Среди коллекционеров*. Москва, 2011. № 2(3). С. 42–53.
107. Корусь Е. Владислав Щербина. Фарфор и керамика: монография. Киев: АРТ КНИГА, 2016. 376 с.: ил.
108. Корусь Е. В шутку и всерьез: автопортрет украинских мастеров в керамике и фарфоре. *Антиквар*. Киев, 2014. № 1(80). С. 78–63.
109. Корусь Е. Киевские пляжи, киевские пляжницы. *Антиквар*. Киев, 2014. № 7-8 (84). С. 92–101.
110. Корусь Е., Романюк Л. «Гандзя цяця молодичка...». Украинская тема в фарфоре Ольги Рапай. *Антиквар*. Киев, 2011. № 11(58). С. 110–117.
111. Корусь Е. Фарфоровая пластика Владислава Щербины. *Антиквар*. Киев, 2011. № 5(53). С. 62–70.
112. Корусь Е. Фарфоровые балерины Оксаны Жникруп и не только. *Антиквар*. Киев, 2018. № 3-4(107). С. 94–99.

113. Корусь Е. Федевич Л. Фарфоровые галереи. *Антиквар*. 2011. №7–8. С. 65–71.: цв. ил.
114. Корусь О. Владислав Щербина [Некролог]. *Студії мистецтвознавчі: Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. Архітектура*. / Голов. ред. Г. Скрипник; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. Чис. 2(58). С. 122.
115. Корусь О. «Грації та блазні» Ольги Рапай. *Народна творчість та етнологія*. Київ, 2015. Березень-квітень (№ 2). С. 129–130.
116. Корусь О. Твори київської скульпторки-фарфористки Оксани Жникруп у колекції НМУНДМ *Науковий вісник Національного музею історії України*, [S.1.], п. 3, р. 443 — 449, dec. 2018. ISSN 2618–0235. URL: <http://visnyk.nmiu.com.ua/index.php/nv/article/view/245>. (дата звернення 18.11.2019)
117. Корусь О. Мала пластика Клавдії Філонович кінця 1940–початку 1950-х рр. для фарфорових заводів Києва та Полонного. *Науковий вісник Національного музею історії України*, [S.1.], п. 3, р. 450–455, dec. 2018. ISSN 2618–0235. URL: <http://visnyk.nmiu.com.ua/index.php/nv/article/view/245>. (дата звернення 15.12.2019)
118. Краткая художественная энциклопедия искусств. *Искусство стран и народов мира*. / Глав. ред. Б. В. Иогансон. Москва: Советская энциклопедия, 1962. 696 с.
119. Кржавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: навч. посібн.: У 3 ч. Львів: Світ, 2005. Ч. 3. 268 с.: іл.
120. Лампека М. Владислав Щербина — провідний пластик української порцеляни ХХ ст. *Праці Центру пам'яткознавства*: зб. наук. праць / Титова О. М. (гол. ред.), Акуленко В. І., Бесова Л. М. [та ін.]; Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК. Вип. 25. Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2014. С. 152–161.
121. Лампека М. Дизайнерські розробки в сегменті продукції Київського експериментального кераміко-художнього заводу. *Етнодизайн*:

європейський вектор розвитку і національний контекст: збірник наукових праць. Полтава, 2015. Книга друга. С. 361–366.

122. Лампека М. Еволюція творення художнього образу на основі стилізації та трансформації пропорцій людського тіла у творчості Владислава Щербини. *Художні практики початку XXI століття: новації, тенденції, перспективи*: мат-ли конф. Київ: КДІДПМД ім. М. Бойчука, 2017. С. 384–387.

123. Лампека М. Значение специализированных художественных советов ВИАлегпрома в формировании критериев эстетического восприятия и художественной выразительности образцов фарфоро-фаянсовой продукции, выпускавшейся в 80–90-е гг. XX ст. в СССР. *Традиции и современное состояние культуры и искусства*: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. Минск, 2013. Част. 2. С. 93–96.

124. Лампека М. Марки Київського експериментального кераміко-художнього заводу (1930–2000 рр.). *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: матер. конф. Київ: НАКККиМ, 2011. С. 173–174.

125. Лампека М. Модельники Київського експериментального кераміко-художнього заводу: художня культура виконання форм, специфіка авторської праці. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: А. Чебикін (голова), О. Федорук (гол. ред.), М. Яковлев та ін. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 195–204.

126. Лампека М. Особливості творчого почерку видатних майстринь петриківського розпису на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі: М. Тимченко, В. Клименко-Жукової, В. Павленко, Г. Павленко-Черниченко, а також їхніх продовжувачів. *Реформування соціально-економічної сфери України та напрямки його здійснення*: зб. наук. пр. за мат-ми конф. Житомир, 2011. С. 45–47.

127. Лампека М. Петриківська орнаментика на київській порцеляні. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії 2013*: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ

України; наук. керівник теми і голов. наук. ред. І. Безгін; редкол.: А. Чебикін, І. Безгін, Г. Веселовська та ін. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 5(16). С. 272–280.

128. Лампека М. Продукція Київського експериментального кераміко-художнього заводу у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: НАКККиМ. 2019. Вип. 36. С. 88–96.

129. Лампека М. Створення художнього образу на основі стилізації та трансформації пропорцій людського тіла у декоративно-прикладному мистецтві. *Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал*. Одеса, 2012. №2(33). С. 9–10.

130. Лампека Н. Сувенирная продукция Киевского экспериментального керамико-художественного завода как документ эпохи. *Актуальные проблемы мировой художественной культуры: мат-лы междунар. науч.-практ. конф.* Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2012. Часть 2. С. 109–114.

131. Лампека М. Художні вироби Київського експериментального кераміко-художнього заводу у приватних колекціях. *Znanstvena misel journal*. Ljubljana: Free access to the electronic version of journal, 2020. Vol. 2. № 38. P. 9–15.

132. Левчук Л. Т. Естетика: підруч. Для студ вищ. навч. заклад. Київ: Вища школа, 2000. С. 662–672.

133. Ликова О. Атрибутування глиняних виробів: суть проблеми. Українська керамологія: Національний науковий щорічник за 2007 рік. *Атрибуція кераміки в Україні* / за ред. докт. істор. наук О. Пошивайла. Опішне: Українське народознавство, 2011. Кн. III. Т.2. С. 284–292.

134. Лисін Б. С. Глини і глиняна промисловість на Україні. Київ, 1918. 157 с.

135. Лобанов Ю. Фарфору високу якість. *Образотворче мистецтво*. Київ, 1978. № 5. С. 21–22.

136. Лукич Г. Е. Конструирование художественных изделий из керамики. Москва: Высшая школа, 1979. 225 с.
137. Макаров К. А. Алексей Сотников. Жизнь и творчество. Москва: Советский художник, 1986. 160 с.
138. Марки советского фарфора, фаянса и майолики. В 2-х т. / Насонова И. С. и др. Москва: Среди коллекционеров, 2009. Т. 2. 320 с.
139. Марки фарфора, фаянса, майолики, русские и иностранные: пособие для любителей и коллекционеров / по изданию И. Троцкого и Ф. Фогта. Москва: изд-во В. Шевчук, 2007. 216 с.
140. Мастера украинской фарфоровой пластики. Владислав Щербина: Комплект открыток / текст Л. Белоус; сост. О. Манштейн. Киев: Интертехнология, 2008. 30 открыток.
141. Мастера украинской фарфоровой пластики. Оксана Жникруп: Комплект открыток / текст Л. Белоус; сост. О. Манштейн. Киев: Интертехнология, 2008. 30 открыток.
142. Мельничук Л. Ю. Приватні мистецькі колекції XIX–XX ст. у складі музейних зібрань Слобожанщини: особливості розвитку, культурно-історична і художня цінність, перспективи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.05. Харків, 2011. 215 с.
143. Метка Л. Сучасні проблеми атрибуції глиняних виробів з музейних колекцій. *Українська керамологія*: Національний науковий щорічник. За 2007 рік. Атрибуція кераміки в Україні / за ред. докт. істор. наук О. Пошивайла. Опішне: Українське народознавство, 2011. Кн. III. Т. 2. С. 126–130.
144. Механик Н. Основы пластической анатомии. Москва: Искусство, 1958. 352 с.
145. Михайленко В. Є., Прищенко С. В. Стилiзацiя природних форм у графiчному дизайнi та рекламi: формотворчi аспекти. *Технiчна естетика i дизайн*. Київ, 2012. Вип. 11. С. 121–129. URL <http://nbuv.gov.ua/UJRN/texnect> (дата звернення 19.01.2020)

146. Михайлов С. М., Михайлова А. С. История дизайна. Краткий курс: учеб. для вузов. Москва: Союз Дизайнеров России, 2004. 289 с.
147. Михайловская К. Цветущий кобальт. Москва: «Советская Россия», 1980. 224 с.
148. Моздир М. І. Українська народна дерев'яна скульптура. Київ: Наукова думка, 1980. 194 с.
149. Мороз И. И. Технология фарфорово-фаянсовых изделий: учебник. Москва: Стройиздат, 1984. 334 с.: ил.
150. Мороз И. И. Фарфор, фаянс, майолика: научное издание. Киев: Техника, 1975. 352 с.: ил.
151. Музеї народного мистецтва та національна культура: зб. наук. праць / за ред.. М. Селівачова. Київ: Златограф, 2006. 268 с.
152. Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття: зб. наук. праць / за редакцією М. Селівачова. Київ: Златограф, 2004. 208 с.
153. Музей образотворчих мистецтв ім. О. Білого м. Іллічівськ / вступ. ст. І. І. Міхасенко; упорядн. І. С. Кедик. Одеса: «Графік плюс», 2001. 80 с.
154. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український український мистецтвознавець. ЦДАМЛМУ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України), ф. 990, оп. 1, спр. 242.
155. Мусина Р. Р. Марки российского фарфора 1744–1917 гг. Москва: Знание, 1995. 80 с.
156. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. / Ред. кол.: П. М. Жолтовський, Ю. П. Лащук, О. О. Чарновський. Львів: Вид-во Львівського університету, 1969. 192 с.
157. Народне мистецтво. Квартальник. № 37–38. / Головний редактор Євген Шевченко. Київ: Оранта, 2007. 80 с.
158. Недилько С. А. Школьникам о керамике. Київ: Радянська школа, 1990. 144 с.

159. Никуленко С. И. Становление высшей художественной школы в Украине (1917–1934): дис. ... канд. искусствоведения: 26.00.05. Харьков, 1997. 189 с.
160. Овчарук О. В. Ідеал людини як концепт філософсько-культурного дискурсу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: збірник наукових праць. Київ: НАКККиМ, 2012. № 28. С. 93–101.
161. Ольга Рапай: Альбом. Київ: Дух і літера, 2007. 96 с.
162. Онацький Н. Х. Українська порцеляна. Суми: Сумський художньо-історичний музей, 1931. (Серія науково-популярних видань №3). 10 с.
163. Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань: зб. док. / Упоряд. Л. В. Прибега. Київ: Ін-т культурології. Акад. мистецтв України, 2009. 416 с.
164. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво: Словник-довідник Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2003. 216 с.
165. Персалл Р. Керамика и фарфор / пер. с англ. яз. Г. И. Левитан. Минск: Белфакс, 1997. 128 с.: цв. ил.
166. Петрякова Ф. С. Семантико-етимологічний огляд слів «фарфор» і «порцеляна». *Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології*: наук. зб. пам'яті Миколи Трохименка. / Відп. ред. М. Селівачов. Київ: Редакція вісника «Ант», 2002. Львів, С. 83–88.
167. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVI — начало XX ст.). Москва, 1992. 342 с.
168. Петрякова Ф. С. Фарфор Городниці: 190 років. *Наука і культура*. Київ: Генеза, 1999. Вип. 30. С. 438–445.
169. Пластика малых форм. Фарфор: комплект открыток. / Сост. и автор текста В. Щербак. Київ: Мистецтво, 1976. 15 листівок.
170. Платонов Б. О. Основи оціночної діяльності: підручник. Київ: НАКККиМ, 2013. 227 с.: іл.

171. Пошивайло І. В. Феноменологія гончарства: семіотико-етнологічні аспекти. / Український центр народної культури «Музей Івана Гончара», Державний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Опішне: Українське народознавство, 2000. 432 с.: іл.

172. Протас М. О. Українська скульптура ХХ століття / ПСМ АМУ. Київ: Інтертехнологія, 2006. 278 с.: іл.

173. Пучков А. О. К выяснению принципа изобразительной обнаженности скульптур древнегреческих божеств. *Художня культура. Актуальні проблеми: науковий вісник* / ПСМ АМУ. Київ: Вид. дім А+С, 2006. Вип. 3. С. 427–431.

174. Рапай Ольга. Скульптура. Декоративне мистецтво. Монументальне мистецтво: Каталог виставки творів / авт. вступ. ст. В. Цельтнер. Київ: Спілка художників України, 1983. 36 с.

175. Рапай Ольга. Скульптура: Каталог виставки / авт. вступ. ст. Р. Даскалова. Київ, 1968. 12 с.

176. Ревенок Н. М. Експертиза творів декоративно-прикладного мистецтва з кераміки, порцеляни, скла: навч. посібник. Київ: НАКККіМ. 2014. 124 с.: іл.

177. Ревенок Н. М. Мистецтвознавча експертиза українського фарфору-фаянсу ХІХ — початку ХХ століття в контексті розвитку художньої культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 26.00.01. Київ, 2018. 285 с.

178. Родионов А. М. Марки русского фарфора: практическое руководство для собирателей. Киев: Стилос, 2005. 288 с.

179. Сакович І. В. Народні традиції в українській художній промисловості. Київ: Наукова думка, 1975. 183 с.

180. Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. Москва: Просвещение, 1968. 296 с.: ил.

181. Сангурська Т. Творчість Владислава Щербини. *Музеї народного мистецтва та національна культура: збірник наукових праць* / за ред. д-ра

мист. М. Селівачова. / Музей українського народного декоративного мистецтва, Головне управління культури і мистецтва Київської міської державної адміністрації, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. Київ: Златограф, 2006. Вип. XLIX. С. 215–219.

182. Сання-Олимп. Рекламный проспект. Москва: 1998. 12 с.

183. Светлов И. Е. О советской скульптуре 1960–1980. Москва: Советский художник, 1984. 248 с.

184. Седляр В. Жовтень в образотворчому мистецтві. *Жовтневий збірник: Революції року VII: 1917–1924*. Київ: Держвидав України, 1924. С. 141–152.

185. Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині. *Всесвіт*. Харків. 1927. № 4-5. С 19.

186. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія): навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Мистецтва. 2-ге вид., допов. та випр. Київ: АНТ, 2009. 407 с.: іл.

187. Семесюк М. Наївне мистецтво Марії Галушко. *Народне мистецтво*. Київ, 2008. С. 86–87.

188. Сержант Л. Фарфор і фаянс. *Історія декоративного мистецтва України: у 5-ти т. / НАНУ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, гол. ред. Г. Скрипник*. Київ, 2016. Т. 5. С. 403–424.

189. Слободян, О. О. **Пістинський** центр гончарства ХІХ — першої половини ХХ століття: історія, типологія, художні особливості, майстри: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів: Львівська академія мистецтв, 2001. 17 с.

190. Словник іншомовних слів / за редакцією О. С. Мельничука. Київ: УРЕ, 1985. 968 с.

191. Словник термінів мистецтвознавця-експерта: для студентів спеціальності 6.020208 «Образотворче та декоративно-прикладне мистецтво»

спеціалізації «Мистецтвознавець-експерт» / уклад. В. А. Сіверс та ін. Київ: НАКККиМ, 2011. 124 с.

192. Словник художників України. Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1973. 271 с.

193. Смолій Ю. О. Хатнє малювання Петриківки другої половини ХІХ — першої третини ХХ століття: витoki, еволюція, художні особливості: Автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2011. 16 с.

194. Советский фарфор: каталог / авторы сост. И. С. Насонова, С. М. Насонов. Москва: Среди коллекционеров, 2010. 368 с.

195. Советское декоративное искусство 1917–1945. Очерки истории. / отв. ред. В. П. Толстой. Москва: «Искусство», 1984. 256 с.

196. Станкевич М. Є. Протодизайн — міф чи реальність. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка»*. Львів: Видавн. Львівська політехніка, 2012. Серія Архітектура. № 728. С. 184–189.

197. Стельмашук Г. Г. Українські митці у світі: матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. Львів: Апріорі, Львів. нац. акад. мист., 2013. 20 с.

198. Сто дизайнеров Запада / авторы сост. В. Аронов и др. Москва: ВНИИТЭ, 1994. 216 с.

199. Сто років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: зб. наук. пр. / за ред. М. Селівачова. Київ: Златограф, 2002. 250 с.

200. Тетерятников В. М. Экспертиза художественных изделий / авт.-сост. В. Скурлов. Санкт Петербург: Антикварное обозрение, 2002. 83 с.

201. Технічна естетика і дизайн: міжвідомчий науково-технічний збірник. Випуск 5 / відп. ред. М. І. Яковлев. Київ: Віпол, 2008. 268 с.

202. Титаренко А. Методи експертизи фарфоро-фаянсових виробів (на прикладі маркованих експонатів колекції НМУНДМ): зб. матер, наук.-теорет. конф., 9–10 лист. 2012 р. Київ: НАКККиМ, 2012. С. 56–57.
203. Титаренко А. Проблеми атрибуції та експертизи тонкокерамічних виробів в музеях України. *Питання історії науки і техніки* / гол. ред. Л. О. Гріффен; відп. ред. В. О. Константинов. Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2014. №1 (29) С. 61–64.
204. Титаренко А. Шляхи комплектування збірок фарфору та фаянсу в музеях України. *Жовківські читання 2013*: зб. ст. Другої міжнар. наук. конф. «Музей в сучасному світі» / Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького; упор. С. Каськун. Львів: Растр-7, 2013. С. 120–123.
205. Тройницкий С. Н. Фарфор и быт. Ленинград: Изд-во Брокгауз-Эфрон, 1924. 80 с.
206. Уманцев Ф. С. Искусство древнего мира. Киев: Спалах ЛТД, 1969. 216 с.
207. Фармаковский М. Очерки по истории русского фарфора. *Среди коллекционеров*. 1923. №11–12. С. 16–21.
208. Фарфор, фаянс, майоліка: каталог / автори-укладачі Л. А. Ліфшиць, М. В. Максимова. Київ: Українське державне видавництво місцевої промисловості, 1940. 31 с.
209. Фарфор — сенс мого життя. Мала пластика Владислава Щербини: буклет-каталог виставки в Музеї обр. мист. ім. О. Білого (листопад 2017–січень 2018). / авт. тексту і упоряд. О. Корусь. Київ: 2017. 6 с.
210. Федевич Л. К. Порцеляна Волокитинської мануфактури Андрія Міклашевського: каталог колекції Сумського художнього музею. Суми: ВТД «Університетська книга», 2005. 32 с.: 8 іл.
211. Федорук О. К. Маестро художнього скла Андрій Бокотей. Київ: Либідь, 2008. 124.
212. Федорук О. К. Українське бароко та європейський контекст. Київ: Наукова думка, 1991. 274 с.

213. Ферчук А. Порцеляна і фаянс у збірці НМУНДМ. *Київська старовина*. Київ, 1999. № 4. С. 92–94.
214. Хогарт Б. Динамическая анатомия для художников. Тула: Родничок; Москва: Астрель, 2004. 216 с.
215. Цельтнер В. Ольга Рапай. *Советская скульптура*. Москва: Советский художник, 1986. № 10 С. 124–136.
216. Цельтнер В. Размышления на выставке. *Декоративное искусство*. Москва, 1986. № 10. С. 3.
217. Цікавинки київського фарфору: комплект 12 листівок. / Текст О. Корусь; упор. Т. і Р. Сазонові. Київ: Музей «Київський фарфор», 2019. 12 с.
218. Чарновський О. Українська народна скульптура. Львів: Вища школа, 1976. 144 с.
219. Чарновський О. О. Фарфор. *Нариси з історії українського мистецтва* / за ред. П. М. Жолтовського та ін. Львів: вид-во Львівського університету, 1969. С. 107–119.
220. Чернець В. Г. Україна: динаміка культуротворчих процесів. Київ: ДАКККиМ, 2002. 175 с.
221. Черниченко Н. І. Симпозіум в Опішному. *Мистець*. Київ, 2011. Жовтень (№ 29). С. 3.
222. Чотири стани глини. Кераміка Владислава Щербини: буклет-каталог до виставки у Національному заповіднику «Софія Київська» / автор тексту і упорядник О. Корусь. Київ, 2015. 6 с.
223. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності: підручник. Київ: Знання, 2004. 307 с.
224. Широцкий К. В. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. *Очерки по истории декоративного искусства Украины*. Киев: Типогр. С. В. Кульженко, 1914. Т. 1. 141 с.
225. Широцкий К. В. Старовинне мистецтво на Україні. Київ: Видавниче тов-во «Криниця», 1918. 23 с.

226. Школьна О. В. До питання атрибуції фрагментів меццо-майолікових сакральних предметів епохи модерну двох українських храмів: Петровської церкви Вовчанського повіту на Харківщині та з с. Саливінки Київського повіту. *Культура України*: зб. наук. пр. Харківської державної академії культури. Харків: ХДАК, 2009. Вип. 26. С. 35–47.

227. Школьна О. В. З історії мистецької освіти на Будянському фаянсовому заводі 1920–1940-х рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2013. Вип. 20. С. 44–56.

228. Школьна О. В. Жовква і Глинсько: два найбільш давні виробництва тонкостінного фаянсу, започатковані Яном Собеським на українських землях. *Жовківські читання 2011*: зб. ст. перш. наук. конф. «Музей у сучасному світі» / Львівська галерея мистецтв / упор. С. Каськун. Львів: Растр-7, 2011. С. 207–219.

229. Школьна О. В. Київський художній фарфор ХХ століття. Київ: День Печати, 2011. 400 с.: іл. Укр., рос. мовами.

230. Школьна О. В. Кохання і фарфор: посуд для інтимного простору. Куртуазний характер окремих термінологічних дефініцій. *Твердиня над Іквою*: матеріали міжнар. наук. іст.-краєзн. конф. / Управління культури і туризму Рівненської обл. держ. адміністрації, Державний історико-культурний заповідник міста Дубна. Дубно, 2012. С. 232–238.

231. Школьна О. В. Культура харчування еліти українського суспільства XVII–XIX століть: типологія форм фарфоро-фаянсових виробів для напоїв. *Праці Центру пам'яткознавства*: зб. наук. пр. / гол. ред. О. М. Титова; ред. кол. В. 1. Акуленко, Л. О. Гріффен та ін. Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2012. Вип. 22. С. 246–255.

232. Школьна О. В. Методологічні засади вивчення українського фарфору-фаянсу кінця XIX — початку XXI століття. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*: зб. наук. пр. / НАМ України, Ін-т проблем суч. мист-ва; ред. В. Д. Сидоренко, І. Д. Безгін, Г. І. Веселовська та ін. Київ: Муз.

Україна, 2010. Вип. 6. Творчість та новітні технологічні аспекти мистецької освіти в Україні. С. 298–315.

233. Школьна О. В. Невідомі фрагменти втраченого сакрального начиння та тонкокерамічних іконостасів України XIX — початку XX століття: до питання атрибуції. *Могилянські читання*: зб. наук, праць. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2009. С. 280–296.

234. Школьная О. В. Фарфор-фаянс Украины XX столетия. Киев: Интертехнология, 2011. 400 с.: ил.

235. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси: у 2 кн. Київ: Интертехнологія, 2011. Кн. 1. 400 с.: іл.

236. Школьна О. В. Художні особливості порцеляни Баранівського фарфорового заводу кінця XIX — початку XX ст. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2008. №8. С. 119–134.

237. Шульгіна В. Д., Яковлев В. О. Інтерпретація теорії культури, мистецтва і освіти в сучасній українській науці (2005–2012 рр.). Київ: НАКККиМ, 2012. 228 с.

238. Шульгіна В. Д., Рябінко С. М. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України. *Європейський контекст*. Київ: Вісник НАКККиМ, 2017. № 1. С. 80–85.

239. Щербак В. Славетна Марфа Тимченко. *Народне мистецтво*. Київ, 2007. № 1–2. С. 4–9.

240. Щербак В. Сучасний український фарфор. *Українське мистецтвознавство*: республ. міжвід. збірн. / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського. Київ: Наукова думка, 1968. Вип. 2. С. 135–146.

241. Щербак В. Українська порцеляна XX століття: особливості розвитку, художні пошуки. / УАМ. Київ, 2005. Вип. 12. С. 205–213.

242. Щербак В. Фарфор, фаянс. *Історія українського мистецтва*: в 6 т. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР; гол. редкол. М. П. Бажан та ін. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1968. Т. 6. С. 363–370.

243. Юшкевич М. О. Роговой М. И. Технология керамики: издание 3-е, переработанное и дополненное. Москва: Издательство литературы по строительству, 1969. 350 с.

244. Яценко С. В. Корецький фарфор у колекції Музею українського народного декоративного мистецтва. *Музейні колекції: історія, дослідження, атрибуція*: зб. наук. пр. / за ред. докт. мист. М. Р. Селівачова. Київ: ТОВ «ХІК», 2010. С. 24–31.

245. KIEVPORCELAIN.com.ua (дата звернення 20.10.2019)

246. Вустер. Музей фарфора: веб-сайт. URL: http://www.votpusk.ru/country/dostoprim_info.asp?ID=10499&CT=X&P (дата звернення 05.09.2019)

247. История посуды: веб-сайт. URL: <http://panorama-rest.com.ua/articles/istoriya-kulinarii/istoriya-posudy-tarelka/423/>. (дата звернення 02.02.2020)

248. Майсен: веб-сайт. URL: <http://www.up-pro.ru/specprojects/prom-turizm/muzej-meissen.html>. (дата звернення 12.01.2020)

249. Коллекционирование советского фарфора. Тренды, риски, перспективы: веб-сайт. URL: <http://antiqtrade.livejournal.com/34620.html> (дата звернення 05.09.2019)

250. Aftanazy Roman. Turczynowe. Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej : w 10 t. *Wojewodztwo Kijowskie* / red. L. Piaty. Wed. drugie przejrane i uzupełnione. Wrocław; Warszawa; Kraków: Wydawnictwo Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1997. Т. 2. S. 350–358.

251. Chojnacka H. Polska porcelana 1790–1830. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1981. 64 s.: il.

252. Chroscicki, Leon. Porcelana — znaki wytworni europejskich. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1991. 509 s.

253. Korzec, [w:] Ludwig Danckert. *Leksykon porcelany europejskiej*. Gdańsk, 2008. S. 264–265.
254. Kostuch B. Polska porcelana. Krakow: Wyd-wo Klusznynski, 2003. 112 s.: il.
255. Kowecka E., Losiowe M. i J., Winogradow L. Polska porcelana. Włocław, 1983. Widanie II poprawione/ hoffer. Zurich: Racher, 1945. 301 s.
256. Lampeka M. Oriental motifs in the products of the Kyiv experimental ceramic-art factory. *Problems of Arts and Culture International scientific journal*. Baku: Institute of Architecture and Art, 2019. № 3(69). P. 90–97.
257. Porcelana Europejska XVII–XX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Wrocław, 1988. 23 s.: il.
258. Priolo Joan B. Ceramics and how to decorate them. New York: Fourth Printing, 1962. 144 p.
259. Ryszard R. St. Porcelana od baroru do empire / wstęp i opracowanie S. Gebethner. Warszawa: ARKADY, 1964. 311 s.: il.
260. Ryszard R. St. Porcelana uzywana w Polsce. *Sztuki Piekne*. 1927. R. 4. №3. S. 165–186.
261. Starzewska M., Jezewska M. Polska porcelana. Wrocław: Krajowa Agencija Wydawnicza, 1987. 36 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації

*Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за
напрямом «мистецтвознавство»*

1. Лампека М. Створення художнього образу на основі стилізації та трансформації пропорцій людського тіла у декоративно-прикладному мистецтві. *«Аркадія»*: культурологічний та мистецтвознавчий журнал. Одеса, 2012. №2(33). С. 9–10.
2. Лампека М. Петриківська орнаментика на київській порцеляні. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії 2013*: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; наук. керівник теми і голов. наук. ред. І. Безгін; редкол.: А. Чебикін, І. Безгін, Г. Веселовська та ін. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 5(16). С. 272–280.
3. Лампека М. Модельники Київського експериментального кераміко-художнього заводу: художня культура виконання форм, специфіка авторської праці. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. праць. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: А. Чебикін (голова), О. Федорук (гол. ред.), М. Яковлев та ін. Київ: Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 195–204.
4. Лампека М. Владислав Щербина — провідний пластик української порцеляни ХХ ст. *Праці Центру пам'яткознавства*: зб. наук. праць. / Титова О. М. (гол. ред.), Акуленко В. І., Бесова Л. М. [та ін.]; Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК. Вип. 25. Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2014. С. 152–161.
5. Лампека М. Продукція Київського експериментального кераміко-художнього заводу у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: НАКККиМ, 2019. Вип. 36. С. 88–96.

Статті у наукових іноземних виданнях

6. Lampeka Mykola. Oriental motifs in the products of the Kyiv experimental ceramic-art factory. *Problems of Arts and Culture International scientific journal*. Baku: Institute of Architecture and Art, 2019. № 3(69). P. 90–97.
7. Лампека М. Художні вироби Київського експериментального кераміко-художнього заводу у приватних колекціях. *Znanstvena misel journal*. Ljubljana: Free access to the electronic version of journal, 2020. Vol. 2. № 38. P. 9–15.

Статті в інших наукових виданнях

8. Лампека М. Дизайнерські розробки в сегменті продукції Київського експериментального кераміко-художнього заводу. *Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст*: збірник наукових праць. Полтава, 2015. Книга друга. С. 361–366.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації за кордоном

9. Лампека Н. Сувенирная продукция Киевского экспериментального керамико-художественного завода как документ эпохи. *Актуальные проблемы мировой художественной культуры*: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2012. Часть 2. С. 10–114.
10. Лампека М. Значение специализированных художественных советов ВИАлегпрома в формировании критериев эстетического восприятия и художественной выразительности образцов фарфоро-фаянсовой продукции, выпускавшейся в 80–90-е гг. XX ст. в СССР. *Традиции и современное состояние культуры и искусства*: мат-лы междунар. науч.-практ. конф. Минск, 2013. Част. 2. С. 93–96.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації в Україні

11. Лампека М. Особливості творчого почерку видатних майстринь петриківського розпису на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі: М. Тимченко, В. Клименко-Жукової, В. Павленко, Г. Павленко-Черниченко, а також їхніх продовжувачів. *Реформування соціально-економічної сфери України та напрямки його здійснення*: зб. наук. пр. за мат-ми конф. Житомир, 2011. С. 45–47.

12. Лампека М. Марки Київського експериментального кераміко-художнього заводу (1930–2000 рр.). *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: матер. конф. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 173–174.
13. Лампека М. Еволюція творення художнього образу на основі стилізації та трансформації пропорцій людського тіла у творчості Владислава Щербини. *Художні практики початку ХХІ століття: новації, тенденції, перспективи*: мат-ли. конф. Київ: КДІДПМД ім. М. Бойчука, 2017. С. 384–387.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Міжнародні симпозиуми, конгреси, наукові і науково-практичні конференції

Міжнародний керамологічний симпозиум «Фарфор-фаянс у світовому і локальному вимірах», (Опішне, 18–21 жовтня 2011 р.) на тему «Модельники КЕКХЗ: художня культура виконання форм, специфіка авторської праці», «В. Щербина — провідний пластик української порцеляни ХХ ст.» (участь — очна)

Міжнародна науково-практична конференція «Бойчуківські читання», (Київ, 03 листопада 2011 р.) на тему «Прояви бойчукізму у творчості художників-керамістів Київської фабрики фарб і декалько» (участь — очна)

V Міжнародна науково-творча конференція студентів, магістрів, аспірантів та молодих вчених «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології». (Київ, НАКККіМ, 10–11 листопада 2011 р.) на тему «Марки КЕКХЗ (1930–2000 рр.)» (участь — очна)

Міжнародна конференція «Актуальні проблеми світової художньої культури. Пам'яті професора У. Д. Розенфельда», (Гродно, Білорусь, 5–6 квітня 2012 р.) на тему «Сувенірна продукція КЕНКХЗ, як документ епохи» (участь — заочна)

Міжнародна наукова конференція «Дискурс тіла в європейській культурі», Одеса, (ОПУ, 10–11 квітня 2012 р.) на тему «Створення

художнього образу на основі стилізації та трансформації пропорцій людського тіла у декоративно-прикладному мистецтві» (участь — заочна)

Міжнародний керамологічний симпозіум «Глиняний посуд у культурі харчування народів світу», Опішне, (22–24 травня 2012 р.) на тему «Посудні форми КЕКХЗ» (участь — заочна)

Міжнародний керамологічний симпозіум «Декорування глиняних виробів: історія, технологія, функції», (Опішне, 16–19 жовтня 2012 р.) на тему «Мистецькі особливості декорування продукції КЕКХЗ» (участь — заочна)

III Міжнародна науково-практична конференція «Традиції та сучасний стан культури і мистецтва», (Мінськ, Білорусь 25–26 квітня 2013 р.) на тему «Значение специализированных художественных советов ВИАлегпрома в формировании критериев эстетического восприятия и художественной выразительности образцов фарфорово-фаянсовой продукции, выпускавшейся в 80–90 гг. XX в. в СССР» (участь — заочна)

II Міжнародний конгрес «Етнодизайн: Європейський вектор розвитку і національний контекст», (Полтава, 16–18 жовтня 2013 р.) на тему «Дизайнерські розробки в сегменті продукції КЕКХЗ» (участь — заочна)

Всеукраїнські науково-практичні конференції

X Всеукраїнська науково-практична конференція «Реформування соціально-економічної сфери України», (Європейський університет, Житомирська філія, 12 квітня 2011 р.) на тему «Особливості творчого почерку видатних майстринь петриківського розпису на КЕКХЗ» (участь — очна)

Всеукраїнська науково-практична конференція «Художні практики початку XXI століття: новації, тенденції, перспективи», (Київ, КДІДПМД ім. М. Бойчука, 24 листопада 2017 р.) на тему «Еволюція творення художнього образу на основі стилізації та трансформації пропорцій людського тіла у творчості Владислава Щербини» (участь — очна)

Додаток А.1

Дефініція «Порцеляна» в європейських і східних мовах

Porcelain, China — англійська

porselein — нідерландська

Porcelán — словацька

Porcelan — словенська

Фарфор, farfor — білоруська

Фарфор, farfor — російська

Fictilem — латинська

порцелан, portselan — болгарська

πορσελάνη, porseláni — грецька

posliini — фінська

ფაოფურო, Paipuri — грузинська

Porcelaine — французька

Porzellan — німецька

Porculan — хорватська

Porcelán — чеська

Porslin — шведська

Poirceallán — ірландська

Porcelana — іспанська

Porcelano — есперанто

Porcelana — португальська

Porcellana — італійська

porțelan — румунська

порцелан, porcelan — сербська

Porslen — валійська

Porcelianas — литовська

Porcelán — угорська

portselan — естонська

postulín — ісландська

porselen — турецька

Portselay, פּאָרצעלײַ — ідиш

Alkhazf, الخزف — арабська

瓷器, Cíqì — китайська

磁器, Jiki — японська

도자기, Dojagi — корейська

Шаазан, shaazan — монгольська

chinni — узбецька

сафолак, safolak — таджицька

Порцеляна — українська

Додаток А.2

Перелік порцелянових і фаянсових підприємств України, які функціонували у ХХ — на початку ХХІ століття

1. **Баранівський фарфоровий завод** розпочав виробництво порцеляни у 1803 році. В 1950–1980-і роки завод входив до числа провідних підприємств фарфорової галузі України. В 1976 році ним було випущено 39924 тис. виробів. У 2006 році тут виготовлялося більше 20% усієї фарфорової продукції, що тиражувалася на теренах України. В 2007 році завод перейшов у власність чеської компанії — виробника фарфору "Manufaktura Pírkenshammer". Та в 2009 році завод зупинився, після чого розпочався продаж виробничого обладнання. В 2013 році рішенням господарського суду Житомирської області завод був визнаний банкрутом.

2. **Бориславський фарфоровий завод** побудований у 1964 р. У 1972 р. введено в експлуатацію 2 чергу заводу. З 1973 р. почався випуск тарілок. У 1984 р. проведена реконструкція. Завод випускав 12 мільйонів штук виробів з порцеляни. У 2007 завод закритися.

3. **Будянський фаянсовий завод** функціонував з 1867 по 2006 р. (до 1923 — завод «Тов-во порцелянових і фаянсових виробів М. С. Кузнецова», 1923–1929 — «Серп і молот», 1929–1932 — «Фаянсовий завод Буди», в 1932–1991 — «Будянський фаянсовий завод»). Випускав фаянсові вироби для домашнього господарства та декоративні керамічні вироби. Продукція відрізнялася високою якістю і художнім виконанням. При виробництві використовувався метод механічного декорування (штамп), а також спосіб нанесення зображення вручну (розпис).

4. **Городницький фарфоровий завод** був заснований у 1799 році. До середини 19 століття на заводі виготовлялися вироби з фаянсу та кам'яної маси, від 1856 року налагоджено виробництво порцеляни. Одне із найстаріших підприємств України з виготовлення фарфорових виробів господарського і культурно-побутового призначення. 5% від випуску

продукції становили сувеніри і скульптура, 95% — господарський посуд. Ліквідований у 2012 році.

5. **Довбиський фарфоровий завод** був започаткований в 1823 році польським поміщиком Пшебельським. В кращі роки чисельність працівників заводу досягала 1500 осіб. На 2013 рік на території України залишалось три діючих фарфорових заводи (Довбиський, Дружківський і Сумський). В 2016 році завод розпочав експортувати щебінь. Станом на листопад 2016 року завод залишався головним підприємством, яке формувало бюджет Довбиша, але чисельність робітників скоротилась до 50 осіб.

6. **Дружківський фарфоровий завод** (одне з небагатьох підприємств, яке функціонує донині), Був побудований у 1971 році, введений в експлуатацію в 1972 році. Став одним із найбільших і технічно оснащених підприємств фарфоро-фаянсової промисловості на території України (максимальні обсяги виробництва досягали 26,5 млн. фарфорових виробів у рік).

7. **Кам'янобрідський фаянсовий завод** заснований у середині 1860-х років графінею Яблонською та графом Тишкевичем у селищі Кам'яний Брід. Спочатку на підприємстві виготовлявся різноманітний медичний посуд, настінні прикраси і невеличкі вироби для домашнього ужитку з порцеляни і напівпорцеляни. Через сто років, у 1954–1964 роках, завод перейшов на виготовлення фаянсової продукції. Випускав фаянсові тарілки, набори для напоїв, столові, чайні і кавові сервізи, сувеніри та інші вироби. Кількість працівників у часи розквіту виробництва становила близько 1000 осіб. В 2010 році підприємство ліквідоване у зв'язку з банкрутством.

8. **Київський експериментальний кераміко-художній завод** заснований у 1924 р., як експериментальна майстерня керамічних фарб і деколей. У 1930 р. — фабрика керам. фарб і деколей тресту Укрсклофарфор, з 1939 р. — Київський експериментальний кераміко-художній завод. В 1993 — ВАТ «Деффа». Завод був унікальним перш за все тому, що в

середині 20 століття (1940-ві рр.) тут було вперше широко запроваджено для декорування продукції петриківський розпис у виконанні народних майстрів: Г. та В. Павленко, М. Тимченко, В. Клименко. Також на заводі працювали й інші відомі художники та скульптори порцеляни: О. Сорокін О. Жникруп, В. Щербина, О. Рапай-Маркіш, та багато інших. Після закриття заводу в 2006 р. колекція виробів, що зберігалася там і вартість якої оцінювалася до кількох мільйонів доларів, мала бути передана у Національний музей українського народного декоративного мистецтва, однак натомість вона була викрадена і зникла.

9. **Коростенський фарфоровий завод** у 1909 році заснував поляк А. Пржибильський. Перші роки підприємство випускало «білий посуд» (з не декорованої порцеляни). У другій половині XX-го століття, завдяки потужній художній лабораторії (В. та М. Трегубови, А. Шевченко, Н. Галушка-Аксьонененко, К. Олійник та інші), підприємство, на рівні з КЕКХЗ, стало одним з провідних законодавців у царині формотворення і декорування виробів з порцеляни. В 1972 році на заводі було введено до експлуатації обладнання з автоматизованого виготовлення тарілок (що вдвічі підвищило продуктивність роботи). В 2012 р. завод припинив своє існування. Весною 2013 року обладнання було розібране на металобрухт і вивезене. Після закриття виробництва у міському Будинку культури була відкрита кімната-музей історії заводу (колекція і фонди якої у 2016 році нараховували близько 600 експонатів).

10. **Полонський завод художньої кераміки** заснований А. Бричкою в 1895 році був одним із найстаріших на теренах України. Пізніше на його базі була створена артіль «Керамік», яка проіснувала до 1956 року. У жовтні цього ж року на основі артілі було утворено державне підприємство «Полонський завод художньої кераміки», який спеціалізувався на випуску фарфорової скульптури. Після припинення діяльності ПЗХК в 2006 році його експонати з кімнати зразків передали до музею ПФЗ, який став музеєм історії двох порцелянових підприємств.

11. **Полонський фарфоровий завод** був заснований у 1889 році. В 1975 р. завод досягнув рівня випуску в 35 млн. штук виробів на рік. У 2000 році завод став одним з найбільших виробників порцелянового посуду в Україні. Закрився у 2008 р.

12. **Полтавський фарфоровий завод** розпочав свою діяльність з 03 липня 1964 року, як підприємство з виробництва посуду побутового призначення. Першу продукцію завод випустив в грудні 1964 року. Останній випал виробів був проведений в 2002 році. Весною 2004 року була заведена кримінальна справа стосовно голови правління ВАТ «Полтавафарфор» за фактом доведення підприємства до фіктивного банкрутства.

13. **Світловодський фарфоровий завод** був артілью, яка до початку 1960-х років функціонувала у Новогеоргіївську, територія якого у 1961 р. була затоплена Кременчуцьким водосховищем, тому підприємство було перенесено у місто Кремгес (нині — Світловодськ) Там був заснований невеликий завод, де виготовляли господарський посуд і димарі, але в 1970–2000-х Кремгесівський (Світловодський) керамічний завод виготовляв уже фарфоро-фаянсову продукцію. На початку 1990-х років це ВАТ «Світловодський фарфор», яке проіснувало до 1998 року.

14. **Синельниківський фарфоровий завод** був побудований в 1961 – 1964 рр., і входив до числа провідних підприємств міста В подальшому, завод був визнаний банкрутом і в 1996 році припинив виробничу діяльність.

15. **Сумський фарфоровий завод** заснований у 1965 році. В 1990–1991 рр. підприємство випускало 16 млн. фарфорових виробів у рік. Закрився завод у 2013 році.

16. **Тернопільський фарфоровий завод** введений в експлуатацію в 1964 році. Основною продукцією підприємства був посуд (чайно-кавові сервізи, кухонні і столові набори), а також сувенірно-подарункові вироби. Окрім стандартних серійних виробів завод виготовляв ексклюзивні зразки (в основному, виставкові). У жовтні 2006 року завод був визнаний банкрутом, після чого 1400 працівників були звільнені. При невстановлених

обставах були викрадені експонати заводського музею порцеляни і вивезене виробниче обладнання.

Окрім того існували виробництва, які не підпорядковувалися Міністерству легкої промисловості, зокрема:

Березнівський міжколгоспний фарфоровий комбінат, який з 1972 року випускав порцеляновий посуд. Кількість працюючих в 1972 році склала 63 особи. У 1997 р. Березнівський міжколгоспний фарфоровий комбінат став ТОВ «Березнофарфор». 30 липня 1998 Товариство з обмеженою відповідальністю було реорганізовано у Відкрите акціонерне товариство.

Славутський фаянсовий завод створений на базі побудованого ще в 1808 році князем Романом Владиславовичем Сангушко Славутського чавунно-ливарного заводу, який у 1908 році був перепрофільований У. Сигалом у керамічне виробництво. Після націоналізації в 1922 р. перейшов у підпорядкування Всеукраїнського об'єднання «Фарфор-скло» і виготовляв санітарно-керамічні вироби для народного господарства. Пізніше спеціалізувався на виробництві продукції будівельної кераміки.

Таблиця А 2

**Започаткування порцелянових виробництв в Україні, які
функціонували у XX — на початку XXI століття**

Рік	1799	1803	1823	Початок 1860-х
Місто	Городниця	Баранівка	Довбиш	Кам'яний Брід
Рік	1867	1889	1895	1909
Місто	Буди	Полонне (Ф.З)	Полонне (З.Х.К)	Коростень
Рік	1924	1960–1970	1961	1964
Місто	Київ (КЕКХЗ)	Світловодськ	Синельникове	Борислав
Рік	1964	1964	1965	1971
Місто	Полтава	Тернопіль	Суми	Дружківка

Додаток А.3

Термінологічний словник

Абразив — дрібнозерниста або порошкоподібна тверда речовина, що використовується для різання, полірування, шліфування, іншої обробки.

Аерографія — техніка образотворчого мистецтва, в якій використовується аерограф в якості інструмента для нанесення фарби на поверхню, що декорується за допомогою стиснутого повітря.

Базальт — натуральний камінь, найпоширеніша гірська порода, основна порода дна океану.

Базальтова вата — волокнистий теплоізоляційний матеріал.

Батарея (батареєний спосіб виготовлення кераміки) — (фр. batterie) — з'єднання декількох однотипних форм в єдину систему для ефективного одночасного їх заповнення шлікером.

Бентоніт — (від назви форту Бентона в США) — різновид вибілюючих глин, складається в основному з мінералів групи монтморилоніту або бейделіту.

Бісквіт (фр. biscuit від італ. biscotto — «печений двічі») — кондитерський виріб, або виріб з не покритої поливою порцеляни.

Бомза — підставка під керамічний виріб, виготовлена одночасно і з того ж матеріалу для запобігання деформації при сушінні і випалі.

Випал — процес термічної обробки матеріалів, що здійснюється для цілеспрямованої зміни їхніх фізичних якостей і хімічного складу.

Випал утильний — перший випал. Температура 900–1000 °С, видаляє механічно і хімічно зв'язану вологу, черепок набуває необхідну міцність при достатній пористості для покриття поливою.

Випал полив'яний — другий випал для спікання черепка і розливу поливи. Температура для порцеляни 1300–1400 °С.

Випал декоративний — третій випал для закріплення декору. Температура 800–830 °C. (в Росії 775±15 °C, 805±15 °C і 815±10 °C. В Європі 650–850 °C і вище 850 °C).

Восковка — модель виготовлена з воску.

Гіпс — мінерал класу сульфатів. Складається головним чином з двоводневого сірчаного кальцію (кальцію сульфат), у керамічному виробництві використовується для виготовлення моделей і форм.

Гіпсомодельний станок — обладнання для виготовлення гіпсових моделей.

Горн — піч для плавлення та гартування, висота якої менша від ширини.

Деколь — (англ. Decal) — технологія нанесення зображення на керамічні та скляні вироби. Зображення переноситься на кераміку з паперової основи.

Деколь офсетна — (від англ. *off-set* — *без контакту з друкарською формою*) — технологія друку, в якій фарба наноситься на основу не прямо, а через проміжний офсетний циліндр.

Деколь шовкотрафаретна (шовкографія) — метод відтворення зображення за допомогою трафаретної друкарської форми, крізь яку фарба наноситься на гумований папір.

Доломіт — породоутворюючий мінерал класу карбонатів.

Електроліт — речовини, розплави або розчини яких проводять електричний струм внаслідок дисоціації на іони. У керамічному виробництві використовується сода або рідке скло для покращення якості шлікеру.

Ескіз — попередній начерк креслення, картини, скульптури тощо.

Збагачення керамічної сировини — видалення зайвих домішок.

Золото (Препарат «рідкого» золота) — органічні сполуки золота (резинат золота «харц») з добавками розчиненими у суміші нітробензолу, хлороформу і ефірних масел 8%, 10%, частіше 12% концентрації. Використовується для декорування керамічної продукції.

Зразок (взірець) — виріб виготовлений автором і затверджений художньою радою.

Кадмій — пігмент для живопису. Хімічний склад ($\text{CdS}+\text{CdSe}$). Виробляється кількох відтінків.

Каолін — біла глина.

Кап — у керамічному виробництві матриця для тиражування форм.

Капсель — (нім. *kapsel*) вогнетривка (шамотна) ємність, в якій випалюються полив'яні керамічні вироби з порцеляни і фаянсу.

Карборунд — сполука кремнію з вуглецем, використання різноманітне й пов'язане з його високою міцністю і вогнетривкістю. Застосовується для виготовлення пічного припасу.

Каркас скульптурний — внутрішня конструкція для скульптурної моделі в м'якому матеріалі.

Кварц — мінерал класу простих оксидів і гідроксидів, головний мінерал групи кремнеземів, широко розповсюджений у земній корі. У керамічному виробництві слугує спіснювачем.

Ключка — інструмент для обробки гіпсу на гіпсомодельному станку.

Кобальт синій — керамічна фарба високого вогню.

Коефіцієнт термічного розширення (КТР) — фізична величина, що характеризує відносну зміну об'єму чи лінійних розмірів тіла зі збільшенням температури на 1 К при постійному тиску.

Корунд — мінерал, кристалічний оксид алюмінію (Al_2O_3). Зернисті агрегати непрозорого корунду застосовуються як абразивний матеріал і в якості вогнетривкого матеріалу.

Кракле — (фр. *craquele*), візерунок з тонких тріщин на полив'яній поверхні керамічних виробів. Часто підсилюється кольором.

Курант — інструмент для розтирання керамічної фарби (скляний товкачик)

Лещата — вогнетривкі керамічні плити. Використовуються як пічний припас.

Литво шлікерне — заповнення форми глиняним матеріалом, що знаходиться в рідкому агрегатному стані.

Люстри — тонкі плівки металів і їх оксидів з характерним перламутровим полиском на поверхні керамічного виробу.

Мазок перехідний — утворюється, коли на пензель набирають фарбу одного кольору, а потім злегка кінчик пензля занурюють у фарбу іншого кольору.

Мазок півтіньовий — наноситься на виріб пензлем, на який фарба набирається не повністю, а лише з одного боку.

Мазок корпусний — виконується без розтяжок, іноді в два прийоми, коли працюють з фарбами, які легко вигорають (селен, кадмій).

Модель — зразок у м'якому матеріалі або гіпсі для формування чи відливання (тиражування) однакових скульптур, керамічних виробів або деталей художніх творів.

Мулiт — мінерал класу силікатів. Кристалічне утворення в тілі черепка під час фази спікання.

Муфель — камера з вогнетривкого матеріалу, в якій під час випалу відсутній контакт керамічних виробів з топливом і продуктами його згорання, у тому числі газами).

Муфельна піч — обладнання для нагрівання різноманітних матеріалів до певної температури і випалу керамічних виробів.

Надполивний розпис — виконується керамічними фарбами по випаленій поливі й закріплюється декоративним випалом.

Начерк — попередньо виконаний малюнок, у якому зафіксовано основну ідею майбутнього твору.

Палітра — (фр., від іт., лопатка) У керамічному виробництві невелика чотирикутна пластина з матованого скла, на якій художник розтирає і змішує фарби під час роботи.

Перліт — гірська порода вулканічного походження. Має вигляд окремих гранул, зовні схожих на перлини — звідси і його назва.

Використання різноманітне — у керамічному виробництві найчастіше слугує утеплювачем.

Пігмент — (лат. pigmentum — фарбуюча речовина) у образотворчому та декоративно ужитковому мистецтві основа різноманітних фарб.

Підполивний розпис — розпис по утильному, зрідка не випаленому черепку з прокуркою до нанесення на виріб поливи.

Піч з висувним черенем — керамічна піч циклічної дії з вогнетривкою рухомою металевою платформою устаткованою карборундовим припасом. Використовується для усіх видів випалу.

Піч ЛЕР — керамічна піч безперервної дії з вогнетривкою рухомою металевою стрічкою для випалювання керамічних виробів при температурі 800–900 °С на утильний та декоративний випал.

Піч ПАС — керамічна піч безперервної дії високого вогню (1300–1400 °С) вагонеткового типу для полив'яного випалу.

Пічний припас — стійки, підставки, лещата виготовлені з вогнетривкого матеріалу (вогнетриви).

Плавень — речовина (напр. крейда, польовий шпат), котрою при випалі глини заповнюються порожнини у черепку і котра сприяє кращому скріпленню частин маси, що випалюється.

Пластика (дрібна) — керамічна скульптура невеликого розміру.

Полива (глазур) — (нім. Glasur, фр. glaçure) — склоподібне покриття поверхні керамічних виробів.

Польовий шпат — належить до групи породоутворюючих мінералів класу силікатів. Плавень, сприяє кращому скріпленню частин маси, що випалюється.

Порцеляна — один із видів тонкої кераміки — білий матеріал.

Растр — точкова структура графічного зображення при друку

Рельєф — (фр. relief, від лат. relevo — піднімаю) вид образотворчого мистецтва, один із основних видів скульптури в якому зображення створюється за допомогою об'ємів, що виступають із площини тла.

Розпис декоративний — орнаментальні і сюжетні композиції, що створюються засобами живопису на архітектурних спорудах та виробах декоративно-прикладного мистецтва.

Розпис на керамічних виробах — оздоблення керамічної продукції вручну за допомогою пензлів.

Селен — дуже рідкісний і розсіяний елемент, неметал чорного кольору, крихкий і блискучий на зламі. В керамічній промисловості використовується для приготування пігментів червоного кольору.

Середовище випалу порцеляни газове — здійснює вплив на хімічні процеси, які відбуваються у виробі, що випалюється, міняє його колір та інші властивості, існує два види випалу, які безпосередньо залежать від середовища, в якому випалюються вироби — відновлюваний та окислюваний.

Середовище окислюване — I етап випалу, температура до 940 °С. З маси видаляється залишок гігроскопічної вологи, відбувається розпад глинистих речовин, карбонатів, вигорають органічні домішки, починається спікання черепка, що супроводжується усадкою. На поверхні черепка, осаджується вуглець, надаючи йому сірого кольору.

Середовище сильно окислюване — II етап випалу, температура 940–1040 °С. Підготовчий етап до випалу у відновлюваному середовищі. В цей період вигорає сажистий вуглець, внаслідок розплавлення польового шпату утворюється рідка фаза, відбувається процес кристалізації глинозему і починає утворюватися муліт.

Середовище відновлюване — III етап випалу, температура 1040–1250 °С.

Без доступу кисню, оксиди металів переходять в закисли. Закисел заліза утворює силікати, які надають черепку блакитний відтінок. Розширюється інтервал спікання. На цьому етапі починається розплав глазури.

Середовище нейтральне — IV етап випалу при мінімальному доступі кисню починається при температурі 1250 °С. і закінчується при 1380–

1410 °С. Відбувається остаточне спікання черепка, розлив поливи і сплавлення її з черепком. Протікають дифузійні процеси, які зумовлюють рівномірний розподіл кристалічних новоутворень у черепку.

Солі — підполивні фарби-розчини з нітратів, хлоридів і сульфатів металів з додаванням в'язких речовин (декстрин, гліцерин, цукор). Використовуються для розпису по сирому або утильному черепку. В процесі випалу розчини солей розкладаються і утворюють оксиди, що фарбують черепок у певний колір.

Спіснювач — добавка, яка зменшує пластичність глини.

Стафаж — дорисовка пензлем вільним мазком. Використовують в основному для декорування ручок, носиків і виділення рельєфу.

Сушарка — сушильне устаткування.

Сушарня — приміщення з постійною високою температурою (70 °С) для підсушування гіпсових форм і невипалених керамічних виробів.

Теплове розширення — зміна геометричних розмірів (об'єму) тіла внаслідок зміни його температури.

Турнетка — (фр. tournette білчине колесо) диск для живописних робіт при декоруванні фарфоро-фаянсових виробів.

Усадка повітряна — зменшення об'єму зразка при його висушуванні.

Усадка вогняна — зміна розмірів виробу, що відбувається при випалі.

Усадка повна — арифметична сума величин повітряної й вогняної усадок. Величина повної усадки, як правило, 5–18% .

Фарфор — російська назва порцеляни, похідна з китайської та арабської мов (часто вживається у побуті).

Флюс — непластичний матеріал (плавень), сприяє пониженню випалу і кращому розливу поливи.

Формування — виготовлення керамічних виробів методом розкатування глиняної маси по стінках форми.

Фрита — багата кремнеземом склоподібна суміш, випалена на малому вогні до спікання (не до сплавлення).

Чистова форма — форма придатна для тиражування керамічних виробів або скульптури.

Чорнова форма — форма знята з моделі виготовленої у м'якому матеріалі для подальшого переведення її в твердий матеріал.

Цек — сітка тріщин на поверхні поливи, зумовлена невідповідністю КТР поливи та керамічної маси.

Цикля — інструмент (металева пластина з ручкою) для зняття надлишку гіпсу або шлікеру і вирівнювання поверхні.

Цирування — спосіб лощення рисунка по позолоченій матовим золотом поверхні.

Шамот — випалена й подрібнена керамічна маса.

Шамотна маса — суміш шамоту з сирію глиною.

Шлікер — сметаноподібна, рідка порцелянова маса, що складається з каоліну, кварцу і польового шпату, використовується у виробництві фарфору методом литва у гіпсові форми.

Шпатель — (нім. Spatel лопатка) — стальна пластина з ручкою для розтирання керамічної фарби.

Штамп — інструмент, виготовлений із різноманітних видів матеріалу (найчастіше гумовий), що виконує функцію фіксації відтиска чи перенесення барвника на поверхні, що декоруються.

Додаток А.4

Список працівників художньої лабораторії КЕКХЗ

1. **Варжанський Володимир Вікторович** — перший офіційний художник підприємства, поступив на виробництво у 1924 р.
2. **Іванченко Павло Михайлович** — головний художник, працював на КЕКХЗ у 1933 та з 1944 до 1946 року.
3. **Томах С., Васильєв, Носке** — учні П. Іванченка, з 1934 року займалися створенням рисунків для деколей.
4. **Базлов О. І.** — майстер розпису працював на підприємстві у середині 1920-х рр. та у другій половині 1930-х рр.
5. **Мусієнко Пантелеймон Никифорович** — працював художником підприємства з 1934 року, виконав понад 120 зразків розпису.
6. **Заїка Ілько Микитович** — перший інженер з мистецькою освітою на підприємстві з 1931 р.
7. **Котенко Микола К.** — художник по деколях у кінці 1930-х рр.
8. **Кривич Конон Н.** — художник, з середини 1930-х до середини 1940-х рр.
9. **Сорокін Олександр Дмитрович** — художник, скульптор, працював з 1934 року, один із засновників мистецької частини КЕКХЗ (з 1948-го до 1955 р. був головним художником).
10. **Головіна Галина Борисівна (до заміжжя фон Йорк)** — художниця КЕКХЗ з 1939 р. до середини 1960-х рр.
11. **Дмитрієва Є. М.** — художниця 1939 — початок 1940 рр.
12. **Міхальов Костянтин** — художник з 1944 до 1951 р.
13. **Барздович Р. К.** — художник з 1944 до 1962 р.
14. **Павленко-Черниченко Галина Іванівна** — працювала з 1944 до 1986 р. заслужений майстер народної творчості з 1976 р., лауреат премії ім. К. Білокур

15. **Клименко-Жукова Віра Федосіївна** — майстер народної творчості, на заводі працювала з 1944 до 1965 р.
16. **Родіонов Є.С.** — художник з 1945 до 1954 р.
17. **Мітяєва Лідія Мифодіївна (до заміжжя Пахарєва)** — художниця, народний художник УРСР. (1946–1950 рр., 1956–1964 рр.)
18. **Філонович Клавдія Петрівна** — скульпторка у 1948 р.
19. **Шумлянський М.** — скульптор кінця 1940-х років.
20. **Булашев В.** — скульптор у 1948 році.
21. **Бірюков К. Д.** — художник з 1948 до 1966 р.
22. **Казік Л.** — скульпторка в кінці 1940-х — на початку 1950-х рр.
23. **Велюра Н.** — художниця кінця 1940-х — початку 1950-х рр.
24. **Зак Галина М.** — художниця з 1949 до 1964 р.
25. **Калуга Галина Максимівна (до заміжжя Карпинська)** — художниця з 1949 до 2004 рр.
26. **Голембовська Світлана Владиславівна (до заміжжя Болзан)** — художниця, скульпторка, на КЕКХЗ з початку 1950-х до початку 1960 рр.
27. **Гриценко Олександра Іванівна** — відливальниця з 1950-х до середини 1980-х років
28. **Козлова Ярослава Павлівна (до заміжжя Бондарчук)** — художниця з 1952 до 1996 р.
29. **Козлов Євген Петрович** — модельник 1952 — початок 1960 рр.
30. **Павленко Віра Іванівна** — на підприємстві з 1944 до 1968 р., (з перервою у 6 років), заслужений майстер народної творчості
31. **Пономарьов Дмитро Кузьмич** — фото-кераміст з 1953 до 1966 року
32. **Тимченко Марфа Ксенофонтіївна** — заслужений майстер народної творчості, народний художник України, лауреат премії ім. К. Білокур, лауреат Шевченківської премії, працювала з 1954 до 1977 р.
33. **Гонсалес Хосе Антоніо** — модельник з 1954 до 1979 р.

34. **Щербина Владислав Іванович** — скульптор у 1954–1988 рр.
(головний художник підприємства у 1975 та 1986–87 рр.)
35. **Молдаван Григорій Михайлович** — скульптор з 1954 до 1962 року.
36. **Жникруп Оксана Леонтіївна** — скульпторка з 1955 до 1986 р.
37. **Рапай Ольга Перецівна (до заміжжя Маркіш)** — скульпторка з 1956 до 1967 р.
38. **Лапін Володимир Васильович** — працював на КЕКХЗ з 1958 до 1986 року переважно художником-портретистом (з 1958 до 1962 був директором підприємства, у 1970 — головним художником)
39. **Можейко І. С.** — художниця з 1959 до 1967 р.
40. **Гонсалес Надія Георгіївна (до заміжжя Воронізька)** — художниця з 1959 до 1984 р
41. **Черноканська Ірина** — художниця (1960–1970 рр.)
42. **Молдаван-Фоменко Олена Василівна** — скульпторка з 1962 до 1967 року.
43. **Бернадський Микола** — модельник, 1962–1966 рік (за іншими даними з кінця 1940-х до кінця 1970-х рр.)
44. **Сарапова Сусана Михайлівна** — старша художниця КЕКХЗ з 1962 р. до 1970 р.
45. **Музичук Василь Опанасович** — майстер по розпису з 1965 до 1992 р., заслужений майстер народної творчості.
46. **Духанін Сергій** — художник з 1966-го до 1969-го р.
47. **Бірюков Віктор** — художник в 1967–1969 рр.
48. **Кравцевич Володимир Я.** — (у 1967, та 1972 головний художник)
49. **Кривич Л.** — художниця з розпису скульптури у 1960-х роках
50. **Юдіна Неля Володимирівна** — завідувачка асортиментного кабінету у 1970-х та 1980-х рр.

51. **Пецух Ірина Семенівна** — початок 1970 живописець, з 1991 до 2001 року головний художник підприємства.
52. **Фальчевський Микола Іванович** — модельник, 1972–2000 рр.
53. **Нікітасва Катерина Михайлівна** — 1972 р. копіювальниця, пізніше живописець до 2003р.
54. **Погорєлова Євгенія Євгеніївна** — художниця, розробляла деколі з 1973 до 1993 р.
55. **Скицюк Олена Іванівна** — художниця з розпису, працювала у 1973–1974 р.
56. **Майборода Олександр Онопрійович** — модельник з 1974 до 2000 року.
57. **Антоненко Георгій Володимирович** — з 1977 живописець живописного цеху КЕКХЗ, з 1986 до 2000 р. живописець-копіювальник художньої лабораторії
58. **Устименко Катерина Дмитрівна** — копіювальниця у 1977р., пізніше з 1985 до 1996 р. копіювальниця-живописець
59. **Тарасенко Петро Порфірович** — на КЕКХЗ з 1978 до 2005р., головний художник з 1980 до 1986 р.
60. **Тарасенко Олена Петрівна** — відливальниця з 1978 до початку 1990-х рр.
61. **Красна Юлія Євгеніївна** — з 1978 р. живописець, а з 1984 до 2000 р. художниця
62. **Черниченко-Лампека Наталія Іванівна** — художниця з розпису, працювала з 1979 до 1996 р., лауреат премії ім. К. Білокур
63. **Загривенко Віра** — художниця з 1980 до 1982 р.
64. **Левчук Наталія Євгенівна** — копіювальниця (1980 — середина 1990-х рр.)
65. **Лампека Микола Геронтійович** — на підприємстві з 1982 до 1997 р., дизайнер, лауреат премії ім. К. Білокур
66. **Сперкач Віктор Сергійович** — модельник з 1982 до 1998 р.

67. **Лихолат Іван** — модельник у 1983–1984 р.
68. **Обриньба Галина** — відливальниця з середини 1980-х до середини 1990-х років
69. **Грицай Тетяна** — художниця у середині 1980-х років
70. **Лозова Леонтіна Владиславівна (до заміжжя Щербина)** — скульпторка з 1986 до 1991 року.
71. **Мусієнко Василь Трохимович** — скульптор з 1986 до 2003 р.
72. **Лебідь Ігор** — скульптор з 1989 до 1991 р.
73. **Жигіреєва Світлана** — копіювальниця наприкінці 1980-х рр.
74. **Борозинець Тетяна** — відливальниця на початку 1990-х рр.
75. **Мальований Микола В.** — скульптор, співпрацював з підприємством у кінці 1990-х — на початку 2000-х рр.

На виробничій базі КЕКХЗ провідні художники та скульптори, члени Спілки художників України, виконували творчі роботи та замовлення державних структур. У 1957 році творчий колектив у складі відомих митців **Галини Петрашевич, Оксани Супрун, Анатолія Білостоцького** створили епічну композицію — «Двічі орденоносна Україна». Саме на цьому виробництві головний художник Укрфарфорфаянсу **Юрій Лобанов** у 1970–1980-х роках виконував творчі роботи з порцеляни.

Знані художники-монументалісти **Марія Ралко та Станіслав Адаменко** у 1990-х роках розмістили на КЕКХЗ велике замовлення з виготовлення ваз та світильників для Київського і Рівненського оперних театрів.

Студенти українських мистецьких навчальних закладів, зокрема Миргородського керамічного технікуму, Київського художнього інституту, Львівського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва проходили практику і виконували свої дипломні роботи на столичному підприємстві. Завод був не тільки виробничою базою, але й сприяв підготовці становлення фахівців у галузі тонкої кераміки, вносячи вагому

лепту у розвиток вітчизняного фарфорового виробництва та активно впливаючи на загальну художню культуру України протягом другої половини ХХ століття.

Додаток Б

Працівники художньої лабораторії КЕКХЗ (фото)



Іл.1. Художник В. Варжанський Іл.2. Художник П. Іванченко



Іл.3 Інженер І. Заїка

Іл.4 Художник П. Мусієнко



Іл.5. Художник О. Сорокін

Іл.6. Художниця С. Сарапова

Додаток Б

Працівники художньої лабораторії КЕКХЗ (фото)



Іл.7. Художник Є. Родіонов Іл.8. Художниця Г. Головіна



Іл.9. Майстер розп. Г. Павленко Іл.10. Майстер розп. В. Клименко



Іл.11. Майстер розп. В. Павленко Іл.12. Майстер розп. М. Тиимченко

Додаток Б

Працівники художньої лабораторії КЕКХЗ (фото)



Іл.13. Художник В. Лапін Іл.14. Зав. музеєм Н. Юдіна



Іл.15. Художниця Н. Гонсалес Іл.16. Фото-кераміст Д. Пономарьов



Іл.17. Художниця Л. Мітяєва Іл.18. Художниця С. Голембовська

Додаток Б

Працівники художньої лабораторії КЕКХЗ (фото)



Іл.19. Художниця Г. Калуга



Іл.20. Художниця Я. Козлова



Іл.21. Скульпторка О. Жникруп



Іл.22. Скульпторка О. Рапай



Іл.23. Скульптор В. Щербина



Іл.24. Художник В. Кравцевич

Додаток Б

Працівники художньої лабораторії КЕКХЗ (фото)



Іл.25. Скульптор Г. Молдаван

Іл.26. Скульпторка О. Молдаван



Іл.27. Художниця І. Можейко

Іл.28. Художниця Г. Зак



Іл.29. Модель-майстер Х. Гонсалес

Іл.30. Модель-майстер Є. Козлов

Додаток Б

Працівники художньої лабораторії КЕКХЗ (фото)



Іл.31. Майстер розпису В. Музичук Іл.32. Художник П. Тарасенко



Іл.33. Модель-майст. М. Фальчевський Іл.34. Модель-майст. В. Сперкач



Іл.35. Модель-майст. О. Майборода Іл.36. Скульптор В. Мусієнко

Додаток Б

Працівники художньої лабораторії КЕКХЗ (фото)



Іл.37. Скульпторка Л. Лозова Іл.38. Художниця І. Пецух



Іл.39. Художниця Н. Черниченко-Лампека

Іл.40. Дизайнер М. Лампека



Іл.41. Копіювальниця К. Устименко Іл.42. Художниця Є. Погорелова

Додаток Б

Працівники художньої лабораторії КЕКХЗ (фото)



Іл.43. Художниця Ю. Красна Іл.44. Художниця О. Скицюк



Іл.45. Копіювальниця К. Нікітаєва Іл.46. Копіювальник Г. Антоненко



Іл.47. Копіювальниця С. Жигіреєва Іл.48. Копіювальниця Н. Левчук

Додаток Б

Працівники художньої лабораторії КЕКХЗ (фото)



Іл.49. Художниця Т. Грицай



Іл.50. Художниця В. Загривенко



Іл.51. Відливальниця О. Тарасенко



Іл.52. Відливальниця О. Гриценко

Додаток В.1

Художні вироби КЕКХЗ (П. Іванченко)



Іл. 1. Тарелі з портретом Т. Г. Шевченка, та до 5-ти річчя МХКТ, 1928 р.



Іл. 2. Вази декоративні, 1930-ті рр.



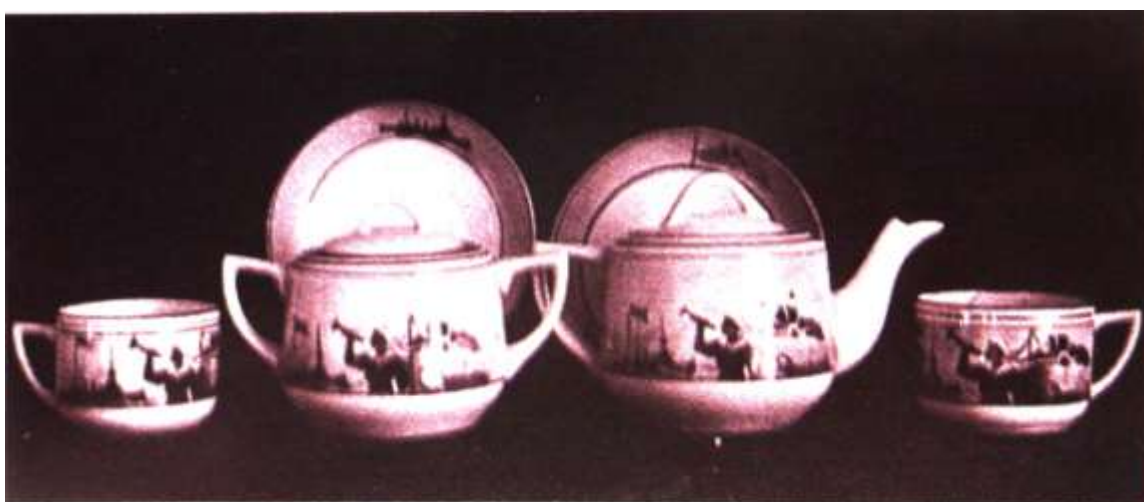
Іл. 3. Ваза декоративна та чашка з портретом Т. Г. Шевченка, 1930-ті рр.

Додаток В.2

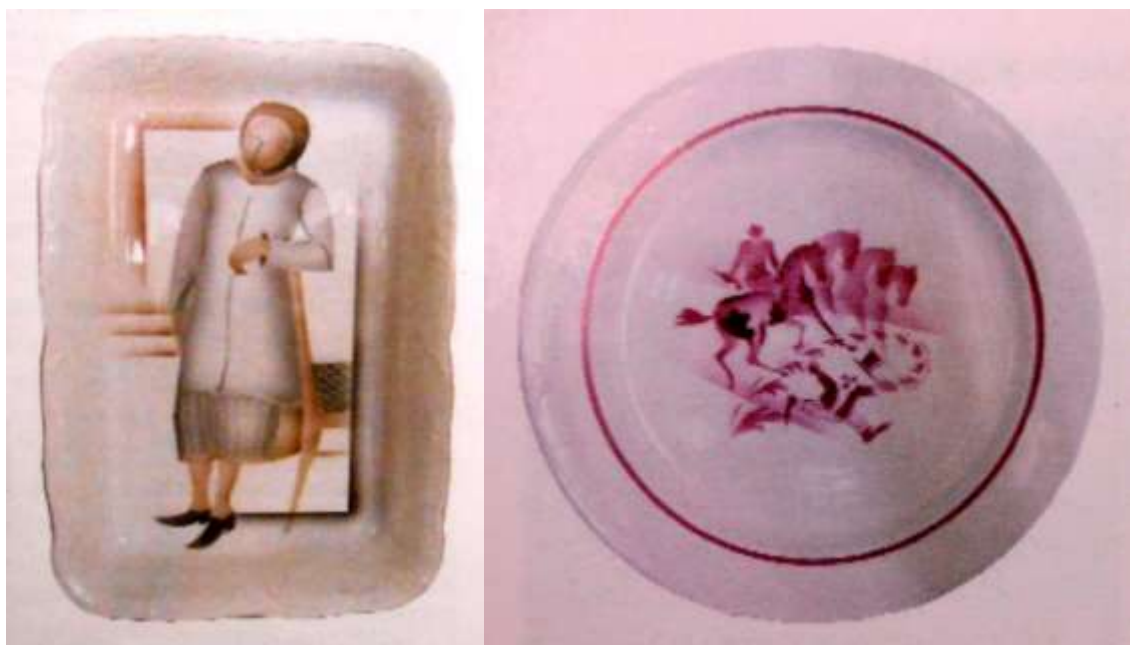
Художні вироби КЕКХЗ (П. Мусієнко)



Іл. 1. Таріль декоративна (аерографія), 1920-ті рр. і чашка з сервізу.



Іл. 2. Рисунок на сервіз «Раднський флот», 1937 р



Іл. 3. Плакетка та таріль декоративна. Аерографія, 1920 рр.

Додаток В.3
Художні вироби КЕКХЗ (О. Сорокін)



Іл. 1. Таріль «Жар птиця», 1955 р. Іл. 2. Флакон від туалетн. наб., 1955 р



Іл. 3. Рисунок на чайну пару, 1950 рр.



Іл. 4. Скульптури «Ворошилівський стрілець», «Волейболістка», 1930 рр.

Іл. 5. Годинник кабінетний зі скульптурним декором, 1957 р.

Додаток В.3
Художні вироби КЕКХЗ (О. Сорокін)



Іл. 6. Чайна пара з монограмою автора, 1975 р. Таріль «Есмеральда», 1945 р.



Іл. 7. Форма сервізу «Київ-3», розпис Я. Козлової, 1950-ті рр.



Іл. 8. По краях скульпт. «Дівчинка з ведмежат», «Вишивальниця», 1930-ті рр.

Іл. 9. По центру декоративна таріль з рельєфом «Леда і Лебідь», 1950-ті рр.

Додаток В.4

Художні вироби КЕКХЗ 1930-х років



Іл. 1. М. Котенко. Рисунок для чайного сервізу «Дубовий листок», 1930-ті рр.

Іл. 2. К. Кривич. Рисунок для чайного сервізу «Небосяги», 1930-ті рр.



Іл. 3. Є. Мюлер. Скульптура «Юна Віолончелістка», середина 1930-х рр.

Іл. 4. О. Базлов. Рисунок для друку на чайний сервіз, 1930-ті рр.

Додаток В.5
Художні вироби КЕКХЗ (Г. Головіна)



Іл. 1. Чайний сервіз з портретами Й. Сталіна, розпис, початок 1950-х рр



Іл. 2. Кавник «Лісова пісня», розпис, 1950-ті рр.



Іл. 3. Кавовий сервіз «Ніч перед Різдвом», розпис, 1950-ті рр.

Додаток В.6
Художні вироби КЕКХЗ (Г. Зак)



Іл. 1. Чайний сервіз, розпис. (Форма О. Сорокіна), 1950-ті рр.



Іл. 2. Медальйон, ваза, та плесканець, розп. (Форми різн. авторів), 1950-ті рр.



Іл. 3. Чайний сервіз та ваза, розпис. (Форми різних авторів), 1960-ті рр.

Додаток В.7

Художні вироби КЕКХЗ (Г. Павленко-Черниченк)



Іл. 1. Чайна пара та таріль декоративна, розпис (таріль-кобальт) 1970-ті рр.



Іл. 2. Чайний сервіз, розпис. (Форма Я. Козлової), 1970-ті рр.



Іл. 3. Тарелі декоративні. (Підполивний та надполивний розпис), 1980-ті рр.

Додаток В.7

Художні вироби КЕКХЗ (Г. Павленко-Черниченко)



Іл. 4. Декоративна таріль (1950-ті рр.) та ваза (1980-ті рр.), розпис.



Іл. 5. Набір чайників, розпис «Полуниці». (Форма Я. Козлової), 1970-ті рр.



Іл. 6. Чайні сервізи, розпис. (Форми О. Сорокіна), початок 1960-х рр.

Додаток В.7

Художні вироби КЕКХЗ (Г. Павленко-Черниченко)



Іл. 7. Чайний сервіз, розпис. (Форма О. Сорокіна), 1970-ті рр.



Іл.8. Набір для напоїв, чайний сервіз, розпис. (Форма Я. Козлової), 1960-ті рр.



Іл. 9. Тарелі і ваза, розпис (Форми різних авторів). Початок 1980-х рр.

Додаток В.8

Художні вироби КЕКХЗ (В. Павленко)



Іл. 1. Розпис кашпо. 1960-ті рр.

Іл. 2. Розпис вази. (Форма О. Сорокіна), з колекції Сазонових, 1960-ті рр.



Іл. 3. Розпис вази. (З колекції Н. Черниченко-Лампеки), 1960-ті рр.

Іл. 4. Розпис кавника. (З колекції Н. Черниченко-Лампеки), поч. 1950-х рр.

Додаток В.8
Художні вироби КЕКХЗ (В. Павленко)



Іл. 5. Чашка з блюдцем та чайник, розпис. (З колекції НМУНДМ), 1970-ті рр.



Іл.6. Чашка і блюдце, розп. (З колекції Н. Черниченко-Лампеки), 1960-ті рр.

Додаток В.8**Художні вироби КЕКХЗ (В. Павленко)**

Іл. 7. Чашка і блюдце, розп. (З колекції Н. Черниченко-Лампеки), 1960-ті рр.



Іл. 8. Вази, розпис. (З колекції Н. Черниченко-Лампеки), 1970-ті рр.

Додаток В.9**Художні вироби КЕКХЗ (В. Клименко-Жукова)**

Іл. 1. Вази декоративні, розпис. 1950-ті рр.



Іл. 2. Кавник та ваза, розпис. 1950-ті рр.

Додаток В.9

Художні вироби КЕКХЗ (В. Клименко-Жукова)



Іл. 3. Окремі предмети чайного сервізу, розпис 1960-ті рр.



Іл. 4. Панно декоративні, розпис. 1960-ті рр.



Іл. 5. Таріль декоративна та ваза декоративна, розпис. 1960-ті рр.

Додаток В.9**Художні вироби КЕКХЗ (В. Клименко-Жукова)**

Іл. 6. Таріль декоративна, розпис. 1960-ті рр.



Іл. 7. Вазы декоративні, розпис. 1960-ті рр.

Додаток В.10

Художні вироби КЕКХЗ (М. Тимченко)



Іл.1. Ваза декоративна, розпис Іл.2 Таріль, розпис «Два півники», 1970-ті рр.



Іл.3 Ваза з портретом І. Франка, розпис Іл.4. Ваза, розпис. НМУНДМ 1974 р.

Додаток В.10
Художні вироби КЕКХЗ (М. Тимченко)



Іл. 5. Вази декоративні, розпис, 1970-ті рр.



Іл. 6. Ваза декоративна, розпис, 1976 р. та таріль декоративна, розпис, 1970 р.

Додаток В.10
Художні вироби КЕКХЗ (М. Тимченко)



Іл. 7. Кавовий сервіз та ваза декоративна, розпис. 1970-ті рр.



Іл. 8. Фрагменти розпису порцелянових виробів. 1970-ті рр.



Іл. 9. Таріль та ваза декоративна, розпис. 1970-ті рр.

Додаток В.11

Художні вироби КЕКХЗ (В. Булашев)



Іл. 1. Скульптура «Дід Мороз» 1948 р.



Іл. 2. Попільниця «Рибалка». 1949 р.

Додаток В.12

Художні вироби КЕКХЗ (Післявоєнний період)



Іл. 1. К. Філонович. Ск «Дівчина з козенятком». Кінець 1940-х рр.

Іл.2. Г. Петрашевич (з А. Білостоцьким та О. Супрун), ск.«Україна» 1957 р.



Іл. 3. Є. Родіонов. Ваза, розпис. Кінець 1940-х рр.

Іл. 4. С. Кошелєв. Скульптура. «Хлопчик з санками». 1950-ті рр.

Додаток В.13
Художні вироби КЕКХЗ (Л. Мітяєва)



Іл. 1. Рисунок на чашку «В гаремі» 1950-ті рр. Іл. 2. Рисунок на вазу



Іл.3. Рисунки для деколі на чашки. Кінець 1950-х рр.



Іл. 4. Рисунок для деколі на кавовий сервіз «Кулька». 1961 р.

Додаток В.13
Художні вироби КЕКХЗ (Л. Мітяєва)



Іл. 5. Рисунки на вази. 1950-ті рр.



Іл. 6. Рисунки на чашки і вазу. 1956 р.

Додаток В.14

Художні вироби КЕКХЗ (С. Голембовська)



Іл. 1. Туалетний набір, 1950-ті рр.



Іл. 2. Скульптури «Школярка» і «Вершник», 1951 р.



Іл. 3. Скульптура на дитячу тематику, 1950-ті рр.

Додаток В.14

Художні вироби КЕКХЗ (С. Голембовська)



Іл. 4. Скульпт. «Дівчинка з собакою», «Лижник», «Сніговик», 1952 р.



Іл. 5. Розпис чайного сервізу «Ломосовський» 1960-ті рр.



Іл. 6. Розпис столового сервізу для КФЗ. 1960-ті рр.
(у співавторстві з Л. Мітязевою)

Додаток В.15

Художні вироби КЕКХЗ (В. Щербина)



Іл. 1. Скульптури «Українські пісні» 1990-ті рр. та «Київські брати» 1972 р.



Іл. 2. Скульптури «Догралися», «Ой кум до куми залицявся». 1985 р.

Додаток В.15
Художні вироби КЕКХЗ (В. Щербина)



Іл. 3. Скульптура «Цирк», фрагменти. 1981–1982 рр.



Іл. 4. Скульптура «Колядники» 1970 р.

Додаток В.15
Художні вироби КЕКХЗ (В. Щербина)



Іл. 5. Скульптури «Клоуни», «Цирк» поч. 2000-х рр.



Іл. 6. Скульптура «Кентавр та Сирена», поч. 2000-х рр.

Додаток В.15
Художні вироби КЕКХЗ (В. Щербина)



Іл. 7. Скульптури «Українські пісні» та «Банька». 1980 р.



Іл.8. Скульпт. композиція «Українські жартівливі пісні», середина 1980-х рр.

Додаток В.16
Художні вироби КЕКХЗ (О. Жникруп)



Іл. 1. Скульпт. «Балерина з дзеркалом», «Бахчисарайський фонтан» 1973 р.



Іл. 2. Скульптура «Лікнеп». 1989 р.

Додаток В.16
Художні вироби КЕКХЗ (О. Жникруп)



Іл. 3. Скульптурна композиція «Танці народів світу» 1966–1977 рр.



Іл. 4. Скульптури «Назар Стодоля» 1965 р., «Іспанський танок» 1974 р.

Іл. 5. Розпис скульпт. «Дует» (автор В. Щербина) 1977 р.



Іл. 6. Скульптури «Оголена» 1961 р., «В антракті» 1965 р.

Додаток В.17

Художні вироби КЕКХЗ (О. Рапай-Маркіш)



Іл. 1. Скульптури «День дівчат» 1957 р., «Корейський танок» 1965 р.



Іл. 2. Скульптури «Українці», «Коломийка» 1963 р.

Додаток В.17

Художні вироби КЕКХЗ (О. Рапай-Маркіш)



Іл. 3. Скульптури «О. Попов», «Біп» 1965 р.



Іл.4. Скульпт. «Марсель Марсо» 1965 р., «Співачка (з серії Кубинці)» 1964 р.

Додаток В.17

Художні вироби КЕКХЗ (О. Рапай-Маркіш)



Іл. 5. Скульптурна композиція «Естрадний ансамбль» 1964 р.



Іл. 6. Скульптури «Узбечка» 1957 р., «Гармошка» 1963 р.



Іл. 7. Скульптурна композиція-сюїта «Пляж», 1959 р.

Додаток В.18**Художні вироби КЕКХЗ (Г. Молдаван)**

Іл. 1. Скульптура «Обжинки» 1958 р. (Колекція Т. та Р. Сазонових)



Іл. 2. Скульптура «Дівчина з гусьми» 1957 р. (Колекція Т. та Р. Сазонових)

Додаток В.19

Художні вироби КЕКХЗ (О. Фоменко-Молдаван)



Іл. 1. Скульптури «Близнюки» 1963 р, «Там дівчина воду брала» 1963 р.



Іл. 2. Скульптури «Балерина» 1962 р. і «Балерина» 1963 р.

Додаток В.20
Художні вироби КЕКХЗ (В. Лапін)



Іл. 1. Вази з портретами Л. Брежньова та І. Ганді. 1970–1980-ті рр..



Іл. 2. Вази декоративні з портретами В. Щербицького. 1973, 1975 рр.



Іл. 3. Портрети Л. Брежньова, Б. Вишневського, Ф. Кастро. 1974 р.

Додаток В.21
Художні вироби КЕКХЗ (С. Сарапова)



Іл. 1. Таріль «Український орнамент», ваза «Рожевий орнамент». 1965 р.



Іл. 2. Кавовий сервіз «Вечірній», чашки «Етюд», «Червона гілка». 1963 р.



Іл. 3. Декор чайного сервізу Городницького фарфорового заводу. 1957 р.

Додаток В.22
Художні вироби КЕКХЗ (Я. Козлова)



Іл. 1. Серветниця і чайник заварний, форма і розпис. 1980-ті рр.



Іл.2. Ємності для сипучих продуктів, оцетниця, плесканець. Форма. 1980-ті рр.



Іл. 3. Вази, розпис та набір для компоту, форма і розпис. 1980-ті рр.

Додаток В.22
Художні вироби КЕКХЗ (Я. Козлова)



Іл. 4. Набір чашок «Сімейка», форма (розп. Г. Павленко-Черниченко) 1982 р.



Іл. 5. Чайники, форма (розпис Г. Павленко-Черниченко). 1973 р.



Іл. 6. Набір чашок «Сімейка», форма (розп. Г. Павленко-Черниченко). 1982 р.

Додаток В.23
Художні вироби КЕКХЗ (Н. Гонсалес)



Іл. 1. Сувеніри, плесканці та куманці, форма і розпис. 1971 р.



Іл. 2. Рисунок для деколі «Рибки» на шпротницю. 1970-ті рр.



Іл. 3. Скульптура «Три бандуристски», форма і розпис. 1971 р.



Іл. 4. Посудина «Клубна», деколь. 1968 р.

Додаток В.24
Художні вироби КЕКХЗ (Х. Гонсалес)



Іл. 1. Набір для бульйону, форма і розпис. 1973 р.



Іл. 2. Вазы «Кала» і «Кульбабка», форма і розпис. 1975 р.



Іл. 3. Набір для компоту, форма і розпис. 1973 р.

Додаток В.25

Художні вироби КЕКХЗ (Г. Калуга)



Іл. 2. Ваза «325 років возе́днання», розпис тематичний
(декор Г. Павленко-Черниченко, форма Я. Козлової). 1979 р.



Іл. 2. Скульптура «Іванна з вінком» і «Голуба Маріша», розпис
(форма Н. Гонсалес). 1960-ті рр.

Додаток В.26
Художні вироби КЕКХЗ (В. Музичук)



Іл. 1. Таріль та ваза декоративна, розпис (форма П. Тарасенка) 1980-ті рр.



Іл. 2. Вази декоративні, розп. (форм. В. Музичук, Я. Козлова). 1980-ті рр.

Додаток В.27

Художні вироби КЕКХЗ (Скульптура «Солоха і дяк»)



Іл. 1. Автор В. Щербина. 1964 р.



Іл. 2. Автор В. Мусієнко. 1988 р.



Іл. 3. Автор О. Жникруп. 1979 р.



Іл. 4. Автор О. Рапай. 1959 р.

Додаток В.28

Художні вироби КЕКХЗ (Є. Погорєлова)



Іл. 1. Деколь на вазу «Ліра» і флягу «Київська» (форми В. Щербини). 1977 р.



Іл. 2. Деколь «Наречена». Фляги «Весільні» (форми В. Щербини). 1975 р.



Іл. 3. Деколь «60 років Жовтню». «7-а Спартакіада УРСР». 1977–1979 рр.

Додаток В.29
Художні вироби КЕКХЗ (П. Тарасенко)



Іл. 1. Набір для вареників та слоїки для заливних страв, форма. 1980-ті рр.



Іл. 2. Набори чайників, форма і розпис. 1980-ті рр.



Іл. 3. Ваза, сирні дощечки 1980-ті рр. (дек. Г. Павленко), скульптура, 1960 р.

Додаток В.30
Художні вироби КЕКХЗ (І. Пецух)



Іл. 1. Вази і чайник, розпис (форми П. Тарасенка і Я. Козлової). 1980-ті рр.



Іл. 2. Вази декоративні, розпис (форми Я. Козлової 1980 р. і І. Пецух. 2006 р.)

Додаток В.31

Художні вироби КЕКХЗ (Г. Антоненко)



Іл. 1. Глечик з набору «Серпанок», ложки, розп. (форми М. Лампеки). 1992 р.



Іл. 2. Фрагмент розпису тарелі «Маки». 1980-ті рр.

Додаток В.32

Художні вироби КЕКХЗ (К. Нікітаєва, К. Устименко)



Іл. 1. К. Нікітаєва. Кавовий сервіз, розпис (форма М. Лампеки). 1986 р.



Іл. 2. К. Устименко. Вази, розпис, ліплення. 1980-ті рр.

Додаток В.33

Художні вироби КЕКХЗ (Н. Черниченко-Лампека)



Іл. 1. Рисунок для деколі. Чайники «Львів» (форма М. Лампеки). 1990 р.

Іл. 2. Рисунок для деколі на куманець (форма М. Лампеки). 1991 р.



Іл. 3. Розпис вази та тарелі (форма В. Беседіна). 1997 р

Іл. 4. Рисунок для деколі на туалетний набір (форма М. Лампеки) 1990 р.

Додаток В.33

Художні вироби КЕКХЗ (Н. Черниченко-Лампека)



Іл. 5. Розпис тарелі та вази «Ранкова пісня» 1990 р.

Іл. 6. Кавовий сервіз «Серпанок». Рисунок для деколі (форма М. Лампеки).
1987 р.

Додаток В.33

Художні вироби КЕКХЗ (Н. Черниченко-Лампека)



Іл. 7. Розпис ваз,(форма П. Тарасенка). 1989 р.



Іл. 8. Ваза «Старий парк», розпис. 1989 р.

Іл. 9. Таріль декоративна, розпис 1992р.

Додаток В.34

Художні вироби КЕКХЗ (М. Лампека)



Іл. 1. Чайники «Сувенір» та «Сундучок». 1987 р. (розп. Г. Черниченко)



Іл. 2. Чайний набір «Сундучок», форма 1988 р.



Іл. 3. Скульптура сувенірна «Шнауцер», «Лайка», «Такса і Басет» 1993 р.

Додаток В.34
Художні вироби КЕКХЗ (М. Лампека)



Іл. 4. Скульптура «Не сумуй» 1987 р., свічник «Запічок» 1987 р.



Іл. 5. Ювілейна медаль «150 років КДУ ім. Т. Г. Шевченка» 1983 р.



Іл. 6. Свічники «Давньоруські», Сувенір «Дід Мороз і Снігурка» 1988 р.

Додаток В.34

Художні вироби КЕКХЗ (М. Лампека)



Іл. 7. Скульптура «Дует». 1996 р., Свічник «Янгол». 1997 р.



Іл. 8. Таріль тематична «Її світ» 1997 р., набір чайників «Львів» 1987 р.

Додаток В.34

Художні вироби КЕКХЗ (М. Лампека)



Іл. 9. Набір для кави «Спеліолог». 1996 р. Чайний набір «Снігур» 1988 р.



Іл. 10. Ск. за мотив. каслінського литва «Дівчина з птахом», «Гончак» 1985 р.



Іл. 11. Композиції «Благовіщення», «Комета Галя» (фрагм.), бісквіт. 1997 р.

Додаток В.35

Художні вироби КЕКХЗ (Ю. Красна)



Іл. 1. Вазы «Київ» та «Модульні». Розпис. 1988 р.



Іл. 2. Скульптура «Дружок». 1993 р. Рисунок для деколі на вазу. 1987 р.



Іл. 3. Ваза «Сабіна». Форма і три варіанти розпису. 1993 р.

Додаток В.36
Художні вироби КЕКХЗ (Л. Лозова)



Іл. 1. Скульптури «Дюймовочка» 1987 р., «Котя-коточок» 1989 р.



Іл. 2. Скульптури «Корівонька» 1989 р., «Маша і ведмідь» 1988 р.



Іл. 3. Скульптура із сувенірної серії «Балет», «Під музику Вівальді» 1987 р.

Додаток В.36
Художні вироби КЕКХЗ (Л. Лозопа)



Іл. 4. Скульптури «Любить — не любить» 1990 р., «Біля тину» 1988 р.



Іл. 5. Скульптури «Канкан» 1990 р., «Попелюшка» 1986 р.

Додаток В.37

Художні вироби КЕКХЗ (В. Мусієнко)



Іл. 1. Скульптури «Карапет» 1988 р., та «Олені» 1992 р.



Іл. 2. Скульптури «Гуцульський танець» та «Гопак». 1988 р.

Додаток В.37
Художні вироби КЕКХЗ (В. Мусієнко)



Іл. 3. Скульптури «Кухарчук», «Мрійник» та «Сонечко». 1985—86 рр.



Іл. 4. Скульптури «Біля дзеркала» та «Альонушка». Кін. 1980-х рр.

Додаток В.38

Художні вироби КЕКХЗ (М. Мальований)



Іл. 1. Скульптури «Жебрачка» і «Викрадення сабінянок» 1990-і рр.



Іл. 2. Скульпт. «Козачка» і «Козак», «Українка» і «Мамай» 1990-і рр.

Додаток В.39

Художні вироби КЕКХЗ (О. Майборода)



Іл. 1. Скульптури «Перший бал», «Матка Боска». 1990-ті рр.



Іл. 2, Скульптура «Вітерець» 1990-ті, ваза «Дзвіночок». 1980-ті рр.

Додаток В.40

Художні вироби КЕКХЗ (на замовлення)



Іл. 1. Кашпо «Ісус Христос» і «Матір божа», автор форми Я. Козлова. 1995 р.



Іл. 2. Ваза «Обрядова». Рисунки «Ісус Христос» і «Матір божа», автор форми Я. Козлова. 1995 р.

Додаток В.40

Художні вироби КЕКХЗ (на замовлення)



Іл. 3, Чашка оздоблена деколями за рисунками замовників. Кін. 1990-х рр.

Додаток В.41

Вироби, виконані для ПФЗ майстрами КЕКХЗ (1951–1953 рр.)



Іл. 14. Вироби, виконані для ПФЗ Л. Кравченко, Г. Черниченко, В. Клименко



Іл. 15. Вироби, виконані для ПФЗ Г. Черниченко, А. Павленко, Г. Павленко

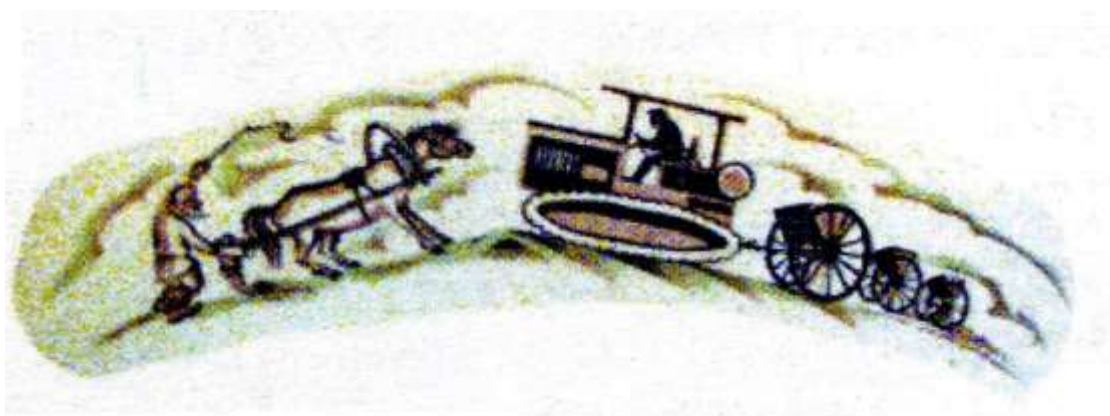


Іл. 16. Чайний сервіз, виконаний на ПФЗ під керівництвом майстрів КЕКХЗ

Додаток В.42
Художні вироби КЕКХЗ (Деколі)



Іл. 1. Рисунки для деколі у стилі авангардизм і супрематизм. 1920-ті рр.



Іл. 2. Рисунок для деколі на індустріальну тематику. 1920-ті рр.



Іл. 3. Рисунки для деколі у стилі ар деко і соцреалізм. 1930-ті рр.

Додаток В.42
Художні вироби КЕКХЗ (Деколі)



Іл. 4. Рисунки для деколі у стилі бідермаєр і сталінський ампір. 1950-ті рр.



Іл.5. Рис. для деколі у стилі неофункціоналізм, авт. С. Сарапова. 1960-ті рр.



Іл. 6. Рисунки для деколі на основі петриківки і тематичний. 1970-ті рр.

Додаток В.42
Художні вироби КЕКХЗ (Деколі)



Іл. 7. Рис. для деколі, авт. Г. Павленко-Черниченко, М. Тимченко. 1970-ті рр.



Іл. 8. Деколь М. Лампеки на бокал «Київський», чашку «Мереживна». 1984 р.



Іл. 9. Деколь офсетна, замовлення заводів галузі. 1980-ті рр.

Додаток В.42
Художні вироби КЕКХЗ (Деколі)



Іл. 10. Рис. для деколі, авт. Н. Черниченко Лампека. 1989 р.



Іл. 11. Деколь на чашку за рисунком замовника. 1990-ті рр.



Іл. 12. Деколь на чашку, рис. «Різдвяний», авт. Ю. Красна 1990 рр.

Додаток Г.1

Виставка «Перлини Київського Фарфору» 2019 р.



Іл. 1. Афіші виставки «Перлини Київського Фарфору». 2019 рік.

Іл. 2. Експозиція виставки «Перлини Київського Фарфору» у Музеї Києва.
2019 рік.

Додаток Г.1

Виставка «Перлини Київського Фарфору» 2019 р.



Іл. 3. Куратор виставки О. Корусь (справа) Іл. 4. Колекціонер Р. Сазонов



Іл. 5. Експозиція виставки «Перлини Київського Фарфору», 2019 рік



Іл. 6. М. Фальчевський оглядає виставку «Перлини Київського Фарфору»

Додаток Г.1

Виставка «Перлини Київського Фарфору» 2019 р.



Іл. 7. Т. Жукова, Н. Черниченко (дочки В. Клименко-Жукової і Г. Павленко-Черниченко) на виставці «Перлини Київського Фарфору», 2019 р.



Іл. 8. Огляд виставки проводить Р. Сазонов. 2019 р.



Іл. 9. Твори петриківчан на виставці «Перлини Київського Фарфору»

Додаток Г.2

Виставка В. Щербини у НМУНДМ. 2006 рік.



Іл. 1. В. Кравцевич, В. Щербина, П. Печорний на відкритті виставки



Іл. 2. Скульптури «Бабусяна скриня», «Банька». Бісквіт



Іл. 3. Скульптури «Лугом іду...», «На точку, на базарі». Бісквіт.

Додаток Г.2

Виставка порцеляни до 85 річчя В. Щербина у РКЦ. 2011 рік.



Іл. 4. Т. Нечипоренко і В. Щербина оглядають експозицію виставки



Іл. 5. Виставка у Російському культурному центрі на Подолі. 2011 р.



Іл. 6. В. Щербина на виставці з мистецтвознавцем О. Школьною. РКЦ 2011 р.

ДОДАТОК Г 2

Виставка В. Щербини у НМУНДМ. 2016 рік.



Іл. 9. В. Щербина і М. Антропова на відкритті виставки у НМУНДМ



Іл. 10. Директор НМУНДМ Л. Строкова відкриває виставку В. Щербини.



Іл. 11. В. Щербина на виставці з мистецтвознавцем О. Корусь. НМУНДМ.

Додаток Г.2

Виставка В. Щербини у Чорноморську. 2017 рік.



Іл. 12. Виставка В. Щербини «Фарфор — сенс мого життя». Чорноморськ



Іл. 13. Презентація монографії «Владаслав Щербина. Фарфор і кераміка»



Іл. 14. Організатори виставки О. Корусь і М. Антропова (праворуч).

Додаток Г.3

Виставка О. Рапай у музеї книги і друкарства м. Остріг, 2019 р.



Іл. 1. Афіша виставки та фрагмент експозиції до 90-річчя О. Рапай. м. Остріг.



Іл. 2. Відкриття виставки О. Рапай у музеї книги і друкарства м. Остріг



Іл. 3. Фрагменти виставки О. Рапай «Моє життя складалося з моїх робіт...»

Додаток Г.4

Виставка до 90 річчя КЕКХЗ у Музеї Києва. 2014 р.



Іл. 1. На відкритті виставки виступають О. Цапенко та О. Школьна



Іл. 2. Експозиція виставки (Стенд з роботами В. Щербини)



Іл. 3. Під час огляду експозиції Р. Сазонов і Л. Голембовська

Додаток Г.5

Творчі роботи О. Жникруп у експозиціях знакових виставок



Іл. 1. Виставка Д. Кунса у Рокфеллер центрі (за творами О. Жникруп)



Іл. 2. Роботи О. Жникруп на виставці «Перлини Київського Фарфору»



Іл. 3. Роботи різних років на виставці «Перлини Київського Фарфору»

Додаток Г.6

Твори головного художника порцелянової галузі Ю. Лобанова



Іл.1. Набір «Червоний птах» 1980 р. та набір для крешону 1982 р.



Іл. 2. Виставка Ю. Лобанова. Київ, галерея «Мистець», 2003 р.



І

Іл. 3. Набір для кави «Весільний», порцеляна. 1980 рік

Додаток Г.7

Виставкова діяльність родини Павленків



Іл.1. Г. Павленко-Черниченко на вручення премії К. Білокур.1994 р

Іл. 2. Сетри В. та Г. Павленко беруть участь у галузевій виставці,1950-і рр.



Іл. 3. Відкриття виставки порцеляни родини Павленків у ДМУНДМ. 1993 р.



Іл.4 Дипломна робота М. Лампеки. Експонувалась у Барселоні, Іспанія. 1982

Іл.5. Міністр культури М. Яковина нагороджує Г. Павленко-Черниченко.1994

Додаток Д.1
Художники КЕКХЗ за роботою.



Іл. 1. П. Іванченко



Іл. 2. П. Мусієнко і О. Базлов.



Іл. 3. О. Сорокін



Іл. 4. Б. Вишневський (гол. інженер)



Іл. 5. П. Мусієнко



Іл. 6. Г. Головіна

Додаток Д.2

Художники КЕКХЗ за роботою



Іл. 1. Художня лабораторія КЕКХЗ. Кінець 1950-х рр.



Іл. 2. С. Голембовська та сестри В. і Г. Павленко



Іл. 3. В. Павленко, В. Клименко-Жукова, модельник М. Бернадський

Додаток Д.2
Художники КЕКХЗ за роботою



Іл. 4. М. Тимченко



Іл. 5. Г. Зак



Іл. 6. Є. Родіонов



Іл. 7. Я. Козлова



Іл. 8. Г. Павленко-Черниченко



Іл. 9. Д. Пономарьов

Додаток Д.2

Художники КЕКХЗ за роботою



Іл. 10. О. Сорокін



Іл. 11. Сестри В. та Г. Павленко



Іл. 12. В. Павленко



Іл. 13. Л. Мітєєва



Іл. 14. Г. Павленко



Іл. 15. Г. Головіна

Додаток Д.2
Художники КЕКХЗ за роботою



Іл. 16. М. Тимченко, О. Сорокін,



Іл. 17. Л. Мітяєва



Іл. 18. В. Клименко-Жукова



Іл. 19. Є. Родіонов



Іл. 20. Л. Кривич

Додаток Д.3
Художники КЕКХЗ за роботою



Іл. 1. М. Тимченко



Іл. 2. О. Жникруп



Іл. 3. Г. Молдаван



Іл. 4. О. Молдаван-Фоменко



Іл. 5. Г. Павленко, фотограф О. Годяєв, Я. Козлова



Іл. 6. П. Тарасенко

Додаток Д.3

Художники КЕКХЗ за роботою



Іл. 7. Художня лабораторія КЕКХЗ. 1960-ті рр.



Іл. 8. О. Рапай



Іл. 9. В. Щербина



Іл. 10. Художня лабораторія КЕКХЗ. 1970-ті рр.

Додаток Д.3
Художники КЕКХЗ за роботою



Іл. 11. Художня лабораторія КЕКХЗ. 1980-ті рр.



Іл.12. Г. Павленко, Н. Левчук, Я. Козлова, І. Пецух Іл.13. В. Щербина



Іл. 14. В. Лапін

Іл. 15. Модельник О. Майборода

Додаток Д.3
Художники КЕКХЗ за роботою



Іл. 16. Є. Погорєлова, Г. Калуга

Іл. 17. М. Фальчевський, В. Сперкач



Іл. 18. Н. Левчук, І. Пецух, Г. Павленко-Черниченко

Додаток Д.4 Художники КЕКХЗ за роботою



Іл. 1. В. Щербина Іл. 2. Г. Антоненко у живописному цеху



Іл. 3. М. Лампека

Іл. 4. Н. Черниченко-Лампека



Іл. 5. Н. Черниченко-Лампенка, Г. Павленко-Черниченко Іл. 6. В. Мусієнко

Додаток Д.4
Художники КЕКХЗ за роботою



Іл. 7. Всесоюзна художня рада в Зугдіді (Грузія). 1988 р.



Іл. 8. Г. Павленко-Черниченко. 1980-ті рр.



Іл. 9. М. Фальчевський та М. Лампека в модельному цеху. 1990-ті рр.

Додаток Е

Виробничі процеси на КЕКХЗ



Іл. 1. Макет будівлі КЕКХЗ на вул. Червоноармійській



Іл. 2. Територія КЕКХЗ на вул. Червоноармійській



Іл. 3. Нові корпуси КЕКХЗ у м. Вишневому

Додаток Е

Виробничі процеси на КЕКХЗ



Іл. 4. Художні ради на КЕКХЗ у 1970 та 1980-х рр.



Іл. 5. Дільниця механічного та ручного литва на КЕКХЗ. 1990-ті рр.



Іл. 6. Завантаження продукції у піч ПАС та піч з висувним подом. 1980-ті рр.

Додаток Е

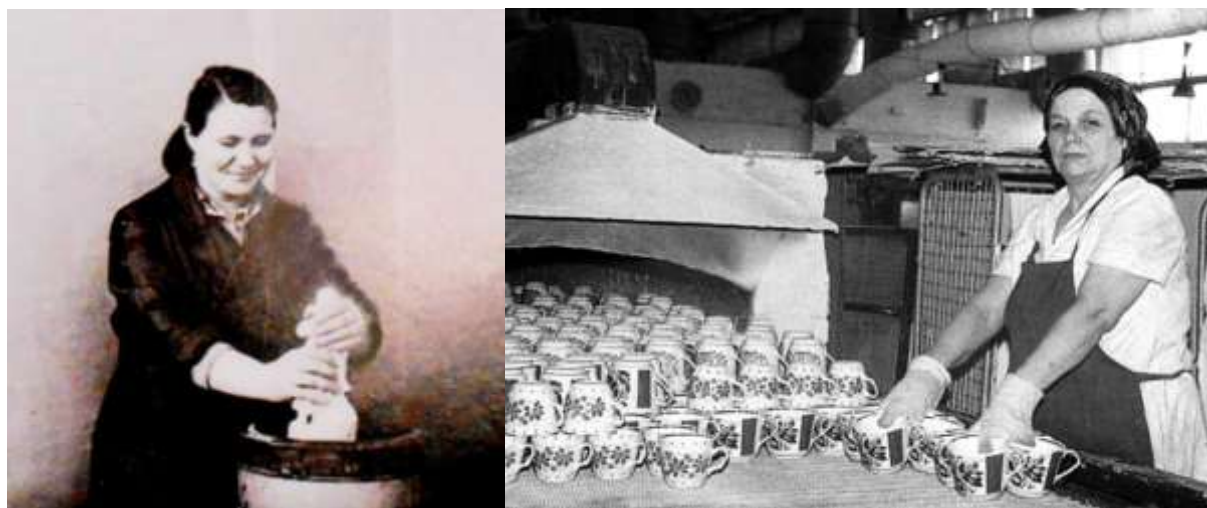
Виробничі процеси на КЕКХЗ



Іл. 7. Дільниця виготовлення офсетної деколі на КЕКХЗ



Іл. 8. Друк деколі літографським та шовкотрафаретним способом



Іл. 9. Сортувальна дільниця та дільниця декоративного випалу у печі ЛЕР

Додаток Е
Виробничі процеси на КЕКХЗ



Іл. 10. Їдальня КЕКХЗ та цех оздоблення продукції деколями



Іл. 11. Гіпсомодельна дільниця та цех ручного литва



Іл. 12. Живописний цех

Додаток Ж

Громадське життя КЕКХЗ



Іл. 1. Художня лабораторія КЕКХЗ. 1940-ві рр.



Іл. 2. Екскурсія співробітників КЕКХЗ до Третяковської галереї та Пушкінського музею у Москві. 1950-ті рр.



Іл. 3. Д. Пономарьов у президії загальних зборів колективу. 1950-ті рр.

Додаток Ж

Громадське життя КЕКХЗ



Іл. 4. Петриківські майстрині в гостях у М. Тимченко. 1960-ті рр.



Іл. 5. С. Голембовська і В. Щербина репетирують музичний номер



Іл. 6. С. Голембовська з дочками і Г. Павленко з дочкою у Запорізькому музеї

Додаток Ж

Громадське життя КЕКХЗ



Іл. 7. Актив КЕКХЗ. Зліва О. Сорокін, Г. Павленко-Черниченко
справа В. Лапін, І. Красноюрченко



Іл. 8. Колектив КЕКХЗ на Жовтневій демонстрації. 1980-ті рр.



Іл. 9. Прибирання території (суботник) і святкова хода. 1980-ті рр.



Іл. 10. Шефська допомога колгоспу у збиранні цукрового буряка. 1980-ті рр.

Додаток Ж

Громадське життя КЕКХЗ



Іл. 11. Директор М. Гізун вручає грамоту переможниці соцзмагання та прощання зі співробітником КЕКХЗ. 1980-ті рр.



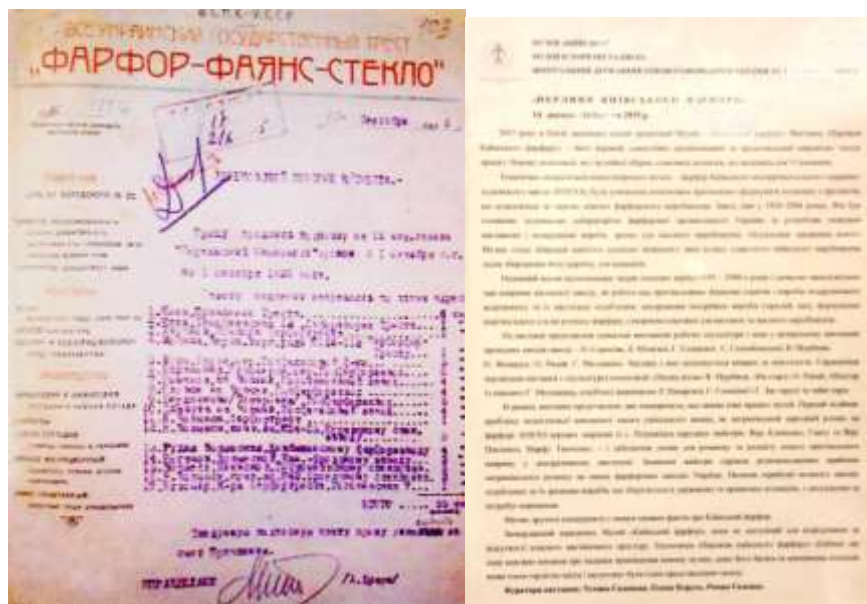
Іл.12. Фото для газети «Вечірній Київ». Родина Павленко. 1983 р.



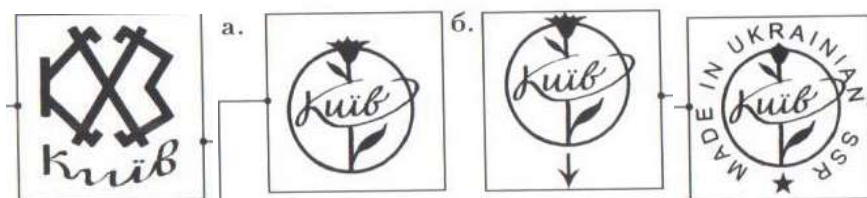
Іл. 13. Святкування Дня народження та Нового 1985 року.

Додаток 3

Документи та документальні свідчення діяльності КЕКХЗ



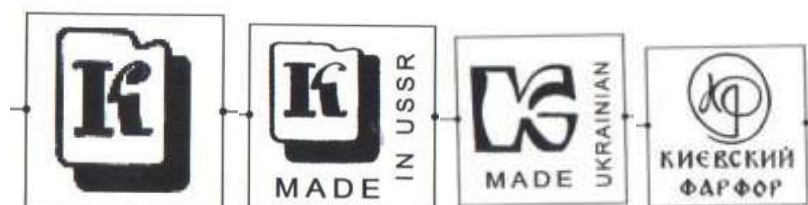
Лл. 1. Структура тресту 1925 р. Лл. 2. Прес-реліз виставки 2019 р.



Лл. 3. Марка. Кін. 1940-х — 1955 рр. Лл. 4. Марки 1955–1962 рр.



Лл. 5. Марки 1976–1991 рр Лл. 6 Марки 1991–1999 рр



Лл. 7 Марки 1962–1976 рр. Лл. 8 Марки 1999–2004 рр.

Документи та документальні свідчення діяльності КЕКХЗ

Додаток 3

Документи та документальні свідчення діяльності КЕКХЗ



Іл. 11. Вірш-присвята та грамота Г. Павленко-Черниченко



Іл. 12. Шарж на В. Павленко та довідка про творче відрядження

№ п/п	Ім'я автора	Назва твору	Рік написання	Вид твору	Вартість	Відомості
1	В. Павленко	Вірш	1945	Література	100	
2	В. Павленко	Вірш	1945	Література	100	
3	В. Павленко	Вірш	1945	Література	100	
4	В. Павленко	Вірш	1945	Література	100	
5	В. Павленко	Вірш	1945	Література	100	
6	В. Павленко	Вірш	1945	Література	100	
7	В. Павленко	Вірш	1945	Література	100	
8	В. Павленко	Вірш	1945	Література	100	
9	В. Павленко	Вірш	1945	Література	100	
10	В. Павленко	Вірш	1945	Література	100	



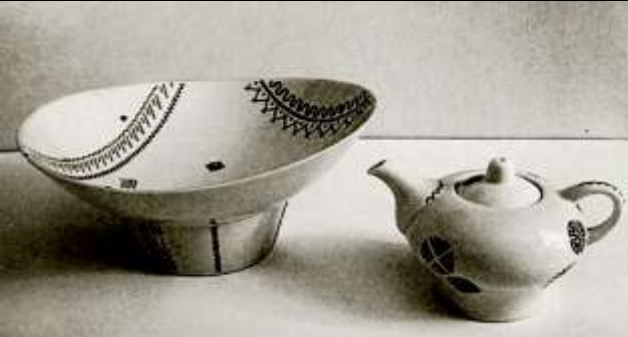
Іл. 13. Акт закупівлі творів у авторів та рисунок зі стінгазети

ОСНОВНІ ФОРМИ ПОРЦЕЛЯНОВИХ ВИРОБІВ КЕКХЗ

ПРИЗНАЧЕННЯ	СТИЛІСТИКА	ВІЗУАЛЬНИЙ ПРИКЛАД	ПРИМІТКИ
		ВАЗИ	
Вазидекором ідеологічного спрямування	Бойчукізм, агітаційний стиль, соцреалізм, сталінський ампір		Автори : П. Іванченко, В. Щербина
Вазидекоративні	Неофольклоризм		Автор невідомий
Вазитематичні	Соцреалізм, сталінський ампір		Автор невідомий
Вазидля квітів	Неофункціоналізм		Автор невідомий

Інтер'єрні вази	Неофольклоризм			Автор невідомий
Інтер'єрні вази	Неофольклоризм			Автор невідомий
Вази для офіційних церемоній	Український радянський ампір, соцреалізм			Автор невідомий
Орієнтальні вази	Полістилізм			Автори: М. Лампека, О. Майборода

Декоративні вази	Полістилізм		Автори: П. Тарасенко, І. Пецух
Вази для квітів	Полістилізм		Автори: Н. Черниченко-Лампека, М. Лампека
Вази декоративні	Полістилізм		Автор Ю. Красна
Модульні вази	Арт-дизайнерські розробки		Автор М. Лампека

Набори		СТОЛОВИЙ ПОСУД		
Для крюшону та риби	Неофунк ціоналізм			Автор Х. Гонса лес, Л. Ми тяєва
Для заливних страв та вареників	Неофунк ціона лізм, полісти лізм			Автор П. Тарасенко
Тарелі та сирні дощечки	Бойчу кізм, неофольк лоризм			Автори: П. Мусієнко, П. Тарасенко
Для випічки	Неофунк ціоналізм			Автор невідомий
Гарнітури	Неофунк ціоналізм			Автор невідомий
Фруктів ниці	Полісти лізм			Автор Я. Козлова
Для спецій і приправ (соусів)	Неофунк ціоналізм			Автор невідомий

		ДИТЯЧИЙ ПОСУД	
Набір для сніданку	Неофункціоналізм		Автор невідомий
Набір дитячого посуду	Полістилізм		Автор М. Лампека
Набір дитячого посуду	Арт-дизайнерські розробки		Автор М. Лампека
		ЛЯЛЬКОВИЙ ПОСУД	
Різні варіанти лялькового посуду	Полістилізм		Автор невідомий
Набір для чаю	Неофункціоналізм, полістилізм		Автор невідомий

		НАБОРИ ДЛЯ НАПОЇВ		
Набір для киселю	Неофольклоризм			Автор Я. Козлова
Набори для узвару	Неофункціоналізм, полістилізм			Автор Я. Козлова
Набори для молока і компоту	Полістилізм			Автори: М. Лампека, Я. Козлова
Фляги для вина	Неофункціоналізм, полістилізм			Автор В. Щербина
Штофи декоративні для спиртних напоїв	Неофункціоналізм			Автор В. Щербина

		ЧАЙНО-КАВОВИЙ ПОСУД	
Чайні сервізи	Агітфарфор		Автор невідомий
Чайні сервізи	Сталінський ампір		Автор невідомий
Чайні сервізи	Соцреалізм		Автор невідомий
Чайні сервізи	Неокласика		Автор О. Сорокін
Чайні сервізи	Полістилізм		Автор О. Сорокін
Окремі предмети	Неофольклоризм		Автор Я. Козлова

Набори чайників	Стиль юнацьких марень		Автор П. Тарасенко
Набори чайників комбіновані	Арт-дизайнерські розробки		Автор М. Лампека
Чашки з блюдцями	Декоративний натуралізм, соц. реалізм		Форми заводів Волинської групи
Кавові сервізи	Неофолклоризм, неофункціоналізм		Автор невідомий
Чайно-кавові сервізи	Стайлінг		Автор невідомий
Чайні набори	Полістилізм		Автор невідомий
Кавові сервізи	Неофункціоналізм		Автори: П. Тарасенко, Л. Митяєва

Набори «Тет а тет»	Неофунк ціоналізм		Автор Я. Козлова
Кавово- десертні набори	Неофунк ціоналізм		Автор невідомий
Набори розши реної комплек тації	Неофунк ціоналізм		Автор невідомий
Кавові сервізи	Полісти лізм		Автор М. Лампека
Кавові сервізи	Арт- дизайнер ські розробки		Автор М. Лампека
Чашки кавові	Полісти лізм		Автори: М. Лампека, Я. Козлова

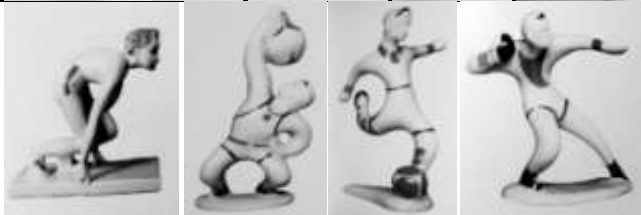
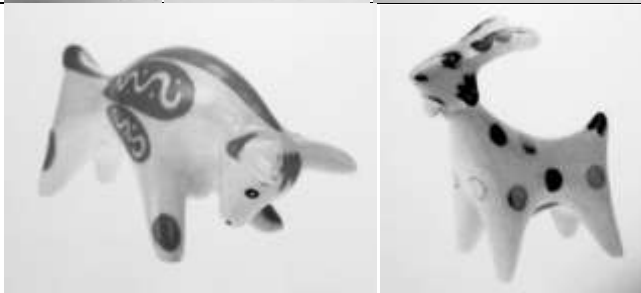
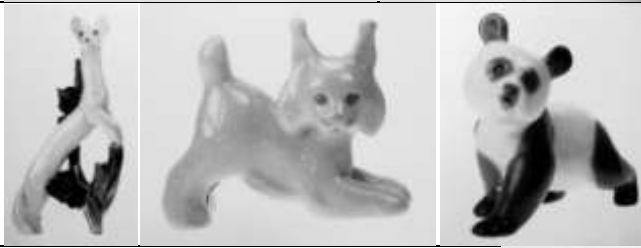
ОСНОВНІ ФОРМИ ПОРЦЕЛЯНОВИХ ВИРОБІВ КЕКХЗ

ПРИЗНАЧЕННЯ	СТИЛІСТИКА	ВІЗУАЛЬНИЙ ПРИКЛАД АКСЕСУАРИ	ПРИМІТКИ
Декоративні посудини-скульптури	Фольклоризм		Автор невідомий
Шкатулки	Ар деко, полістилізм		Роботи різних авторів
Флакони для парфумів	Неофункціоналізм		Автор невідомий
Косметичні набори	Ар деко, сталінський ампір		Автор С. Голембовська
Плесканці декоративні для ароматичних масел	Неофункціоналізм		Автор Н. Гонсалес
Серветниці, слоїки для сипучих і рідин	Полістилізм		Автор Я. Козлова
Світильники, прес-пап'є, кашпо, арома-лампи	Полістилізм		Автори: О. Сорокін, М. Лампека

ОСНОВНІ ФОРМИ ПОРЦЕЛЯНОВИХ ВИРОБІВ КЕКХЗ

ПРИЗНАЧЕННЯ	СТИЛІСТИКА	ВІЗУАЛЬНИЙ ПРИКЛАД	ПРИМІТКИ
		СКУЛЬПТУРА	
Скульптура пропагандистського спрямування	Ар деко, соцреалізм		Автор О. Сорокін – форми для порцелянових заводів галузі
Сюжетна скульптура	Ар деко, соцреалізм		Автори: Є. Мюлер, В. Булашев, К. Філонович
Представницька скульптура	Сталінський ампір, український радянський ампір		Автори: Г. Молдаван, Г. Петрашевич, А. Білостоцький, О. Супрун
Скульптура на побутову тематику	Неофункціоналізм		Автори: В. Щербина, О. Жникруп

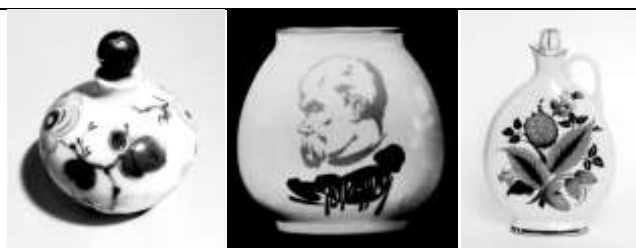
Гендерні мотиви	Неофункціоналізм		Автори: В. Щербина, О. Рапай
Дитяча тематика	Соцреалізм, неофольклоризм		Автори: С. Голембовська, О. Рапай,
Романтика громадянської війни	Соцреалізм, неофункціоналізм		Автор В. Щербина
Військова тематика	Соцреалізм		Автори: О. Сорокін, О. Жникруп
Колгоспне життя	Соцреалізм		Автор В. Щербина
Виробничі будні	Соцреалізм, неофункціоналізм		Автори: Г. Молдаван, В. Щербина

Громадське життя	Соцреалізм, неофункціоналізм		Автори: О. Рапай, О. Жникруп
Спорт	Соц. реалізм, неофункціоналізм		Автори: О. Рапай, Г. Молдаван
Казкова тематика	Стиль юнацьких марень		Автори: Л. Лозова, В. Щербина
Скульптура за літературними творами	Неофольклоризм		Автор В. Щербина
Декоративні звірі	Неофункціоналізм		Автор О. Рапай,
Анімалістика	Полістилізм		Автор В. Щербина
Сюїти	Неофункціоналізм		Автор О. Рапай,

Музика і співи	Нео фольклоризм, полістилізм				Автор О. Рапай,
Балет	Стиль юнацьких марень				Автори: В. Щербина, О. Жникруп
Побут і танці народів світу	Нео функціоналізм, соцреалізм				Автори: О. Рапай, О. Жникруп
Східні мотиви	Нео функціоналізм, стиль юнацьких марень				Автор В. Щербина
Образи української міфології	Полістилізм, стиль юнацьких марень, нео фольклоризм				Автор В. Щербина

Російські фольклорні мотиви	Нео фольклоризм		Автор В. Щербина
Жіночі образи української лірики	Нео фольклоризм		Автор В. Щербина
Баня	Полістилізм		Автор В. Щербина
Цирк	Стиль юнацьких марень		Автор В. Щербина
Запозичені сюжети	Кітч		Автори: М. Мальований, О. Майборода

ОСНОВНІ ФОРМИ ПОРЦЕЛЯНОВИХ ВИРОБІВ КЕКХЗ

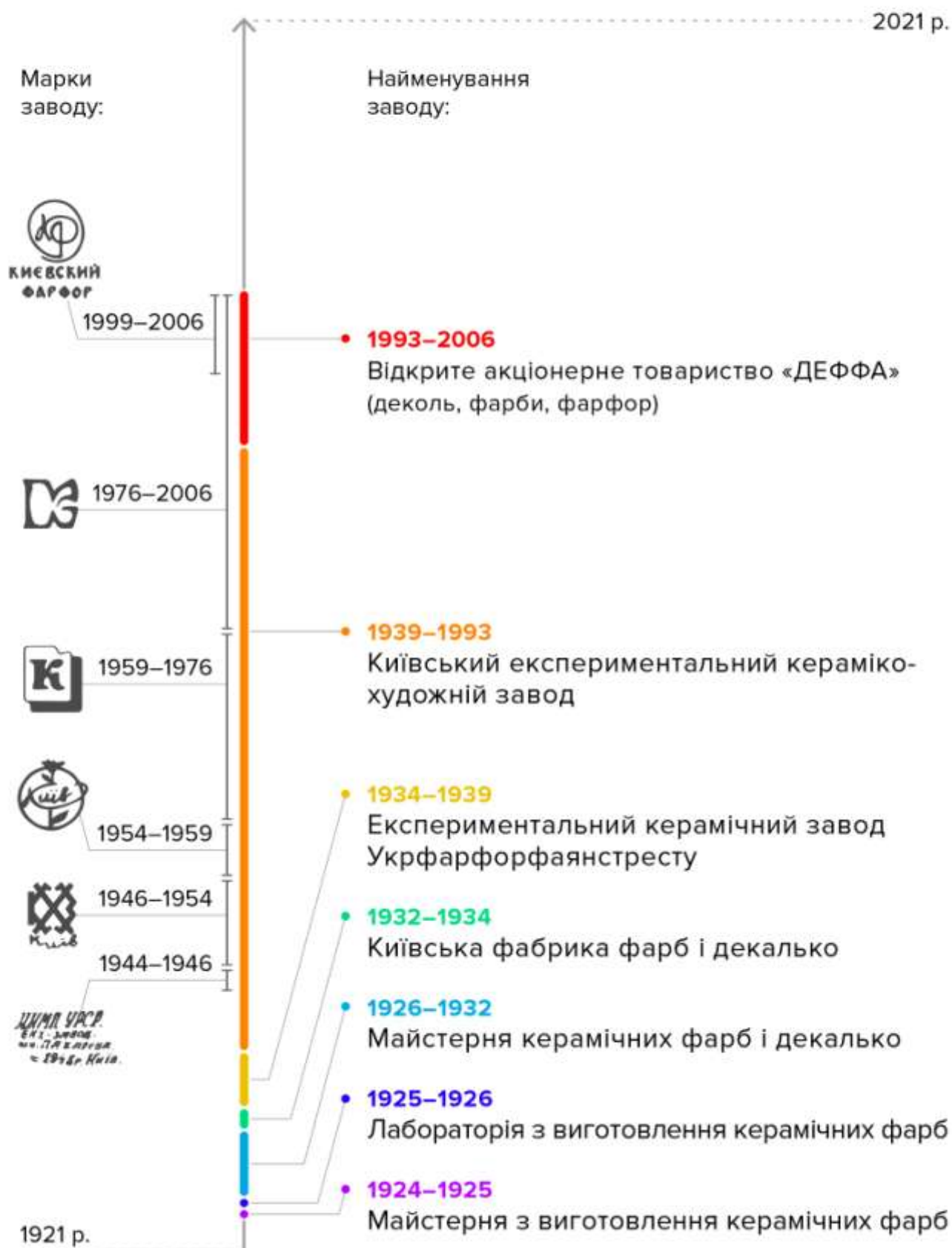
ПРИЗНАЧЕННЯ	СТИЛІСТИКА	ВІЗУАЛЬНИЙ ПРИКЛАД	ПРИМІТКИ
		СУВЕНІРИ	
Плесканці, флакони	Ар деко, соцреалізм, неофольклоризм		О. Сорокін
Вазочки, чайнички	Полістилізм		П. Тарасенко, М. Лампека
Куманці та барильця	Неофольклоризм		Різні автори
Побутові предмети зі скульптурним оздобленням (попільниці, годинники)	Декоративний натуралізм, сталінський ампір		В. Булашев, О. Сорокін,
Підвісні сувеніри	Неофольклоризм, полістилізм		О. Рапай
Космічна тематика	Неофункціоналізм		В. Щербина
Військова тематика	Ар деко, соцреалізм		Г. Молдаван

Новорічна тематика	Ар деко, неофункціоналізм				Г. Молдаван, О. Жникруп
Національна тематика	Неофольклоризм, полістилізм				В. Щербина, Л. Лозова, М. Мальований
Побутові сценки	Неофункціоналізм				О. Рапай
Казкова тематика, знаки зодіака, свічники	Полістилізм				М. Лампека, В. Щербина
Міфологічні сюжети	Сталінський ампір, неофольклоризм				О. Сорокін, М. Лампека
Породи собак	Полістилізм				М. Лампека
Медальйони та медалі	Ар деко, соцреалізм				Роботи різних авторів
Мистецька тематика	Неофольклоризм, неофункціоналізм, полістилізм				Н. Гонсалес, О. Рапай, Л. Лозова

ПРЕДМЕТИ РЕЛІГІЙНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ			
Настінні кашпо	Полісти лізм		Я. Козлова
Ритуальні посудини	Полісти лізм		Я. Козлова
Рельєфи «Архістратиг», скульптура «Петро Могила»	Полісти лізм		М. Лампека
Декоративна композиція «Благовіщення», курильниця і свічник	Полісти лізм		М. Лампека

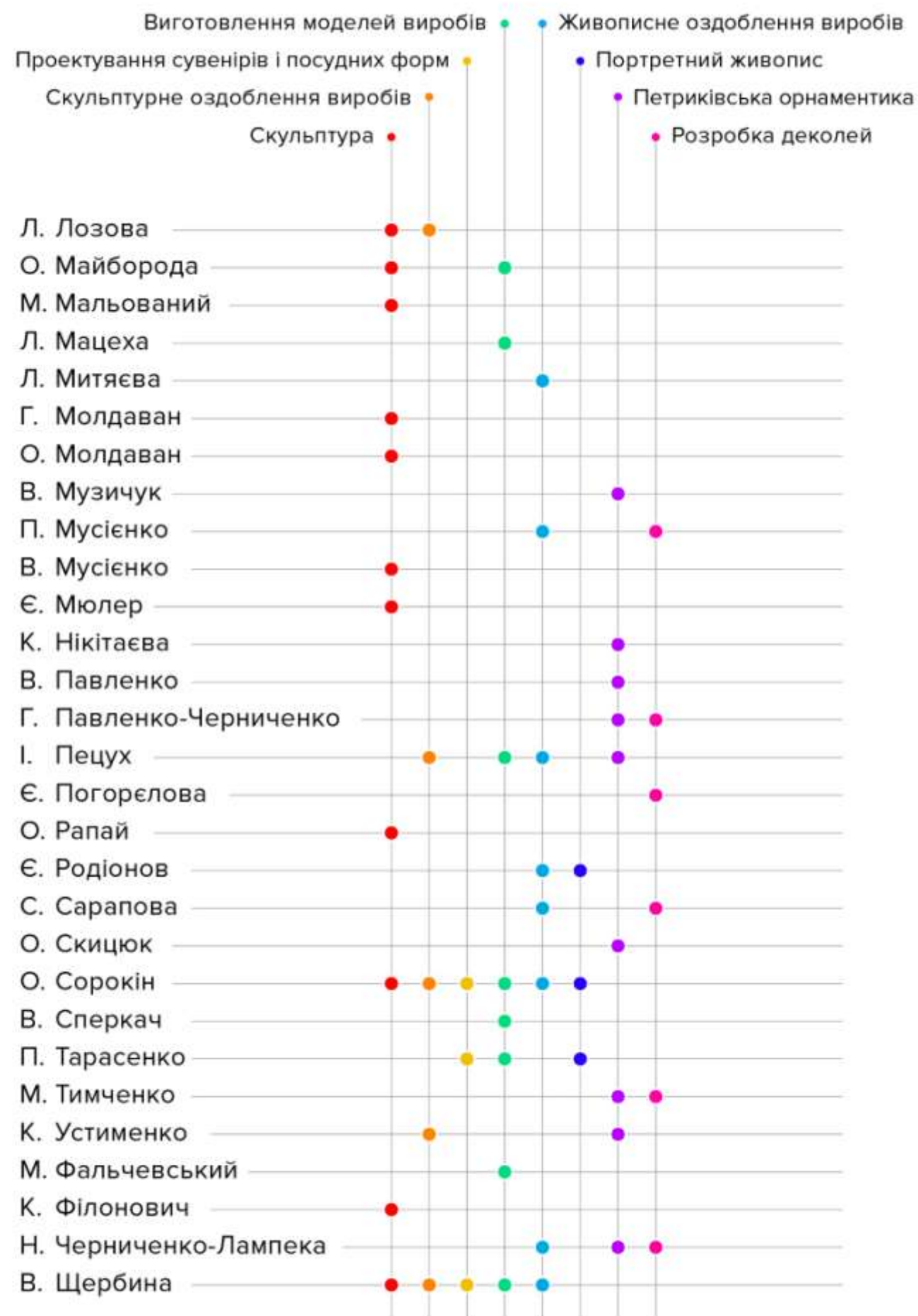
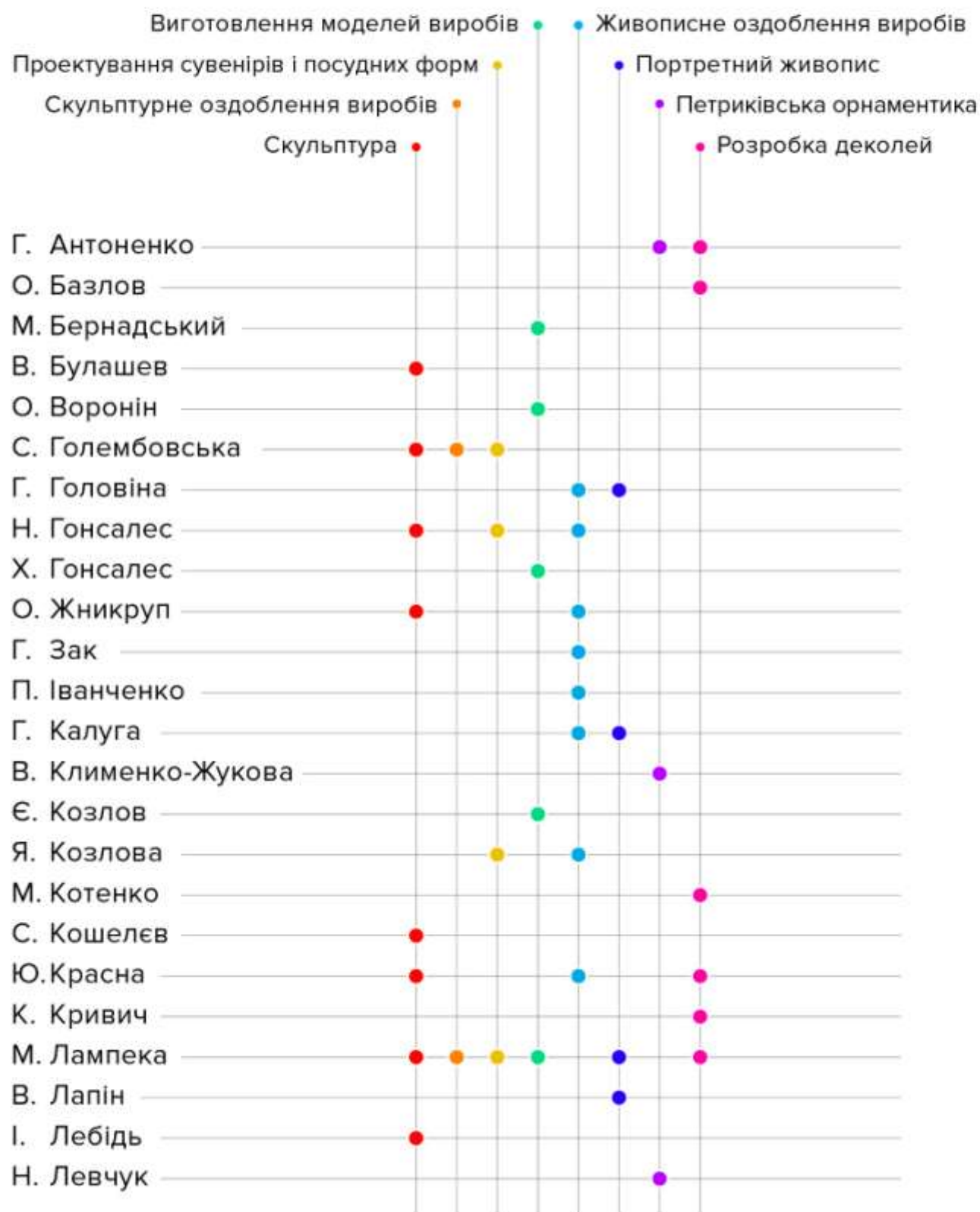
Найменування

Київського експериментального кераміко-художнього заводу в різні періоди його функціонування з 1924 до 2006 року



Специфікація провідних художників

Київського експериментального кераміко-художнього заводу
за напрямками творчої діяльності на виробництві



Кількість працівників

Київського експериментального кераміко-художнього заводу в різні періоди його функціонування з 1924 до 2006 року

