

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**СКОРОМНА АЛЕСЯ КОСТЯНТИНІВНА**

Прим.№ 1  
УДК 738(477.411)"1944/1985"

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ШЛЯХИ РОЗВИТКУ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ**  
**КИЇВСЬКОЇ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНІ**  
**ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ**  
**(1944–1985 РР.)**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



---

А. К. Скоромна

Науковий керівник:  
Русяєва Марина Вікторівна  
кандидат мистецтвознавства, доцент

## АНОТАЦІЯ

**Скоромна А. К. Шляхи розвитку і художні особливості київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1985 рр.).** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2022.

Дисертаційна робота є першим комплексним дослідженням київської Експериментальної майстерні художньої кераміки як одного з визначних явищ у мистецтві Києва другої половини ХХ ст. Самобутність майстерні знайшла виразний вияв у архітектурній та декоративній керамопластиці з оригінальним формотворенням і колористичними рішеннями.

Аналіз наукових праць за темою дисертації засвідчив відсутність узагальнювального мистецтвознавчого дослідження. Водночас накопичено значну історіографію, яка висвітлює окремі аспекти діяльності Експериментальної майстерні художньої кераміки та творчість її митців. У контексті дисертаційної роботи найбільш значущим є науковий доробок В. Щербака, І. Сакович, Ю. Лащука, С. Кілессо, Л. Жоголь, Н. Крутенко, О. Голубця, М. Селівачова, З. Чегусової, Г. Істоміної, І. Бекетової, Л. Сержант, Г. Івашків. Отже, комплексне вивчення діяльності Експериментальної майстерні художньої кераміки є актуальним, воно покликане заповнити одну з лакун в історії українського мистецтва другої половини ХХ ст.

Усебічне дослідження зазначеної теми здійснено на базі фондів і експозицій одинадцяти музеїв і наукових інституцій, а саме: Національний музей українського народного декоративного мистецтва, Національний заповідник «Софія Київська», Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Г. Заболотного, Національний музей народної архітектури та побуту України, Національний музей історії України, Державний музей

іграшки, Літературно-меморіальний музей-квартира П. Г. Тичини, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» у Києві, Шевченківський національний заповідник у Каневі, Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАНУ у Львові, Літературно-меморіальний музей Івана Котляревського у Полтаві, а також п'яти приватних колекцій. Здійснено натурні обстеження архітектурної керамопластики споруд громадського призначення і житлових будинків у Києві, в інших містах і селах Київської, Чернігівської, Черкаської, Полтавської, Миколаївської, Херсонської обл. Досліджено документи Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України та Центрального державного архіву вищих органів України, а також ще чотирьох державних і трьох приватних архівів. Проведено інтерв'ювання трьох митців майстерні: О. Грудзинської, Г. Севрук, Н. Крутенко. Це дало змогу ввести до наукового обігу значну кількість творів мистецтва, архівних документів, відомостей, провести атрибуцію і реатрибуцію кераміки, унаочнити наукову новизну дослідження та висновки до дисертації.

Грунтовна джерельна база дала змогу вперше комплексно відтворити історію Експериментальної майстерні художньої кераміки, яка 1944 р. розпочала діяльність на території Державного історико-архітектурного заповідника «Софійський музей» (тепер – Національний заповідник «Софія Київська»). Фактичне існування закладу припинено 1987 р., останніх художників-керамістів звільнено 1990 р. Передумовою створення закладу була необхідність збагачення архітектурних споруд і ансамблів зруйнованого війною Києва художньою керамопластикою, осучаснення її декоративних можливостей. Закриттю майстерні передувала низка кризових ситуацій, як-от зміна керівника майстерні і технолога; зменшення обсягу державних замовлень. Докладно розглянуто події перших років існування майстерні, коли відбувались постійні зміни посад керівників, її назви і підпорядкування. Приділено увагу П. Мусієнку – ініціаторові відкриття експериментальної майстерні, її першому керівникові.

Уперше розглянуто основні віхи життєвого і творчого шляху керівника і головного технолога майстерні Н. Федорової. Висвітлено її навчання у Межигірському художньо-керамічному технікумі як авангардному осередку бойчукізму, наступні роки роботи в різних закладах, зокрема пов'язаних із виробництвом кераміки. Схарактеризовано основні засади експериментальної майстерні, яку Н. Федорова очолювала упродовж 1946–1979 рр. Розглянуто творчу і рівноправну співпрацю архітекторів, професійних художників і народних майстрів, експериментальний, дослідницький характер закладу, симбіоз мистецтва і технологій, звернення як до вітчизняного народного декоративного, давнього і середньовічного мистецтва, так і до зарубіжного, різновекторність художніх зацікавлень, взаємовпливів, новаторських відкриттів. Зроблено акцент на техніко-технологічних розробках Н. Федорової. Уперше докладно описано винайдення рецепту і технології глазурей червоного кольору на основі сполук міді. Проаналізовано вплив Н. Федорової на колектив через призму нерозривної взаємодії і зв'язків між різними поколіннями професійних керамістів і народних гончарів, їх співпраці над проектами, унікальних внутрішніх зв'язків Н. Федорової як учителя зі своїми молодими співробітниками-учнями, що згодом стали керамістами (Н. Крутенко, А. Масехіна) або професійними художниками (Г. Шарай). Висвітлено участь у численних виставках, зокрема за кордоном, до яких залучаються усі співробітники. Згадано унікальну атмосферу навколо експериментальної майстерні, яка сприяла спілкуванню з найвизначнішими науковцями, поетами, письменниками, митцями, їхнє захоплення цим маленьким творчим колективом.

Натурні обстеження у Києві, шести областях України, Парижі, літературні та архівні джерела, фондові та експозиційні колекції музеїв і приватних збірок, інтерв'ю дали можливість провести перше комплексне дослідження архітектурної керамопластики і облицювальної плитки в оздобленні будівель різного призначення. Реставрація та реконструкція архітектурного керамічного декору фасадів Чернігівського колегіуму, церков Св. Михайла (Переяслав-



Хмельницький) та Св. Миколая (Києво-Печерська лавра), проведені Н. Федоровою, О. Грудзинською, О. Железняком, Г. Шарай, Є. Крутась у 1950-х рр., не тільки зумовили попередні науково-технологічні дослідження, а й сприяли подальшим розробкам.

Архітектурну кераміку в дисертації вперше проаналізовано за її основними типами і класифікаційними групами, технологіями і способами декорування. Схарактеризовано використання керамопластики на фасадах громадських будівель 1950–1960-х рр., віднайдено та атрибутовано оздоблення окремих споруд, встановлено імена художників. Визначено технологічні та художні особливості різних видів облицювальних плиток, прийомів декорування в інтер'єрах київського метрополітену 1960-х – початку 1970-х рр., проведено порівняння з іншими країнами, атрибутовано рельєфні керамічні вставки (станція «Нивки»). Комплексно проаналізовано оздоблення інтер'єрів громадських будівель модульною рельєфною керамопластикою. Окрім настінної пластики малих форм і керамічних панно, розглянуто декорування тарелями та їх поєднання з облицювальними плитками. Схарактеризовано міфологічну та давньоруську тематику у творах Г. Севрук і В. Орлова. Атрибутовано пласти О. Железняка та Ф. Олексієнка з колекції Державного музею іграшки, реатрибутовано один пласт із колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва. Уперше визначено основні художні риси керамопластичного живопису в оздобленні інтер'єрів громадських споруд, який проаналізовано на прикладі станкових і монументальних панно-картин, декоративного облицювання стін та фігуративного фризу. Аналіз архітектурної керамопластики та облицювальної плитки в оздобленні багатопверхових житлових будинків здійснено переважно на введених до наукового обігу прикладах з архітектури Києва. Найбільшу кількість становить оздоблення п'ятдесяти вхідних груп експериментальних житлових багатопверхівок на Лівому березі Києва 1970-х – початку 1980-х рр., де художники мастерні (Н. Федорова, Г. Шарай, О. Лобов) розробили не менше

семи основних видів декору з розписних тарелів, різних типів облицювальної плитки, їх міксування.

На численних виробках із музейних і приватних колекцій Києва, Львова, Канева систематизовано асортимент творів декоративної кераміки експериментальної майстерні, розрізнено типологію виробів за функціональним призначенням, проведено низку атрибуцій. Уперше докладно проаналізовано вироби побутового призначення і декоративні гончарні посудини. Виокремлено і проаналізовано характерні мотиви флоральних, геометричних, іхтіо-, зоо-, орнітоморфних, астрологічних, пейзажних і орнаментально-ювілейних розписів та іншого декору, побудову композицій, з акцентом на індивідуальних особливостях у творчості професійних митців. Класифіковано посудини, форми або декор яких нав'язано мистецтвом Київської Русі (Н. Федорова, Г. Шарай), порцеляною Китаю (О. Лобов), художньою керамікою Давньої Греції, зокрема техніками чорно- і червонофігурного вазопису (Н. Федорова, О. Грудзинська). Імітація цих технік стала можливою завдяки розробці Н. Федоровою експериментальної чорної глазури «античний лак». Також приділено увагу іншим, розробленим Н. Федоровою технологіям.

Уперше проаналізовано сувеніри на прикладі творчості Г. Шарай, Г. Севрук, Н. Крутенко. Виготовлення сувенірів започатковано у перших роках роботи майстерні. Художники надавали перевагу зображенням видатних діячів та архітектурним пам'яткам Київської Русі, архітектурним орнаментам, тератологічним образам.

Фігурний посуд розглянуто в контексті творчості народних і професійних художників. У роботі всебічно досліджено народну керамічну скульптуру, у класифікацію тематики якої покладено розробки О. Чарновського та Г. Івашків. Значну кількість цих статуеток уперше введено до наукового обігу. У зооморфних зображеннях переважають свищики у вигляді стилізованих і традиційних свійських і диких тварин, птахів. Анімалістичні жанрово-побутові сцени і фантастичні образи у порівнянні з одинарними зооморфними статуетками складніші як за формою, так і за змістом. Це гумористичні і

гуманістичні замальовки різних життєвих ситуацій (О. Железняк, Ф. Олексієнко, Я. Падалка, С. Кацімон). У дисертації знайшло продовження вивчення теми скульптурних ілюстрацій до літературних творів, народних пісень, дум і казок.

*Практичне значення.* Проаналізовані у дисертації матеріали можна використати: при написанні відповідних розділів історії українського мистецтва другої половини ХХ ст., навчальних посібників, методичних розробок, укладанні спеціальних курсів з історії українського мистецтва; при побудові відповідних розділів музейних експозицій і виставок; при формуванні фондів музейних колекцій, атрибуції творів, в екскурсійній роботі; при реставрації творів кераміки; при укладанні довідкових видань і різноманітних інформаційно-довідкових систем з образотворчого та декоративного мистецтва. Зібраний ілюстративний та архівний матеріал може стати основою монографічного видання, альбому з історії київської Експериментальної майстерні художньої кераміки або каталогу-резоне.

Фондові колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва та Національного заповідника «Софія Київська» поповнено кількома відреставрованими виробами, віднайденими під час натурних обстежень. Проведено реставрацію панно «Місто на семи горбах» Г. Севрук (2021–2022). Зініційовано і створено відеопроект «Покликання бути керамісткою» з нагоди 100-літнього ювілею О. Грудзинської (липень 2023 р.). Дисертаційне дослідження сприятиме подальшому вивченню Експериментальної майстерні художньої кераміки.

**Ключові слова:** кераміка, професійна кераміка, технологія виготовлення, «бичача кров», гончарство, традиції, народний орнамент, символізм, орнітосимвол, атрибуція, реставрація, Ніна Федорова, Оксана Грудзинська, Галина Севрук, Людмила Мешкова.

## ABSTRACT

**A. Skoromna. Paths of development and artistic features of the Kyiv Experimental Workshop of Artistic Ceramics (1944–1985). – Qualifying scientific work on manuscript rights.**

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 023 – Fine art, decorative art, restoration. – National Academy of Fine Arts and Architecture. Kyiv, 2022.

The dissertation is the first comprehensive study of the Kyiv Experimental Workshop of Art Ceramics as one of the bright phenomena in Kyiv art of the second half of the 20th century. The distinctive features of the workshop were expressed in architectural and decorative ceramics with original shapes and color solutions.

The analysis of scientific works on the topic of the dissertation proved the absence of generalizing workshop's art studies. At the same time, a significant historiography has been accumulated, that highlights certain aspects of the activity of the Experimental Workshop of Artistic Ceramics and the creativity of its artists. In the context of the dissertation work the scientific works of V. Shcherbak, I. Sakovich, Y. Laschuk, S. Kilessso, L. Zhogol, N. Krutenko, O. Golubets, M. Selivachov, Z. Chegusova, G. Istomina, I. Beketova, L. Serzhant, G. Ivashkiv have the greatest importance. Therefore, the thorough study of the Experimental Workshop of Art Ceramics' activity is a timely and relevant work, aimed to fill one of the lacunae in the history of Ukrainian art of the second half of the 20th century.

A comprehensive study of the research topic was carried out on the bases of funds and expositions of eleven museums and scientific institutions, namely: National Ukrainian Folk Decorative Art Museum, National Reserve «Sophia Kyivska», State Scientific Architecture and Construction Library named after V. Zabolotny, National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine, National Museum of History of Ukraine, State Museum of Toys, Literary and memorial museum-apartment of P. Tychna in Kyiv, National Center of Folk Culture «Museum of Ivan Honchar» in Kyiv, Shevchenko National Reserve in Kaniv, Museum of Ethnography and Artistic Craft of the Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine in

Lviv, Literary Memorial Museum of I. Kotlyarevsky, as well as five private collections. A natural survey of architectural ceramics of public and residential buildings in Kyiv and other cities and villages of Chernihiv, Cherkasy, Poltava, Mykolaiv, Kherson regions was carried out. The documents of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine and the Central State Archive of the Higher Authorities of Ukraine, as well as four other state and three private archives, were studied. Three craftsmen of the workshop were interviewed: O. Grudzynska, H. Sevruk, N. Krutenko. This made it possible to introduce into scientific circulation a significant number of works of art, archival documents and knowledge, carry out the attribution and reattribution of ceramics, and visualize the scientific innovation of the research and the conclusions for the dissertation.

Thorough source base made it possible, for the first time, to comprehensively recreate the history of the Experimental Workshop of Artistic Ceramics, which in 1944 began pioneering activities on the territory of the State Historical and Architectural Reserve «Sophia Museum» (now the National Reserve «Sophia of Kyiv»). The actual existence of the institution was terminated in 1987, with the last ceramic artists dismissed in 1990. The prerequisite for the establishment of the institution was the need to enrich the architectural structures and ensembles of Kyiv, destroyed by the war, with artistic ceramics, and to modernize its decorative capabilities. The closure of the workshop was preceded by a number of crisis situations, such as the change of the head of the workshop and the technologist; decrease in the volume of government orders. The events of the first years of the workshop's existence, when there were constant changes in the positions of managers, its name and subordination, are considered in detail. The role of the initiator of the opening of the experimental workshop and its first manager, P. Musienko, was highlighted.

For the first time the main milestones of the life and creative path of the head and chief technologist of the workshop, N. Fedorova, were considered. Her studies at the Mezhyhirsk Art and Ceramics Technical School, an avant-garde center of Boychukism, and the following years of work in various institutions, including those

related to the production of ceramics, were covered. The main principles of the experimental workshop, which N. Fedorova led from 1946 to 1979, are characterized. The creative and equal cooperation of architects, professional artists and folk craftsmen, the experimental, research nature of the institution, the symbiosis of art and technology, the appeal to the domestic folk decorative, ancient and of medieval art, as well as to foreign art, the diversity of artistic interests, mutual influences, and innovative discoveries were described. Emphasis is placed on technical and technological developments by N. Fedorova. For the first time, the invention of the recipe and technology of red glazes based on copper compounds is described in detail. The influence of N. Fedorova on the team is reflected through the prism of inseparable interaction and connections between the different generations of professional ceramists and folk potters, their cooperation on projects, and the unique internal connections of N. Fedorova as a teacher with her younger colleagues-students, who later became ceramists (N. Krutenko, A. Masekhina) or professional artists (G. Sharay). Participation in numerous exhibitions, in particular abroad, in which all employees are involved, is covered. The unique atmosphere around the experimental workshop was mentioned, which contributed to communication with the most prominent scientists, poets, writers, artists, and their admiration for this small creative team.

Field examinations in Kyiv, six regions of Ukraine, Paris, literary and archival sources, stock and exhibition collections of museums and private collections, as well as interviews, gave the opportunity to conduct the first comprehensive study of architectural ceramics and facing tiles in the decoration of buildings of various purposes. Restoration and reconstruction of the architectural ceramic decoration of the facades of the Chernihiv Collegium, the churches of St. Michael (Pereyaslav-Khmelnytskyi) and St. Nicholas (Kyiv-Pechersk Lavra), carried out by N. Fedorova, O. Grudzinska, O. Zheleznyak, G. Sharay, Ye. Krutas in the 1950s, had not only initiated previous scientific and technological research, but also contributed to the further developments.

In the dissertation, for the first time, architectural ceramics are analyzed according to their main types and classification groups, technologies and methods of decoration. The use of ceramics on the facades of public buildings in the 1950s and 1960s was characterized, the decoration of individual buildings was found and attributed, and the names of the artists were established. The technological and artistic features of various types of facing tiles, decoration techniques in the interiors of the Kyiv subway in the 1960s - early 1970s were determined, a comparison with other countries was made, and relief ceramic inserts were attributed («Nyvky» station). The interior decoration of public buildings with modular relief ceramics was comprehensively analyzed. In addition to wall plastic of small forms and ceramic panels, decoration with plates and their combination with facing tiles is considered. The mythological and ancient Russian themes in the works of H. Sevruck and V. Orlov are characterized. Layers of O. Zheleznyak and F. Oleksienko from the collection of the State Museum of Toys were attributed, one layer from the collection of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art was reattributed. For the first time, the main artistic features of ceramic painting in the interior decoration of public buildings were determined, which was analyzed using the example of easel and monumental panel paintings, decorative wall cladding and figurative frieze. The analysis of architectural ceramics and facing tiles in the decoration of multi-story residential buildings was carried out mainly on examples from the architecture of Kyiv introduced into scientific circulation. The largest number of them is the decoration of fifty entrance groups of experimental residential high-rise buildings on the Left Bank of Kyiv in the 1970s-early 1980s, where workshop artists (N. Fedorova, G. Sharay, O. Lobov) developed at least seven main types of decoration from painted plates, different types of facing tiles, and their mixing.

Based on numerous works from museums and private collections of Kyiv, Lviv, and Kaniv, the assortment of decorative ceramics produced by the experimental workshop was systematized, the typology of the products was distinguished according to their functional purpose, and a number of attributions were made. For the first time, household products and decorative pottery vessels were analyzed in

detail. Characteristic motifs of floral, geometric, ichthyo-, zoo-, ornithomorphic, astrological, landscape and ornamental-jubilee paintings and other decor, construction of compositions, with an emphasis on individual features in the work of professional artists are highlighted and analyzed. Vessels, the shapes or decor of which were inspired by the art of Kyivan Rus (N. Fedorova, G. Sharay), Chinese porcelain (O. Lobov), artistic ceramics of Ancient Greece, including the techniques of black and red figure vase painting (N. Fedorova, O. Grudzynska), were classified. Imitation of these techniques became possible thanks to N. Fedorova's development of the experimental black glaze «antique varnish». Attention was also paid to other technologies developed by N. Fedorova.

For the first time, souvenirs were analyzed based on the work of H. Sharay, H. Sevruk, and N. Krutenko. The beginning of the production of souvenirs goes back to the first years of the workshop activity. Artists preferred images of prominent figures and architectural monuments of Kyivan Rus, architectural ornaments, and teratological images.

Figurative tableware is considered in the context of the work of folk and professional artists. The work comprehensively researches folk ceramic sculpture, the classification of which includes the developments of O. Charnovskyi and H. Ivashkiv. A significant number of these statuettes were introduced into scientific circulation for the first time. Zoomorphic images are dominated by fistulas in the form of stylized and traditional domestic and wild animals, birds. Animalistic genre-domestic scenes and fantastic images are more complex in both form and content compared to single zoomorphic statuettes. These are humorous and humanistic sketches of various life situations (O. Zheleznyak, F. Oleksienko, Ya. Padalka, S. Katsimon). The dissertation continued the study of the topic of sculptural illustrations to literary works, folk songs, thoughts and fairy tales.

*Practical significance.* The materials analyzed in the dissertation can be used when writing relevant sections of the history of Ukrainian art of the second half of the 20th century, teaching aids, methodical developments, arranging special courses on the history of Ukrainian art; when building relevant sections of museum expositions



and exhibitions; in the formation of fund museum collections, attribution of works, in excursion work; during the restoration of ceramic works; when compiling reference publications and various information and reference systems on fine and decorative arts. The collected illustrative and archival material can become the basis of a monographic publication, an album on the history of the Kyiv Experimental Workshop of Artistic Ceramics, or a catalog-rezon.

The stock collections of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art and the National Reserve «Sophia of Kyiv» have been replenished with several restored products found during field surveys. Restoration of the «City on Seven Hills» panel by H. Sevruk (2021–2022) was carried out. The video project «Vocation to be a ceramist» was initiated and created on the occasion of O. Grudzynska's 100th anniversary (July 2023). The dissertation research will contribute to the further study of the Experimental Workshop of Artistic Ceramics.

**Key words:** ceramics, professional ceramics, production technology, «sang de boeuf», pottery, traditions, folk ornament, symbolic image, bird symbol, attribution, restoration, Nina Fedorova, Oksana Grudzinska, Halyna Sevruk, Lyudmila Meshkova.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Основні положення, результати та висновки дисертації оприлюднено у чотирьох наукових фахових виданнях України, в тезах доповідей дев'яти наукових конференцій.

### *Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Скоромна, А. 2020. Керамопластика вхідних груп житлових будинків Північно-Броварського та Воскресенського масивів у Києві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*, 4, с. 82–89.

2. Скоромна, А. 2020. Художні особливості керамопластики вхідних груп житлових будинків Північно-Броварського масиву м. Києва. *Культура і сучасність: альманах*, 2, с. 175–180.

3. Скоромна, А. 2021. Екстер'єрна та інтер'єрна керамопластика 1950-х років київської Експериментальної майстерні художньої кераміки. *Народознавчі зошити*, 3(159), с. 689–699. <https://doi.org/10.15407/nz2021.03.689>

4. Скоромна, А. 2022. Історія створення та закриття Київської експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1987 рр.). *Народознавчі зошити*, 3(165), с. 585–593. <https://doi.org/10.15407/nz2021.03.689>

### *Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

5. Скоромна, А. 2019. Ніна Федорова – генератор ідей нового стилю в кераміці та керамопластиці. У: *Мистецька освіта в Україні та світі: стандарти професіоналізму та нова комунікативна реальність*. Збірник матеріалів науково-теоретичної конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів ЛНАМ. Львів, 20.11.2019. Львів: ЛНАМ, с. 80–81.

6. Скоромна, А. 2020. Новаторство та особливості майстерні архітектурно-художньої кераміки Н. Федорової. У: *Сьомі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 23.11.2019. Київ: Видавництво Людмила, с. 148–149.

7. Скоромна, А. 2021. Архітектурна керамопластика у творчості О. Грудзинської 1950-х рр. У: *Восьмі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 21.11.2020. Київ: СПД Чалчинська Н. В., с. 148–149.

8. Скоромна, А. 2021. Атрибуція керамопластики народних майстрів О. Железняка, Ф. Олексієнка та професійних керамістів Н. Федорової, Г. Шарай, Г. Севрук з колекції Державного музею іграшки. У: *Інноваційний розвиток сучасної науки: нові підходи та актуальні дослідження*. Науково-практична конференція. Запоріжжя, 26–27 березня 2021. Херсон: Молодий вчений, с. 41–47.

9. Скоромна, А. 2021. Зооморфна пластика та художні особливості творчої манери народних майстрів київської Експериментальної майстерні художньої кераміки. In: *International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction»: conference proceedings*. Riga, Latvia, July 16-17, 2021. Riga: Baltija Publishing, с. 157–160.

10. Скоромна, А. 2021. Реконструкція екстер'єрної керамопластики історичних пам'яток XVII–XVIII ст. київською Експериментальною майстернею художньої кераміки (1944–1987 рр.). У: *Дев'яті Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 20.11.2021. Київ: ФОП О. Лопатіна, с. 150–152.

11. Скоромна, А. 2021. Симбіоз народного та професійного у творах митців київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1985 рр.). У: Павлюк, С., Никорак, О., Герус, Л., Козакевич, О., Куцир, Т. (ред.). *Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень: науковий щорічник: Випуск I*. Львів: Інститут народознавства НАН України, с. 119–121.

12. Скоромна, А. 2021. Трансцендентальна уява Федора Олексієнка – народного майстра кийвської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1985 рр.). У: Пивоваров, С. В. (відп. ред.). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції (до 95-річчя заснування Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»). Київ. 23–24.09.2021. Київ: Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», Асоціація реставраторів України, с. 268–271.

13. Скоромна, А. 2021. Художні особливості творчості Антоніни Масехіної – фахівця кийвської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1985 рр.). У: *Тези доповідей до XXV Міжнародної наукової конференції «Слобожанські читання»*. ОКЗ «Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини». Харків, 19–21.04.2021. Харків: ТОВ «Друкарня Мадрид», с. 134–135.

## ЗМІСТ

<b>Перелік умовних скорочень</b>	19
<b>Вступ</b>	21
<b>Розділ 1. Історіографія і джерельна база дослідження</b>	29
1.1. Історіографія	29
1.2. Джерельна база дослідження	51
<i>Висновки до першого розділу</i>	55
<b>Розділ 2. Ніна Федорова – фундатор і керівник київської Експериментальної майстерні художньої кераміки</b>	57
2.1. Історія Експериментальної майстерні художньої кераміки: від створення до закриття (1944–1990 рр.)	57
2.2. Ніна Федорова: життєвий і творчий шлях	71
2.3. Вплив Н. Федорової на формування і розвиток новаторських тенденцій ЕМХК	75
<i>Висновки до другого розділу</i>	87
<b>Розділ 3. Архітектурна керамопластика і облицювальна плитка в оздобленні будівель різного призначення</b>	90
3.1. Реконструйована керамопластика для історичних споруд культового і громадського призначення	91
3.2. Архітектурна керамопластика в оздобленні фасадів громадських будівель	95
3.3. Художня кераміка в оздобленні київського метрополітену	102
3.4. Архітектурна керамопластика в оздобленні інтер'єрів громадських споруд	110
3.5. Керамопластичний живопис в оздобленні інтер'єрів громадських споруд	133
3.6. Архітектурна керамопластика та облицювальна плитка в оздобленні багатопверхових житлових будинків	140
<i>Висновки до третього розділу</i>	153

<b>Розділ 4. Декоративна кераміка професійних і народних митців</b>	159
<b>ЕМХК</b>	
4.1. Декоративна кераміка побутового призначення	160
4.2. Декоративні гончарні вироби	164
4.3. Декоративна сувенірна продукція, плакетки, медалі	180
4.4. Фігурний посуд і народна керамічна скульптура	184
<i>Висновки до четвертого розділу</i>	201
<b>Висновки</b>	205
<b>Список використаних джерел</b>	213
<b>Додатки</b>	262
<b>Додаток А.</b> Історія Експериментальної майстерні художньої кераміки у фото та архівних документах	263
Анотований список фото та архівних документів	263
Фото та архівні документи	268
<b>Додаток Б.</b> Ілюстрації	303
Анотований список ілюстрацій	303
Ілюстрації	335
<b>Додаток В.</b> Інтерв'ю з Оксаною Грудзинською (19.08.2020, 26.10.2020, 07.04.2023)	496
<b>Додаток Г.</b> Інтерв'ю з Наталією Крутенко (08.09.2021, 30.09.2021)	530
<b>Додаток Д.</b> Інтерв'ю з Галиною Севрук (23.07.2021)	547
<b>Додаток Е.</b> Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію її результатів	558

.....

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АА УРСР – Академія архітектури УРСР

АБіА УРСР – Академія будівництва і архітектури УРСР

ВДНГ УРСР – Виставка досягнень народного господарства УРСР

ДМІ – Державний музей іграшки, Київ

ДНАББ ім. В. Г. Заболотного – Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека імені В. Г. Заболотного, Київ.

ДНЗ – дитячий навчальний заклад

ЕМХК – Експериментальна майстерня художньої кераміки

ІАС АА УРСР – Інститут архітектури споруд Академії архітектури УРСР

ІМП ім. Ю. І. Кундієва НАМНУ – Інститут медицини праці ім. Ю. І. Кундієва НАМН України, Київ

ІХП АА УРСР – Інститут художньої промисловості Академії архітектури УРСР

ІХП АБіА УРСР – Інститут художньої промисловості Академії будівництва і архітектури УРСР

КЕКХЗ – Київський експериментальний кераміко-художній завод

КиївЗНДІЕП – Київський зональний науково-дослідний інститут експериментального проектування

КДМУМ – Київський державний музей українського мистецтва

КДУ ім. Тараса Шевченка – Київський державний університет імені Тараса Шевченка

КТМ «Сучасник» – Клуб творчої молоді «Сучасник»

КХП – Кабінет Художньої промисловості

ЛММ Івана Котляревського – Літературно-меморіальний музей Івана Котляревського, Полтава

ЛММК П. Г. Тичини – Літературно-меморіальний музей-квартира П. Г. Тичини, Київ

МВС України – Міністерство внутрішніх справ України

МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, Львів

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ

НДІ – науково-дослідний інститут

НДІАС АБіА УРСР – Науково-дослідний інститут архітектури споруд Академії будівництва і архітектури УРСР

НЗКПЛ – Національний заповідник «Києво-Печерська лавра»

НЗ «Софія Київська» – Національний заповідник «Софія Київська»

НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

НМІУ – Національний музей історії України

НМНАПУ – Національний музей народної архітектури та побуту України, Київ

НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва, Київ

НЦНК «МІГ» – Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», Київ

ПАТ «КиївЗНДІЕП» – Публічне акціонерне товариство «Київський зональний науково-дослідний інститут експериментального проектування»

СХ УРСР – Спілка художників УРСР

УкрНДІпроектреставрація – Український державний науково-дослідний та проектний інститут, Київ

УФ АА СРСР – Українська філія Академії архітектури СРСР

ХФ УРСР – Художній фонд УРСР

ШНЗ – Шевченківський національний заповідник, Канів

ЦДАВОУ – Центральний державний архів вищих органів України

ЦДАМЛМУ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України



## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Архітектурна і художня кераміка посідає важливе місце в історії мистецтва. На середину – другу половину ХХ ст. припадає період поширення кераміки у багатьох сферах і виокремлення головних тенденцій і напрямів в її розвитку. У цей час сформувались основні центри творчої діяльності українських художників-керамістів, визначилися митці-лідери, виразні індивідуальні риси їх творчості. Нова конструктивна та образна мова кераміки – цього давнього пластичного матеріалу розвивається на засадах розширення і поглиблення форми, змісту і художньої палітри творів.

Функціональний та естетичний діапазон засобів виразності кераміки майже не має меж. Це дозволяє органічно поєднувати фактурні, пластично-конструктивні та кольорові можливості в одному творі мистецтва. Винайдення нових рецептур полив та емалей, технік випалу, розпису, декору, вплив давнього, середньовічного і сучасного мистецтва значною мірою розширюють можливості декоративної кераміки, її місце і роль в архітектурі, монументальному і декоративно-прикладному мистецтві. На початку 1970-х рр. особливої актуальності набуває синтез мистецтв. Ключове значення мають художньо-технічні якості кераміки. Насичені розмаїттям кольорів і тональностей емалі, глазури, ангоби, під- і надглазурні фарби властиві творам багатьох осередків художньої кераміки в Україні та за її межами.

Вагомий внесок у розвиток мистецтва кераміки України другої половини ХХ ст. зробила київська Експериментальна майстерня художньої кераміки (ЕМХК), а саме керівниця закладу художник-технолог Ніна Федорова, професійні художники: Оксана Грудзинська, Ганна Шарай, Галина Севрук, Людмила Мешкова, Валерій Орлов, Олександр Лобов; народні майстри: Омелян Железняк, Федір Олексієнко, Степан Кацімон, Яків Падалка, Микола Маринченко, Антоніна Масехіна; мистецтвознавець і кераміст Наталія Крутенко та інші. Їхній творчий доробок пов'язано з художньою

культурою, історією Києва та Національним заповідником «Софія Київська», на території якої працювали митці цієї добре знаної «Софійської гончарні».

Дослідження цього художнього явища як цілісного компонента української культури як ніколи є актуальним. Це пов'язано не тільки з глобалізацією в сучасному світі, в якому панівною стає полікультурність, а й з подальшою трансформацією стилів, видів, принципів мистецтва, поступовим розмиванням граней національного.

В Україні в процесі декомунізації та деколонізації нерідко всю мистецьку спадщину минулого сторіччя трактують як носія тоталітарної ідеології, що загрожує її збереженню. Неконтрольоване знищення, зокрема архітектурної кераміки, відбувається під час будівництва або модернізації громадських і житлових споруд. Значний ризик втрати цього мистецького спадку пов'язано також з військовими діями на території України. Отже, дослідження унікальних рис та еволюції ЕМХК дає можливість з'ясувати та підтвердити художньо-культурну цінність її спадщини.

Історіографічний аналіз теми дисертації показав наявність постійної уваги науковців до цього мистецького феномена, висвітлення окремих аспектів діяльності майстерні, великої кількості фактологічних матеріалів. Проте до цього часу ЕМХК та її вироби не стали предметом окремого ґрунтовного дослідження. Це дало змогу для проведення комплексного вивчення і аналізу діяльності Експериментальної майстерні художньої кераміки з позицій сучасного мистецтвознавства, що зумовило *актуальність* дослідження.

**Зв'язок теми дисертації з науковими напрямами Академії та кафедри.** Дисертаційне дослідження виконане відповідно до загальної наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво у світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0121 U 111260 від 01.01.2021 р.).

**Мета дисертаційної роботи** полягає у комплексному дослідженні діяльності київської Експериментальної майстерні художньої кераміки.

Відповідно до мети визначено **такі завдання:**

- проаналізувати наявні публікації за темою, опрацювати джерельну базу дослідження, ввести в науковий обіг архівні матеріали та твори мистецтва, зібрані під час натурних обстежень і роботи з музейними та приватними колекціями;

- простежити історію діяльності майстерні від її заснування до закриття;

- схарактеризувати основні віхи життєвого і творчого шляху Н. Федорової як керівника і технолога ЕМХК, виділити основні засади її впливу на новаторські тенденції в діяльності майстерні, зокрема на прикладі технологій декорування керамічних виробів;

- систематизувати основні види архітектурної керамопластики та облицювальної плитки в оздобленні будівель різного призначення, зазначити технології їх виготовлення і декорування, проаналізувати художні особливості;

- систематизувати основні види декоративної кераміки професійних художників ЕМХК за функцією, архітектонікою, виявити властиві їм художні риси;

- систематизувати народну керамічну скульптуру ЕМХК та схарактеризувати її на прикладі основних тем і сюжетів.

**Об’єктом дослідження** є українська художня кераміка другої половини ХХ ст.

**Предмет дослідження** становлять шляхи розвитку і художні особливості київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1985 рр.).

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють фактичне функціонування ЕМХК з 1944 до 1987 р. У 1990 р. відбувся остаточний розпуск майстерні та звільнення її останніх працівників.

**Методи дослідження.** В основу дисертації покладено принципи історизму та системно-порівняльного аналізу. З огляду на поставлені завдання у дисертації використано комплексний підхід, який поєднав такі наукові методи: *аналітичний* – для вивчення стану дослідження обраної проблеми; *системний* – для опрацювання музейних і приватних колекцій, архівів і літературних джерел; *історико-культурний і контекстуальний* – для окреслення

особливостей діяльності київської Експериментальної майстерні художньої кераміки; *типологізації* – для аналізу образно-стилістичних, формальних і технологічних особливостей творів ЕМХК, їх подальшого розподілу на групи; *техніко-технологічний* – для вивчення методів роботи, еволюції технологій і матеріалів; *іконографічний* метод, який вимагав *компаративного аналізу*, – для зіставлення з творами давнього, середньовічного і народного українського, а також західноєвропейського та східного мистецтва, як джерел натхнення для багатьох митців майстерні; *мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу* – для з'ясування художньо-стильових прикмет, окреслення манери окремих майстрів; *інтерв'ювання, співбесіди* – для збирання унікальних відомостей художників майстерні; *узагальнення* – для визначення суттєвих ознак діяльності та мистецької продукції київської Експериментальної майстерні художньої кераміки.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає у тому, що *вперше*:

- комплексно досліджено історію ЕМХК, життєвий і творчий шлях Н. Федорової, встановлено важливі факти її біографії, визначено її вплив як керівника і технолога на формування і розвиток новаторських тенденцій в майстерні та керамопластиці;

- проаналізовано винайдення і застосування в ЕМХК окремих технологій виготовлення полив, глазурей, емалей, розписів, зокрема докладно описано історію відродження рецепту і технології червоних глазурей на основі сполук міді у відновному вогні («бичача кров») та інші;

- на основі багатьох музейних і приватних збірок, натурних обстежень автором самостійно побудована класифікація матеріалу, що аналізується в дисертації, виявлено ключові типи і види архітектурної та декоративної керамопластики, визначено провідну тематику і жанри, що знайшло відображення, зокрема, в ілюстративних додатках;

- проаналізовано стилістичні риси кераміки та виокремлено творче надбання професійних художників і народних майстрів, введено до наукового обігу нові відомості про керамістів ЕМХК;

– введено до наукового обігу і здійснено атрибуцію низки творів з колекцій київських Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Державного музею іграшки, Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Г. Заболотного, приватної збірки з Канева;

– введено до наукового обігу, проаналізовано і частково атрибутовано авторство керамопластики в оздобленні фасадів громадських і житлових будівель Києва, Дніпро-Інгулецької насосної станції, реконструйованих історичних споруд (Київ, Переяслав-Хмельницький, Чернігів);

– встановлено, що сувенірну продукцію в ЕМХК виготовляли від самого початку; остаточне закриття ЕМХК відбулось 1990 р.

***Уточнено:***

– 1987 р. як останній рік фактичної роботи майстерні з колективом основних керамістів; послідовність зміни підпорядкування майстерні різним відомствам, зміни в керівництві майстерні; назви деяких творів; написання прізвища і дату смерті С. Кацімона (05.05.1979); авторів керамопластичного декору будинку на вул. Мечникова, 6 (1956) та павільйону «Тваринництво» на ВДНГ (1957) (усі – Київ); окремі громадські та адміністративні будівлі та прізвища авторів керамопластичного оздоблення їх фасадів (Київська, Черкаська і Полтавська обл.).

***Набули подальшого розвитку:***

– аналіз окремих періодів в історії київської ЕМХК, вивчення керамічного декору різних громадських і житлових споруд у Києві, виокремлення базової типології керамопластики, характеристика ключових жанрів народної керамічної скульптури;

– визначення основних джерел впливу, зокрема археологічної складової, пов'язаної з ґрунтовним знанням українського давнього і середньовічного мистецтва, історії, культури, спілкуванням з професійними археологами-нонконформістами М. Брайчевським, Б. Мозолевським;

– аналіз декоративності як переосмислення нової естетики, що проходить через десятиліття розвитку київської Експериментальної майстерні художньої кераміки, і став стилетворчим початком.

**Практичне значення результатів дослідження** полягає в тому, що проаналізований у дисертації матеріал може бути використаний для уточнення відповідних розділів історії українського мистецтва другої половини ХХ ст. Отримані результати та висновки можуть знайти застосування у навчальних посібниках, методичних розробках, спеціальних курсах з історії українського мистецтва; у формуванні фондів музейних колекцій, атрибуції творів, при побудові відповідних розділів музейних експозицій і виставок; в екскурсійній роботі; при реставрації творів кераміки; при укладанні довідкових видань і різноманітних інформаційно-довідкових систем з образотворчого та декоративного мистецтва. Зібраний ілюстративний та архівний матеріал може стати основою монографічного видання або альбому з історії київської Експериментальної майстерні художньої кераміки.

Консервація та реставрація окремих керамічних творів під час натурних обстежень привели до поповнення фондів колекцій Національного музею українського народного декоративного мистецтва та Національного заповідника «Софія Київська». У складі творчого колективу проведено реставрацію збірної керамічної панно «Місто на семи горбах» Г. Севрук (2021–2022). Автор дисертації виступила ініціатором і керівником відеопроекту «Покликання бути керамісткою» з нагоди 100-літнього ювілею О. Грудзинської (26.07.2023–28.07.2023 р. відбулась трансляція на моніторах екранів у потягах Червоної гілки київського метрополітену (учасники проекту: В. Кириленко, І. Бекетова, М. Лампека, В. Балибердін, В. Хижинський, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Національний заповідник «Софія Київська»; монтаж відео: DeltaShot production; консультант: Г. Андрес).

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дисертації оприлюднено у формі доповідей під час 9 наукових конференцій, а також публікацій у відповідних збірниках матеріалів і тез.

*Міжнародні наукові конференції, що проводилися в Україні:* «Сьомі Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998), присвячені 60-річчю кафедри ТІМ і 50-річчю кафедри техніки і реставрації творів мистецтва НАОМА», м. Київ, 23.11.2019 р., НАОМА; «Восьмі Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)», м. Київ, 21.11.2020 р., НАОМА; «Дев'яті Платонівські читання. Пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)», м. Київ, 20.11.2021 р., НАОМА; IV Міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень», м. Львів, 30 жовтня 2020 р., Інститут народознавства НАН України; VI Міжнародна науково-практична конференція (до 95-річчя заснування Національного заповідника «Києво-Печерська лавра») «Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності», м. Київ, 23–24.09.2021 р., Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», Асоціація реставраторів України; XXV Міжнародна наукова конференція «Слобожанські читання», м. Харків, 19–21.04.2021 р., ОКЗ «Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини».

*Всеукраїнські конференції:* Науково-теоретична конференція професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів ЛНАМ «Мистецька освіта в Україні та світі: стандарти професіоналізму та нова комунікативна реальність», м. Львів, 20.11.2019, ЛНАМ; Науково-практична конференція «Інноваційний розвиток сучасної науки: нові підходи та актуальні дослідження», м. Запоріжжя, 26–27 березня 2021 р.

*Наукові конференції, що проводилися за кордоном:* International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction», Riga, Latvia, July 16-17, 2021.

**Публікації.** Основні положення та результати дослідження відображено у 13 одноосібних публікаціях, з них: 4 – у виданнях, затверджених МОН України для спеціальності 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, 9 – у збірниках матеріалів і тезах доповідей конференцій.

**Структура роботи.** Дисертація складається з двох томів. Том 1 – вступ, чотири розділи, висновки (обсяг основного тексту – 192 с.), список використаних джерел (387 позицій). Том 2 – шість додатків, які містять: фотографії, архівні документи, ілюстрації (302 позицій), інтерв'ю з трьома художницями майстерні, список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації. Загальний обсяг роботи – 560 с.



## РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ І ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Історіографія

Вивчення розвитку і художніх особливостей київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (ЕМХК) потребує звернення до праць науковців, які одразу високо оцінили її діяльність, неординарні вироби та новаторські технології. В історіографії цієї теми виокремлюємо два основні етапи, які істотно відрізняються один від одного як за методикою і характером мистецтвознавчих аналізів, так і наукових завдань.

#### *1.1.1. Перший етап в історії вивчення ЕМХК (кінець 1940-х – 1980-ті).*

Для історії дослідження майстерні актуальними залишаються публікації її родоначальника, визначного бойчукіста, кераміста, технолога і мистецтвознавця П. Мусієнка (1934; 1947; 1953), присвячені техніко-технологічним аспектам декорування, класифікації та типології архітектурної кераміки, стислому історичному огляду монументального керамічного живопису в архітектурі України. У пізнішій монографії «Кераміка в архітектурі і будівництві» висвітлено головні аспекти архітектурної кераміки, її типи, художнє оформлення з описом технологічного застосування; зазначено, що поліхромна кераміка отримала широке розповсюдження у післявоєнному будівництві УРСР (Мусієнко, 1953, с. 8–34, 38–127). Виробництву художньої майоліки, передусім глазурі, її рецептам і застосуванню, виготовленню мас й ангобів, формуванню, декоруванню, сушінню і випалюванню майоліки присвячено працю П. Мусієнка та Н. Федорової (1948).

В одноосібних публікаціях Н. Федорова зосереджується на різних техніках і технологіях виробництва полив й емалей. Серед її праць – «Інтерферуючі керамічні поливи», де наведено приклади нових і старих способів отримання глазурей з райдужним полиском, зокрема методи виготовлення двох нових полив, розроблених у керамічній майстерні ІХП АА УРСР (Федорова, 1951а).

Цього ж року Н. Федорова, О. Грудзинська і Г. Шарай (1951) уперше діляться досвідом роботи ЕМХК над художнім оформленням декоративних майолікових виробів: портретних і жанрових декоративних ваз, настільних ламп, газових опалювальних приладів, фурнітури, вставок для меблів тощо. Згадки про результати співпраці майстерні із сектором меблів Інституту художньої промисловості Академії архітектури УРСР (ІХП АА УРСР) є у розвідках Н. Федорової (1951b, с. 28) і Ф. Мілятицької (1953, с. 32).

Серед інших публікацій відзначимо «Емалі червоного кольору на основі сполук міді», в якій ідеться про низку поставлених дослідів у ЕМХК та можливе їх впровадження у виробництво архітектурної та декоративної майоліки (Федорова, 1956a). В іншій стислій замітці викладено основне завдання 1960 р.: популяризацію і впровадження в будівельну практику і виробництво різноманітних засобів оформлення архітектурних деталей та декоративних виробів з кераміки (Федорова, 1961, с. 72).

Перші згадки про діяльність майстерні та її вироби у повоєнних роках містяться у працях Н. Манучарової (1950, с. 25), яка наголосила на зацікавленості влади у створенні керамічної продукції для архітектурних споруд, зазначила про необхідність введення у неї поліхромії. У контексті художньої промисловості УРСР згадано ЕМХК та її художників: О. Железняка, Д. Головка і О. Грудзинську, привернено увагу до започаткування використання кераміки як облицювального матеріалу (Манучарова, 1949, с. 48, 52–53).

Експонати республіканської виставки підприємств художньої промисловості та майстрів народної творчості (1949) покладено в основу праці Н. Манучарової, де згадано Н. Федорову. На думку дослідниці, майстерня сприяла поліпшенню технології виробництва та прийомів оздоблення кераміки, а вироби технолога вирізнялися тонким черепком і винятковою якістю полив (Манучарова, 1952, с. 6, 16). У брошурі «Художні промисли Української РСР» ця авторка відзначила початок впровадження у виробництво підставок для

настільних ламп і фурнітури з майоліки, проілюструвавши ці приклади творами О. Железняка, О. Грудзинської та Н. Федорової (Манучарова, 1953, с. 29).

Стислий перелік тогочасної художньої керамічної продукції для обладнання приміщень, як-от: плитки для зовнішнього і внутрішнього облицювання будинків, світильники, настінні освітлювальні прилади, вентиляційні решітки, стельові й настінні плафони, люстри, елементи сходових перил, підставки для настільних ламп, декоративні вази надано П. Іванченком (1955, с. 9–10). Кілька прикладів керамічних настільних ламп, виготовлених майстернею 1955 р., наведено в альбомі-посібнику В. Дзугаєва та Л. Василенко (1958, іл. 74–75, 82–83).

Мистецтвознавців 1950-х рр. цікавить питання впливу професійних керамістів ЕМХК на творчу працю народних митців (Литвак, 1956, с. 17). Наголошується, що керамісти ЕМХК орієнтувалися на традиції народного мистецтва, зберігаючи загальні принципи композиції й колориту, характерного ритму і пропорцій. Зазначено, що майстерня опанувала давно забутий розпис XVII–XVIII ст. по сирій емалі, а О. Грудзинська запропонувала нові технології розпису: емаль по емалі, розпис керамічною фарбою і поливами відновного вогню по теракотовому черепку (Панч, 1959, с. 16).

Починаючи з 1960-х рр., окрім поціновувачів майстерні, з'являються й перші критики. Так, на думку В. Щербака, вироби ЕМХК часто мають невиразну і незрозумілу форму, особливо вази О. Грудзинської, переобтяжені декоративним розписом з важкими темними поливами, з неповноцінним звучанням форми (Щербак, 1960, с. 29). В. Яринич (1964, с. 105) також резюмував, що виставкові твори ЕМХК суцільно залиті новою поливою тьмяних невиразних тонів з недбалим і неохайним декором. Б. Бутник-Сіверський критично зауважував, що захоплення розробкою керамічних барвників спричинило повний відхід від народної традиції, поставило технологію виробництва вище ідейного змісту, зумовило потрапляння у полон формалістичних пошуків, подібних до закордонної «лівої» кераміки. Майстерня почала негативно впливати не тільки на керамічну промисловість, а й на

творчість таких народних майстрів, як О. Железняк і Ф. Олексієнко (Бутник-Сіверський, 1965, с. 15–16).

У другій половині 1960-х рр. створено перші узагальнювальні, зокрема багатотомні, праці з історії українського мистецтва, автори яких згадують досягнення ЕМХК. Так, «Нариси з історії українського мистецтва» є одним із перших досліджень, у якому систематизовано і проаналізовано ситуацію у мистецькому житті України від найдавніших часів. Відзначено молодих майстрів, як-от О. Грудзинську, Н. Федорову, які застосовують технічні досягнення, звертаються до традиції минулого та інтерпретують народні мотиви у нових формах (Заболотний та ін., 1966, с. 248).

Аналізуючи радянське декоративно-ужиткове мистецтво 1941–1967 рр. у шостому томі «Історії українського мистецтва», Б. Бутник-Сіверський (1968, с. 335–336) виокремив лише творчість народних майстрів О. Железняка та Ф. Олексієнка. І. Сакович в іншому розділі цього тому навела стислу загальну інформацію щодо відкритої 1944 р. ЕМХК при Українській філії Академії архітектури СРСР (УФ АА СРСР) під керівництвом Н. Федорової, яка розробляла архітектурну кераміку для відбудови міст після Другої світової війни. Виділено розробку та запровадження нових керамічних матеріалів – глазурей, зокрема червоної глазури відновного вогню, емалей, барвників. Серед співробітників майстерні увагу приділено О. Железняку з його традиційною скульптурою, Ф. Олексієнку і С. Кацімону з анімалістичними фігурками, розписним настінним тацям Г. Шарай, декоративним речам для інтер'єрів Н. Федорової та О. Грудзинської (Сакович, 1968, с. 359–362).

У невеличкій брошурі «Українське декоративне мистецтво» висвітлено творчість О. Железняка, який самобутньо втілює як сучасні теми, так і сюжети українських байок, пісень, казок і Шевченкіани; Н. Федорової – однаковою мірою живописця і технолога, продовжувача традицій Межигір'я, автора численних майолікових виробів, розписаних переважно квітковими мотивами із завершеними композиційними рішеннями в кращих національних традиціях; згадано декоративний посуд Д. Головка і твори О. Грудзинської з оформлення

крамниці «Кулінарія» на Хрещатику, виконані у співдружності з архітектором Н. Чмутіною (Жолтовський, Мусієнко, 1963, с. 22–24, рис. 9). В іншій праці наголошено, що в роботах О. Железняка відображено життя минуле і сучасне, відзначено оформлення Н. Федоровою, Г. Шарай і С. Отрощенком готелю «Дніпро» (Мусієнко, 1967, с. 16–17).

У середині ХХ ст. майоліка стала одним із популярних видів кераміки на теренах України та здобула нове визнання серед технологів і науковців декоративного мистецтва. Л. Логвинська та О. Тищенко у книзі «Майоліка: бесіди про монументальне та декоративно-прикладне мистецтво» стисло схарактеризували діяльність ЕМХК, колектив якої створив чимало високохудожніх майолікових виробів. Основний акцент зроблено на пластиці та колориті розпису творів О. Железняка, які походять від скульптури гутного скла Чернігівщини, індивідуальному трактуванні народних традицій та їх синтетичному зв'язку із сучасним інтер'єром творів О. Грудзинської та плавних формах посуду з ліричним народним розписом Г. Шарай. Зауважено м'який своєрідний гумор І. Коломієць у творах за мотивами «Енеїди» І. Котляревського (Логвинська, Тищенко, 1966, с. 119–121).

У монографії В. Щербака «Сучасна українська майоліка» виокремлено три напрями розвитку цього керамічного мистецтва впродовж 1950-х – середини 1960-х рр.: декоративно-ужитковий посуд, скульптура малих форм й архітектурна майоліка. У кожному з них зазначено досягнення ЕМХК, головне завдання якої полягало в синтезі архітектури й мистецтва, продукуванні новітніх високохудожніх оригінальних ансамблів у співпраці з художниками і архітекторами. На той час у майстерні працювали: О. Грудзинська, О. Железняк, Я. Падалка, Г. Севрук, Н. Федорова, Г. Шарай та інші. Ця когорта, поєднавши сучасні технології та народні традиції, створила своєрідний напрям української майоліки, особливо в архітектурно-декоративній кераміці (Щербак, 1974, с. 7).

На думку В. Щербака (1974, с. 48–51), серед досягнень майстерні наприкінці 1950-х рр. – пошук сучасної художньої форми ваз, ґрунтованої на

поглибленому вивченні традицій народного мистецтва із застосуванням новітніх досягнень (О. Грудзинська, О. Железняк, Н. Федорова, Г. Шарай). Також він проаналізував скульптуру малих форм на прикладі творів народних митців О. Железняка, Ф. Олексієнка, С. Кацімона, Я. Падалки. Згадано про А. Масехіну. Зауважено, що на початку 1960-х рр. розвивається рельєфна скульптурна пластика у вигляді настінних пластів (О. Железняк, Ф. Олексієнко, С. Кацімон, Г. Севрук) (1974, с. 90–98, 125–128). В архітектурно-декоративній майоліці приділено увагу творам О. Грудзинської («Кулінарія» на Хрещатику) і Н. Федорової (панно-вставки на пілонах у вестибюлі метро «Хрещатик») та декоративним тарілкам Г. Шарай (1974, с. 155–156, 169–171). У праці В. Щербака в кожному напрямі не тільки висвітлено діяльність художників досліджуваної майстерні, а й наголошено на їхньому вмінні експериментувати зі змістом, формами, декором, поливами та отримувати високохудожні твори сучасної майоліки.

Ю. Лащук, вивчаючи кераміку як вид українського декоративно-прикладного мистецтва, констатував, що згуртований колектив ЕМХК уперше створив кераміку високого вогню, виготовив оригінальні вази, декоративні пласти, полумиски, мозаїчні панно, плитки. У розвитку професійної української кераміки автор виділив творчість художників, які розвивають надбання народного гончарства, його форми, орнамент, колорит; а також роботи митців з використанням нових матеріалів, що побудовані на вивченні кращих світових досягнень (Лащук, 1968а, с. 128, 130). Пізніше в дисертаційному дослідженні української народної кераміки ХІХ–ХХ ст. звернувся до стислого огляду виробів окремих митців ЕМХК, вважаючи цей київський колектив на чолі з Н. Федоровою провідним у створенні монументально-декоративних композицій для інтер'єрів і екстер'єрів (Лащук, 1971, с. 26).

С. Кілессо (1968, с. 91–93, 99–100) побіжно згадав роботу і досвід колективу ЕМХК, що створюють кераміку і монументально-декоративні композиції для архітектурних будівель, переосмислюючи традиції українського народу з урахуванням сучасних естетичних вимог, технічних і технологічних

можливостей виробництва будівельних робіт. В іншій праці «Канів: історико-архітектурний нарис» він висвітлив роботу Н. Федорової, О. Грудзинської, Г. Шарай і О. Железняка над декоративними майоліковими виробами для інтер'єру готелю «Тарасова гора» (1961) (Кілессо, 1969, с. 25–27).

Відома дослідниця української кераміки І. Сакович у монографії «Народна керамічна скульптура радянської України» головну увагу сфокусувала на різновидах керамічних іграшок, тематичній скульптурі малих форм, ліпному фігурному посуді 1917–1967 рр. До її поля зору потрапили окремі твори О. Железняка і Ф. Олексієнка. Зазначено, що ці народні майстри працювали на підприємствах та індивідуально, а їхня творчість пов'язана з організацією і різними способами виробничого процесу. На думку І. Сакович (1970, с. 49, 52–56, 78–79), вони творчо використали посилену динаміку в композиції, підвищену декоративність виробів, художню виразність скульптурних образів, пластичні й декоративні можливості матеріалу, що змінили зміст і форму художніх творів, отже, відбувся новаторський розвиток кращих традицій народного мистецтва.

Б. Бутник-Сіверський у контексті аналізу українського радянського народного мистецтва 1941–1967 рр. звернув увагу і на діяльність ЕМХК. Дослідник одним із перших наголосив на новому етапі розвитку народного мистецтва у виготовленні сувенірної продукції, починаючи з 1959 р., проведенні виставок-конкурсів. Зробив висновок, що участь народних майстрів у створенні сувенірів дозволить вийти народному мистецтву на міжнародну арену, а художня мініатюра – новий вид у народному мистецтві, яка виконується в різних матеріалах, техніках, формах (Бутник-Сіверський, 1970, с. 34, 89–90). Цей автор докладніше схарактеризував традиції в сувенірному виробництві у праці «Український радянський сувенір» з умовним поділом на дві групи виробів: сувеніри інтимні, обмежені колом особистих почуттів, переживань, і сувеніри суспільного звучання, громадського характеру. Виділено гончарів ЕМХК Я. Падалку, О. Железняка і Ф. Олексієнка (Бутник-

Сіверський, 1972, с. 22, 42, 132, 138). Ще на сувеніри для динамівців звернув увагу Б. Сирена (1966).

Л. Жоголь, розглядаючи декоративне мистецтво в інтер'єрі житла, висвітлила принципи технологічного виготовлення керамічних виробів і розміщення кераміки в інтер'єрі. Наголошено на ролі О. Железняка в розумінні функціонального призначення народної іграшки для сучасного інтер'єру; Я. Падалки як автора скульптур на гумористичну тематику; Г. Севрук з настінною керамікою і декоративними пластами на історичні теми; Н. Федорової, Г. Шарай, А. Масехіної, О. Грудзинської у створенні оберегів-амулетів за давньокиївськими мотивами; Л. Залогіної (Л. Мешкової) з розписними плитками для оформлення інтер'єрів (Жоголь, 1973, с. 51, 55, 61–62).

Продовжуючи вивчати декоративне мистецтво в інтер'єрах громадських споруд, Л. Жоголь визначила дві основні тенденції у розвитку тогочасної кераміки: масове промислове виробництво та авторські вироби. Дослідниця згадала керамістів ЕМХК, що працювали з архітектурно-художньою керамікою: Г. Севрук, Г. Шарай, Л. Мешкову, Н. Федорову, О. Грудзинську. Об'ємно-скульптурну декоративну кераміку гідно представляли гончарі Ф. Олексієнко, С. Кацімон, О. Железняк, Я. Падалка, але проаналізовано роботи тільки двох останніх (Жоголь, 1978, с. 40, 46–52, 54, 56). В іншій праці цієї авторки у творчості Г. Севрук виокремлено два прийоми з декоративними панно: окремі пласти на стіні із залученням вільних площин фону (готелі «Київ», «Чорне море») та цілісна маса рельєфного панно, складеного з окремих блоків (готелі «Русь», «Золотий колос», «Градецький»). Наголошено на широкому використанні тарелів у готелях «Дніпро», «Київ», «Гарасова гора», Будинку кіно, побіжно згадано про оформлення кафе рельєфами, композицію зі «стовбурів та гілок» з тарелями та обереги-амулети (Н. Федорова та Л. Мешкова). У 1960-х рр. широко використовували глазуровану плитку у вигляді вставок-панно. Розписи по стандартній облицювальній плитці виконували Н. Федорова, О. Грудзинська, Г. Шарай, Л. Мешкова. Також



виокремлено кийівську експериментальну школу з панно Г. Севрук і Г. Шарай. Розглянуто об'ємну кераміку (посудини, вази, куманці, скульптури-свищики) О. Железняка для готелю «Тарасова гора», посудини Я. Падалки (Будинок кіно), керамічну скульптуру І. Гончара та інших народних майстрів, композицію Н. Федорової «Театр» для клубу працівників мистецтва в Одесі (Жоголь, 1986, с. 74, 76, 81, 83, 85, 87, 89–90, 93–96, 98).

На думку Н. Велігоцької (1973а), ЕМХК репрезентувала вдале поєднання народного і професійного мистецтва кераміки, що перетворило її на культурний осередок, який відвідували письменники, поети, вчені, митці. У формах співдружності народного і професійного мистецтва зауважено запозичення форм, мотивів, колірних сполучень народного мистецтва для створення сучасних побутових речей (прямі зв'язки) і проникнення художника-професіонала в систему образного мислення народного майстра (опосередковані зв'язки). У співдружності народного мистецтва вирізняються дві форми: перша – механічне залучення до традиційного орнаменту нових символів і мотивів; друга – індивідуальне перетворення кращих досягнень професійного мистецтва, поступове засвоєння нового змісту інноваційної форми народної творчості. Наголошено, що наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. у різних видах і жанрах професійного мистецтва виникає інтерес до народної творчості, відбувається еволюція в розумінні традицій: від наївного «цитування» до глибокого осмислення суті народної творчості. Констатовано три форми співдружності архітектора й художника з народним мистецтвом: участь народного митця в оформленні громадських споруд; застосування художником і архітектором деяких орнаментів, форм, колірних сполучень народного мистецтва; пластична система образного мислення формується на підставі глибокого вивчення народного мистецтва (Велігоцька, 1973а, с. 44, 49–50, 87–88, 115). Тему співпраці досліджуваної майстерні з іншими діячами культури, мистецтва і науки не розкрито, але окреслено її загальні форми.

У праці Л. Данченко «Невмируще джерело. Бесіди про українське народне мистецтво» зроблено висновок, що на сучасному етапі на зміну вжитковим

прийшло виробництво художніх речей як нова форма діяльності народних майстрів. Дослідниця вирізняє Ф. Олексієнка, який шукає нові виражальні засоби і розвиває кращі традиції української народної керамічної скульптури. Наголошує, що скульптурні композиції О. Железняка та Ф. Олексієнка «...послугуються традиційними, але пропущеними крізь призму сприйняття сучасного народного митця народними прийомами пластичного оброблення глини...» (Данченко, 1975, с. 8, 30, 87). До творчості Ф. Олексієнка науковиця також зверталась у монографії «Народна кераміка Середнього Придніпров'я» (Данченко, 1974, с. 88–89).

Якісно новий рівень досліджень пов'язано з дисертацією на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства О. Голубця, в якій на прикладі мистецтва України 1960-х – початку 1980-х рр. проаналізовано декоративну кераміку в тогочасному архітектурно-просторовому середовищі. Науковець на тлі широкої палітри українських мистецьких центрів лише побіжно згадав окремі досягнення творчої групи ЕМХК під керівництвом О. Лобова в облицюванні поліхромними покриттями з керамічних плиток під'їздів житлових багатоповерхових будинків серії 96К у новому київському масиві Кибальчича; перші експерименти майстерні у створенні модульних рельєфних облицювань для екстер'єрів; дещо докладніше схарактеризував приклади використання стандартної та унікальної плитки в облицюванні інтер'єрів окремих станцій київського метрополітену (Голубець, 1984, с. 21–22, 25, 30–33). Поділяючи керамічні декоративні панно в інтер'єрах за типом композиції на «модульні», «вільні» й «острівні», О. Голубець (1984, с. 41, 46, 48, 52–53, 65) вказав не тільки на вдалі художні рішення (готель «Русь», хол другого поверху Будинку кіно у Києві, кафе Будинку архітектора, худ. Л. Мешкова), а й на окремі невдачі митців ЕМХК, як-от ресторан «Дніпро». Особливості організації архітектурного середовища засобами настінної пластики малих форм в інтер'єрах проаналізовано зокрема на прикладі найкращих рішень художниками ЕМХК у перерахованих вище будівлях і в одеському готелі «Чорне море» тощо (Голубець, 1984, с. 73, 74–75, 78–84). У подальшому,

вивчаючи львівську кераміку, цей автор виокремлює ті ж самі три різновиди керамічних панно: модульні, довільні та острівні, враховуючи їхні композиційну будову і взаємодію з архітектурно-просторовим середовищем (Голубець, 1991, с. 96).

Значно менше уваги керамічним творам ЕМХК приділено у кандидатській дисертації Г. Скляренко (1984), присвяченій аналізу монументально-декоративного мистецтва у громадських будівлях України 1970-х років і проблемі архітектурно-художнього ансамблю у міському середовищі.

Загальну інформацію про більшість керамістів наведено у публікаціях Ю. Лашука (1968b, с. 37–38) і Т. Придатко (1989, с. 8–9). Стислі відомості про твори декоративно-монументального мистецтва ЕМХК представлено у дослідженнях С. Кілессо (1966, с. 31–32; 1967, с. 24–25), В. Лебедевої (1969, с. 15), Н. Велігоцької (1973b, с. 48; 1974, с. 3; 1981, с. 12), Г. Скляренко (1987, с. 43; 1990, с. 45–46, 65, 90), З. Чегусової (1982, с. 10–11; 1986, с. 26; 1987, с. 16–19). Так, М. Буланова-Топоркова (1983, с. 27–28) констатувала, що на початку діяльності ЕМХК створювала зразки для тиражного випуску керамічної плитки для облицювання фасадів будинків, рельєфних та об'ємних скульптур, а згодом перетворила керамічну плитку на художню. Згадано А. Масехіну, Р. Батечко, С. Кацімона, М. Маринченка, проілюстровано збірні вази О. Лобова.

Окремі факти з історії виникнення і розвитку ЕМХК, засоби художньої виразності на прикладі окремих творів стисло висвітлили М. Пекаровський (1965, с. 37; 1966, с. 14–17), С. Федулов (1968), В. Щербак (1969, с. 35–41), Ф. Мороз (1972, с. 60–64), С. Кілессо (1973, с. 49), Т. Придатко (1975, с. 29).

Зауважимо, що з кінця 1950-х – початку 1960-х рр. творчий шлях окремих художників ЕМХК поступово привертає увагу науковців. Серед них – Омелян Железняк, дитинство і творчість якого побіжно розглядали І. Сакович (1959, с. 13–14; 1975, с. 47), І. Кушко (1960). На думку Ю. Белічка (1961, с. 161), без зустрічі з Н. Федоровою і колективом ЕМХК, які допомогли йому обрати правильне спрямування, О. Железняк залишився б звичайним майстром-

гончарем. Опубліковано кілька невеликих каталогів і буклетів виставок О. Железняка (Федорова, 1965; ред. Шиян, 1965; Мусієнко, Федорова, 1970).

Ще менше публікацій у цих роках присвячено іншим народним художникам ЕМХК. Так, певні особливості творчої манери Ф. Олексієнка, який після смерті О. Железняка 1963 р. почав працювати у майстерні та розвивав кращі традиції української народної керамічної скульптури, розглянула А. Данченко (1965, с. 17; 1966, с. 25), видано альбом його творів (ред. Шиян, 1966). Л. Соломко (1969) і Л. Шахова (1987) аналізували творчість Я. Падалки. С. Музиченко (1974, с. 81) коротко окреслив діяльність митців, зокрема наголосив, що Я. Падалка та А. Масехіна сприйняли від О. Железняка прагнення до монументальності.

Творчість професійних художників ЕМХК так само привертає увагу. Зокрема, О. Грудзинська ділиться досвідом і тонкощами роботи з облицювання стін керамічними плитками станції метро «Хрещатик» (Грудзинська, Самсонова, 1961). Я. Ясинський (1962) розповідає про захоплення О. Грудзинської виготовленням прикрас з кераміки; Н. Велігоцька (1965, с. 44) зауважує, що художниця завжди прагне відкрити нові можливості в глині, опубліковано перший буклет її творів (Грудзинська., 1964).

У 1970-х рр. набуває зрілості та майстерності творчість Г. Севрук, яка у 1980-х рр. переживає творчий розквіт, позначений тематикою давньоруського періоду (Бондаренко, 1984, с. 93–94). Вагомими виявилися статті історика та археолога М. Брайчевського «Глиняні картини Г. Севрук» (1986), «Місто на семи горбах» (1989). Окрім того, її творчість досліджував С. Білокінь (1988).

Індивідуальний стиль архітектора-художника Л. Мешкової стисло охарактеризували Л. Крамаренко (1980) та З. Чегусова (1989). На думку Л. Фіалкова (1981), Н. Федорова окреслила оригінальний напрямок – «архітектурну біоніку» – у творчості Л. Мешкової, яка обрала шлях кераміста.

На цьому етапі мистецтвознавці також аналізують окремі жанри й тематику керамічних виробів ЕМХК. Образно-стильові особливості Шевченкіани в кераміці стисло згадав В. Щербак (1975, с. 78–79).

К. Променицький (1975, с. 97) схарактеризував народні музичні іграшки і порівняв твори 1950–1960-х рр. О. Железняка, Ф. Олексієнка, Я. Падалки та М. Пошивайла з Опішні. Ю. Легенький (1990а, с. 75) сформулював роль оберега як одного із жанрів сучасної дрібної художньої пластики, який відродили гончарі ЕМХК, звернув увагу на обереги Г. Севрук, яка відновлює колишні та створює нові вироби із застосуванням традицій минулого. Цей же автор заторкує техніко-технологічні особливості виготовлення кераміки (Легенький, 1990b). До нього ця тема цікавила лише В. Альошина (1959), Н. Крутенко (1984а).

Достатньо активна виставкова діяльність ЕМХК та її художників як у СРСР, так і за кордоном сприяла публікаціям на цю тему (Ткаченко, 1958, с. 109). Наголошено на значенні Міжнародної виставки кераміки в Остенде (1959, Бельгія), на якій мали експонувати 60 керамічних виробів (1956–1957 рр.) з УРСР, в обмін на які українська Спілка художників мала отримати вироби з багатьох країн світу. В Остенде майстерню репрезентували твори О. Железняка (Алексеев, 1959, с. 31). Також привертає увагу Всесвітня виставка «Експо–67» (Монреаль, Канада) з керамічними скульптурами Ф. Олексієнка (Л. П., 1967, с. 101) і кілька українських виставок кераміки 1960–1980-х рр. (Хохлова, 1963, с. 33–34; Хмельницька, 1969, с. 106; Музиченко, 1973, с. 10; Беляєва, 1978, с. 12; Клименко, 1987, с. 29–30).

На початок 1980-х рр. припадають перші ґрунтовні підсумки в історії вивчення декоративно-прикладного мистецтва України і, зокрема, ЕМХК, зроблені М. Селівачовим (1981, с. 21), який констатував, що цьому творчому колективу присвячено значну кількість мистецтвознавчих публікацій, але переважають «коротенькі ділові інформації або популяризаторські нариси, що інколи вплітають цікавий фактичний матеріал у канву белетризованої доповіді».

Середина – друга половина 1980-х рр. – це початок в історії вивчення ЕМХК мистецтвознавцем і художником декоративного мистецтва Н. Крутенко, яка того часу почала працювати в її стінах. Вона вперше узагальнила відомості

щодо історії створення та діяльності майстерні в доволі обсяговому рукописі (1985). Цей матеріал став основою коротких публікацій, в яких, зокрема, заторкується творчість О. Железняка, Г. Севрук, Я. Падалки та ін. (Крутенко, 1984b; 1986; 1989; 1990; 1991). Сформульовано три принципи роботи, що лягли в основу діяльності колективу ЕМХК: орієнтація на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх застосуванні, творча співдружність художників-професіоналів, народних майстрів, технолога, архітектора (Крутенко, 1988, с. 171). Наголошено на нетрадиційному колірному декоруванні, розробленому Н. Федоровою, що власноруч прикрашала твори народних майстрів, як одній з особливостей майстерні. Завдяки Н. Федоровій використання збірчастих, матових, кристалічних, іскристих полив надало творам нового життя і сучасного звучання (Крутенко, 1989, с. 44–45).

**1.1.2. Другий етап в історії вивчення ЕМХК (1990–2022).** Здобуття Україною незалежності зумовило якісно новий етап у дослідженні вітчизняного мистецтва, зокрема образотворчого і декоративно-прикладного. У ці роки спостерігається зростання зацікавленості науковців творчим спадком ЕМХК, написання перших узагальнювальних праць з історії розвитку керамічного мистецтва в Україні як загалом, так і за регіонами.

На початку 2000-х рр. опубліковано узагальнювальні монографії з першими підсумками розвитку мистецтва в Україні у ХХ ст. Так, Т. Кара-Васильєва і З. Чегусова у книзі «Декоративне мистецтво України ХХ ст. У пошуках “великого стилю”» (2005) здійснили першу спробу огляду художнього життя і культурно-мистецької ситуації. Дослідниці вирізнили найголовніші ознаки декоративного мистецтва окремих періодів. Для доби тоталітаризму 1930–1950-х рр. властивий «сталінський ампір» з його зверненням до неокласики як стильового орієнтиру. Розвиток художньої промисловості розділено на два періоди: упродовж 1950–1960-х рр. діяльність майстерень спрямовано на вивчення народного мистецтва та його традицій, де провідним був фольклоризм з механічним цитуванням форм кераміки; у 1970–1980-х рр. відбулося переосмислення професійним мистецтвом традицій народного.

Побіжно згадано провідних майстрів (Кара-Васильєва, Чегусова, 2005, с. 68, 135, 142–146).

У вступі до п'ятого тому «Історії українського мистецтва» Т. Кара-Васильєва (2007а, с. 19) звернула увагу на «радянський класицизм» 1930–1950-х рр. В аналізі декоративно-ужиткового мистецтва другої половини 1950–1980-х рр. у цьому ж виданні зазначено нове осмислення народного мистецтва та його проникнення в образно-естетичну систему в 1970-х рр., формування нового типу народного майстра упродовж 1980-х рр., а також творче кредо ЕМХК: «...пошук і новаторство поряд із збереженням і розвитком традицій народного мистецтва» (Кара-Васильєва, 2007б, с. 664, 712).

Загальні питання розвитку, еволюції та художньо-стилістичні зміни в українському професійному декоративному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. висвітлено у п'ятому томі «Історії декоративного мистецтва України». У його розділах науковці вперше звернулися до характеристики різних видів декоративного мистецтва. Аналізуючи художню кераміку першої половини ХХ ст., С. Лупій та Г. Істоміна (2016, с. 126–127) побіжно визначили головні віхи з історії, принципи роботи і деякі художні особливості ЕМХК на початковому етапі її творчого становлення (1940–1950-ті). У розділі «Архітектурно-декоративна кераміка» цього ж видання Г. Істоміна та М. Студницька (2016, с. 135) наголосили на важливому значенні ЕМХК у відбудові міст упродовж 1940–1950-х рр., зокрема реконструкції керамічних деталей для культових та історичних споруд Києва, Чернігова, Переяслава-Хмельницького. З. Чегусова окреслила новаторський період у розвитку монументально-декоративної кераміки 1960–1990-х рр. та неабиякий внесок досліджуваної майстерні. Наголошено, що для 1960-х рр. характерні спільні роботи колективу. Однак два наступних десятиліття визначали вже твори Г. Севрук і Л. Мешкової не тільки як лідерів майстерні, а і творчих антиподів і конкурентів (Чегусова, 2016, с. 368–370). О. Голубець (2016, с. 373) нарис розвитку художньої кераміки 1960–1980-х рр. розпочав з аналізу досягнень ЕМХК як своєрідного синтезу плідної співпраці художників, архітекторів і

народних майстрів. Завершуючи огляд цього періоду в розвитку художньої кераміки в Україні, він наголосив, що наприкінці 1980-х рр. зменшено державні замовлення, занепала система Художнього фонду СХ УРСР, закрито ЕМХК і ЛЕКСФ, з яких почалося становлення професійної кераміки (Голубець, 2016, с. 373, 381). У цьому виданні лише окреслено деякі з напрямів діяльності ЕМХК, згадали не всіх, а тільки найвідоміших майстрів та їхні твори.

У комплексному дослідженні «Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)» М. Селівачов резюмував, що твори ЕМХК 1950–1960-х рр. (метро «Хрещатик», готель «Дніпро», ресторан «Метро», магазин «Кулінарія») є сучасним прикладом трансрегіонального симбіозу національної культури, який до того вже мав періоди державного піднесення за часів Київської Русі, Гетьманщини, першого десятиліття УРСР. Звісно, водночас образотворчий фольклор неминуче перетворився на фольклоризм (Селівачов, 2009, с. 80).

З-поміж інших праць мистецтвознавців вирізняємо ті, в яких зроблено аналіз української народної іграшки. Так, О. Найден у ґрунтовній монографії на цю тему зазначив, що окремі науковці вивчають іграшку як народну скульптуру малих форм. Цей підхід був згубний, оскільки не давав змогу розв'язати ті чи інші проблеми аналітично, за допомогою порівнянь, історичних екскурсів, пошуків фольклорних аналогів і залучення здобутків фольклористики та антропології. Українська народна іграшка – сполучна ланка між фігурним посудом та настільною скульптурою. Дослідник побіжно порівнював твори таких київських майстрів, як О. Железняк, Ф. Олексієнко, С. Кацімон, Я. Падалка (Найден, 1999, с. 184, 187, 200–202). На думку Л. Герус, твори майстрів ЕМХК ґрунтувалися на засадах народної іграшки, але за жанром є декоративною пластикою малих форм (2004, с. 106).

Ґрунтовні дослідження історії української народної кераміки належать Г. Івашків, яка вперше до цієї теми звернулася ще в 1990-х рр. До кола її зацікавлень потрапили і народні митці ЕМХК. У монографії «Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть» проаналізовано основні



техніки, специфічні та рідкісні мотиви, їх трансформація, а також іконографія та основні типи декоративних композицій (Івашків, 2007). Варто згадати статтю «Шевченкіана в українській кераміці ХІХ – початку ХХІ століття» з аналізом образу Т. Шевченка та героїв його творів, зокрема, на прикладі виробів Ф. Олексієнка та О. Грудзинської, згадано й О. Железняка (Івашків, 2014, 1177–1178, 1183). У статті «Пластика малих форм в інтер'єрі приміщень» розглянуто кераміку з понад двадцяти музейних колекцій. Серед когорти майстрів увиразнено та опрацьовано деякі твори Ф. Олексієнка (Івашків, 2015, с. 1100, 1112–1113, 1117). Ще одна стаття «Типологія і художні особливості зооморфних керамічних виробів ХІХ – початку ХХІ століть» містить аналіз художніх особливостей обраної кераміки О. Железняка, Я. Падалки, Ф. Олексієнка. Виокремлено типологічні групи за функціональним призначенням і тектонічними характеристиками виробів (Івашків, 2019, с. 237–238, 240, 243, 249). Докторську дисертацію Г. Івашків «Українська народна фігурна кераміка ХІХ–ХХ ст.: пластика декору та форми, концепція образів» написано на основі колекцій понад ста українських і закордонних музеїв, у окремих з яких зберігаються твори ЕМХК. Це дозволило всебічно дослідити фігурну кераміку, яку класифіковано за видами і жанрами. Зокрема, стисло розглянуто різні за призначенням і сюжетами керамічні скульптури Ф. Олексієнка і Я. Падалки (Івашків, 2021, с. 2, 128, 219–220).

У науково-популярному виданні «Професійне декоративно-ужиткове мистецтво в музейних колекціях Львова (1950–1990-ті роки)» Г. Голубець стисло, не враховуючи художніх особливостей кераміки, презентувала твори ЕМХК і деяких її професійних художників, зокрема О. Грудзинської, О. Железняка, Г. Севрук, Г. Шарай, Н. Федорової (Голубець, 2015, с. 37–38, 46).

Звертаються до діяльності ЕМХК та її митців автори колективної монографії «Декоративне мистецтво України ІХ–ХХІ століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст», підготовленої ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Л. Сержант у розділі «Український фарфор і фаянс 1900–1930-х років: національна своєрідність і

загальноєвропейський контекст» (2019, с. 228, 236–237) розглянула вплив арт-деко на творчість П. Мусієнка, який навчався в Межигірському керамічному технікумі, стисло висвітлила історію цього навчального закладу, зазначила вплив В. Седяра, який засвоїв досвід школи Баугауз.

У розділі Г. Істоміної «Українська кераміка ХХІ століття. Художники та народні майстри» розглянуто окремі факти з історії ЕМХК, зокрема її відкриття П. Мусієнком 1946 р., підпорядкування різним установам, проведення науково-практичних семінарів, використання досвіду майстерні в роботі Васильківського майолікового заводу та Опішнянського заводу «Художній керамік» та ін. (Істоміна, 2019, с. 580–582). Стисла інформація про майстерню, її твори, особливості співпраці архітекторів, професійних і народних художників, окремі технологічні винаходи міститься у розділі «Художньо-стилістичні паралелі в архітектурно-декоративній майоліці України та Європи ХХ – початку ХХІ століття» (Істоміна, 2021, с. 262–267).

Корисну інформацію для вирішення завдань нашої дисертації можна знайти в дослідженнях із синтезу мистецтва, зокрема кераміки та архітектури будівель. Композиційні особливості декоративної кераміки в архітектурі громадських будівель в Україні і за кордоном проаналізовано у статті В. Бондаренко (2006). Особливу увагу приділено питанням зв'язку керамічних панно і декоративних композицій з інтер'єрами, законам побудови цих творів у системі архітектурного простору.

До засобів виразності архітектурно-художньої кераміки та інших видів мистецтва у формуванні інтер'єрів громадських споруд різного призначення неодноразово звертався В. Чернявський (2018a; 2018b; 2022), який уточнив і доповнив класифікацію керамічних виробів у внутрішньому середовищі закладів громадського обслуговування, розділивши її на п'ять груп: керамічні панно, настінна станково-декоративна пластика малих форм, окремі об'ємні елементи, об'ємно-просторові композиції і декоративне облицювання.

Упродовж 1990–2000-х рр. ЕМХК вперше стає предметом спеціальних мистецтвознавчих досліджень. Спочатку зупинимось на публікаціях

Н. Крутенко, які підбили певні підсумки діяльності майстерні та творчості її найвизначніших митців. Актуальними є спогади Н. Федорової, записані Н. Крутенко під назвою «Три школи» (1993с), де окреслено еволюційний шлях ЕМХК. Спочатку Н. Федорова описує Межигірську керамічну школу-майстерню, своїх учителів-«бойчуків» і випускників школи; далі йдеться про другу школу – «лаврську», або Експериментальні майстерні при Київському державному музеї українського мистецтва. Саме у стінах двох названих закладів вперше об'єднано творчі зусилля народних і професійних художників, чий безцінний досвід пізніше творчо осмислили та збагатили митці ЕМХК, яка стала третьою школою (Крутенко, 1993с, с. 337–347).

Н. Крутенко упродовж 1990–2000-х рр. періодично буде звертатися до висвітлення тих чи інших аспектів діяльності ЕМХК. Майстерня характеризується як місце концентрації творчих зусиль не тільки художників, скульпторів, архітекторів, а й багатьох інших визначних українських діячів культури, мистецтва і науки 1950–1980-х рр.; наголошено на ролі Н. Федорової, яка підтримувала цю унікальну творчу атмосферу як одна з продовжувачів славних традицій бойчуків; наводяться важливі дати з історії ЕМХК (Крутенко, 1993а; 1993б; 2001). Змальовано також вкрай лаконічні творчі портрети окремих художників: Я. Падалки, Г. Севрук, М. Маринченка, Г. Шарай, О. Железняк (Крутенко, 1994; 2007; 2009а; 2009б; 2021). Технологію виготовлення кераміки розглянуто в науково-популярному виданні «Розповіді про кераміку», присвяченому Н. Федоровій (Крутенко, 2002).

Джерелознавчий характер мають спогади Я. Падалки, якими він ділиться у книзі «Доля гончаря» (Падалка, 1999), і розповіді «Світло пам'яті» Г. Севрук, у яких вона згадує дитинство, юнацькі роки, своїх перших учителів і КТМ «Сучасник» (Севрук, 2008). Л. Жоголь (2003, с. 307) на тлі характеристики архітектурної кераміки ЕМХК, як колишній керівник відділу кераміки при Академії будівництва і архітектури УРСР (АБіА УРСР), зазначила, що саме Н. Федорова 1981 р. залучила до роботи у майстерні Н. Крутенко, випускницю

факультету теорії та історії мистецтва Київського державного художнього інституту, яка згодом почала працювати і як художник-кераміст.

Загальні риси історії майстерні розглянуто у працях мистецтвознавців, починаючи з 2000-х рр. До окремих питань роботи ЕМХК, творчості її майстрів звернулася З. Чегусова (2003, с. 212), яка, зокрема, виокремила два етапи у роботі майстерні – колективний (1960-ті) та індивідуальний, на чолі з Г. Севрук і Л. Мешковою (1970–1980-ті). Пріоритет творчих особистостей над ідеями колективізму – це один з важливих процесів періоду так званого «тихого тоталітаризму», як наголошує О. Голубець (2002).

І. Бекетова присвятила ряд публікацій ЕМХК та її окремим художникам. Виокремлено один із напрямів у діяльності майстерні в 1970-х рр. – пошук символічного для України знака-талісмана, оберега, що охороняє від сил зла (Бекетова, 2007а, с. 72). У статті І. Бекетової «Збірка лабораторії архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДЦЕП (1944–1985) в колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва». Історія формування» зазначено, що 1954 р. започатковано збирання колекції творів ЕМХК, яка нині нараховує понад 1300 виробів. Окремо розглянуто архітектурну кераміку, зокрема для житлових будинків, готелів тощо. Проаналізовано розробки Н. Федорової як технолога, відзначено її заслуги на цій ниві, проте не окреслено її творчі роботи, як і наступного керівника О. Лобова (Бекетова, 2014а, с. 347–350). Діяльність майстерні побіжно висвітлено в інших публікаціях І. Бекетової (2007b; 2007c) та альбомах Національного музею українського народного декоративного мистецтва (НМУНДМ) (Бекетова та ін., 2018; Вялець та ін., 2009).

Огляд творів монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів Києва 1960–1980-х рр., деякі з яких виконано ЕМХК й понині прикрашають стіни таких готелів, як «Дніпро», «Русь», «Турист», здійснено у статті О. Смоляр (2017, с. 95–97). Ґрунтовно висвітлено деякі події з історії ЕМХК (1944–1991), певні способи декорування виробів, творчість майстрів, зокрема П. Мусієнка, у статті С. Москаленко (2021).

У статті Л. Сержант «Роль народних майстрів у становленні творчого стилю майстерні Ніни Федорової» (2006) подано творчі портрети художників, стисло окреслено джерела їх натхнення, згадано стажерку – А. Пошивайло. Зазначено хронологічні межі керівництва ЕМХК Н. Федоровою, наведено альтернативну назву – «Софійська майстерня», за розташуванням на території однойменного заповідника. Однак науковиця не висвітлила роль народних майстрів у створенні архітектурної кераміки. Визначаючи роль О. Железняка, Л. Сержант (2012) наголошує, що він утілював у матеріалі задуми Г. Шарай, О. Грудзинської, Л. Кияниціної, З. Охрімівич та інших, став провідником найкращих мистецьких ідей в ЕМХК. Стисло проаналізовано мистецтво Ф. Олексієнка (Сержант, 2011).

Варто відзначити статтю С. Шакули «Софія Київська в творах декоративної кераміки із колекції Національного заповідника «Софія Київська» (НЗ «Софія Київська»)), де описано участь митців ЕМХК у виставці 1967 р., присвяченій 930-літтю Софії Київської, після завершення якої твори було передано до фондів заповідника (в наступних роках кераміку на тему давньоруського мистецтва також передавали до заповідника). Проте розглянуто тільки поодинокі вироби Н. Федорової, Г. Шарай, Г. Севрук, В. Орлова (Шакула, 2019, с. 371–375).

Коротко зупинимося на працях, присвячених професійним і народним художникам ЕМХК. Практично не дослідженою залишається діяльність Н. Федорової як технолога, керівника майстерні і художника. Є тільки розрізнені відомості, які не розкривають повністю жодної з граней усього розмаїття її талантів (Сержант, 2007–2008; Бекетова, 2007е).

Значно краще вивчено біографію і творчість Г. Севрук. Перший невеликий альбом з передмовою М. Браичевського, спогадами і роздумами художниці дає змогу побачити складний, сповнений метафор і символіки світ її мистецтва (Галина Севрук, 1996). Великий внесок у дослідження зробив Б. Мисюга, у науковому доробку якого і статті (2003; 2008), і альбом-монографія «Галина Севрук» (2011), в якій окреслено головні етапи творчості визначної

представниці руху шістдесятників, розкрито основні риси світогляду представників літературно-мистецького середовища Києва 1960–1980-х рр., проаналізовано твори монументального мистецтва, графіки, кераміки. Мистецтвознавчий та епістолярний матеріал супроводжується ілюстраціями творів з музейних і приватних колекцій України, США і Канади. Це видання є першою і поки що єдиною ґрунтовною працею, присвяченою творчості Г. Севрук. Певна частина її керамічних творів, зокрема архітектурна кераміка, залишилася поза увагою Б. Мисюги. Так, на сторінках цього видання лише згадано композиції для клубу в с. Матусів, однак відсутній їх аналіз (Мисюга, 2011, с. 26), що характерно і для інших дослідників.

Найчастіше особистість і творчість Г. Севрук розглядають на тлі українського шістдесятництва і нонконформізму (Смирна, 2011, с. 55–56, 58–59; 2017, с. 255; Тарнашинська, 2011, с. 30–35; Овсієнко, 2016; Лодзинська, 2021, с. 50–51). С. Білокінь (2013, с. 28) наголосив на впливі М. Брайчевського на Г. Севрук, яка за часів роботи у КТМ «Сучасник» створювала керамічні композиції за мотивами староукраїнської державності й козацтва; історичність її мистецтва суголосна творчості С. Караффи-Корбут. На думку М. Юр (2019, с. 291), 1960-ті рр. сприяли осмисленню походження та історії давньої України, моральних та естетичних смислів людського буття у скульптурних, керамічних, графічних, живописних творах Г. Севрук, сповнених глибокого змісту та художньої виразності, метафор й символів.

Інший беззаперечний лідер ЕМХК – Л. Мешкова, однак її твори досі не привернули увагу науковців. На сьогодні є лише стисла характеристика художниці, здійснена І. Бекетовою (2007d; 2016), яка виокремила основні періоди у її творчості в ЕМХК: середина 1960-х рр. (перші керамічні тарелі, сувеніри, прикраси); 1970-ті – середина 1980-х рр. (архітектурна кераміка). Окрім того, окреслено в загальних рисах пізнішу творчість, зокрема початку 2000-х рр., з превалюванням портретного жанру в кераміці та темперному живопису. Однак керамічні панно на історичну тематику кінця 1960-х рр. не згадуються (Бекетова, 2016, с. 78–81).

Також І. Бекетова приділила увагу О. Грудзинській у кількох публікаціях інформативного характеру (Бекетова, 2008; 2013а; 2013б; 2014b), це ж стосується й замітки М. Марченко (2018). Поки що єдиною спробою узагальнення творчості О. Грудзинської є кваліфікаційна бакалаврська робота А. Уразбаєвої (2019).

У статті С. Шакули «Колекція керамічних панно В. О. Орлова та їх культурно-історичне значення (з фондového зібрання Національного заповідника «Софія Київська»)» (2013) розглянуто більшість творів зі збірки заповідника. Науковиця провела паралель між розписами собору і творами кераміста.

Щодо інших професійних художників ЕМХК, то їхній творчий спадок ще очікує на дослідників. У тих публікаціях, які існують на сьогодні, відсутній мистецтвознавчий аналіз їх творчості, подекуди є лише згадки окремих творів або певної тематики, зокрема Н. Крутенко або Г. Шарай (Київський календар, б. р.; Придатко, 2014; Яценко, 2007).

Зауважимо, що твори народних майстрів ЕМХК частіше розглядаються мистецтвознавцями. Окрім згаданих вище публікацій, важливою є інформація про Я. Падалку. Н. Мішутіна (1991, с. 39–40) виокремила два напрями у творчому доробку майстра: суто традиційний гончарний посуд і декоративну скульптуру. І. Пошивайло розкрив історію його становлення як гончаря (2001, с. 30–31). І. Бекетова (2006) описала ілюстрування українських літературних шедеврів у керамічній скульптурі.

## **1.2. Джерельна база дослідження**

Основу джерельної бази дисертаційного дослідження переважно становлять твори, що увійшли до музейних зібрань України, які обрано не тільки за станом їх вивчення, а й з урахуванням завдань цієї праці. Найповнішу колекцію кераміки представлено в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (НМУНДМ). Зауважимо, що Н. Федорова передавала кращі роботи ЕМХК до зазначеної збірки, яка нині є найбільшою і

зберігає твори майже всіх керамістів ЕМХК, окрім Л. Мешкової, Л. Тараховської, Р. Батечко (вироби двох останніх керамісток не будуть представлені комплексно в дисертації через їхню відсутність). Друга найбільша музейна колекція зберігається у Національному заповіднику «Софія Київська» (НЗ «Софія Київська»), на території якого майже півстоліття працювала ЕМХК. Мабуть, це єдиний музей, який має твори Л. Мешкової, хоча й у мінімальній кількості. У фондах представлено ескізи архітекторів до підземної та наземної станції метро «Хрещатик» та інші. Значну колекцію виробів ЕМХК має Шевченківський національний заповідник (ШНЗ), Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека ім. В. Г. Заболотного (ДНАББ ім. В. Г. Заболотного) та Національний музей народної архітектури та побуту України (НМНАПУ), де зберігаються твори Ф. Олексієнка.

Опрацьовано невеликі колекції керамопластики ЕМХК в Національному музеї історії України (НМІУ), Державному музеї іграшки (ДМІ), Літературно-меморіальному музеї-квартирі П. Г. Тичини (ЛММК П. Г. Тичини), Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (МЕХП ІН НАНУ), Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара» (НЦНК «МІГ»), Літературно-меморіальному музеї Івана Котляревського у Полтаві (ЛММ Івана Котляревського). Окрім того, важливими для дослідження виявилися приватні колекції художників ЕМХК: О. Грудзинської, Г. Шарай, Г. Севрук, Н. Крутенко та збірка з Канева.

Другий великий пласт джерел – це натурні обстеження архітектурної кераміки, проведені під час експедицій автором дисертації, в екстер'єрах та інтер'єрах споруд різного призначення у Києві (готелі, аптеки, дитячий садок, станції метрополітену, Експоцентр України, Будинок кіно тощо), а також в інших містах і селах в Київській, Чернігівській, Черкаській, Полтавській, Миколаївській, Херсонській обл. Вагомим джерелом є віднайдені, досліджені, очищені, уточнені та атрибутовані автором дисертації 50 вхідних груп київських багатоповерхових житлових будинків, які декоровані керамікою



(Воскресенський і Північно-Броварський масиви, Солом'янський район), окремі будинки на Печерську.

В основу джерельної бази дисертації покладено також архівні документи двох особових фондів: № 990 – Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), український радянський мистецтвознавець і № 1113 – Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ). Зокрема, в матеріалах Н. Федорової висвітлено творчу біографію всіх керамістів, окрім Р. Батечко, Л. Тараховської, Н. Крутенко. Першорядними також виявилися джерела Центрального державного архіву вищих органів України (ЦДАВОУ), як-от документи УФ АА СРСР, Академії архітектури УРСР (АА УРСР) та інші.

Важливим джерелом є архівний рукопис Н. Крутенко (1985) «Історія створення та діяльності лабораторії архітектурно-мистецької кераміки Академії архітектури Української РСР (згодом ПАТ «КиївЗНДІЕП»)» з ДНАББ ім. В. Г. Заболотного, копія якого також зберігається в НМУНДМ. Це перша і на сьогодні єдина спроба узагальнення різних відомостей про ЕМХК, яка, зокрема, містить стислу характеристику творчих портретів і художніх індивідуальностей Н. Федорової, Г. Шарай, Г. Севрук, Л. Мешкової, Р. Батечко, О. Грудзинської, В. Орлова, Л. Тараховської, О. Железняка, А. Пошивайло, Ф. Олексієнка, А. Селюченко, Я. Падалки, Н. Маринченка. Завдяки цій праці віднайдено та атрибутовано всі вхідні групи багатопверхових житлових будинків на Лівому березі Києва, які проаналізовано в дисертації, уточнено роки роботи в ЕМХК окремих митців. Однак у рукописі відсутня докладна інформація щодо відкриття майстерні, аналіз впливу Н. Федорової на розвиток ЕМХК, класифікація творів (Крутенко, 1985).

Крім того, в архіві НМУНДМ зберігаються різні документи Н. Федорової. Ще одна підгрупа джерел – документи з архівів Національного заповідника «Києво-Печерська Лавра» (НЗКПЛ), Українського державного науково-

дослідного та проектного інституту (УкрНДІпроектреставрація), Музею книги і друкарства України.

Значний пласт джерел – це інтерв'ю автора дисертації (відео та аудіозаписи) з художниками ЕМХК О. Грудзинською, Г. Севрук, Н. Крутенко (Додатки В–Д), дослідження їхніх родинних архівів. Важливими джерелами є інформація від онук художниць: Ганни Несененко (онука О. Грудзинської), Ліни Трипільської (онука Г. Севрук), Тетяни Шарай (онука Г. Шарай), Ніни Степенко (онука С. Кацімона), а також (Несененко, 2018). Отримано дозвіл на публікацію кераміки та ескізів з їхніх колекцій.

Джерельну базу також становлять праці, в яких розглядаються мистецтвознавчі аспекти атрибуції та етики реставратора в його професійній діяльності, які стали в нагоді при проведенні атрибуції введених до наукового обігу творів (Ревенок, 2020; 2021). Одним із компонентів джерельної бази були численні альбоми, каталоги, буклети музейних колекцій, художніх виставок, запрошення, офіційні сайти музеїв, інші онлайн ресурси.

Джерельну базу доповнено аналогіями. Вагоме місце серед них посідають передусім твори народного українського мистецтва ХХ ст., а також пам'ятки мистецтва археологічних культур часів палеоліту, енеоліту, доби бронзи, раннього залізного віку давнього населення України. Твори монументального живопису, скульптури, ілюмінації рукописів, ювелірного мистецтва часів Київської Русі, передусім розписи собору Св. Софії, наукові праці з їх вивчення, стали ключовими в інтерпретації образів і сюжетів на значній частині архітектурної і гончарної кераміки, сувенірних виробів тощо. Окремі форми і техніки розпису порцеляни Китаю (XVIII–XIX ст.), фаянс Західної Європи кінця XIX–XX ст. також залучено до аналогій.

Усю фотозйомку, окрім невеликої кількості ілюстрацій, здійснила особисто автор дисертації безпосередньо у музеях, приватних збірках керамістів і на об'єктах в інтер'єрах та екстер'єрах громадських і культових споруд, багатоквартирних житлових будинків, прикрашених керамікою ЕМХК.

## Висновки до першого розділу

Отже, аналіз наявних за темою дисертації публікацій дав можливість виокремити в історії дослідження ЕКХМ два етапи. Перший – охоплює час її існування від 1944 до кінця 1980-х рр. У цей час науковці спорадично зверталися до огляду тих чи інших аспектів діяльності майстерні, її найвизначніших художників і творів (В. Щербак, Б. Бутник-Сіверський, І. Сакович, Ю. Лащук, С. Кілессо, Л. Жоголь, Н. Велігоцька, О. Голубець, Н. Крутенко). Серед основних питань, які перебували в центрі їхньої уваги: вплив професійних художників на народних митців, співдружність професійного і народного мистецтва та її форми, участь у виставках, аналіз окремих типів композиційної побудови та особливостей організації архітектурного середовища засобами керамічної пластики, зокрема творів ЕМХК. Усі автори, як сучасники тих мистецьких подій, визнають важливу роль майстерні та її художників-керамістів у розвитку українського декоративного мистецтва третьої чверті ХХ ст.

Наступний етап в історії вивчення ЕМХК припав на період 1990-х рр.–2000-х рр. Опубліковано перші узагальнювальні праці з історії декоративного і монументально-декоративного мистецтва України, в яких стисло окреслено роль і окремі досягнення ЕМХК, уперше визначено два основні періоди її діяльності: ранній, пов'язаний з колективною творчістю, захопленням народним мистецтвом (1960-ті), і пізній (1970–1980-ті), коли розквітнув талант двох визначних художниць Г. Севрук і Л. Мешкової (Т. Кара-Васильєва, О. Голубець, З. Чегусова, Г. Істоміна, С. Лупій, М. Студницька, М. Селівачов). Майстерня, її керівник, художні особливості творів уперше стали предметом коротких розвідок мистецтвознавців: колишньої співробітниці Н. Крутенко, а також І. Бекетової, З. Чегусової, Л. Сержант, С. Шакули. В альбомі-монографії Б. Мисюги здійснено аналіз творчості Г. Севрук. Творчий спадок інших професійних і народних художників майстерні досі ґрунтовно не вивчено. За рідкісними винятками відсутні спроби зіставлення архівних матеріалів з роботами художників, аналіз еволюції їхньої творчості, стилістики

архітектурної і гончарної кераміки, малої скульптурної пластики тощо. Переважно – це невеликі публікації фактологічного характеру, з виокремленням найвідоміших творів і їх авторів, подекуди зі стислим описом техніко-технологічних досягнень майстерні, загальної характеристики її історії та діяльності.

Отже, наведена вище історія вивчення показує, що мистецтвознавці часто звертаються до різних аспектів діяльності ЕМХК. Проте це художнє явище комплексно не проаналізовано, узагальнювальні праці відсутні. Це дослідження спрямоване на усунення цієї прогалини.

Зібрана ґрунтовна джерельна база всебічно репрезентує історію відкриття, діяльності та закриття ЕМХК, основні типи і види керамопластики, творчість митців та художні особливості їх виробів. Більшість архівних фото і документів, творів керамопластики з державних і приватних колекцій, архітектурних споруд, декорованих керамопластикою і облицювальною плиткою, зроблених під час натурних обстежень в 2019–2022 рр., уперше введено до наукового обігу. Цей матеріал дозволив розкрити основні завдання дисертаційного дослідження, доповненого також й іншими джерелами.

## РОЗДІЛ 2.

### НІНА ФЕДОРОВА – ФУНДАТОР І КЕРІВНИК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНІ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ

#### **2.1. Історія Експериментальної майстерні художньої кераміки: від створення до закриття (1944–1990 рр.)**

Післявоєнний період у розвитку кераміки України став одним із показових у галузі архітектурно-художньої, декоративної та скульптурної керамічної пластики. Зокрема, на розвиток архітектурної кераміки вплинула створена 1944 р. УФ АА СРСР, ініціатором якої був М. Хрущов (Пучков, 2021, с. 4). Наприкінці 1944 р. до складу УФ належали: Інститут по відновленню і будівництву міст і сіл УРСР (чотири сектори, проф. С. Колотов), Кабінет будівельної техніки (проф. О. Неровецький), Кабінет Художньої промисловості (проф. А. Середа), Кабінет історії і теорії архітектури (доц. П. Юрченко), Творча майстерня (проф. В. Заболотний), Майстерня по відновленню історичних і сучасних пам'яток архітектури СРСР (проф. П. Альошин), Музей «Софійський заповідник» (Г. Говденко), Експериментальні підсобні майстерні художніх меблів, кераміки. На 1945 р. було заплановано відкриття Лабораторії будівельних матеріалів, Кабінету влаштування вулиць і площ (Лабораторно-експериментальна майстерня при цьому кабінеті), дві творчі майстерні та інше (Академия..., 1944b, арк. 2–2а, 16–16а). Філія працювала у форматі координаційного, науково-практичного центру з архітектурного проектування, містобудування, мистецтва тощо (Мироненко, 2016, с. 191). Одним з напрямів 1944 р. було складання тематичного плану на 1945 р. Наприклад, Кабінет Художньої промисловості (КХП) 1945 р. мав дослідити і надати проектувальникам, архітекторам матеріали народної творчості України, зокрема побутової та архітектурної кераміки тощо (Академия..., 1945b, арк. 61). Зауважимо, що упродовж 1944–1945 рр. в УФ АА СРСР відбувалися постійні реорганізації, що ускладнює встановлення точного підпорядкування досліджуваної майстерні.

Витоки створення ЕМХК пов'язано з останніми роками Другої світової війни. П. Мусієнко занотував: «Йшов 1944 рік... Хрещатик лежав у руїнах. На вулицях міста з'явився загін солдатів і офіцерів у сірих шинелях і стьобаних ватниках. Замість автоматів вони тримали в руках альбоми, рулетки, обмірні лінійки. Це архітектори, інженери та майстри-будівельники» (Мусієнко, 1970, арк. 1; Москаленко, 2021, с. 196).

Ідею застосування кераміки у повоєнному будівництві, за словами П. Мусієнка, оприлюднили на одній з нарад архітекторів у Раднаркомі в 1944 р., де М. Хрущов наголосив на необхідності збагачення архітектури керамікою, а перед тим вона жваво обговорювалася у стінах АА СРСР. 1944 р. при УФ АА СРСР створено дослідно-виробничі майстерні: меблеву, текстильну та керамічну – для апробації зразків виробів і впровадження їх в асортимент фабрик і заводів, адже українські заводи до війни здебільшого виготовляли цеглу, черепицю, облицювальну плитку, але не створювали архітектурно-художню кераміку. Творче спрямування архітектури та масштаби будівництва тих років вплинули на розвиток художньої кераміки. Нове будівництво типових житлових і за індивідуальними проектами будинків, комплексна забудова районів, ансамблів вулиць, організація внутрішнього оформлення помешкань виявили потребу організувати науково обґрунтоване проектування та виготовлення меблів, тканин, посуду, освітлювальних приладів. Архівні документи засвідчують, що «Український філіал Академії архітектури з перших днів своєї діяльності поставив питання про необхідність участі архітекторів у проектуванні та виробництві облицювальних матеріалів» (Мусієнко, 1960, арк. 49; б. р.а, арк. 1).

Синтез архітектури і кераміки також зацікавив П. Мусієнка. Він обмірковував це питання з дружиною Н. Федоровою і запропонував його для обговорення В. Заболотному, який його своєю чергою підтримав (Додаток Г; Істоміна, 2011, с. 15). Також ця ідея припала до вподоби головному архітектору Києва О. Власову і віцепрезиденту АА УРСР О. Альошину (Мусієнко, 1970, арк. 1; Чегусова, 2003, с. 209–210). За спогадами О. Грудзинської, всі її колеги

завжди вважали, що ЕМХК відкрили завдяки ініціативі О. Власова (Додаток В). Роботи з організації Експериментальної майстерні архітектурно-художньої кераміки влітку 1944 р. доручили П. Мусієнку (1970, арк. 2).

Архівні документи АА УРСР за 1944 р. розпорошено по різних архівних установах України, значна їх частина не збереглась. Однак, і ті, що були нами досліджені, дозволяють відтворити певні події, пов'язані з відкриттям ЕМХК. Спочатку П. Мусієнка як художника-кераміста 25 червня 1944 р. залучено до Кабінету Художньої промисловості (КХП), основним напрямом діяльності якого було «Оздоблення українського будинку». Відтоді розпочато роботи з організації експериментальних майстерень з кераміки, меблів, народної вибійки (Академия., 1944b, арк. 27 зв., 28). У звітній документації КХП (проф. А. Середа) за 1944 р. П. Мусієнка призначено відповідальним за виготовлення архітектурної кераміки з місцевої сировини (Академия., 1944а, арк. 8 зв.–9). У серпні 1944 р. при УФ АА СРСР організовано «Науково-експериментальну майстерню архітектурної кераміки» (Мусієнко, б. р.а, арк. 1; Скоромна, 2022, с. 587). Згідно з посвідченням №236, П. Мусієнка 22 серпня 1944 р. призначено на посаду старшого інженера творчої майстерні при УФ АА СРСР (Мусієнко, 1944–1978, арк. 1). 25 вересня 1944 р. його переведено на посаду начальника виробництва художніх майстерень (Мусієнко, 1939, 1950, арк. 8). Згідно з архівними документами ЦДАВОУ, у жовтні 1944 р. ЕМХК у складі підсобних майстерень розпочала свою діяльність за тематичним планом, передусім КХП. Упродовж жовтня 1944 – травня 1945 р., на майстерню покладено завдання з виготовлення предметів обладнання будинку колгоспника, декоративної плитки, побутового посуду, порталів, черепиці, а також інших дрібних речей. Формально жодні з цих виробів не пов'язано з тематичним планом. Вони не мали безпосереднього замовника, строків і техніки виконання, калькуляції та вартості, що спричинило затоварення, різке зростання цін, неможливість завершити розпочаті роботи. Як наслідок підсобну майстерню 01 червня 1945 р. запропоновано передати до відділу Будівельних наук і реформувати у Лабораторію будівельних і оздоблювальних матеріалів з оплатою особового

складу коштом державного бюджету. За дорученням, проф. О. Неровецький мав до 01 вересня 1945 р. знайти технолога, переглянути особовий склад лабораторії та внести пропозиції щодо її організації не тільки як бази з обслуговування потреб тематичного плану АА УРСР, а й широких запитів промисловості (Академия.., 1945а, арк. 155–156). На початок 1945 р. Інститут будівельних матеріалів мав дві невеликі лабораторії – Стінових матеріалів і В'язучих речовин та кераміки, що працювали на території АА УРСР.

Оскільки для УФ АА СРСР виділили територію колишнього Софійського подвір'я, крім саду (Совет.., 1944, арк. 9), то й вибір приміщення для керамічної майстерні було пов'язано з заповідником «Софія Київська». В. Заболотний запропонував невелику одноповерхову будівлю за Митрополічим будинком, у приміщеннях колишньої каретної з прибудовами ХІХ ст. (Кабінет.., 1996; Москаленко, 2021, с. 197), що на той час була гаражем (Совет.., 1944, арк. 6). Пізніше до неї добудували кілька кімнат для ЕМХК (Додаток В). Місце розташування визначило неофіційну добре знану назву закладу – «Софійська гончарня», «керамічна майстерня», «Майстерня Ніни Федорової» (Сержант, 2006, с. 153; Бекетова, 2007с, с. 109).

Восени 1944 р. у майстерні розпочато підготовчі роботи, завезення устаткування. 1945 р. закуплено пічку, млин, вальці та інше обладнання на значну суму. Його певний час не встановлювали, оскільки цим приміщенням разом з Лабораторією кераміки користувався ІХП АА УРСР (Академия.., 1946, арк. 5–7). За спогадами О. Грудзинської, 1946 р. в майстерні вже стояли дров'яна пічка, глином'ялка, німецький барабанно-кульовий млин для глини, а пізніше Д. Головка зробив ще одну піч (Крутенко, 1993с, с. 342; Додаток В). Отже, фактичне функціонування майстерні розпочалося 1946 р.

«Від майстерні вимагали допомогти створити, відібрати, поширити асортимент архітектурних деталей з кераміки, вказавши напрямок архітектурно-художнього оформлення цих матеріалів» (Мусієнко, б. р.а, арк. 1). Їх дослідна тематика мала два напрями: за розподілом керамічних облицювальних матеріалів на зовнішні (фасадні) та внутрішні (інтер'єрні)



вироби. «Майстерня поживила ділові зв'язки із заводами: київським «Керамік», слов'янським, роменським та іншими» (Мусієнко, б. р.а, арк. 1–2). Основне спрямування ЕМХК, як вважав П. Мусієнко, визначили створені 1945 р. спеціальні художні лабораторії на заводах «Укрголовфарфорфаянсу». Завдяки їхнім розробкам заводи виготовляли посуд, столові та чайні сервізи, малу скульптуру. Враховуючи це, заснована на кілька місяців раніше майстерня на чолі з П. Мусієнком, головним напрямом своєї діяльності обрала переважно декоративну й архітектурну керамічну пластику спеціального призначення, а до завдань архітекторів і художників належав пошук різних форм побутового і декоративного посуду та оздоблення ним сучасних інтер'єрів (Мусієнко, 1960, арк. 50).

1945 р. УФ АА СРСР реорганізовано в АА УРСР та обрано керівний склад: Президент – дійсний член АА УРСР В. Заболотний, віцепрезидент – дійсний член АА УРСР П. Альошин, член президії – дійсний член АА УРСР, головний архітектор О. Власов (іл. А.2.1–2.3). АА УРСР об'єднала «...всі види монументальних мистецтв, художньої промисловості та будівельної техніки...» (Про організацію..., 1946, с. 7; Керівний..., 1946, с. 8). Серед головних завдань на 1946–1950 рр.: відображення в житловій архітектурі традицій народної творчості; розробка декоративно-орнаментальних форм у сучасній архітектурі, способів виробництва, рецептур і методів застосування матеріалів для декорування стін (облицювальний матеріал та декоративна кераміка для оздоблення житла) та інше. Над творчими завданнями мали працювати у співдружності архітектори, будівельники, живописці та скульптори. Творчі майстерні АА УРСР створено з метою допомогти головному міському архітектору розв'язувати завдання відбудови Києва після Другої світової війни. Лабораторії та експериментальні майстерні мали стати школою виробничого навчання й практики молодих спеціалістів (Заболотний, 1946, с. 12–14). У складі АА УРСР створено низку наукових закладів, з відділами: 1. Архітектурних наук (Інститут будування міст; Інститут архітектурних споруд; Інститут історії та теорії архітектури; чотири творчі персональні

архітектурні майстерні); 2. Будівельних наук (Інститут будівельної техніки з лабораторіями; Інститут будівельних матеріалів з лабораторіями; Інститут аспірантури); 3. Монументального живопису, скульптури та художньої промисловості (Інститут монументального живопису й скульптури з творчими майстернями; Інститут художньої промисловості з експериментальними майстернями); 4. Інші наукові заклади, серед яких Відділ музеїв і архітектурних пам'яток з музеями, зокрема Софійський заповідник (Наукові..., 1946, с. 8).

1955 р. АА УРСР реорганізовано на АБіА УРСР (Пучков, 2021, с. 7). 1956 р. з ІХП АБіА УРСР майстерню переведено до Науково-дослідного інституту архітектури споруд АБіА УРСР (НДІАС АБіА УРСР) (Щербак, 1969, с. 35). Після ліквідації АБіА УРСР в 1963 р. ЕМХК перевели до Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування (КиївЗНДІЕП) житлових і громадських будівель.

Зазначимо, що П. Мусієнко декілька разів змінював посади, працюючи в ЕМХК. Так, 01.06.1945 р. його призначено інженером у Секторі влаштування вулиць і площ зі збереженням обов'язків завідувача майстерні ліплення та монументального живопису (Мусієнко, 1939, 1950, арк. 9). Важливим фактом є те, що за наказом від 8.06.1945 р. № 252 по Народному комісаріату промисловості будівельних матеріалів УРСР інженера Н. Федорову відрядили (з 23 червня по 23 липня 1945 р.) до керамічної лабораторії АА СРСР у Москві (Федорова, 1936–1978, арк. 4).

За спогадами О. Грудзинської, П. Мусієнко захопився вивченням українського мистецтва та приділяв значну увагу написанню наукових праць (Додаток В), менше цікавився роботою майстерні. Сам П. Мусієнко в одній із заяв (10.12.1945) писав: «Прошу Вашого розпорядження звільнити мене з роботи в Академії архітектури. По Спілці радянських художників мені, як голові секції, доручено багато роботи по підготовці до виставки 1946 р., та крім того я готуюсь до персональної виставки. В свій час, за наказом, я фактично був недопущений до керівництва майстернею (тепер лабораторією), яку з Вашого доручення сам організував, отже тим самим ущільнений матеріально і

морально. Протягом 1945 р. я не раз просив дозволу поставити в майстерні устаткування і завезти різні матеріали, а мені відмовили навіть в речах, які були дозволені Президіумом Академії. Сила різних фактів приводить мене до висновку, що в Інституті будівельних матеріалів художньо-архітектурна кераміка не може нормально розвиватись і я там не потрібний» (Мусієнко, 1944–1975, арк. 149). Майже через рік 10.08.1946 р. П. Мусієнка перевели на посаду в. о. керівника сектору народної творчості ІХП АА УРСР (Мусієнко, 1939, 1950, арк. 8 зв.–9). 20 лютого 1946 р. в. о. директора ІХП Л. Каленіченко звернувся до президії АА УРСР з проханням перевести майстерню з Інституту будівельних матеріалів до Інституту художньої промисловості, адже «Передача майстерні дасть можливість інституту приступити до організації експериментальних робіт з декоративної майоліки» (Академия., 1945–1946, арк. 207). Отже, згідно із архівними даними 1945 р., П. Мусієнка, який на той час працював у Інституті будівельних матеріалів на посаді начальника виробництва художніх майстерень, було переведено 1946 р. до ІХП, в якому Н. Федорову ще 10.08.1946 р. зараховано на посаду архітектора-автора сектора металевих виробів ІХП, через пару місяців переведено на посаду в. о. керівника Експериментальної майстерні ІХП і вже з 1947 р. завідувачем Експериментальної майстерні художньої кераміки (Федорова, 1981b, арк. 3 зв.). Того часу президентом АБіА УРСР (1955–1959) був академік А. Комар (іл.А.2.4), в. о. директора ІХП Н. Манучарова (іл. А.2.5). 1959–1963 рр. президент – інженер-управлінець П. Бакума (Академия., 1947, арк. 88; Істоміна, Студницька, 2016, с. 135; Пучков, 2021, с. 8–9). На друге півріччя 1946 р. П. Мусієнко мав у тематичному плані «Методи художнього декорування архітектурної кераміки». Спільно з технологом вони працювали над «Художньою майолікою», Н. Федорова та Г. Шарай продукували «Керамічну мозаїку» (Академия., 1945–1946, арк. 26). 1947 р., згідно з тематичним планом, П. Мусієнко та Н. Федорова (іл.А.2.6–2.8) виконали тему «Виробництво художньої майоліки» тощо (Академия., 1947, арк. 158). За архівними документами, П. Мусієнка 30.07.1947 р. призначено в. о. старшого

наукового співробітника Сектору художньої кераміки, 14.12.1948 р. звільнено за власним бажанням (Мусієнко, 1939, 1950, арк. 9–10).

Докладніше зупинімося на змінах назви керамічної майстерні. За архівними документами, 1944 р. засновано Експериментальну підсобну майстерню художньої кераміки УФ АА СРСР (Академия., 1944а, арк. 2зв.). 1945 р. її перейменовано на Лабораторію кераміки Інституту будівельних матеріалів АА УРСР (Совет., 1945, арк. 49). 1946 рр. – це вже Науково-дослідна експериментальна керамічна майстерня (Академия., 1945–1946, арк. 249а), яка спочатку змінить назву на Експериментальну майстерню кераміки і скла ІХП АА УРСР (Академия., 1945–1946, арк. 128), а згодом – на Експериментальну майстерню ІХП АА УРСР (Федорова, 1981b, арк. 3 зв.). Проте, за даними П. Мусієнка, 1947 р. – це Лабораторія архітектурної кераміки АА УРСР (Академия..., 1946–1947, арк. 52). У звітах 1953–1956 рр. вона має назву «Експериментальна керамічна майстерня ІХП АА УРСР» (Федорова, 1953; 1954; 1955а; 1955b; 1956b, арк. 1). У наступних роках, згідно зі звітами, – Експериментальна майстерня художньої кераміки НДІАС АБіА УРСР (Федорова, 1958; 1960а; 1961–1962, арк. 1). За документом КиївЗДІЕП 1963 р.: Лабораторія архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕП (Крутенко, 2001). У публікаціях науковців також відсутній консенсус щодо єдиної назви: Лабораторія ІХП АА УРСР (Щербак, 1969, с. 35), Експериментальна майстерня архітектурно-художньої кераміки АА УРСР (Крутенко, 1988, с. 170; 1993с, с. 347), Експериментальна майстерня художньої кераміки ІАС АБіА УРСР (Сержант, 2007–2008, с. 107; Бекетова, 2008, с. 73), Експериментальна керамічна майстерня АБіА УРСР (Голубець, 2016, с. 373). Отже, унаслідок численних перейменувань майстерні, зміни її підпорядкування упродовж 1944 – початку 1960-х рр. у публікаціях маємо розбіжності в назві майстерні. Оскільки в 1944 р. УФ АА СРСР тільки формувала всі інститути, їхні дослідні майстерні та лабораторії, назва досліджуваної майстерні не була остаточною. Звернемо увагу, що 1946 р. майстерня перейшла до ІХП, пізніше до НДІАС та вже мала більш-менш усталену назву. Тому в дисертації ми зупинились на назві

«Експериментальна майстерня художньої кераміки (ЕМХК)» (іл. А.2.9). Отже, майстерня неодноразово змінювала своє підпорядкування та назви, але закладені Н. Федоровою основи та принципи побудови взаємовідносин, багатоплановість інтересів залишалися незмінними.

Повернімося до витоків історії керамічної майстерні. ЕМХК у повоєнних роках мала певні завдання у своїй роботі, як-от: застосування надполив'яного живопису (із матовою та глянцевою поверхнею) для оздоблення керамічної пластики; розширення можливостей вживання цієї техніки в монументальних творах, здебільшого в інтер'єрі (панно, вставки, плафони, панелі, фризи, безшовне облицювання тощо); способи облицювальних робіт над стінним живописом великого формату тощо; дослідження нового способу створення матового керамічного живопису мало заповнити прогалини в науковій літературі (Мусієнко, б. р.с, арк. 5–6). Цією тематикою займався П. Мусієнко (Академия., 1946–1947, арк. 52). Вивчення керамічного живопису здійснювали у двох напрямках залежно від поверхні: матової чи глянцевої. Для дослідження використали світлий пористий черепок облицювальних плит київського заводу «Керамік», глазурованих для звичайного глазурованого живопису, неглазуровані – для живопису з матовою поверхнею. Також застосували плити з дрібношамотних світло-випалених мас виробництва керамічної майстерні АА УРСР. Як барвники використовували надглазурні фарби Київського кераміко-художнього заводу «Укрфарфортрест»: ця палітра фарб виявилася цілком придатною для отримання найтоншого шару живопису, які витримали всі випробування на морозостійкість (Мусієнко, б. р.с, арк. 5–6). Через рік роботи майстерні П. Мусієнко зазначав: «У колі архітекторів і художників виникла ідея про творчу співдружність архітекторів з майстрами народного мистецтва і художниками. Цю думку підказало саме життя, бажання посилити народність радянського монументального мистецтва» (Мусієнко, 1970, арк. 3).

1963 р. на основі творчих майстерень Інституту монументального живопису і скульптури та ЕМХК ІХП АБіА УРСР організовано відділ монументально-декоративного мистецтва (Чегусова, 2003, с. 208; Лупій,

Істоміна, 2016, с. 126). Директором КиївЗНДІЕП, якому тепер підпорядковувалась ЕМХК, був А. Заваров. Пізніше він відіграє важливу роль у діяльності майстерні. На чолі відділу монументально-декоративного мистецтва по черзі були В. Савченко, І. Ланько, упродовж 1970–1983 рр. – Л. Жоголь (іл. А.2.10), яка об'єднала професійних художників текстилю, монументального мистецтва, кераміки, спеціалістів-проектувальників інтер'єрів, меблів, декорування споруд (Чегусова, 2016, с. 368). Зауважимо, що до 1960 р. в ЕМХК більше працювали з екстер'єрною керамікою, після 1960-х рр. колектив відзначиться активною участю в оздобленні архітектурних ансамблів, зокрема монументально-декоративними інтер'єрними творами.

За керівництва Н. Федорової склад майстерні поступово поповнено штатними та позаштатними співробітниками. 1946 р. до колективу прийшов перший народний майстер О. Железняк (іл. А.2.11–2.13), з яким Н. Федорова працювала на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі (КЕКХЗ). Він тісно співпрацював із архітекторами, моделював капітелі колон, архітектурні вставки, балясини для огорожі балконів. У вільний час охоче ліпив глиняні народні іграшки (Мусієнко, 1970, арк. 3; Крутенко, 1993с, с. 349–350). Основним спрямуванням майстерні стало творче взаємозбагачення, синтез різних видів мистецтв, звернення до спадщини народного мистецтва, сучасні підходи в декоруванні кераміки, а також традиція працювати з народними гончарями та професійними художниками, яка своїм корінням сягає Межигір'я та лаврської школи народних майстрів (Крутенко, 1993с, с. 346–348).

Архівні документи, публікації науковців, інтерв'ю з Н. Крутенко дали змогу визначити роки роботи в ЕМХК як професійних, так і народних митців: Г. Шарай (1946–1983), О. Грудзинська (1947–1964), О. Железняк (1946–1963), Ф. Олексієнко (1961–1967), Г. Севрук (1963–1986), Л. Мешкова (1964–1990), А. Масехіна (1958–кін. 1970-х), С. Кацімон (1966–1968), В. Орлов (1966–1970-ті), Я. Падалка (1968–1986), Р. Батечко (поч. 1970-х–1990), О. Лобов (1979–1980-ті), М. Маринченко (1977–1990), О. Гончаров (1970-ті), Н. Крутенко (1981–1986), Л. Тараховська (1980–1986), Г. Гура (?–1986) (Академия..., 1945–

1946, арк. 26; Федорова, 1965–1980а, арк. 6; 1965–1980b, арк. 6, 9; 1967–1974, арк. 5; 1969–1971, арк. 9; Крутенко, 1985, с. 45, 52, 74, 80, 82; Додаток В; Додаток Г) (іл. А.2.14–2.50). Про майстрів О. Гончарова та Г. Гуру майже нічого не відомо, як і про багатьох інших, які працювали у майстерні. За офіційними даними КиївЗНДІЕП, наявна незначна розбіжність у роках роботи деяких митців (іл. А.2.51), проте зауважимо, що більшість могли працювати у майстерні поза штатом.

У закладі працювала скульптор І. Коломієць (іл. А.2.52), яка за спогадами О. Грудзинської (Додаток В), постійно та багато ліпила, завжди створювала щось нове, Н. Гаркуша творила менше (іл. А.2.53). У фондах НЗ «Софії Київської» зберігаються твори С. Отроценка. Керамісти ЕМХК співпрацювали в архітектурній кераміці з ліпницею Є. Крутась (іл. А.2.54) та іншими. Випалював кераміку скульптор І. Кавалерідзе і сліпа художниця Ліна По. Т. Яблонська писала етюди глазурями на керамічних плитках (Додаток В; Моляр, Крутенко, 2020).

Творчо співпрацювали та консультувалися майстри з провідними архітекторами України – В. Заболотним, П. Альошиним, Н. Манучаровою, М. Коломійцем (іл. А.2.55), А. Добровольським, В. Єлізаровим, Б. Ведерніковим, Ю. Кисличенко, М. Гречиною, Н. Чмутіною, Я. Красним, В. Дзугаєвим, І. Криксуновою, Л. Синькевичем, М. Катерногою та Я. Ковбасою та іншими. Давав різні поради щодо творчих робіт Є. Катонін, якому художники показували свої ескізи. В ЕМХК його дуже поважали, він був ерудованою та інтелігентною людиною. Творчий та жартівливий О. Мизін підказував ідеї, проте з глиною не працював, як, наприклад, Є. Ковтун (іл. А.2.56) (Додаток В).

Попри велику кількість виробничих замовлень, сповнену творчих здобутків працю, майстерню періодично намагалися закрити. Зокрема, її керівниця Н. Федорова в рукописних матеріалах пригадувала, що 1956 р., під час реорганізації АА УРСР, деякі архітектори ставили питання щодо закриття закладу, казали, що «гончарня ця нікому не потрібна» (Скоромна, 2022, с. 589).

Однак завдяки президенту АБіА УРСР А. Комару майстерню зберегли. Через кілька років це питання знову стало актуальним на тлі знищення АБіА УРСР 1963 р. Того часу український та московський Держбуд знову неодноразово вимагали ліквідації експериментального закладу, але директор КиївЗНДІЕП О. Заваров усе-таки спромігся захистити його та продовжити співпрацю з ЕМХК (Федорова, 1951–1978, арк. 10). Опосередковано ці архівні документи підтвердила Н. Крутенко (Додаток Г). Починаючи з 1960-х рр., майстерню неодноразово намагалися закрити. Заклад вважали «шкідливим виробництвом» на території заповідника, але, враховуючи те, що всі технічні стандарти були в нормі, щорічні перевірки та їхні заключні акти давали дозвіл на подальшу роботу. Із документів ЦДАМЛМУ відомо, що один із мешканців Києва, вікна будинку якого виходили на будівлю майстерні, звернувся до санепідемстанції, вказавши в заяві, що із закладу і вдень, і вночі йде отруйний чорний дим (Федорова, 1951–1978, арк. 12). Із архівних документів НМУНДМ відомо, що 5 квітня 1976 р. районна санепідемстанція відреагувала на це звернення та опломбувала майстерню, із наміром її закрити або перевести в інше приміщення (Національний.., б. р.). Звернення до Міністерства охорони здоров'я дало результат тільки до 1 січня 1980 р., адже установа мала виконати одне з важливих замовлень – виготовити керамопластику для готелю «Русь» до Олімпійських ігор (Федорова, 1951–1978, арк. 12–13). Незважаючи на ці та інші перепони в 1970–1980-х рр., активна творча діяльність майстерні тривала, декоруючи численні архітектурні споруди й комплекси.

Інтерв'ю з Н. Крутенко допомогло простежити прикінцевий етап існування творчого закладу та події, пов'язані із закриттям ЕМХК. Мистецтвознавиця пригадала, що, коли Н. Федоровій виповнилося сімдесят років (1977), директор КиївЗНДІЕП О. Заваров, привітавши її, натякнув, щоб вона підшукала собі заміну. Н. Федорова знайшла О. Лобова, якого пам'ятала ще із заводу «Керамік», і запропонувала йому свою посаду. 1979 р. він став офіційним керівником ЕМХК (Додаток Г). В архівних даних Н. Федорової міститься інформація, що з 1 січня 1979 р. вона пішла на пенсію через тяжку хворобу



свого чоловіка П. Мусієнка і повернулась у майстерню тільки 1980 р., але вже на посаду наукового співробітника лабораторії архітектурно-художньої кераміки (Федорова, 1951–1978, арк. 13; 1981a, арк. 7; 1981b, арк. 1 зв.). Слід зауважити, що Н. Федорова, хоч і передала керівництво О. Лобову, проте, повернувшись після смерті чоловіка до майстерні, номінально продовжувала нею керувати до 1985 р., а незабаром колектив саморозпустився (Додаток Г).

Упродовж кількох десятиліть завдяки Н. Федоровій майстерня залишалась єдиним експериментальним центром. У зв'язку з виходом Н. Федорової на пенсію 1979 р. архітектор і гончар О. Лобов обійняв посаду керівника майстерні (Чегусова, 1989, с. 12). Він налагодив робочий процес із творчою спільнотою та позитивно вплинув на їхній професійний розвиток. Особливо це помітно у монументальних творах Г. Севрук (Овсієнко, 2016). Б. Мисюга (2011, с. 31) зазначив, що у 1980-х завдяки О. Лобову вона досягла неабиякої вправності й технічної досконалості в керамічній пластиці.

1984 р. О. Заваров знову звернувся до Н. Федорової з проханням віднайти собі наступника-технолога, поділитися з ним своїми багаторічними напрацюваннями. Але це питання виявилось найболючішим для неї, адже всі її рецептури – це десятиліття копітких експериментів і пошуків. Усі маси та поливи вона готувала самостійно, і свідків її «алхімічних тайнств», як правило, не було, етапів створення барвників не знав і не бачив ніхто. Н. Федорова вже й сама відчувала, що вік бере своє, що їй потрібен помічник, але вона не знала людини, яку можна було приставити до себе. Як з'явилась у майстерні К. Барташевич, Н. Крутенко не пригадає. Здається, що за «дівчинку-технолога» керівництво домовились із заводом «Керамік», їй тоді вже було тридцять п'ять років, вона з першої хвилини дала зрозуміти, «хто в домі хазяїн». Невдовзі вона захворіла на запалення легень і потрапила до лікарні, після виписки додому на роботу вона вже не повернулась (це був літній період 1985 р.), імовірно розуміючи, що творчий шлях митця, технолога та керівника вичерпано.

За спогадами Н. Крутенко, Клава Барташевич як новий технолог не знайшла спільної мови з колективом і не створила нічого нового. Натомість

замість прозорих полив відновного вогню, які виготовляла Н. Федорова, почала замовляти емалі у м. Вишневому, не пристосовані до режиму випалу в ЕМХК і якими в майстерні користувались обмежено. Отже, працювати стало неможливо й колектив почав поступово зменшуватися. Найімовірніше, першим звільнився О. Лобов. У майстерню почав навідуватись Й. Ахтьоров, адже не вистачало «диригента» над художниками, й на місце художнього керівника 1986 р. тимчасово призначили Л. Мешкову (Додаток Г).

1986 р. Н. Крутенко відвідала Перший з'їзд керамістів, який проходив у Будинку творчості СХ УРСР у Седневі, та, щойно повернувшись, також звільнилася 9 квітня. Г. Севрук, рятуючи трирічну онучку від чорнобильської радіації, попросила у Й. Ахтьорова відпустку своїм коштом, але він заборонив, і вона також звільнилась, вирішила, разом із Л. Тараховською, перейти працювати в кооператив «Гончарі», що відкрився на Андріївському узвозі 1985 р. (Додаток Г). Однак колектив ЕМХК продовжував працювати. У 1985–1986 рр. вони виконали останнє замовлення – керамічне панно Л. Мешкової «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилай!» (для Штаб-квартири ЮНЕСКО в Парижі), після чого творча група майже остаточно розпалася. Для більшості відданих своїй справі керамістів стали нестерпними умови праці в ЕМХК. Для Я. Падалки, який допомагав художниці, це панно було останнім, після виконання він розраховався. За ним звільнились його син, а пізніше – молодий гончар Г. Гура (Додаток Г). Загалом наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. почали закривати науково-дослідні інститути, впав попит на архітектурно-художню кераміку. О. Голубець (2016, с. 381) наголосив, що наприкінці 1980-х рр. кількість державних замовлень на доволі коштовну декоративну кераміку для архітектурних об'єктів скоротилася, занепали системи Художнього фонду СХ УРСР, закрилася «Софійська гончарня» тощо.

На початку 1987 р. у майстерні залишилися тільки М. Маринченко, Р. Батечко та Л. Мешкова (Додаток Г), це призвело до фактичного припинення існування ЕМХК. Л. Мешкова керувала майстернею упродовж 1987–1990 рр., 1990 р. її передано у підпорядкування НЗ «Софія Київська» (Чегусова, 2016,

с. 369). Однак того ж 1990 р. усіх працівників було остаточно звільнено. Лише Л. Мешкова у наступних роках продовжувала працювати на території вже колишньої ЕМХК. Зокрема, Регіональним відділенням Фонду державного майна України в місті Києві укладений Договір оренди нерухомого майна, що належить до державної власності від 17.11.2005 р. №2400 з фізичною особою – підприємцем Л. Мешковою. За цим договором ФОП Л. Мешкова отримала у строкове платне користування державне нерухоме майно, що знаходиться на балансі Заповідника «з метою розміщення приватної учбово-виробничої майстерні-студії Л. Мешкової для проведення підготовки та навчання (майстер-класів) молоді та юнацтва в галузі архітектури, дизайну та образотворчого мистецтва». Строк чинності цього договору припинено 17.10.2006 р. (Національний..., 2005).

## **2.2. Ніна Федорова: життєвий і творчий шлях**

Ніна Федорова (1907–1993) – художник-кераміст, інженер-технолог, новатор і генератор ідей, розробила індивідуальні художньо-стилістичні особливості та технологічні способи декорування та прийоми в керамічній пластиці (іл. А.2.57–2.58), (Скоромна, 2019, с. 80–81). Народилась у с. Білокоровичі Житомирської обл. У 1924 р. закінчила семилітню школу в м. Коростені, а творчий шлях розпочала 1926 р. в Житомирській профтехнічній школі за спеціальністю «Кераміка» та продовжила його того ж року в Межигірському художньо-керамічному технікумі (відкритий 1923 р., пізніше – Український технологічний інститут кераміки і скла (1926–1930), далі заклад був переведений до Києва 1933 р. (Сержант, 2007–2008, с. 106; Бекетова, 2007с, с. 109; Федорова, 1981а, арк. 1). Уже 1930 р. вона закінчила факультет технології кераміки, здобула спеціальність інженера, технолога керамічної промисловості (Федорова, 1981б, арк. 1). Формування індивідуального творчого стилю та основне спрямування в роботі Н. Федорової закладено ще в Межигірському технікумі, де ставили за мету підготувати фахівців широкого профілю (Межигірський..., 1927). Технологічна обізнаність у керамічному

виробництві, знання й розуміння українського мистецтва, основ рисунку, скульптури, композиції, законів кольорознавства, досконале володіння технологією допомогли керамістці заявити про себе та про ЕМХК не тільки на теренах України, а й за кордоном. Любов до українського народного мистецтва, прагнення робити акцент на ньому також прищепили у Межигір'ї. Зокрема, В. Седляр був прихильником вивчення як світової культурної спадщини образотворчого мистецтва, так і національної народної творчості (Крутенко, 1993с, с. 338). У Межигірському технікумі, авангардному для тих часів закладі, девізом став творчий синтез, проголошений В. Седляром (Мусієнко, 1989, с. 53; Крутенко, 1993с, с. 339; Школьна, 2020, с. 78). У видатних митців-бойчукістів та їх послідовників навчалися Н. Федорова і П. Мусієнко: В. Седляр, І. Падалка, О. Мизін викладали композицію; П. Іванченко – кераміку, О. Павленко – рисунок і живопис, П. Іванченко й К. Кривич – керамічне малювання; Б. Кратко – скульптуру. Не менш важливим було вивчення різних технологічних процесів у М. Касихіна (майстер, керівник модельної майстерні), Б. Боровичка (майстер кам'яних мас, вогнетривкої та тонкої кераміки, практичні заняття на гончарному верстаті), І. Морачевського (теплотехніка, керамічна технологія), О. Черепової (практичні заняття в лабораторії, технологія) тощо (Межигірський..., 1927; Мусієнко, 1989, с. 47–53; Крутенко, 1993с, с. 340, 344).

Н. Федорова здобула досвід єднання творчих зусиль народних і професійних художників ще під час навчання у Межигірському керамічному технікумі, потім у Експериментальній майстерні та школі майстрів народного мистецтва при КДМУМ на території Києво-Печерської лаври, де викладав П. Мусієнко, пізніше продовжила цю традицію у ЕМХК (Мусієнко, 1989, с. 47; Крутенко, 1993с, с. 337–351). Така співпраця вплинула на художню декоративну манеру керамістки, орієнтовану на народні традиції. Любов до українського мистецтва в неї від «школи Седляра», де панувала дієва формула: «професійне мистецтво плюс народне»; цей напрям передано у всі перераховані заклади (Додаток Г). Це сузір'я найкращих фахівців і акцент на українському народному мистецтві згодом створили підґрунтя для винахідницької діяльності

Н. Федорової-технолога. Незмінне прагнення художниці працювати з професійними та народними майстрами, а також на перше місце ставити українське мистецтво мало міцний фундамент, закладений ще замолоду.

Після навчання Н. Федорова з П. Мусієнком, з яким вони на той час одружилися, розпочали викладацьку роботу технологів у сфері керамічного малювання (Мироненко, 2011) (іл. А.2.59–2.60). Упродовж 1930–1934 рр. вони проводять наукові дослідження у навчальному комбінаті Будянського фарфоро-фаянсового заводу на Харківщині (Ханко, 2020), де Н. Федорова обіймає посаду завідувача керамічної лабораторії та викладає спецкурс «Технологія кераміки» (Крутенко, 1985, с. 42; Сержант, 2007–2008, с. 106). 1930 р. вона отримала квиток члена інженерно-технічної секції Співки скло-фарфористів (Бюро Будянського заводу). У співавторстві з А. Перемислим підготувала приклади керамічних розрахунків для студентів технікумів (Федорова, 1981b, арк. 1). На матеріалах Будянського заводу і розробок Н. Федорової П. Мусієнко (1934) написав книгу, де описав спосіб оздоблення фаянсових виробів ангобами в техніках народного гончарства (малювання, фляндрівка) (Сержант, 2019, с. 255). Як зазначила Н. Крутенко у передмові до статті П. Мусієнка, він автор численних праць з українського та західноєвропейського образотворчого мистецтва (Мусієнко, 1992, с. 18). Пізніше його науково-творчий доробок дослідить О. Школьна (2015).

Деякий час Н. Федорова працювала завідувачем бібліотеки в Київському інституті силікатів (1935–1937), де 01.01.1937 р. вона зарахована аспірантом по кафедрі технології силікатів. Проте в кінці року відбулася зміна наказу і її звільнили з аспірантури, оскільки не було затверджено її кандидатуру (Федорова, 1936–1978, арк. 1, 3; 1981b, арк. 1 зв.). 1937–1939 рр. – лаборант, а згодом молодший науковий співробітник фотосекції київського Інституту науково-судової експертизи. Із 1939 р. її прийнято в методкабінет УУЗ'а на посаду старшого інспектора-методиста Наркомату промисловості будівельних матеріалів УРСР, звідки 1940 р. спочатку її відрядили в розпорядження Київського державного університету ім. Тараса Шевченка, а згодом прийняли

на роботу лаборантом по кафедрі кримінального права юридичного факультету (Федорова, 1981b, арк. 3–3зв.).

Тільки 1943 р. тернистий шлях знову приведе її до кераміки. Її призначають завідувачем з виробництва Київського керамічного заводу («Керамік») (Сержант, 2007–2008, с. 107; Федорова, 1981b, арк. 3зв.). У 1943–1946 рр. Н. Федорова – головний інженер, згодом начальник цеху на цьому ж заводі, де вона організовує виробництво художньої майоліки й збирає найкращих художників у цій сфері, як-от А. Грядунова, З. Охрімович, Л. Кияницина (іл. А.2.61). На післявоєнній виставці декоративного і прикладного мистецтва (1948) кераміку переважно репрезентував завод «Керамік» (Федорова, 1937–1978, арк. 2, 3, 5; 1981a, арк. 5). Згідно з посвідченням від 11.18.1944 р., вона одночасно працювала головним інженером на Кераміко-бетонному комбінаті Тресту «Укрвідділстройматеріалів» НКЖЦБ (Федорова, 1937–1978, арк. 2). 27 червня 1946 р. її звільнили від займаної посади на заводі «Керамік» у зв'язку зі вступом до аспірантури АА УРСР (Федорова, 1981b, арк. 1 зв.).

У 1946 р. Н. Федорова очолила ЕМХК, де упродовж наступних років періодично змінювали назву її посади. З 1957 р. вона – старший інженер-технолог, з 1960 р. – головний інженер-технолог ЕМХК НДІАС АБіА УРСР. Перехід майстерні та її реорганізація в лабораторію при КиївЗНДІЕП (1963) не позначилися на назві її посади, на якій вона працюватиме до кінця 1978 р. Після повернення – науковий співробітник лабораторії (1980–1984) (іл. А.2.51) (Федорова, 1981b, арк. 1 зв., 3 зв.). Попри всі перейменування майстерні та НДІ, яким вона підпорядковувалась, провідний принцип діяльності ЕМХК залишався незмінним – симбіоз технології та мистецтва. Як керівник Н. Федорова прагнула до співдружності архітектора, художника-професіонала, народного майстра-гончаря (потомственого кераміста) і технолога. Така співдружність себе виправдала з часом (Федорова, 1981a, арк. 6).

Дослідники звертали увагу на те, що Н. Федорова не отримувала почесних звань і нагород. Проте вивчення її архіву в ЦДАМЛМУ дало змогу дізнатися

про нагородження кількома почесними грамотами від уряду (1946, 1948, 1949, 1957, 1958, 1969) та іншими дипломами. Завдяки Н. Федоровій за оформлення Будинку кіно колектив ЕМХК отримав від Держбуду другу премію (Федорова, 1945–1972, арк. 2–4, 6–7, 8–10; 1951–1978, арк. 13, 38). Вона мала також державні радянські нагороди, зокрема, Орден Трудового Червоного Прапора, кілька медалей, значків тощо (Федорова, 1981b).

Н. Федорова присвячувала свій час і науковій діяльності, зокрема технологічним розробкам кераміки та історії діяльності ЕМХК. Спільно з П. Мусієнком написала книгу «Виробництво художньої майоліки» (Мусієнко, Федорова, 1948). З метою популяризації керамічної майстерні брала участь у численних виставках у Києві (1949, 1954, 1957, 1959, 1964, 1967), Львові (1950), Варшаві (1956), Франції (1957), Вільнюсі, Талліні, Ризі (1961), Ташкенті, Будапешті й Німеччині (1965), Алма-Аті (1966), Канаді (1967), Чехословаччині (1968) та інших (Федорова, 1975; Національний..., б. р.).

Н. Федорова завжди мріяла відкрити музей кераміки і скла (Щербак, 1969, с. 41), навіть продумала, яке має бути устаткування, забезпечення всім необхідним, проте її мрія й понині не здійснилась, як і омріяне збільшення площі, щоб можна було запрошувати народних майстрів із різних регіонів України – Поділля, Закарпаття, Буковини тощо (Мороз, 1972, с. 64).

### **2.3. Вплив Н. Федорової на формування і розвиток новаторських тенденцій ЕМХК**

Н. Федорова як експериментатор, висококласний організатор і фахівець піднесла рівень керованого нею закладу не тільки на загальноукраїнський, а й на всесоюзний і міжнародний рівень. Головні завдання ЕМХК були продиктовані післявоєнним часом, адже більшість зруйнованих будівель потребували реконструкції та відбудови. До цих актуальних проблем Н. Федорова підійшла з новаторських позицій, що дало змогу сформувати новий образ української кераміки у мідно-червоних, матово-чорних та інших візерунчастих кольорах. Разом із когортою митців-одномудців вона працювала

над пошуком нових засобів виготовлення керамічних виробів і вдосконалювала рішення щодо їх декорування. Майстерня і передусім її керівниця славилися своєю винахідницькою діяльністю, пошуком і розвитком нових національних форм.

Важливе значення мав творчий підхід, в якому розквітла співдружність між архітекторами, технологами, майстрами народної творчості і професійними художниками, які вдало синтезували різні види мистецтва. У цих творчих контактах закладено підґрунтя створення окремих виробів у загальному ансамблі (Федорова, 1961, с. 72). Як наслідок, різні за темпераментом митці дарували життя неперевершеним сучасним керамічним творам. Тенденції розвитку майстерні залежали не тільки від керівника та розширення палітри глазурей, емалей, а й від художників-керамістів, від їхнього сприйняття і вміння поєднувати новий блиск яскравих глазурей та емалей із декоративним оформленням при виготовленні виробів. Керамісти моделювали архітектурно-художню екстер'єрну кераміку (портали, панно, барельєфи, пласти, капітелі, тондо, тарелі тощо) й декоративну інтер'єрну кераміку: дрібну (іграшки) і станкову пластику (скульптура), сувенірну продукцію (плакетки, медалі), обереги, шахи, вази, глеки, електроосвітлювальні керамічні прилади тощо).

Розробки експериментальних глазурей на теренах України 1927 р. пов'язано з Опішненською керамічною промисловою школою, яку очолював технолог-кераміст І. Бойченко (Істоміна, 2019, с. 572). Н. Федоровій належать численні розробки, зокрема, отримання таких декоративних глазурей, як «античний» лак, і перші спроби відродження червоної глазури за давньою китайською рецептурою в 1951 р. (Федорова, 1951–1978, арк. 8). Разом із когортою митців Н. Федорова впродовж усіх років існування закладу вдосконалювала і розробляла глянцеві й матові глазуровані та емалеві покриття, які в подальшому впливали на новаторські рішення декорування творів. Це дало змогу значно розширити колірну поліфонію виробів. Серед них нові або вдосконалені: емалі (глухі глазури), прозорі кольорові, кристалічні, авантюрійні, або іскристі; інтерферуючі глазури з райдужними переливами із



яскравим металевим блиском (глазурі відновного вогню), кракле (у шарі глазурі дають колірну сітчастість), патьокові глазурі (нагадують напівдорогоцінне каміння), глазур малахітова зелень, збірчаста глазур і матові поливи.

Серед інших напрацювань – способи художнього оформлення: розпис пензлем по сирій емалі; розпис емалями по емалі; розпис глазурями по емалях; розпис кольоровими поливами по емалях; поєднання теракоти з емаллю і глазур'ю; розпис по сирій емалі керамічними фарбами і окисами металів (використовувався у виготовленні російської, української, італійської кераміки з XVIII ст.); розпис емалями на основі кольорових металів; комбіновані способи; розпис чорною керамічною надглазурною фарбою; розпис керамічною фарбою і глазурями відновного вогню по теракотовому черепку; поєднання теракоти з керамічною надглазурною фарбою; досліди з додаванням у кераміку скла, мозаїки. Також одержано червону глазур нанесенням мідної зеленої глазури на червоний ангоб та емалі червоного кольору на основі сполук міді; запровадження забутого способу розпису ріжком по фаянсу; розпис ріжком майоліки і фляндрівка; гравіювання тощо. Інші розробки – це кам'яна маса з низьким водопоглинанням (спеціальний склад глини для вологостійкого черепка), яка мала високі технічні якості для монументальної скульптури, дослідження розчинних солей у глинах і віднайдення їм застосування, урізноманітнення асортименту майолікових виробів тощо (Федорова, 1951a, с. 66–70; 1951b, с. 29–30; 1951, 1956, б. р., арк. 2, 5–6; 1951–1978, арк. 8; 1953, арк. 16; 1955b, арк. 1, 2–41; 1956a, с. 18–19; 1961, с. 73; Федорова, Грудзинська, Шарай, 1951, с. 108–109; Алешин, 1959, с. 17–18; Додаток В).

Емпірично-дослідним шляхом знайдено колірні сполучення – червоних, білих і жовтих ангобів під зеленою глазур'ю з окисом міді, а також комбінації білих, червоних і чорних, синіх і білих; червоних, синіх і жовтих ангобів під коричневою глазур'ю. Слід зауважити, що глазур пом'якшує кольори ангобу і їх можна використовувати для всіх виробів із майоліки (Федорова, 1951b, с. 29). Щоб зробити такі висновки, технолог проводила подібні дослідження зі сполучення різних покриттів. У майстерні використовували й такі способи

декорування керамічних виробів: ліплення, розпис глазурями й ангобами, гравіювання по ангобовому та чистому черепку з наступним заливанням ангобами й глазурями, ріжкування, аерографію, офактурення поверхні, зокрема за допомогою поєднань комбінованих декількох способів тощо. Наприклад, ліплення частіше застосовували для архітектурної кераміки, адже її видно з далекої відстані, рельєфна та горельєфна кераміка найдоцільніша в зовнішніх облицюваннях під розсіяним світлом, низький рельєф – для побутової й архітектурної кераміки, розміщеної на невеликій висоті, розпис ангобами – найбільш властивий для рівної поверхні (Федорова, 1951b, с. 28). Уся ця нова палітра ангобів для майоліки зі сполученням із кольоровою глазур'ю та нові глазурі, емалі й різноманітні техніки декорування були розроблені завдяки досконалому володінню технологічними способами, які Н. Федорова постійно вдосконалювала та практикувала на виробі. Уже 1952 р. творчий колектив майстерні (а саме: Н. Федорова, О. Грудзинська, Г. Шарай, О. Железняк) передав «Фарфортресту» для впровадження на Васильківському заводі такі зразки нових способів художнього декорування майоліки: розпис по сирій емалі (№ 2552, № 2555), поєднання емалі з теракотою і глазур'ю (№ 2520), поєднання теракоти з надполив'яною фарбою (№ 2559) (Національний... б. р.).

Головним тогочасним здобутком ЕМХК є віртуозно розроблені Н. Федоровою глазурі відновного вогню, або так звані інтерферуючі глазурі – з райдужним полиском і металевим блиском (Скоромна, 2020 b, с. 148). О. Грудзинська пригадала, що в ЕМХК відродженню давньої технології глазурі відновного вогню та створенню для них певного режиму випалу прислужився випадок. На якусь плитку капнула мідна полива й утворилася червона пляма, відтоді Н. Федорова-експериментатор заглибилась у таємниці технологічного процесу (Додаток В). Перші спроби відродити червону глазур за давньою китайською рецептурою відбулися ще 1951 р. (Федорова, 1951–1978, арк. 8–9). 1956 р. Н. Федорова вже розробила технологію одержання червоної глазурі на основі сполук міді у відновному вогні, відзначивши заслугу художниці Г. Шарай та народного майстра О. Железняка (Федорова, 1936–1978, арк. 6).

Основною сировиною слугував склад фрити, розроблений О. Череповою, у якої в Межигір'ї навчалася Н. Федорова. 1960 р. О. Черепова і К. Дажук підготували рецензії на винахід Н. Федорової «Глазур червоного кольору на основі сполук міді» (Федорова, 1957–1960, арк. 6–7). Того ж 1960 р. Н. Федорова отримала посвідчення на раціоналізаторську пропозицію № 1 «Глазур червоного кольору на основі сполук міді» (іл.А.2.62). Пропозицію Н. Федорової опублікували в «Переліку описів винаходів, раціоналізаторських пропозицій і передового досвіду» (іл.А.2.63). У документі зазначено, що червоні глазури для майолікових виробів у масовому виробництві раніше не застосовувалися. Практична цінність пропозиції – це розширення палітри майолікових покриттів для облицювальних елементів малих архітектурних форм і декоративної керамічної пластики, якими оформлювали житлові та громадські інтер'єри (Федорова, 1960b, с. 14).

Технологія пройшла випробування та успішно застосовувалася з 1957 р. на виробництві Васильківського майолікового заводу системи Укрфарфор Міністерства місцевої промисловості (Федорова, 1936–1978, арк. 6; Бекетова, 2014а, с. 351). Технологію виготовлення червоних мідних емалей (глуха глазур) передано київському заводу «Керамік»; запровадили у виробництво архітектурних деталей для павільйонів Республіканської сільськогосподарської виставки (Федорова, 1956а, с. 19). Президент АБіА А. Комар висловив подяку Н. Федоровій (1957) (Федорова, 1936–1978, арк. 6). За успіхи, досягнуті в науковій і науково-організаційній діяльності, за кращі показники та успішне проведення наукових робіт, Н. Федоровій двічі оголошено подяку від Президента АБіА УРСР В. Заболотного, директора КиївЗНДІЕП О. Заварова до 60-ліття та 70-ліття (Федорова, 1936–1978, арк. 7, 10).

О. Грудзинська в розмові з автором дисертаційного дослідження докладніше розповіла про технологію виготовлення червоних глазурей – на основі сполук міді, срібних – на основі срібла. Глазури відновного вогню робили в печі при малому доступі кисню, коли відбувся випал при визначеній температурі. Потім десь при  $t = 900^{\circ}\text{C}$  пічка починає остигати. При температурі

приблизно 700°C її закривають, щоб не було доступу повітря, утворюється відновне середовище без кисню. Окиси віддають свої O<sub>2</sub> і частина металу відновлюється, частина залишається окисленим металом. Окиси кисню забирає вогонь. Де трошки продуло киснем, замість червоного залишається зелений. Це все вимагало контролю температурного режиму, емпіричного відношення до відсоткової кількості матеріалів. Таким чином, окреслимо одну із складностей виготовлення червоної глазури: через нестабільність глазури виникає ризик зміни коефіцієнта термічного розширення (КТР), передусім через режим випалу, адже для кожної пічки треба підлаштовувати власний режим.

Упродовж 1960-х рр. у майстерні освоїли емалі відновного вогню на основі сполук міді та срібла, розробили збірчасті поливи, а також проводили роботу з використання для декору кераміки розчинних солей кольорових металів у чистому вигляді й у поєднанні з поливами, емалями й керамічними фарбами (Федорова, 1951–1978, арк. 11).

У публікації, присвяченій технології вироблення емалей червоного кольору, Н. Федорова зазначила, що вироби рідко коли вкривали емалями та глазурями кармінового кольору. Тільки в Китаї здавна знали технологію виготовлення кольору «бичача кров». Спроби розробляти такі глазури здійснили в лабораторіях Чехословаччини, Німеччини, Литви, Латвії. Враховуючи те, що склад глазурей знали, але практично їх складно одержувати випалом, тому масового поширення такі вироби не набули (Федорова, 1956а, с. 18). Дослідженням мідно-червоних глазурей також займалась американська керамістка Фанс Франк у своїй майстерні в Парижі (Bruscoleri, 2019).

Науковці роблять різні припущення, але достеменно невідомий початок використання давньої технології поливи відновного вогню на основі сполук міді. Найвищої якості виробництво мідно-червоної монохромної порцеляни досягло за часів правління імператора династії Мін Сюанде (1425–1435). Із часом її виготовлення поступово занепало до повного зникнення у XVI ст. За правління імператора династії Цин Кансі (1661–1722) виготовлення цієї кераміки відновили. Цей період слід вважати другою золотою добою

монохромної червоної порцеляни. Мідно-червоні глазурі періоду Кансі отримували шляхом випалу глазури, що містить оксид міді, у відновному і, можливо, доведенням у окисному середовищі. Цінність таких виробів також зросла завдяки ритуальній функції, яку вони виконували з початку правління династії Мін. Монохромна порцеляна, зокрема червона, утвердилась як ритуальний предмет під час офіційних церемоній, витіснивши інші види матеріалів із другого року правління Хунху, згідно зі «Збірником законів династії Мін» (大明会典). У збірнику зазначено, що кожен колір асоціювався з певним напрямом і культом: «Кожному напрямку відповідала своя порцеляна: червоний – для вівтаря Сонця, синій – для вівтаря Неба, жовтий – для Землі, білий – для Місяця». Не виключено, що термін «сакральний (жертвний) червоний» (祭红) і «сакральний (жертвний) синій» (祭蓝) виникли через зв'язок цих предметів із державними ритуалами (Bruccoleri, 2019).

Традиційна класифікація червоної монохромної глазурованої порцеляни періоду Кансі вказує на три окремі категорії: «персикова шкірка», «бичача кров» і «сакральна (жертвна) червона», яка вважається імітацією монохромної порцеляни періоду Сюанде. Насправді межі кожної з цих категорій не завжди чіткі, і виріб під назвою «сакральний/жертвний» може мати характеристики виробу під назвою «бичача кров» і навпаки (Bruccoleri, 2019).

Колір «sang de boeuf» – це інтенсивна блискуча червона глазур, відома як «lang-yao», «oxblood», «sang de boeuf» або «бичача кров. Може починатися з зеленувато-сірого у верхній частині посудини, поступово переходячи у червоний, зі зміною відтінків (світло-червоний із зеленими до глибокого малинового та темно-червоно-коричневого) (Valenstein, 1998, p. 238–239). Наприклад, вази династії Цин XVIII ст. з колекції Роберта Лемана (Метрополітен музей) вкрито глазур'ю «sang de boeuf» (eds. Коерре et al., 2012, p. 342–343).

Також слід зауважити, що після низки вдало проведених експериментів із поєднання ангобів і глазурей, збірчастих глазурей із глазурями, які володіють інтерференцією світла, й здобутого визнання на виставках, інші художники

почали використовувати винаходи ЕМХК, що сприяло піднесенню авторитету майстерні Н. Федорової серед подібних експериментальних об'єднань і свідчило про високий рівень її керамістів (Скоромна, 2020 b, с. 149). Зокрема, червоною глазур'ю відновного вогню на основі сполук міді вкрито основні барельєфні фігури баранів, оленів у мозаїчному панно (1968), яке знаходиться в київському підземному переході на Майдані Незалежності. Ескізи розробив О. Ворона, мозаїчними роботами керував Ю. Ільченко, кераміку підготував керівник керамічної майстерні Художнього фонду О. Редько (Григораш, 2018).

Н. Федорова неодмінно дбала про морозостійкість червоної глазури (Додаток В). Залежно від технології може порушуватися морозостійкість сумісності матеріалів. З технології виробництва відомо, що глазури на основі сполук кольорових та дорогоцінних металів із часом можуть грати в кольоровому спектрі, за різних погодних умов, тобто вони підлаштовуються у світловому спектрі під зовнішнє середовище. Глазури трансформуються у кольорі під впливом довкілля, на кшталт благородних проявів патини на стародавніх виробах зі скла.

Ці та інші численні приклади застосування червоних глазурей ще раз підтверджують авторитет Н. Федорової. 1956 р. технологію глазури відновного вогню на основі сполук міді успішно застосовано на Васильківському майоліковому заводі «Укрфарфор», рецепт глазури відправлено керівникові Фарфоро-фаянсової промисловості УРСР, пізніше 1961 р. – Одеському обласному відділенню ХФ УРСР (Федорова, 1936–1978, арк. 6; 1957–1960, арк. 9; 1962а, арк. 1–2). Директор КиївЗНДІЕП О. Заваров 1967 р. зауважив: «Роботи особисто Ніни Іванівни та майстерні відзначені медалями, дипломами та почесними грамотами... Під керівництвом Ніни Іванівни та нею особисто розроблено низку нових технологічних і художніх прийомів виготовлення художньої кераміки для архітектурно-будівельних виробів і предметів побуту: українська теракота, безолов'яні емалі та різні глазури. На деякі нові види глазури видано патент» (Федорова, 1936–1978, арк. 9).

Переконливою заслугою Н. Федорової як керівника закладу є організація участі всіх без винятку керамістів у вітчизняних й закордонних виставках, що своєю чергою дало змогу обмінюватися досвідом із провідними фахівцями та забезпечило творчий і технологічний розвиток установи. Уже наприкінці 1940-х рр. керамісти ЕМХК заявили про себе на всіх республіканських, всесоюзних, міжнародних виставках (Клименко, 1987, с. 29), наприклад, для вдосконалення майстерності митці експонували твори на Республіканській виставці народної творчості і художньої промисловості (1949, Київ). Для творчого взаємозбагачення та ознайомлення з останніми досягненнями ЕМХК АБіА УРСР Н. Федорову відрядили на виставку народної творчості і художньої промисловості в рамках Декади українського мистецтва і літератури до Москви (1951) (Федорова, 1936–1978, арк. 5). Згодом була Виставка українського народного мистецтва в Болгарії (1958). У наступних двох міжнародних виставках, організованих Міжнародною академією кераміки, експонувалися роботи О. Железняка, (1959, Остенде, Бельгія; 1961, Прага, Чехословаччина) (Федорова, 1962b; Лупій, Істоміна, 2016, с. 127). Н. Федорова зауважувала, що, як правило, на виставках з інших країн світу художники демонстрували вироби з майоліки та кам'яної маси – порцеляни, якими зазвичай майже ніхто не цікавився. На двох останніх виставках вона звернула увагу на те, що переважали вироби з матовими поверхнями, різними фактурами, кольоровими масами, також увагу технолога привернуло наслідування традицій архаїчного періоду керамічного мистецтва. Досвід останньої виставки вплинув на роботу ЕМХК, вони дійшли висновків, що потрібно для декоративних виробів і скульптури використовувати багатошамотні маси (Федорова, 1961–1962, арк. 13–14). Упродовж 1960-х рр. відбулися персональні виставки майже всіх співробітників ЕМХК (Чегусова, 2016, с. 368). Два роки художники ЕМХК готувалися до виставки «Кераміка у побуті і архітектурі» (1962, Київ), на якій обговорювалися питання синтезу архітектури та декоративно-прикладного мистецтва, напрямів роботи й пошуки нових форм і декору (Федорова, 1961–1962, арк.11–12; Цельтнер, 1962). Загалом упродовж 1962–1985 рр. майстерня

брала участь у понад вісімдесяти виставках, серед них міжнародних і всесоюзних, як от: Виставка українського народного декоративного мистецтва (1960, Ленінград; 1961, Вільнюс, Таллінн, Рига; 1962, Сімферополь); Республіканська виставка народного декоративного мистецтва (1963, Київ); Республіканська ювілейна виставка, присвячена 150-річчю Т. Г. Шевченка (1964, Київ, Москва); Виставка українського народного декоративного мистецтва на Декаді української літератури та мистецтва (1965, Ташкент; 1971, Ашхабад); Республіканська художня виставка до 200-річчя І. П. Котляревського (1969, Київ), «Кераміка СРСР–71» (1971, Вільнюс); Виставка українського мистецтва (1973, Махачкала і Баку); Виставка «Українського народного мистецтва» (1974, Рига); Міжнародна виставка кераміки (1975, Вільнюс); Виставка робіт КиївЗНДІЕП на ВДНГ СРСР (1976, Москва); Дні української літератури та мистецтва (1979, Сумгаїт); «Монументальне мистецтво СРСР» (1981, Москва); Художня виставка до 1500-річчя Києва (1982, Київ); «Архітектура радянської України» (1984, Київ) тощо (Крутенко, 1985, с. 85–89).

За ініціативи Н. Федорової відбувалися підвищення кваліфікації народних майстрів, зокрема, на прохання Укрхудожпромспілки було організовано 1956 р. семінари щодо глазурей червоного кольору на двох заводах Опішні – з питань поліпшення технологічної, художньої якості й розширення асортименту продукції та прояву творчої ініціативи народних майстрів, зокрема артлі «Художній керамік» (Федорова, 1958, арк. 7–8; Лупій, Істоміна, 2016, с. 127). Докладніше взаємодію ЕМХК і народних майстрів висвітлено у подальших розділах. Фахівці майстерні проводили роботи комплексно з НДІ свого відомства та іншими інституціями (Федорова, 1955а, арк. 2; 1955b, арк. 46; 1961–1962, арк. 8).

Н. Федорова створила в ЕМХК таку творчу атмосферу, що туди приходили численні відвідувачі, яких цікавили новаторські ідеї в кераміці, спадкоємність народних традицій у мистецтві. Серед них: художник В. Щербина й народні майстри І. Гончар, Д. Головка, Н. Пошивайло, А. Селюченко, художник І. Шаповал, кінорежисер С. Параджанов, письменники М. Рильський і



М. Стельмах, засновник Переяслав-Хмельницького скансена М. Сікорський, кардіохірург М. Амосов, археологи М. Брайчевський, Б. Мозолевський і Б. Рибаків, авіаконструктор О. Антонов, співак Д. Гнатюк та інші (Крутенко, 1993а, с. 13; Бекетова, 2007с, с. 111). Творчість митців надихала багатьох письменників і поетів. Відвідувачі майстерні висловлювали своє захоплення роботами керамістів, часто навіть у віршах. Зокрема, знаний український філолог, письменник Ю. Шанін, що писав вірші під псевдонімом Шанін-Київський, присвятив О. Грудзинській, Г. Шарай, О. Железняку і М. Величенко лірико-героїко-керамічну поему «По Еллінській стежі». І. Тоцька написала вірш «На 30-річчя керамічної майстерні». Г. Носкін присвятив творчі рядки «Ніні Іванівні Федоровій в день 70-річчя» і вірш О. Железняку «Майоліковий метелик». Народний майстер Я. Падалка написав рядки «Дорогим жінкам керамікам!..» тощо (Федорова, 1951–1978, арк. 39–43). Дружній та відкритий колектив став місцем концентрації творчої інтелігенції.

Плідно співпрацювала майстерня з кінематографістами, зокрема Ю. Ілленком. Режисер-постановник фільму «Білий птах із чорною ознакою» висловив подяку Г. Шарай і Н. Федоровій за виготовлення кахлів для печі в декорації «Хата Вівді» та декоративну плитку для «Хати попа» (1971) (іл. А.2.64) (Федорова, 1951–1978, арк. 21; 1959–1974, арк. 69). Документальний фільм про майстерню «У світі прекрасного», представлений на VII міжнародному конгресі антропологічних і етнографічних наук у Москві, нагороджено почесним дипломом (1964, сцен. Ю. Щербак).

На жаль, з мистецьких портретів митців майстерні, виконаних колегами або гостями, збереглися лише поодинокі роботи. Відомо, що Г. Севрук створила панно з портретом О. Железняка на фоні його творів, скульптори А. Морозова, В. Машкара, І. Шаповал виліпили його бюсти, художниця Л. Івківська зробила його барельєфний портрет (Федорова, 1955–1966, арк. 7–8). О. Грудзинська пригадала, що, крім бюста О. Железняка, А. Морозова виліпила портрет Г. Шарай (збереглася лише світлина з бюстом О. Железняка) (іл. А.2.65). А. Морозова приходила неофіційно і багато працювала, проте

створювала не декоративну кераміку, а скульптуру в стилі соцреалізму (Додаток В). Також частенько навідувався М. Бурячек, який рисував дружні шаржі, як-от О. Железняка, О. Грудзинської, С. Кацімона, Ф. Олексієнка, М. Маринченка (іл. А.2.66–2.71) (Національний..., б. р.).

Технологічними питаннями в ЕМХК займалася Н. Федорова, всі розробки мали індивідуальний характер, більшість із них вже існували, але художники ЕМХК вдосконалили їх і перевіряли їхні художні властивості в процесі роботи на керамічній пластиці. Як керівник Н. Федорова також опікувалася впорядкуванням творчих процесів керамістів у ЕМХК. Як зазначила Н. Крутенко, на роботу приходили дуже рано (Додаток Г), що є важливим чинником для організації творчого дня та виконання усіх поставлених завдань. Попри те, що митці мали певне обмеження вибору глазурей, вони найпершими тестували інноваційні різнобарвні покриття, модернізуючи ними «тикви», іграшки, тарелі тощо. Зауважимо, що навіть типові вироби після різнобічних творчих експериментів розкривалися з несподіваного боку та вирізняли діяльність митців серед інших керамістів поза межами ЕМХК. Обмежень роботи в темах художники не мали, звісно, якщо це не замовлення від певної установи й не диктаторська «установка згори». Деякі теми та технологічні варіанти декорування підказувала Н. Федорова, також вони вивчали традиції минулого. Акцент на українському народному мистецтві став основою усіх виробів. За таких умов найголовніше це те, що кожний зберіг свій самотній почерк, професійні художники вдосконалили свої навички та проявили творчу індивідуальність, народні майстри осучаснили самодіяльне мистецтво, Н. Федорова залишилась провідним і визначним розробником глазурей відновного вогню, інтерферуючих і збірчастих глазурей і зберегла своєрідність авторського почерку кожного члена колективу. Уже згадувалося, що в майстерні Н. Федорова об'єднала митців різних професій. Створена керівницею атмосфера сприяла формуванню неповторного творчого іміджу майстерні й розкриттю індивідуальних художньо-стилістичних особливостей і розробці технологічних прийомів у керамічній пластиці. Н. Федорова задала певний

ритм і творче спрямування колективу та створила переосмислений осучаснений народний український стиль, із широким залученням транскультурного матеріалу – образів, тем, технології виготовлення червоної глазури відновного вогню.

### **Висновки до другого розділу**

Таким чином, ґрунтовна джерельна база дала змогу вперше комплексно відтворити історію діяльності ЕМХК, прослідкувати зміни посад керівників майстерні і причини їх звільнення, уточнити зміни в назві майстерні та її підпорядкуванні, конкретні роки роботи митців. Ініціатором заснованої 1944 р. в Києві ЕМХК виступив П. Мусієнко – знаний український керамолог, мистецтвознавець, художник-кераміст і послідовник ідей бойчукістів, якого і було призначено її першим керівником. Фактичне функціонування майстерні розпочалося приблизно наприкінці літа 1946 р., коли було призначено спочатку виконуючим обов'язки керівника, а з 1947 р. завідувачем Експериментальної майстерні художньої кераміки Н. Федорову – молодого і талановитого інженера-технолога. Саме завдяки її зусиллям буде сформовано унікальний творчий колектив однодумців – професійних художників і народних майстрів. Від самого початку головним напрямом було виготовлення архітектурної та декоративної керамопластики.

Належність до Академії архітектури і робота в системі кількох НДІ упродовж наступних десятиліть визначили експериментальний, дослідницький характер закладу. Постійні реорганізації, які відбувалися в Академії архітектури і підпорядкованих їй НДІ упродовж 1944 – початку 1960-х рр., знайшли відображення у частих змінах назви: Експериментальна підсобна майстерня художньої кераміки, Лабораторія кераміки, Науково-дослідна експериментальна керамічна майстерня, Експериментальна майстерня кераміки, нарешті основна – Експериментальна майстерня художньої кераміки (ЕМХК). Останню назву зафіксовано в численних архівних джерелах другої половини 1950–початку 1960-х рр. Ліквідація АБіА УРСР та зміна

підпорядкування спричинила чергове перейменування: Лабораторія архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕП (з 1963). Та як би не змінювалась назва майстерні, незмінними залишались принципи роботи, які запропонувала Н. Федорова. За її керівництва склад невеличкої майстерні періодично поповнювався штатними і позаштатними талановитими художниками, архітекторами, гончарями, на початку 1980-х рр. – мистецтвознавцем. Вивчення архівних джерел і метод інтерв'ювання дозволили вперше проаналізувати прикінцевий етап існування майстерні, який розпочався 1979 р. з виходом на пенсію Н. Федорової. ЕМХК спочатку очолив О. Лобов, згодом – Л. Мешкова (з 1987). Цей 1987 р. є останнім в історії діяльності ЕМХК. Остаточне закриття майстерні і звільнення кількох останніх працівників припадає на 1990 р.

Також уперше схарактеризовано основні складові життєвого і творчого шляху Н. Федорової як керівника і головного технолога ЕМХК (1946–1979). Акцентовано увагу на роках навчання у Межигірському художньо-керамічному технікумі (1926–1930) у видатних педагогів і визначних художників-бойчукістів: В. Седяра, І. Падалки, О. Павленко, інженера-технолога О. Черепової та інших, від яких вона не тільки отримала ґрунтовні знання, а і продовжила розвиток їхніх традицій у стінах ЕМХК: симбіоз технологій і мистецтва, любов до народного українського мистецтва, творчий підхід до співпраці архітекторів, професійних художників і народних майстрів, різновекторність мистецьких інтересів, взаємовпливів, новаторських відкриттів.

Уперше хронологічно розглянуто трудову і творчу діяльність Н. Федорової, репрезентовано нагороди та заслуги як її особисті, так і колективу.

Особливу увагу приділено техніко-технологічним розробкам Н. Федорової в галузі численних декоративних глазурей, емалей, ангобів, технік розпису, експериментів з міксуванням різних матеріалів, якими вона займалась упродовж усіх років роботи в ЕМХК. Уперше докладно описано історію винайдення Н. Федоровою рецепту і технології глазурей червоного кольору на

основі сполук міді. Короткий екскурс в історію китайської червоної порцеляни, т. зв. «бичачої крові» («sang de boeuf»), дав можливість розглянути джерела цієї давньої східної технології, емпірично відновленої та впровадженої у керамічне оздоблення Н. Федоровою (1951–1957).

Уперше схарактеризовано вплив Н. Федорової на творчу діяльність всього колективу ЕМКХ. Особливістю її розвитку є нерозривна взаємодія і зв'язок між різними поколіннями керамістів, які пов'язані між собою через співпрацю над спільними проектами, а також унікальними внутрішніми зв'язками Н. Федорової як учителя з молодими співробітниками-учнями, що згодом ставали самостійними художниками-керамістами. Це постійно слугувало зростанню майстерні і майстерності зсередини. Нерозривність цих зв'язків підкріплювалась організацією численних спільних виставок керамістів, зокрема за кордоном, у яких брали активну участь усі без винятку співробітники ЕМКХ. Зусиллями Н. Федорової навколо ЕМКХ була сформована унікальна атмосфера, у коло якої потрапили й інші визначні київські та українські художники, письменники, поети, науковці, кінематографісти, актори і співаки, які усвідомлювали творчий шлях цього мистецького феномену в процесі його розвитку, прославляючи його здобутки.

### РОЗДІЛ 3.

## АРХІТЕКТУРНА КЕРАМОПЛАСТИКА І ОБЛИЦЮВАЛЬНА ПЛИТКА В ОЗДОБЛЕННІ БУДІВЕЛЬ РІЗНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ

Архітектурна кераміка є ваговою складовою історії мистецтва України ще з часів Київської Русі і пізніших «темних віків». Згодом, за правління І. Мазепи (кін. XVII – поч. XVIII ст.), під час масштабного спорудження церков і монастирів і відбудови мурованих цегляних споруд виникла тенденція оздоблювати їх керамічними поліхромними розетками, вставками (Мезенцев, 2018, с. 125–135; Клименко, 2019, с. 328–329, 333). На зламі XIX–XX ст. в Україні значно зросла кількість професійних і народних гончарних осередків із своєю спеціалізацією в архітектурній кераміці, які будуть впливати на її подальший розвиток, так само як і західноєвропейські виробництва (Лупій, 2012, с. 186; Смолій, 2012, с. 161; Істоміна, 2019, с. 569, 575–576; 2021, с. 248–267; Шолуха, 2020, с. 165, 170; ред. Клімашевський, 2020, с. 10, 29, 88; Khyzhynskyi, Lampeka, Strilets, 2021, р. 392–399). У декоруванні архітектурних ансамблів початку XX ст. спостерігаємо характерне тяжіння до мотивів українського народного декоративного мистецтва, що зрештою стало основою українського національного стилю. М. Коломієць (1973, с. 116) зазначив, що в 1920–1930-х рр. архітектори зверталися до модерну, українського бароко, а також намагалися поєднати мотиви народного зодчества з класичними формами. Під час відбудови зруйнованих міст України особливу увагу приділяли синтезу художньої кераміки з архітектурою інтер'єрів та екстер'єрів будівель. Із цією метою організовано київську ЕМХК (1944) (Істоміна, 2019, с. 580–582; 2021, с. 261–262). Ідейно-естетична програма в Постанові ЦК КПРС та Ради Міністрів СРСР від 4 листопада 1955 р. № 1871 «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» вимагала від архітекторів і митців іншої художньої мови, стилістики, матеріалів, технологій (Скляренко, 2007, с. 626–627). Головною вимогою стала простота форм та економічність рішень в архітектурі, відмова від використання вартісного декору. Типове проектування

стає основою будівництва. Розпочалась «хрущовська відлига» (1953–1964), коли митці опинилися в унікальному культурно-інтелектуальному просторі у пошуках нових засобів виразності, нової версії «українського стилю». Актуальною знову стала мистецька практика першої хвилі народного відродження 1920–1930-х рр., звернення до народного мистецтва (Смирна, 2017, с. 229–255). Пожвавлення національно-культурних процесів в Україні сприяли появі молодих художників в ЕМХК.

Головний напрям діяльності майстерні – розробка і виготовлення архітектурної керамопластики та облицювальної плитки для громадських будівель. Згідно з архівними документами і першими публікаціями тих часів, колектив майстерні активно працював над удосконаленням декоративних можливостей кераміки, відроджуючи старі технології з використанням традицій народного мистецтва та розробляючи нові керамічні маси та покриття (ангоби, емалі, глазури тощо), систематизував способи художнього оформлення архітектури керамікою різного призначення і впроваджував їх у будівництво та дизайн (Федорова, 1971–1974, арк. 11; Федорова, Грудзинська, Шарай, 1951, с. 108).

Діяльність майстерні у галузі архітектурної кераміки розділяємо на кілька основних напрямів, які визначено, зокрема, завдяки систематизації й типологізації віднайденого і досліджуваного матеріалу.

### **3.1. Реконструйована керамопластика для історичних споруд культового і громадського призначення**

У післявоєнний період у містах України розпочалась реставрація і реконструкція зруйнованих будівель історичного значення, зокрема культових споруд XVII–XVIII ст., декорованих керамічними вставками та розетками. Фахівці прагнули на основі залишків культурних шарів, споруд, архітектурних деталей, старих креслень, ескізів, фото максимально точно реконструювати первісний вигляд будівель. Зокрема, робота з керамічними вставками потребувала аналізу збережених автентичних зразків і виготовлення нових

ідентичних копій на основі ретельного добору матеріалів, кольорів, текстур, орнаментів, дотримання форм, розмірів. Складність роботи з керамічним матеріалом полягала у максимально точних розрахунках моделі з подальшим виготовленням копій (Федорова, 1961, с. 73). З оригіналів не знімали форму, а виготовляли нові зразки, адже глиняні вироби в процесі роботи дають повітряну, вогняну усадку. Розробку глазурей, емалей проводили за загальноприйнятою формулою Зегера, що потребувало професійної технологічної підготовки. Тому до реконструкції поліхромних керамічних вставок залучили провідного досвідченого технолога Н. Федорову та співробітників ЕМХК. Дослідження архівної документації ЦДАМЛМУ і наукових публікацій свідчить, що майстерня проводила реставрацію архітектурної кераміки для фасадів церковних і громадських споруд (іл. Б.3.1) (Федорова, 1961, с. 73; б. р. а, арк. 3; Істоміна, 2021, с. 264; Істоміна, Студницька, 2016, с. 135).

Під час Другої світової війни Чернігівський колегіум як визначна пам'ятка барокового мистецтва початку XVIII ст. зазнав чималих руйнувань (Травкіна, 2018а, с. 32). Реставрацію проводили у два етапи, з яких нас цікавить перший – 1951–1953 рр. (арх. М. Холостенко та М. Александрова). Наприкінці 1953 р. за зразками двох автентичних вставок виготовили кольорові керамічні плитки для встановлення на сандрики-кокошники на південному фасаді східної частини колегіуму (іл. Б.3.1) (Говденко, 2002, с. 158, 163, 165, 169; Травкіна, 2018b, с. 78, 80).

Емалевий рельєфний декор усіх плиток однаковий. На центральній осі у фігурному рельєфному вертикальному обрамленні – біла шестипелюсткова розетка з жовтим осердям і двома кринами на темно-синьому фоні. Цей орнаментальний мотив ще двічі повторено з боків, але обрізано по центральній вертикалі, білу розетку в ньому замінено на темно-бірюзову. Фон між цими виступаючими барельєфними елементами – світло-бірюзовий, із парними зображеннями білих із жовтим осердям кринів і половинок жовтої розетки з чотирма пелюстками (іл. Б.3.2). В. Мезенцев вважає (2018, с. 133), що керамічні



розетки в архітектурі набули популярності на межі XVII–XVIII ст. на Гетьманщині, коли коштом І. Мазепи споруджували церкви й монастирі, перебудовували давньоруські храми в стилі українського бароко. Імовірно, колірну гаму було дібрано відповідно до того, що жовтий колір на відстані червоніє, синій – темнішає, зелений помітно стає блакитним, а блакитний – зеленішає, особливо буває чутливою ця зміна, якщо кольори сильно освітлені (Федорова, 1953, арк. 10, 16).

Колірну гаму керамічних вставок для Чернігівського колегіуму (різні відтінки бірюзового, синього, жовтого, білого) майже повторено в декорі кам'яної Михайлівської церкви 1740-х рр. (Переяслав-Хмельницький) (Мезенцев, 2018, с. 130–132). Розчленовані пілястрами й прорізані вікнами з фронтончиками стіни оперезано по периметру фризом, прикрашеним керамічними розетками. 1954 р. для реставрації фасаду художники майстерні виготовили 78 майолікових вставок із застосуванням безолов'яних і безсвинцевих емалей (іл. Б.3.3) (Скоромна, 2021е, с. 150). Відомо, що керамісти провели значну роботу з добору кольорів, відповідно до автентичних екземплярів XVIII ст. (Федорова, 1961, с. 73). Згідно з архівом УкрНДІпроектреставрації (Український., 1982, арк. 13) та дисертацією Г. Івашків (2021, с. 251), на фризі карниза наявний декор трьох різновидів із центричними композиціями. Перший – прямокутні барельєфні вставки з головою синьоволосого херувима з німбом і крилами (3 екз.). Другий і третій – великі опуклі розетки з хвилястим краєм і подвійними квітами: біла і синя семипелюсткова та жовта і біла п'ятипелюсткова з галузками, обидві на бірюзовому тлі (іл. Б.3.4–3.5). Вони подібні до розеток Києво-Печерського монастиря, які, згодом, належать до середини – другої половини XVIII ст. (Мезенцев, 2018, с. 132).

На початок реставраційних робіт багато розеток було розміщено не на своїх місцях, деякі надбиті, відколоті, з полущеною кольоровою поливою. Упродовж 1954 р. зі знятих із фризу зразків керамічна майстерня виготовила необхідну кількість екземплярів для подальшого встановлення замість

утрачених. В архівних документах зазначено, що блакитна й зелена полива на розетках, виготовлених майстернею, поступається за силою тону і глибиною поливи старим зразкам, що певною мірою вирізняє їх порівняно зі старими виробами (Український., 1982, арк. 13). В експозиції музею на території Михайлівської церкви в Переяславі-Хмельницькому представлено розетку, віднайдену під час археологічних досліджень (іл. Б.3.6). Реконструйована кераміка справді має інтенсивніший колір, що суттєво відрізняє її від оригіналу.

Республіканські науково-дослідні майстерні Держбуду УРСР запросили ЕМХК 1957 р. до участі в реставраційних роботах на території Києво-Печерської лаври. Упродовж року колектив реконструював 26 майолікових круглих вставок для церкви Св. Миколая (XVII–XVIII ст.) (Федорова, 1957, арк. 16; 1961, с. 73). Згідно з архівним звітом, припускаємо, що авторами цих керамічних виробів були О. Грудзинська, Г. Шарай і О. Железняк, усі технологічні аспекти розробила Н. Федорова (Державний., 1950–1958). В архіві «УкрНДІпроектреставрації» відомостей про керамічні розетки для цієї церкви не знайдено, проте збереглись дореставраційні фото 1949 р., на яких зафіксовано північний фасад і апсиду з керамічними розетками (іл. Б.3.7–3.8) (Український., 1959, фото 12, 15). У звіті архітекторів проекту з виконання реставраційних робіт В. Петичинського та Є. Пламеницької зазначено, що на фризі восьмерика, крім західної стіни, розміщено кольорові майолікові розетки (іл. Б.3.9) (Український., 1959, фото 27). На жаль, у архіві докладна інформація щодо кількості втрачених і реконструйованих розеток відсутня. Восьмерик декоровано двома типами опуклих розеток, розміщених на барабані бані під карнизом фризу церкви (іл. Б.3.10). Вони виконані в стилі українського бароко, мають плаский бортик і розпис із жовтими та зеленими шестипелюстковими квітами (типу «сонечка») із рельєфним круглим осердям і широкою обвідкою по краю бортика зеленою поливою на темно-синьому тлі. Кожна розетка на вигнутих ділянках має по три отвори для кріплення (іл. Б.3.11). Враховуючи те, що розетки демонтували під час реставрації, складно встановити точне місце розташування реконструйованих.

У процесі роботи із зазначеними спорудами Н. Федорова (б. р.а, арк. 3) зазначила, що деталі української архітектури XVII–XIX ст. вкривали здебільшого кольоровими неясковими емаллями, інтенсивність кольору м'якої палітри яких зорозво посилювалась на відстані. Художник-реставратор живопису О. Вислободов звернув увагу на те, що ціановий і наближені кольори (бірюзовий) – характерні для української архітектури XVIII ст., наприклад, фасади Андріївської церкви (1747–1762) і Маріїнського палацу (1750–1755) виконано у відтінках типових кольорів.

### **3.2. Архітектурна керамопластика в оздобленні фасадів громадських будівель**

Наприкінці 1940-х рр. в Україні спостерігалось дві тенденції: активна праця НДІ над удосконаленням безсвинцевих емалей і полив для архітектурної кераміки (Манучарова, 1949, с. 55–56; Істоміна, 2021, с. 262) та практика промислових виробництв, які виготовляли довоєнний асортимент (кераміку з розписом ангобами і ліпленням із подальшим покриттям свинцевою поливою), що надавали творам однотипності (Федорова, 1957, арк. 4). Винаходи О. Черепової з розробки та впровадження у практику безолов'яних і безсвинцевих емалей під керівництвом Б. Лисіна дали змогу художникам ЕМХК розширити можливості палітри емалей (Литвинов, 1950, с. 26–27; Федорова, 1951а; 1953, арк. 1–2, 37).

Досліджуючи архітектурні пам'ятки доби Київської Русі і козацького бароко з покритими емаллями керамічними вставками, майстерня відродила технологію нанесення розпису по сирій емалі на гладенькій поверхні, яку застосовували в Україні впродовж XVII–XIX ст., але на середину XX ст. її було втрачено (Федорова, 1953, арк. 1–16, 3). О. Грудзинська запропонувала варіант нового розпису: емаль по емалі, розпис керамічною фарбою і поливами відновного вогню по теракотовому черепку (Панч, 1959, с. 16). Цим художники ЕМХК в 1950-х рр. зробили вагомий крок в оздобленні архітектури

декоративною керамікою, що не було розповсюдженим явищем на тогочасних будівлях.

На початку своєї роботи в Києві О. Грудзинська перебувала під впливом тенденцій соцреалізму, але завдяки народним майстрам, які працювали в ЕМХК, вона звернулась до орнаментики українського мистецтва (Додаток В). Прикладом поєднання теракоти з емаллями в стилі сталінського ампіру з національним підґрунтям є керамопластика Будинку агрокультури (1952, арх. І. Криксунова, колгосп ім. Т. Шевченка, тепер Піщанська сільська рада, с. Піщане, Золотоніський р-н, Черкаська обл.) (Мусієнко, 1953, с. 26, 28). О. Грудзинська разом з О. Железняком для двоповерхового будинку з червоної цегли змодельовали керамічні деталі: капітелі колон і пілястр, гірлянди, декоративні накладні вставки для обрамлення дверей і архітравного фризу, медальйони (Федорова, 1953, арк. 37–53; 1953–1965, арк. 4; Мусієнко, б. р. б, арк. 2; Додаток В).

У центрі головного фасаду – виступаючий портик з чотирма колонами і двома бічними пілястрами, оздобленими керамічними капітелями (іл. Б.3.12–3.14). Архітрав посередині прикрашено накладними керамічними розетками (іл. Б.3.15). Накладну керамічну арку дверей декоровано рослинним барельєфом із повторюваними зображеннями соняшників, що переплетені виногронами. Центр арки увінчано картушем з імітацією герба Будинку агрокультури. Це симетрична композиція зі злакових і квіток. Обабіч дверей – між вікнами першого і другого поверху – керамічні гірлянди (іл. Б.3.16). Бічні двері другого поверху оформлено фігурним картушем, посередині якого радянська символіка у поєднанні із симетричним квітково-пшеничним рельєфом. Навколо дверей неширокі керамічні накладки також із флористичним дизайном (іл. Б.3.17). Усі рельєфи цієї будівлі виконано із світло-вохристої теракоти без поливи на тлі перлинно-бірюзової емалі (Федорова, 1953, арк. 38–54). Подібний дизайн на теракотових плитках з рельєфом (1947) є на панно П. Альошина 1945 р. та на київському будинку (вул. Січових стрільців, арх. А. Добровольський) (Манучарова, 1949, с. 50, 56).

За документами ЦДАМЛМУ (Федорова, 1953, арк. 16, 19, 20–23) та вкрай стислою інформацією у публікаціях (Істоміна, Студницька, 2016, с. 136; Істоміна, 2021, с. 262–263), відомо, що для корпусу Дніпро-Інгулецької насосної станції у 1953 р. в майстерні розробили керамічні архітектурні барельєфні деталі, вкриті кольоровою емаллю. Композиційні центри підкреслили підглазурними фарбами, нанесеними поверх білої емалі, після чого проводили випалювання. Розпис здійснили у техніці, близькій до акварельної: пензлем на шар невипаленої емалі керамічними підглазурними фарбами, оксидами і розчинними солями кольорових металів. Архітектурні оздоби орнаментовано виногροном, снопом, фігурним листям у поєднанні з рослинними візерунками та радянською символікою, за стилем вони, як і кераміка на будівлі з с. Піщане, повторюють риси українського необароко (іл. Б.3.18). У документах зазначено, що оздоби повністю вкриті емаллями, але на архівних фото помітне міксування теракоти та емалей, як-от картуш й теракотові гірлянди обабіч (Федорова, 1953, арк. 3, 16, 19, 20–33). Нині на фасаді Дніпро-Інгулецької насосної станції кераміка відсутня.

Теракотову кераміку та емаль органічно поєднано в декорі двоповерхового ДНЗ, побудованого з червоної цегли. 1954 р. ІХП АБіА УРСР спільно з ІАС АА УРСР розробили майолікове оздоблення дверей і вісімнадцять окремих круглих вставок із дитячою тематикою для садка у Києві на вул. Виноградній, 18, збудованого 1955 р. Тоді майстерня ставила завдання популяризувати та впровадити у будівельну практику та виробництво різні прийоми оформлення архітектурних деталей (Федорова, 1954, арк. 3). В архіві збереглися фото фрагментів керамопластики (Федорова, 1954, арк. 19–20; 1955b, арк. 46), за допомогою яких віднайдено цю будівлю. Тепер це ДНЗ № 1/185 МВС України «Берегиня» на вул. Академіка Богомольця, 7/14 А (іл. Б.3.19). Автор проєкту архітектор І. Криксунова звернулася до ЕМХК для створення керамічного декоративного оформлення. О. Грудзинська виготовила картони в натуральний розмір, а також керамічні деталі. У роботі брали участь Г. Шарай і О. Железняк (Федорова, 1955b, арк. 1). Цегляний портал з широкими прямокутними

пілястрами оздоблено керамічними накладними вставками з фіто- та зооморфною тематикою. Вікно другого поверху над входом прикрашає люнет з багатофігурною керамічною композицією (вихователька з дітьми) (іл. Б.3.20). За О. Грудзинською, автор фігур – Н. Гаркуша або І. Коломієць, але, найімовірніше, остання (Додаток В).

Портал дитсадка прикрашено карнизними керамічними профільними теракотовими однорамчастими кахлями з барельєфними флористичними зображеннями, схожими орнаментальними мотивами на українські пічні кахлі ХІХ ст. (іл. Б.3.21). Пілястри оздоблено керамічними теракотовими флористичними капітелями, розробленими О. Грудзинською (іл. Б.3.22). Екстер'єрну керамопластику сформовано за допомогою рельєфної матової світлої теракоти, глянцевого безсвинцевого та безолов'яного, трав'янисто-зеленуватого емалевого покриття. Чотири стіни під вікнами другого поверху оздоблено вісімнадцятьма керамопластичними барельєфними медальйонами із зображенням фігури козенятка, птаха або зайчика (іл. Б.3.23–3.24). Ці три варіанти композиції на медальйонах повторюються. Звірі та птахи у грайливих і динамічних позах з повернутою назад головою. Квітучі гілки з паростками облямовують дугою кожна з фігур і плавними вигинами переходять із переднього плану на задній. Тло навколо теракотових тварин і квітів вкрито трав'янисто-зеленою емаллю.

З архівних джерел відомо, що, за проектом, круглі вставки планували зробити червоними, але рецепт червоної майолікової поливи відновного вогню вона розробить на рік пізніше. Автори наголошували, що прагнули продемонструвати декоративні особливості кераміки в архітектурі за допомогою окремих вставок, а не суцільного облицювання (Федорова, 1954, арк. 4–5, 19–20; 1955b, арк. 46).

Для творчості О. Грудзинської 1950-х притаманне комбінування матової монохромної світлої рельєфної безглазурованої теракоти та поєднання плаского тла з поліхромними емаллями. Цей прийом є панівним у більшості творів.

Художньою особливістю є міксування фіто- та зооморфних орнаментальних елементів, образно-пластичну мову яких вона розробляла впродовж життя.

1949 р. засновано Виставку досягнень народного господарства УРСР (нині – Національний комплекс «Експоцентр України», далі ВДНГ). Над павільйоном «Тваринництво» (1957, арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, проєкт ДП «Діпромісто») працювали О. Грудзинська, Є. Крутась, І. Макогон (Федорова, 1954, арк. 3–4, 13–16) (іл. Б.3.25). Для декорування фасаду павільйону обрали три основних теми: антропо- (доярки, колгоспниці), зоо- (барани, свині, коні, корови) та фітоморфні образи поряд із основними фігурами (іл. Б.3.26–3.27). Усі композиції змодельював І. Макогон у співпраці з О. Грудзинською (Велигоцкая, 1965, с. 44; Бекетова, 2008, с. 73; Марченко, 2018), яка розробила рослинний орнамент у стилі українського необароко (Федорова, 1954, арк. 14–16, 18; Додаток В).

Барельєфні полі- та монохромні композиції розміщено по всьому периметру верхньої частини будівлі. Чотири основних зображення тварин чергуються, але щоразу художники додають у їхні пози та навколишнє середовище щось нове. Наприклад, багатофігурне зображення свинки з поросятами закомпоновано в центрі підовального картуша із симетричним рослинним декором із паростків, бутонів, квітів соняшника і колосків (іл. Б.3.28:1). Усю орнаментально-фігуративну композицію облямовано прямокутною керамопластичною рамою. Світло-вохристі фігури тварин підкреслено ціановою безолов'яною та безсвинцевою емаллю. Єдиний колірний акцент, що ніби імітує позолоту, нанесено тоненькими фризами на підовальні картуші навколо тварин.

На фото зберігся графічний ескіз до ще однієї барельєфної композиції на аналогічну тему: свиня з поросятками – анфас (іл. Б.3.28:2) (Федорова, 1954, арк. 18). Барельєфи на стінах павільйону тотожні з графічними ескізами. Виняток – двофігурний рисунок із баранами, що пасуться (пор. іл. Б.3.29).

Основні кольори рельєфних обрамлень також використано в декоративному оздобленні лінії даху з м'якими «хвилями», в заглибленнях яких

є своєрідні акротерії-пальмети. Модуль цього декору підпорядковано ширині барельєфних фризів, а акротерій позначає центральну вісь кожної композиції.

Простінки між вікнами змодельовано різними типами пілястр. Чергування широких прямокутних у простінках поєднано за допомогою невисоких люнетів над вікнами, які формою і розміром ідентичні до «хвиль» даху та збігаються з нижнім вигином рами барельєфа. Вузькі напівкруглі пілястри увінчано змодельованими О. Грудзинською капітелями, що нагадують коринфський ордер (іл. Б.3.30).

Дворик центрального входу до павільйону «Тваринництво» прикрашено монументальними барельєфами: доглядальниці зі свійськими тваринами, навколо яких – два бордюри з рослинними та геометричними орнаментами з варіантних збірних плиток синіх і блакитних відтінків, виконаних О. Грудзинською (іл. Б.3.31). Натомість Є. Крутась декорувала вставки для центрального фасаду, використавши медалі з радянською символікою та орнаментальною флористикою, остання з яких зберігає стилістику О. Грудзинської. Вивчення історичного досвіду дозволило перевірити, як змінюється колір емалей на відстані. На прикладі павільйону «Тваринництво» фахівці дійшли висновку, що колір у зовнішньому оформленні будівель на відстані сприймається інтенсивнішим (Федорова, б. р.а, арк. 3).

Характерним прикладом архітектурного декору 1959 р. слугує типовий будинок райкому КППС (тепер будівля районної державної адміністрації в м. Глобине Полтавської обл.) (Крутенко, 1985, с. 36). За проєктом архітектора Л. Синькевича, для подібних типових споруд було передбачено зведення шестиколонного портика, для якого він розробив ескіз двох керамічних капітелей, кожна з яких складається з п'яти однакових за розмірами й конфігурацією деталей. Вкрите кольоровою емаллю тіло капітелі поєднує різні фактури: глянцеvu і матову (Федорова, 1953, арк. 59; 1953–1965, арк. 4). Капітелі змодельовала О. Грудзинська (Додаток В). Нині вони зафарбовані (ідентифікувати первинний колір не вдалося) (іл. Б.3.32:1). На архівних фото рельєф капітелі – матовий теракотовий, тло – емалеve (іл. Б.3.32:2). Також є



інший варіант розробки капітелі з трохи зміненими елементами, що підтверджує припущення про кілька варіантів композицій (іл. Б.3.33) (Федорова, 1953, арк. 55–56, 58–59). Схожі капітелі є у дитсадку «Берегиня». Архітектура цього періоду вже позбавлена пишного оздоблення, це локальне виокремлення керамікою згідно з тогочасною модою.

Фасади громадських будівель оздоблювали керамопластикою і в 1960-х рр. Серед них – розробка Г. Шарай керамічних панно і ювілейного напису для Будинку культури (1967, пл. Свободи, 1) у с. Кодаки Васильківського району Київської обл. (іл. Б.3.34) (Федорова, 1948–1976, арк. 10, 10 зв.; Килессо, 1973, с. 49). Сьогодні цей фасад змінив своє первісне декорування, але керамічні прикраси збереглись. Ліву частину фасаду на всю висоту вікна (6 × 5,4 м) оздоблено темно-зеленою полив'яною плиткою. У центрі – керамічний світловохристий напис з нагоди 50-річного ювілею СРСР. У кутах – рельєфні орнаментальні панно з поодинокими стилізованими квітками з осердям. Зазвичай об'ємні літери застосовували для оголошень і гасел або назв закладів, як на фасаді першого широкоформатного київського кінотеатру «Україна» (1964). У творах монументалістів більше переважали площинні написи, як на мозаїчній декоративній стелі на автостраді м. Корсунь-Шевченківський (Килессо, 1965, с. 17–18).

Упродовж 1950–1980-х рр. в українському громадському та житловому будівництві значного поширення набуває архітектурна облицювальна плитка, з декоративними можливостями якої починають активно експериментувати в ЕМХК, спираючись на досвід архітекторів попереднього часу, зокрема доби модерну (Гринюк, Хасаншін-Самолюк, 2015, с. 919; Істоміна, Студницька, 2016, с. 132, 135; Твоє..., 2016; ред. Клімашевський, 2020, с. 105, 115).

Окрім державних постанов у галузі будівництва 1950-х рр., все ж таки найголовнішим був стрімкий розвиток монументального мистецтва на тлі інтенсивного будівництва, поширення плитки як декоративного матеріалу (Лобановский, 1968, с. 13). Живописці-монументалісти високо оцінили якості

його фактури, кольору, об'єму, використовуючи для складних фігуративних композицій (Скляренко, 2007, с. 628).

Не стояла осторонь від цих завдань ЕМХК, на яку було покладено дослідження і розроблення нових технологічних властивостей керамічної плитки, впровадження її в архітектуру, пошук сучасної стилістики. Орієнтовно з 1958 р. розпочато роботи з варіантними плитками для декорування екстер'єрів масового будівництва (Федорова, 1958, арк. 2). Композиційний модуль складався з однієї або кількох спеціально розроблених варіантних плиток з рисунком або рельєфом, при повороті яких збігалися деякі частини орнаментів. Надалі такі плитки тиражували, а під час монтажу мали змогу вільно обирати різні варіанти композицій. На початку завдання майстерні полягало у створенні зразків для тиражного випуску керамічної плитки для облицювання фасадів будинків, а згодом керамічну плитку перетворили на художню (Буланова-Топоркова, 1983, с. 27).

Художники ЕМХК в оздобленні фасадів будинків у Києві та області комбінували облицювальну плитку з розписними тарелями. 1962 р. таке оформлення отримали автостанція «Водогін», зупинка автостанції на пл. Т. Шевченка, низка зупинок на Бориспільському шосе та в с. Красне. 1964 р. прикрашено автобусні зупинки «Моринці», «Шевченкове», «Городище», «Вербівка» (Черкаська обл.). Декор їх не зберігся.

### **3.3. Художня кераміка в оздобленні київського метрополітену**

Будівництво київського метрополітену розпочалося 1949 р., а вже 6 листопада 1960 р. відкрито першу пускову дільницю: «Вокзальна» – «Дніпро» на Святошинсько-Броварській лінії. ЕМХК брала активну участь в оздобленні керамікою цих перших і наступних станцій, серед яких найвідомішою є «Хрещатик».

Упродовж цих років ЕМХК, згідно з архівами, опрацьовувала два різновиди варіантної розписної плитки: рельєфну і гладеньку кольорову. Експериментуючи з кольором, А. Мизін розробив десять головних типів

гладенької плитки, що стали основою найрізноманітніших комбінацій як кольорових, так і орнаментальних панно (Федорова, 1958, арк. 3–4).

Технологічні аспекти їх створення є нескладними. За Н. Федоровою (1958, арк. 2–4), отримання панно з рівною поверхнею передбачало нанесення рисунка через кальку спеціальними металевими чи дерев'яними інструментами. Згодом пласт розрізали на різні за розміром фрагменти (відповідно до побажань автора), випалювали, вкривали переважно кольоровими емаллями, що мали стриманий блиск. Задля увиразнення центральної частини наносили декоративні поливи потрібного кольору, але інтенсивного забарвлення і блиску, внаслідок чого на поверхні плиток утворювалися площинні живописні композиції з безліччю варіантів. Рівна поверхня плиток особливої цінності набувала в закритих приміщеннях, зокрема на станціях метро. Доступна для огляду з близької відстані, вона не мала заглиблень чи деталей, що виступають, на яких осідає металевий та інший пил.

Варіантні плитки з рельєфною поверхнею виготовляють за допомогою глиняної барельєфної моделі, з якої відливали гіпсові форми для подальшого, часто масового виробництва. Відформовані та висушені деталі підганяли одна під одну, випалювали й декорували кольоровими емаллями, в деяких місцях глазурями, надглазурними та підглазурними фарбами. Такі панно Н. Федорова (1958, арк. 2–4) рекомендувала для громадських інтер'єрів, де більше місця й простору.

1958–1960 рр. – початок широкого використання облицювальних керамічних плиток у монументально-декоративних роботах, зокрема у київському метрополітені: станційні зали, вхідні зони вестибюлів, підземні переходи тощо. Вперше підземні простори стін у метро, а подекуди й склепіння станцій, коридорів, переходів, сходових спусків почали облицювати плиткою у Західній Європі ще наприкінці XIX – на початку XX ст. (1896, Будапешт; 1900–1904, Париж; 1904, Нью-Йорк; 1906–1907, Лондон тощо) (Strom, 1994; Bennett, 2004, p. 41–43; Rose, 2007, p. 22). Цей досвід значною мірою вплинув на декоративне оздоблення радянських художників при

будівництві перших московських (1930-ті) і лєнінградських (друга половина 1950-х) станцій (Кравец, 1934; Зиновьева, 1987; Allen Nealy, 2014).

ЕМХК першою долучилась до оздоблення підземної станції кїївського метрополїтену «Хрещатик». На її характер вплинуло середовище історичного міста з його міцним зв'язком із народними традиціями (Скляренко, 1987, с. 43). Перемогу в конкурсі здобули художники Н. Федорова, О. Грудзинська, Г. Шарай та архїтектори підземного вестибюля: А. Добровольський, В. Єлізаров, М. Коломієць, Ю. Кисличенко, І. Масленков та інші. Проєкт композиції панно належить М. Коломїйцю та О. Грудзинській (Коломієць, 1999, с. 456–457; Істомїна, Студницька, 2016, с. 136; Національна..., 2022а). У фондах НЗ «Софія Кїївська» зберігаються ескізи до підземної зали цієї станції метро (іл. Б.3.35).

Оздоблення підземних залів станції метро «Хрещатик» стало основою розквіту професійної діяльності митців ЕМХК у цьому напрямі. До сьогодні воно залишається одним із найупізнаваніших. О. Грудзинська розробила дванадцять варіантних плиток з рослинним орнаментом, із яких склали двадцять панно з різними композиційними рішеннями (іл. Б.3.36–3.37). Тривалі експериментальні роботи сприяли вибору глазурей відновного вогню на основі сполук міді та срібла в поєднанні зі звичайними глазурями синього, коричневого і помаранчевого кольорів. Це перша практика застосування червоних глазурей «бичача кров» в архїтектурній кераміці (Бекетова, 2013b). Плитки виготовили індустриальним методом сухого пресування на КЕКХЗ (Федорова, 1960а, арк. 7; Грудзинская, Самсонова, 1961, с. 28; Федорова, 1961, с. 72; Черниченко-Лампека, 2006). Активну участь у художніх роботах брав один із авторів проєкту – архїтектор Ю. Кисличенко (Додаток В).

Усі панно складаються з різних комбінацій квадратних барельєфних плиток орнаментальної білатеральної та латеральної симетрії з поліхромним рослинним орнаментом за мотивами традиційного народного мистецтва. Структурна концепція головної композиції базується на різноманітних варіантах декору: стилізований соняшник, що комбінується з квітами дзвоника,

ромашки, гнучких гілок із листям тощо. Між плитками є певні взаємозалежності, які дозволяють з них плести своєрідні «килими» з цілісними художніми конструктивними формами декоративних панно. Головною відмінністю між панно, крім різного переплетення рослинних орнаментів, є забарвлення тла: панно на пілонах біля перону – вишневий малюнок на сріблястому фоні (іл. Б.3.36), а в центральному залі – сріблястий на вишневому (іл. Б.3.37) (Бекетова, 2008, с. 73).

Стилістичною та художньо-технологічною особливістю панно є новаторське переосмислення та комбінування української квіткові орнаментики із сучасними глазурями відновного вогню. Один із характерних прийомів оздоблення фасадів будівель, зокрема в Україні XVIII ст., – це поєднання кількох типів орнаментів. У 1947 р. над подібними завданнями працював кераміст П. Іванченко (Манучарова, 1952, с. 16, 128, 129). Відчуті красу і розкрити своєрідність українського народного орнаменту і мистецтва йому допомогли Н. Федорова і О. Железняк. Згодом ці мотиви будуть використовувати митці ЕМХК. У свідомості О. Грудзинської ці традиції народного мистецтва трансформовано і творчо переосмислено (Крутенко, 1988, с. 173). 1964 р. за аналогічним принципом побудови декору з кольорових варіантних плиток художники ЕМХК оформили інтер'єр в українському залі київського ресторану «Метро» (Щербак, 1974, с. 159, 171).

Одним із дешевших варіантів надати споруді урочистості є звичайна ціла глазурована облицювальна плитка, яку доречно застосовувати на великих площах, що не потребують локального виокремлення. Також вона ідеально надається для створення різних варіативно-асоціативних панно. Наприклад, О. Грудзинська у 1960-х рр. за дорученням архітектора А. Добровольського оздоблювала наземний вестибюль станції метро «Хрещатик» (Щербак, 1974, с. 147–148). Круглу в плані залу, перекриту банею, декорували стандартними кольоровими розписними плитками (модуль 12 × 6,5 см) типу «кабанчик» без орнаменту. О. Грудзинська пригадала як віртуозно розмістила плитки на стіні кольоровими плямами, що, об'єднавшись з білою банею, утворили коло

нескінченності. За її словами, акварельний ескіз станції А. Добровольського вона вперше побачила лише через тридцять років (іл. Б.3.38) (Додаток В).

Упродовж 1960-х О. Грудзинська і далі створюватиме керамічне оздоблення для різних станцій київського метрополітену з традиційними українськими орнаментами. На цьому, зокрема, наголошував архітектор І. Масленков, особисто відвідуючи майстерню під час роботи над ескізами відкритих станцій Святошинсько-Броварської лінії на Лівому березі (Додаток В). У 1964 р. підготовлено художні ескізи та моделі орнаментальних вставок для оформлення колон наземних станцій метро «Гідропарк», «Лівобережна», «Дарниця» (арх. І. Масленков, В. Богдановський) (Федорова, 1953–1965, арк. 8; 1964, арк. 4; Додаток В). На усіх трьох станціях на перонах декоровано лише верхні частини колон трьома майоліковими барельєфними плитками різного модуля. Ці декоративні вставки чітко виділяються на тлі однотонного облицювання, яке за кольором відповідає художньому задуму. Станцію «Гідропарк» оздоблено невеличкими вертикальними вставками з рослинним стилізованим орнаментом – кущик червоно-брунатного барвінку і жовтого винограда. Врівноважує яскраві кольори світло-вохристе тло та темно-брунатна полива листків і стебел з зеленою облямівкою (іл. Б.3.39). На станції «Лівобережна» керамічні вставки складаються з двох варіантів орнаменту: червона двоярусна розетка з жовтим осердям і жовта квітка з червоними квітколистками на синьому тлі. Рапорт орнаменту чергується, додаткові комбінації утворено вставками сірих плиток і розворотами орнаментованих (іл. Б.3.40). Якщо перші дві станції оздоблено вставками з рослинними мотивами, то верхня частина колон на пероні «Дарниці» оперізнана вузьким геометричним фризом, так само характерним для мистецтва України. Горизонтальний жовто-брунатний зигзаг розділяє композиційне поле навпіл. Вгорі – круглі розетки на жовтому тлі, криволінійні обриси якого нагадують квітку, внизу зелене поле, поцятковане маленькими квадратами (іл. Б.3.41). Схожа орнаментика і палітра відомі на виробках керамічної фабрики І. Левинського, як-от майоліковий фриз на фасаді Дяківської бурси (1903–

1904 pp., вул. Озаркевича, 2 а, Львів) (ред. Клімашевський, 2020, с. 104; Khyzhynskiy, Lampeka, Strilets, 2021, p. 393, fig. 3). Завдяки фризам досягнуто тектонічної та пропорційної гармонії, а застосування мотивів українського стрічкового орнаменту надало колонам виразного вигляду.

Національний характер і народні традиції знайшли яскраве відображення ще на одній з станції київського метрополітену – «Нивки» (1971, арх. В. Богдановський) (Крутенко, 1993с, с. 350) (іл. Б.3.42). Художники запропонували архітекторам для обличкування готову плитку, розписану глазурями та емалями. Після цього упродовж півроку митці займалися технологічним добором глазурей, емалей, розробкою орнаментів і колірною рішешкою. Зрештою затвердили варіант, запропонований Г. Шарай: фриз типу «бігунок», у якому за будь-якого повороту плитки елементи орнаменту не повторюються. Головним джерелом її праці стала народна творчість, яка надихала на власні інтерпретації (Федорова, 1948–1976, арк. 2; 1971–1974, арк. 2–3; Музиченко, 1974, с. 78, 80; Крутенко, 1993с, с. 350). Г. Шарай зауважувала, що «квітковий розпис» властивий опішнянським майстрам. Особливо часто цими мотивами прикрашали інтер'єри та екстер'єри будинків сільської місцевості, що виявляє національну українську виразність. Понад тридцять років вона працювала поряд із професійними художниками і народними майстрами, тому для неї властиві декоративні орнаментальні ритми, узгоджені з живописним характером і національним самовираженням.

На відміну від вище розглянутих станцій, ми не побачимо яскравих теплих кольорів. Район «Нивки» межував із полем й лісом, зеленими масивами і садами. Тому всю кераміку витримано в гамі, яка нагадує зелені ниви. Це в'юнкі стебла з зеленими квітами, бутонами і листям із невеликими вкрапленнями блакитної поливи, обрамлені брунатним контуром. Цей фриз (0,45×213,3 м, основна промислова плитка 15×15 см) дає можливість побачити творчу інтерпретацію «бігунця», який розраховано на швидке зорове сприйняття на платформі.

Колійну стіну, де розташовано кабельні шафи з металевими дверцятами, декорували невеликими круглими та прямокутними барельєфами. Їх необхідно було пов'язати з розписним фризом і керамічними стінами інтер'єру (Федорова, 1948–1976, арк. 3; 1971–1974, арк. 3). Це однотипні вставки, прикріплені до трьох вертикальних металевих рейок через однакові відстані в шаховій послідовності, які додатково утворюють горизонтальні ряди, підкреслені також металевими рейками. Круглі вставки – це Сирина, прямокутні – хижий звір у нашійнику, схожий на пса, що сидить на ланцюгу (іл. Б.3.43–3.44:1). Круглий керамічний пласт Г. Севрук «Сирин» із фондової колекції ШНЗ (М–190/778) (Жоголь, 1973, с. 56) та архівне фото пласта з собакою в нашійнику (Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 141) дали можливість атрибутувати рельєфи на станції «Нивки» як її роботу. Ескізи цих рельєфів, а можливо, і самі вставки, виконала Г. Севрук, оскільки працювала з різними матеріалами у скульптурі (іл. Б.3.44:2–3). Подібні зображення Сирина поширені в ювелірних виробках Київської Русі, зокрема аналогічні є на золотих колтах з перегородчастими емаллями XI–XII ст. з Миропільського скарбу, 1938 р. (Орлов, 2010, с. 772–773).

Жовтими облицювальними полив'яними плитками «кабанчик» декоровано стіни зовнішніх підземних переходів станції «Нивки» (іл. А.3.45). Назва цих плиток, відома на Заході як «metro», пов'язана з традицією личкування стін станцій метро в Парижі, а згодом у Лондоні тощо. Вгорі у стіни вмонтовано декоративні брунатні, поєднані зі збірчастою поливою вставки з одного чи кількох модулів фасадних керамічних плиток (26× 14,5 см) із фітоморфним орнаментом (Федорова, 1971–1974, арк. 3; Національний..., б. р.) (іл. Б.3.46). Ці твори Н. Федорової не одразу привертають увагу перехожих. Експериментально перевірено, що 95% людей роками проходять повз стіни та не помічають цього декору.

Ще в далеких 1940-х рр. В. Заболотний запропонував вирішити одне з актуальних питань художньої промисловості: компоновання нових художніх мотивів із типових стандартних елементів, що давало можливість отримати різні художні рішення шляхом варіювання різноманітних поєднань



(Манучарова, 1949, с. 53; Істоміна, 2021, с. 260). У цьому напрямі працювали львівські та тернопільські керамісти Т. Драган, З. Флінта, Т. Левків (Тобілевич, 2009, с. 365–369). Починаючи з 1970-х рр. ЕМХК також активно освоїла ці можливості традиційної стандартної облицювальної плитки, розробила модульну, варіантну, безшовну плитку, також із мозаїчними вставками з брекції (Крутенко, 1993а, с. 13). Виробництво та масштаби творчих розробок Г. Шарай, зокрема варіантних плиток, значно збагатилися після переходу майстерні 1963 р. до щойно заснованого «КиївЗНДІЕП» (Крутенко, 1985, с. 36–37).

Художники ЕМХК розробляли варіації декору для масового облицювання стін підземних переходів метрополітену, який став для них експериментальною базою. В 1979–1980 рр. за ескізами Г. Шарай і А. Лобова та за співпраці з заводом «Керамік», ДСК-1 й Метропроектом уперше облицювали художніми варіантними плитками підземні переходи станцій метро «Тараса Шевченка», «Петрівка» (тепер «Почайна»), «Проспект Корнійчука» (тепер «Оболонь»), «Піонерська» (тепер «Лісова») (арх. І. Масленков, Т. Целіковська, А. Крушинський та інші.). Розроблено три варіанти декору плитки з урахуванням її модульної сітки, а також вимог нового Державного стандарту (Крутенко, 1985, с. 39; Національний.., б. р.). Декорування глазурованими плитками також характерне для метро Харкова, Москви, Санкт-Петербурга, Варшави, Берліна, Парижа, Лондона, Нью-Йорка та інших міст. Найчастіше використовують облицювання «сіткою» або зі зміщенням плиток на половину модуля, що добре маскує похибки розмірів плитки і дозволяє досягти оригінального рисунку (Strom, 1994; Bennett, 2004).

Оформлення на всіх підземних переходах київських станцій репрезентоване комбінуванням глянцевиx плиток (модуль  $6,5 \times 15$  см) з рельєфним орнаментом та без нього. Орнаментальні рельєфні композиції викладено з 20–30 модулів, що утворюють різноманітні геометричні фігури. Розташування і комбінація плиток на стінах переходів різняться: шахова послідовність, підпорядкування вертикальним або горизонтальним рядам. Плитки однотонні, з забарвленням білого, пастельно-рожево-вохристого або

блідо-жовтого кольору. 1983 р. ці варіантні плитки відзначено авторським свідоцтвом Держкомітету СРСР у справах винаходів і відкриттів (оригінал документа не віднайдено) (Крутенко, 1985, с. 39; 1993с, с. 350; Національний.., б. р.). Вплив на композиційні прийоми у варіантній плитці Г. Шарай мав архітектор О. Лобов. Розрахункові співвідношення орнаментальних ліній, форм із просторовістю, фактурне світлотіньове моделювання, ритмічне дублювання рапортів визначили головну архітектоніку цієї керамопластики.

На більшості станцій можна бачити це облицювання стін. Проте деякі плитки мають пошкодження, їх зафарбовано. Загалом на окремих станціях після ремонту оригінальне облицювання стін повністю («Поштова площа») або частково («Лівобережна», фасад) втрачено, художню ідею спотворено. Ремонтні роботи у вестибюлі та на платформі «Лівобережної» знищили єдність трьох станцій («Лівобережна», «Гідропарк», «Дарниця») (Дяченко, 2023, с. 57–58). На «Лісовій» збережено облицювання лише при вході/виході, а в підземних переходах станції «Тараса Шевченка» плитки демонтовано у грудні 2020 р. (іл. Б.3.47). Автор дисертації близько 40 шт. передала до фондів НЗ «Софія Київська» (протокол № 1 від 30.06.2022). Руйнування облицювання станцій метро в Києві під час ремонтів свідчить про необхідність реставрації, оскільки оригінальні керамічні плитки повністю втрачаються. Практика збереження інтер'єрів з керамічною плиткою в метро існує, має тривалу історію. Зокрема, у Будапешті під час реставраційних робіт глазуровану плитку замінили на спеціально виготовлену такого ж кольору (Bennett, 2004, р. 42).

### **3.4. Архітектурна керамопластика в оздобленні інтер'єрів громадських споруд**

1958 р. ЕМХК розпочала роботи з інтер'єрними тематичними панно для громадських споруд (Федорова, 1958, арк. 3). Цей поділ слід застосовувати і щодо інших виробів майстерні, зокрема, декоративно-художніх рельєфних і гладеньких керамічних пластів, а також тарелів. Відтоді у використанні кераміки для оформлення громадських інтер'єрів обов'язково враховується її

синтез з архітектурою (Крутенко, 1988, с. 171; 1993с, с. 347; Бекетова, 2007с, с. 109).

1960–1970-ті рр. – час стрімкого розквіту монументально-декоративного мистецтва, митці зосереджувалися на національних українських історичних й народних мотивах, традиціях. О. Смоляр (2017, с. 95–96) зауважила, що з 1960-х рр. інтер'єри київських готелів набували оригінального «обличчя міста». Цей час позначено експериментами художників із вітражами, керамічною мозаїкою, гончарною керамікою в готельних і житлових ансамблях. Одночасно відчувався тиск влади на творчу спільноту. На тлі всіх подій ЕМХК неухильно дотримувалася традицій народного мистецтва.

**3.4.1. Гончарна кераміка в оздобленні інтер'єрів.** Ініціатором розміщення декоративних тарелів у інтер'єрах готелів, громадських закладах і екстер'єрах вхідних груп житлових багатоповерхівок, найімовірніше, була Н. Федорова, якій любов до цих гончарних виробів прищепили у Межигір'ї, де спеціалізувалися на їх виробництві. Художньо-технологічною перевагою тарелів є можливість їх занурення у стіну, завдяки чому утворюється своєрідний контррельєф. Технологічно такий варіант декору виправдовує себе більше, ніж барельєфні твори. Л. Жоголь (1978, с. 47) зазначила, що декоративними тарелями, виготовленими в ЕМХК, оздобили київські готелі «Дніпро», «Київ», ресторани «Наталка», «Млин», «Вітряк» і канівський готель «Тарасова гора».

Вдала спроба широко заявити про українську національну культуру реалізувалася протягом 1963–1964 рр. у київському готелі «Дніпро» на пл. Ленінського Комсомолу (тепер Європейській) (іл. Б.3.48). Його ресторан прикрасили тарелями митці ЕМХК, у вестибюлі виклали керамічну мозаїку Г. Зубченко, С. Отрощенко. Обличкування готелю є прикладом співпраці архітекторів В. Єлізарова, Н. Чмутіної, Я. Красного, професійних художників Г. Зубченко, С. Отроценка, Г. Шарай, Н. Федорової, народних майстрів О. Железняка, Ф. Олексієнка (Килессо, 1968, с. 92–93; Музиченко, 1974, с. 80; Щербак, 1974, с. 169–170; Жоголь, 1978, с. 47–48; Смоляр, 2017, с. 95–96).

Використання традицій народного мистецтва в оформленні інтер'єрів стало головною ідеєю архітекторів В. Єлізарова та Н. Чмутіної (Федорова, 1964, арк. 1–2). За основу взяли принцип мисників, характерний для українських народних житлових інтер'єрів. Це дерев'яні полиці, де встановлювали у вертикальному положенні миски для їжі. У хаті таке оздоблення є своєрідним центром (Федорова, 1961–1962, арк. 16). Виконавці врахували розміри стіни ( $30 \times 5 \text{ м} = 150 \text{ м}^2$ ) і дійшли висновку, що невеликі тарелі візуально зменшують площу стіни і справляють враження виставки. Тому частину тарелів запроєктували великого діаметра ( $\text{Ø}: 1,4 \text{ м}$  і  $95 \text{ см}$ ). Відкриті шви тарелів мали вигляд архітектурних деталей. Між великими тарелями розташували менші ( $\text{Ø}$  від  $70$  до  $39 \text{ см}$ ) і зовсім малі ( $\text{Ø}: 11\text{--}0,20 \text{ см}$ ) (іл. Б.3.48). Уздовж усієї зали, паралельно до декорованої стіни, розмістили облицьовані плиткою з матовою світло-сіруватою поливою колони, що утворили ілюзію портика. Природне і штучне освітлення перпендикулярними променями вплинуло на вибір глазури в теплій гамі відновного вогню. Загалом для ресторану майстерня створила понад  $600$  тарелів різних діаметрів, що становило понад  $47 \text{ м}^2$  (Федорова, 1961–1962, арк. 16–17; Щербак, 1974, с. 170). Таке декоративне рішення стіни в готелі сприяло популярності використання тарелів у інтер'єрах закладів громадського харчування. Орнаментика і колірна гама тарелів символічно є відображенням майже всіх основних мистецько-етнографічних районів України (зокрема, Київщини, Опішні, Гуцульщини) (Щербак, 1974, с. 170; Жоголь, 1978, с. 47–48).

Килимове оздоблення тарелями готелю «Дніпро» – це поєднання тогочасних технологій із давніми українськими традиціями. Контраст між тарелями різних діаметрів, багатовекторність народних мотивів (фіто-, орніто-, зооморфні), різнобарв'я глазури і емалей підпорядковано об'ємному архітектурно-просторовому середовищу в поєднанні з масивними колонами та відкритими величезними панорамними просторами ресторану. Нині колір фону навколо тарелів замінили з червоного на темно-блакитний. Формування тарелів із глини належало народному майстрові Ф. Олексієнку, який працював того

часу в майстерні, а розпис тарелів у народному стилі – Н. Федоровій, Г. Шарай. О. Грудзинська виконала пару тарелів, але свідомо в декорванні готелю участі не брала (Додаток В). Уся художня діяльність Н. Федорової виявляє її свідому прихильність до української культури, вона відроджувала та популяризувала її. У всіх творах простежується звернення до народних традицій. Творче переосмислення мисників і впровадження розробленої власноруч червоної глазурі відновного вогню – це поєднання давніх звичаїв і технологічних можливостей сучасності.

Гончарною керамікою також оздобили кілька приміщень київського Будинку кіно (1971–1974, арх. З. Чечик, Ф. Боровик, С. Ходик, вул. Саксаганського, 6/8) після попередніх переосмислених замовлень (іл. Б.3.42–3.43). Проєкт оформлення закладу розробила архітектор Л. Мешкова, затвердив КиївЗНДІЕП та Спілка кінематографістів 1971 р. До роботи з оформлення приміщень залучили Н. Федорову, Г. Шарай, Г. Севрук, Я. Падалку, А. Масехіну (Федорова, 1965–1980а, арк. 18–19; 1971–1974, арк. 15, 33–34; Жоголь, 1978, с. 48; Скляренко, 1990, с. 45; Голубець, 2016, с. 373). Керамічні розписні глазуровані тарелі вмонтували в довільній послідовності в тубуси різної довжини й товщини, в результаті отримали на стіні декоративний спрощений дерев'яний стовбур із гілками, що нагадує крону. Так виникла композиція «Дерево життя». Нині збереглись лише окремі тарелі в тубусах, первісна мистецька ідея втрачена (іл. Б.3.49).

Комбінований метод тарелів та облицювальної розписної плитки запроваджено в іншому приміщенні Будинку кіно – на стіні третього поверху великого фоє перед кінозалом. Л. Мешкова облицювала стіну чорними плитками з ледь помітним рослинним кольоровим орнаментом і різною фактурою, поєднавши їх з шорсткою поверхнею цементу. На стіні виділяються «острівці» сіро-чорно-матових і глянцеви декоративних тарелів з візерунками і без.

Згідно з архівною документацією Л. Мешкової, панно виконане в складній техніці кераміки чорного металу та терзитової штукатурки із вкрапленням

антрациту, в сизо-сірих кольорах (Федорова, 1965–1980а, арк. 5). У декорванні тарелів і плиток використано більше десяти способів покриття, різні глазурі з додаванням солей металів, скла, емалей (іл. Б.3.50). Н. Федорова (1952–1975, арк. 106; 1971–1974, арк. 15–16) зазначила, що плитки, вкриті глазур'ю відновного вогню на основі сполук срібла, вперше розписували та випалювали за новою технологією. Кожна має свій декор із варіюваннями фактур: на матовому тлі ледве помітний глянцевої малюнок і, навпаки, на глянцево-матовий. Розпис на матовій поверхні плитки виконано керамічними надглазурними фарбами, розчинними солями кольорових металів, подекуди для композиційних центрів застосували емаль.

Композицію всього панно побудовано на пластичному і фактурному протиставленні. На перший погляд, уся стіна – суцільна, проте вона складається з окремих, облямованих металом квадратів і прямокутників, у які скомпонували плитки. Тарелі викладено по колу, розташовано у вільних острівних композиціях, поділено на декілька груп: вони нагадують «кола-об'єктиви» (іл. Б.3.51). Таке суворе рішення стіни наголошує на архітектурному призначенні будівлі. Ідея панно – це символічний темний екран кінозалу з калейдоскопом образів, де створено урочисто-сувору, трохи таємничу атмосферу залу, присвячену мистецтву кінохроніки (Крамаренко, 1980, с. 20). Деякі тарелі розбили під час експлуатації приміщення, проте Л. Мешкова відновила всі втрачені екземпляри (Скоромна, 2021f, с. 121).

Вишуканість і різноманітність чорного кольору в громадському інтер'єрі була вперше доведена в оформленні Будинку кіно, адже до цього обирали яскраву барвисту кераміку (наприклад, готель «Дніпро») (Жоголь, 1978, с. 48–49). Пізніше Г. Рюміна використала плитку чорного кольору в оздобленні бару кінотеатру ім. Т. Г. Шевченка (1986 р., Київ). Однак поєднала її з рельєфними керамічними пластами (Чегусова, 1987, с. 18–19).

Отже, експериментальне міксування тарелів із розписними плитками – це одне з концептуально-новаторських рішень художників, яке стало домінуючим прикладом 1970-х рр. і до сьогодні залишається технологічним і художнім

взірцем свого часу. Співпраця двох професійних майстрів Н. Федорової та Л. Мешкової сприяла подальшому розвитку колективу та творчим роботам.

**3.4.2. Станково-декоративні інтер'єрні керамічні пласти.** Визначною рисою монументально-декоративного мистецтва 1960-х рр. був пошуковий, експериментальний характер. Художники від поширеного розпису в попередніх роках перейшли до декоративних матеріалів і технік – мозаїк, рельєфів тощо. Традиції народного мистецтва вказали шлях до створення суспільно значущого національного мистецтва. Проте план монументальної пропаганди залишався, і твори мали передусім ідеологічний характер (Скляренко, 2007, с. 628–629). Візирцем монументального мистецтва, де використали биту керамічну плитку, є мозаїчні роботи для Київського річкового вокзалу І. Литовченка, В. Ламаха, Е. Каткова (арх. В. Гопкало, В. Ладний, Г. Слуцький та інші).

Одночасно з монументальними композиціями того часу починають активно розробляти і станково-декоративний прийом оздоблення інтер'єрів, який допускає локальне використання керамічних вставок у внутрішньому середовищі, що надає можливість створювати композиційні акценти (Чернявський, 2022, с. 38). Саме такий прийом використала скульптор І. Коломієць для прикрашення інтер'єру кімнат відпочинку урядового блоку вокзалу, сформувавши в майоліці шість станкових глазурованих збірних і незбірних барельєфів (1960) за поемою «Енеїда» І. Котляревського (Федорова, 1961–1962, арк. 2–3; Щербак, 1974, с. 169, 171). Це: «Вулкан кує зброю», «Еней», «Зброя для Енея», «Еней і Дідона», «Дари царю Латину», «Троянці вивчають латину» (іл. Б.3.52) (ЛММ Івана Котляревського. 212–216), яким притаманний глибокий зв'язок з народним епосом. Усі твори є пластичними ілюстраціями до поеми. У зображеннях героїв автор передала народний гумор, гуманізм, патріотизм, вільнолюбство, життєрадісність і поетичність (Федорова, 1961–1962, арк. 2). Наприклад, динамічна п'ятифігурна композиція «Дари царю Латину» нав'яна рядками: «Се килим-самольот чудесний, За Хмеля виткався царя, Літа під облака небесні, До місяця і де зоря» (іл. Б.3.52:5). Акцент зроблено на українському одязі та оздобленні хати з витканим килимом, що

веде до царя. Моделюючи героїв «Енеїди», скульптор прагнула використати народні традиції як у колірній гамі, так і в композиційному рішенні. Червона та срібна поливи відновного вогню з незначними кольоровими вкрапленнями притаманні для ЕМХК. У мистецтвознавців ці рельєфи викликали певні зауваження щодо станкової подачі і не надто вдалого розташування в інтер'єрі, однак відзначено їх пластичну виразність і життєрадісність (Логвинська, Тищенко, 1966, с. 120–121).

На думку В. Щербака, в ЕМХК саме О. Железняк першим почав виготовляти рельєфну настінну пластику круглої або прямокутної форми. Так, на початку 1960-х кожен номер у готелі «Дніпро» (м. Київ) мали оформити у фольклорному ключі. Цю роботу довірили гончареві. Двадцять п'ять настінних декоративних барельєфів із зображеннями птахів і звірів стали вершиною його творчості у 1962 р. (Федорова, 1964, арк. 6; упор. Шиян, 1965; Щербак, 1974, с. 125–126; Національний... б. р.). За задумом архітектора, вони мали стати гармонійним акордом у художньому вирішенні інтер'єру готелю «Дніпро», проте їх не використали і більшість зберігається у НМУНДМ (Крутенко, 1989, с. 45). Цим творам притаманна монументальність, вони вирізняються фантазією і досконалими композиціями з зображенням птаха або звіра з вираженими, характерними для них звичками. І. Коломієць, з якою майстер працював на початку 1960-х рр., ймовірно, вплинула на його скульптурну майстерність, яка здобула високу оцінку на виставках робіт майстерні в Києві та у Москві, де експонували й ці рельєфи (1962) (Федорова, 1955–1966, арк. 6). Із рельєфів народний майстер зняв гіпсові форми, які надалі розтиражували (100 екз.) і довільно розписали, що урізноманітнило їх декор (Федорова, 1961–1962, арк. 17–18; Національний... б. р.).

В експозиції ДМІ презентовано неатрибутовані (окрім одного пласту Ф. Олексієнка) керамопластичні настінні декоративні рельєфи. За інформацією музейного каталогу, твори належать митцям київської ЕМХК (1944–1987). Проте керамічні пласти із зображенням хижих і свійських тварин, птахів, не містять авторських підписів, у каталозі не зазначено прізвища художників і



більшість назв їх виробів. Для атрибуції цих пам'яток мистецтва використано архівні документи, фото, зразки робіт із фондів колекцій НМУНДМ, НМНАПУ, ШНЗ, приватного архіву Н. Крутенко. Фактографічний і компаративний аналіз дали підстави для висновків, що це пластика відомих народних майстрів О. Железняка та Ф. Олексієнка, створена для декорування готелю «Дніпро» (Скоромна, 2021b, с. 43) (іл. Б.3.53–3.56). Зокрема, яскраво-зелений цап з довжелезними рогами та бородою на прямокутному пласті (ДМІ. 1913) ідентичний до зображення з фондової колекції НМУНДМ (1962 р. К–9379 та К–9618) (іл. Б.3.53:5–6). Серед інших творів неатрибутований пласт із зображенням мавпи, що грає на скрипці (ДМІ.1898) (іл. Б.3.54:4). Найімовірніше, його сформував Ф. Олексієнко, який часто працював з темою мавп і за принципом пластів О. Железняка для готелю «Дніпро» також виготовив п'ять різних барельєфів (упор. Шиян, 1966; Національний... б. р.); Федорова, 1964, арк. 9). Наприклад, подібний скульптурний образ «Мавпи-скрипальки» (КС–931) зберігається у фондовій колекції НМНАПУ (Скоромна, 2021b, с. 44). У цих творах автори вдало імітували характерні звички тварин, особливо це відчувається в пластах О. Железняка, адже він захоплювався рибальством і полюванням (Національний..., б. р.; Федорова, 1964, арк. 6).

Безперечний вплив на професійне зростання народного майстра О. Железняка мала О. Грудзинська, яка однією з перших розпочала виконувати подібні медальйони. Найголовніше впродовж тривалого часу всі замовлення вони виконували спільно. Як зазначила Н. Крутенко (Додаток Г), за двадцять років спільної праці було «знайдено своє художнє обличчя – види виробів і декоративних елементів, мистецькі прийоми, палітра, орієнтація на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх використанні, творча співдружність народних майстрів, художників-професіоналів, технолога та архітектора». Консолідація архітекторів із технологами, професійними керамістами й художниками, народними майстрами, скульпторами стала загальноприйнятою тенденцією 1970–1980-х рр.

Пласти для готелю «Дніпро», в яких О. Железняк відійшов від традиційної манери примітивної народної іграшки, стали кульмінацією у творчості гончаря. Це будуть його майже останні твори, у 1962 р. він піде з майстерні, а 1963 р. через важку хворобу його не стане (Мусієнко, Федорова, 1970, с. 14). Тяжко хворий гончар незадовго до смерті надіслав лист, що не бічить кінця своїм творчим планам (Федорова, 1955–1966, арк. 9).

У цих керамічних пластах простежується взаємодія «народного» і «авторського», в яких переважає останнє – це монументальність, правильна анатомічна побудова фігур, скульптурна пластика, різні композиційні рішення. Кераміка не позбавлена певної наївної народної декоративності, яка окреслює самобутність гончаря. Складно проаналізувати дібрані кольори, адже відомо, що більшість творів вкривала глазурями Н. Федорова. У майстерні взагалі існував розподіл праці: народний майстер формував вироби на гончарному колі, а ескізи форми, декору, розписи робили художники-професіонали. Часто гончар – сам автор форми, рідше розпису. Цей підхід забезпечував принцип своєрідного творчого спрямування колективу, закладений ще в 1930-х рр. в Експериментальних майстернях, що розташовувались на території Києво-Печерської лаври (Клименко, 1987, с. 29). Починаючи з 1960-х рр. майстерню часто критикували. Деякі науковці зауважували, що Н. Федорова нехтує традиціями народного мистецтва, що твори не можна вкривати іскристими, збірчастими, кристалічними, матовими, яскравими емаллями, сполученням глазурей відновного вогню з солями окислів металів і легкоплавким склом. Проте художник-технолог вважала, що народний майстер мусить знати сучасну технологію. І на практиці довела, що роботи гончарів отримали нове життя та звучать по-сучасному (Крутенко, 1989, с. 44–45).

Розвиток теракотової кераміки в поєднанні з емаллями, глазурями був започаткований розробками Н. Федорової і роботами О. Грудзинської. Пізніше він знайде відображення у виробах молодшого покоління митців ЕМХК, зокрема визначить стиль Г. Севрук. Друга половина 1960-х рр. пов'язана з початком розквіту творчості цієї визначної художниці ЕМХК. За роки роботи у

майстерні вона створила понад п'ятсот керамічних пластів, присвячених різним періодам історії України. Вже на початку 1970-х рр. скульптура малих форм стане для неї специфічним жанром нонконформістського внутрішнього заглиблення (Мисюга, 2011, с. 190).

Упродовж 1960-х рр. творча парадигма мисткині пов'язана з осмисленням генези та історії давньої України (Юр, 2019, с. 291). Живописець за фаховою освітою, вона захоплюється мозаїкою, любов до якої спонукала залишити роботу в ХФ УРСР. Так вона опинилася 1964 р. в ЕМХК. М. Брайчевський (1986, с. 162–163) виокремив три періоди її творчості. Перший (початок 1960-х) – час навчання, несміливих початкових кроків і пошуків. Наступний (друга половина 1960-х) – принципове зрушення у творчому мисленні, своєрідна антитеза попередній стадії. Третій період (з 1970-х) – стадія філософської зрілості й набутої майстерності, те, що давні греки називали акме, замість заперечення приходить синтез. Твори цього періоду синтетичні за суттю.

Керамічні пласти з рельєфними композиціями – один з улюблених видів скульптури у творчості Г. Севрук, яка виконувала їх не тільки задля складних збірних монументальних панно, а й самостійних станкових творів і виставкових об'єктів. Як влучно зауважив С. Білокінь (1988, с. 12): «Твори Галини Севрук монументальні, їх важко уявити поза архітектурою: вони або висять на стіні, або їх знято зі стіни. Для керамічної вазы інтер'єр треба вирішувати спеціально, а стіна є завжди».

Перша керамічна композиція Г. Севрук «Плач Ярославни» (1964, ДМІ. 1912) знаменувала продуктивний початок роботи на глиняній площині. Це результат простого перенесення живописних прийомів у кераміку. Її вабила історія з її віддалено узагальненими, символічно-виразними образами (Федорова, 1964–1980, арк. 1–1 зв.; Брайчевський, 1986, с. 162–163; Білокінь, 1988, с. 12). На ньому вигравійовано фігуру княгині Ярославни в молитві з піднесеними руками. На задньому плані за спиною – обриси ледве помітного ідола, якого майже приховала ультрамарінова збірчаста глазур (іл. Б.3.57:1). Цей твір надійшов до музею без зазначення авторства, яке встановлено завдяки

ідентичному, але в іншій колірній гамі пласту (ШНЗ. М–191/779) (іл. Б.3.57:2). Також 1968 р. аналогічну роботу експонували на виставці «Софія Київська в образотворчому мистецтві» (930 років Софії.., 1968, с. 11). Загалом на цю тему від руки вона зробила три великі твори та багато малих, виготовлених за формою (Білокінь, 1988, с. 12). Майже одразу на ці вироби написали критичні відгуки через відсутність кольору черепка, невиразні та тьмяні нові поливи (Яринич, 1964, с. 105).

У 1965–1966 рр. художниця зацікавилася міфологією слов'ян і змодельовала серію монументально-декоративних настінних творів, як от: «Перун», «Сварог», «Дажбог», «Світовид», «Стрибог», «Криниця», «Велес», «Ярило», «Лада», «Марена». Зануритися у цю складну тему художниці допомогли її друзі, які часто відвідували ЕМХК. Серед них: В. Нероденко, доцент КДУ ім. Тараса Шевченка, фольклорист і художній керівник фольклорно-етнографічного ансамблю «Веснянка»; визначні археологи М. Брайчевський та Б. Мозолевський, відомий мистецтвознавець і архітектор Г. Логвин (Мисюга, 2011, с. 104; Федорова, 1964–1980, арк. 3).

Пласт «Марена» (1966 р. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/21) (іл. Б.3.58:1) – фронтальна рельєфна постать давньослов'янської богині. Вона ніби обіймає себе руками, подібно до кікладських ідолів або антропоморфних стел доби бронзи, на які так багаті степи України. Ноги Марени прикрашає висока квітка, яка підіймається до її лона. О. Рижова (2020, с. 25–26) зауважує, що язичницька Марена (Мара, Маржана) – загальнослов'янська богиня зими та смерті – є виявом образу Великої Богині-Матері та архетипом індоєвропейської міфології, який об'єднує ціннісне світоглядне поле слов'янських народів, проте має дещо різні прояви.

Своєрідне пластичне уявлення про слов'янську богиню весни, весняної оранки та сівби, покровительку кохання і шлюбу Г. Севрук втілила у пласті «Лада» (1966 р., ДМІ. 1901) (Мисюга, 2011, с. 104) (іл. Б.3.58:2). Атрибуцію та датування пласту зіставляємо з аналогічним твором із колекції НЗ «Софія Київська» (1967 р., ДПМ–343/2) (іл. Б.3.58:3). Безперечно, переважання

монохромної випаленої глини з локальними поліхромними вкрапленнями, як у пласті «Марена», значно збагачують і увиразнюють імітацію давніх образів, проте глазури та емалі більше осучаснюють твори мистецтва

На початку 1960-х рр. у Києві створено Клуб творчої молоді «Сучасник», який об'єднав художників, літераторів, науковців. Клуб став майданчиком для творчих ідей і наукових дискусій. У клубі Г. Севрук знайшла друзів, серед них А. Горську, Г. Зубченко, Л. Семикіну, Є. Сверстюка, І. Дзюбу, І. Світличного та інших. Останнього вона вважає першим новим учителем (Севрук, 2008, с. 427; Додаток Д). М. Брайчевський приєднався до КТМ і став для художників старшим товаришем, ідеологом і улюбленим лектором (Мисюга, 2008, с. 433; Отрощенко, 2022, с. 136–138; Додаток Д). У 1966 р. Г. Севрук підписала лист-протест проти політичних переслідувань в Україні, після чого її виключили зі НСХУ (Федорова, 1964–1980, арк. 3; Крутенко, 2009а, с. 21). Почалися утиски творчих замовлень, особливо робіт із козацької серії (1967–1968). ЕМХК неодноразово намагалися розігнати, на керівницю майстерні Н. Федорову тиснули з вимогою заборонити вироби на козацьку тематику. Г. Севрук висловила переконання, що цю глибоку ідею не можна знищити, «поставити прочерк», із цією темою їх підтримали в Софії Київській (Додаток Д). Керамістку як найбільшу експериментаторку-авангардистку, що насмілилася творити нетрадиційні «ікони в глині», піддавали усіляким утискам за «зраду» схваленого системою методу соцреалізму (Тарнашинська, 2011, с. 31). Влада забороняла художні виставки шістдесятників, знищувала їхні твори (Скляренко, 2007, с. 633–634; Лодзинська, 2021, с. 51).

Л. Смирна (2017, с. 91) зазначила, що український мистецький нонконформізм постав у період з 1926-го до 1991-го. Етапи його становлення в українській культурі та мистецтві пов'язані з історичною та політичною ситуацією в Україні. Вона зумовила «Віхи нонконформізму візуальними художніми контекстами, які формували етико-політичну й естетико-культурну матрицю явища, котре намагалося протистояти ідеологічному пресингу».

Загальне піднесення свободи думки і самовираження у 1960-х рр. змінилося протистоянням із владою між спробами.

На тлі всіх цих подій упродовж 1964–1968 рр. Г. Севрук брала активну участь у республіканських, всесоюзних художніх виставках, Міжнародному ярмарку в Лейпцигу (1967) тощо (Федорова, 1964–1980, арк. 8–9) і моделювала нові завуальовані образи, які уособлювали злість до несамовитого керівництва. Наприклад, образ хижака із Лаврентіївського літопису відтворено в керамічному пласті «Лютий звір» (Брайчевський, 1986, с. 166). У колекції ДМІ цей твір не атрибутовано (1966 р., 1910) (іл. Б.3.59:1). Фігурка хижака відтворює добре відомий за давньоруським каменерізним мистецтвом образ, можливо, лева або гепарда, враховуючи цяточки на тулубі. Звір дивиться анфас, піднявши вгору передню лапу. Його хвіст закручено. Широкий нашийник декоровано. Обриси барельєфної фігури добре окреслено контурною контррельєфною лінією, яка притаманна для значної кількості пластів Г. Севрук. Схожий «лютий звір» опублікований Б. Мисюгою (2011, с. 105). Ідентичний рельєф під назвою «Симаргл» (К–13870), який в НМУНДМ атрибутовано як роботу В. Орлова 1970-х рр. (іл. Б.3.59:2), переатрибутовано. По-перше, на рельєфі зображено не Симаргла, оскільки відсутній один з його головних атрибутів – крила. Адже Симаргл – це міфологічний крилатий пес (Мироненко, 2003, с. 183–184). По-друге, враховуючи як ідентичність композиції, так і її стилістику, вважаємо, що це робота Г. Севрук «Лютий звір», яка виконана в аналогічній техніці, але покрита глазур'ю відновного вогню з окисами кольорових металів. Час виготовлення – друга половина 1960-х або 1966 р.

Інший п'ятикутний фігурний пласт без назви (ДМІ. 1906) (іл. Б.3.60:1) – із зображенням фігури лева в профіль і головою анфас. Авторство встановлюємо за аналогічним твором під назвою «Лютий (літописний) звір», що зберігається в НЗ «Софія Київська» (1967 р., ДПМ–343/1) (іл. Б.3.60:2). Б. Мисюга (2008, с. 432) зауважив, що в Г. Севрук умовні спрощення фігуративних об'єктів

подібні до скельного рельєфу із с. Буша Вінницької обл., відкритого В. Антоновичем 1883 р.

Існує ще одна варіація неатрибутованого панно «Лютий звір» (ДМІ. 1905) (Жоголь, 1973, с. 56) (іл. Б.3.60:3). Тотожний твір представлено в колекції ШНЗ (1976 р., М–424/2115) (іл. Б.3.60:4). Отже, маємо три варіанти іконографії «Лютого звіра» – котячого хижака у динамічній позі бігу або повільної, церемоніальної ходи, які нав'язні мистецтвом Київської Русі та літописами. Завдяки різним покриттям, варіаціям фактур, колірній палітрі, нарешті світлим або темним силуетам, ці твори щоразу сприймаються по-різному. Керамістка не любила тиражів, але твори динамічно долали її волю і розходилися світом, від Канади до Японії (Білокінь, 2012, с. 12).

Окрім цієї талановитої й надзвичайно різносторонньої художниці, до керамічних пластів звертався В. Орлов упродовж останніх років короткого періоду своєї роботи в ЕМХК (1966–1970). Як і Г. Севрук, він надавав перевагу стилізованій старовинній техніці прорізного рельєфу (граф'я), якою користувалися давньоруські каменерізи (Крутенко, 1993с, с. 350–351; Шакула, 2013, с. 299; Додаток Г; Федорова, 1969–1971, арк. 9).

У декоративному пласті «Левиця» (1966 р., НМУНДМ, К–9811) бачимо хижого звіра з розкритою пащею, схожого на середньовічне зображення на вапняковій рельєфній плиті з Херсонеса (Смірнов, 2010, с. 107, 109–110) (іл. Б.3.61:1). Пласт «Звірі» (1967 р., ДПМ–346/1) – це два грайливі леви, які стоять в обіймах в геральдичній позі (іл. Б.3.61:2).

Від 1964 р. Л. Мешкова, яка до того працювала архітектором (1963) у КиївЗНДІЕП (відділення інтер'єру), перейшла в ЕМХК (Бекетова, 2016, с. 78; Федорова, 1965–1980а, арк. 7). Своїм учителем в опануванні кераміки вона вважає Н. Федорову. Наприкінці 1960-х рр. створює керамічні барельєфи, але вони не вирізнялися сміливим виконанням, це радше схематичні, узагальнені образи з давньої історії Візантії та Русі, їх бестіаріїв. Складна стилізація образу міфічного «Грифона» (НЗ «Софія Київська», ДПМ–340/2) виокремила цей твір з-поміж інших (іл. Б.3.61:3).

Доба Київської Русі – одна з найславетніших у розвитку східного слов'янства (Брайчевський, 1986, с. 165). Г. Севрук звертається до історії Київської Русі та її визначних особистостей: Бояна, Святослава, княгині Ольги, Ярослава Мудрого та інших (Федорова, 1964–1980, арк. 3; Мисюга, 2011, с. 106). До того ж 1968 р. відзначали 930-річчя Софії Київської і керамісти підготували мистецькі твори до цієї видатної дати (Н. Федорова, Г. Шарай, Г. Севрук, Л. Мешкова, В. Орлов, А. Масехіна, С. Кацімон, Н. Гаркуша та інші) (930 років Софії..., 1968).

Два панно Г. Севрук «Ярослав Мудрий» (1968 р., НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/6, НДФ–4035), вирішено в абсолютно різний спосіб. Перший пласт (іл. Б.3.62:1) – портрет князя – репрезентує нетрадиційне декорування шапки, в якій ряди дорогоцінних гранатів чергуються з рядами латунних круглих обручів. На другому пласті (іл. Б.3.62:2) – створено портрет суворого і владного державця: обличчя матового зеленого кольору, сині очі заворожують поглядом. Гравіровані лінії на бровах і вузьких вусах додають напруженості образу. В автентичному відтворенні портретів діячів Київської Русі виникли певні труднощі, проте керамістку цікавив внутрішній світ її героїв. Вихваляння лицарських чеснот, ідея влади й панування, зброя та брутальна фізична сила принципово чужі для Г. Севрук, тому твори скупі на емоції (Брайчевський, 1986, с. 165). У пласті 1970 р. Г. Севрук відтворить образ «Ярослава Мудрого» (НМІУ. К–2496) (Мисюга, 2011, с. 159) на повний зріст анфас, із детальною орнаментикою і атрибутами діяльності князя, зокрема макетом Софії Київської та сувоєм у руках (іл. Б.3.62:3)

Вірогідно, Л. Мешкова зацікавилася історичною тематикою під впливом Г. Севрук, тому деякі панно стилістично й тонально схожі на її твори, як-от пласт «Ярослав Мудрий» (1968 р., НЗ «Софія Київська». ДПМ–340/3) (іл. Б.3.62:4).

Не оминемо увагою творчу співпрацю Г. Севрук з І. Марчуком, адже «від нього струменіла потужна мистецька (творча) хвиля, і це дуже керамістку переконувало, вона вчилася у нього і була вдячна, що він з'явився у її житті»



(Овсієнко, 2016). Разом вони декорували крамницю одягу на сучасному Майдані Незалежності. І. Марчук змодельював основне панно «Ярослав Мудрий», Г. Севрук рисувала декоративні бічні й уперше виконувала таку роботу. На жаль, через заборону СХ УРСР панно знищили. Більше з І. Марчуком керамістка не працювала (Овсієнко, 2016; Додаток Д). Пізніше І. Марчук сформував керамічний рельєф «Ярослав Мудрий» для Інституту теоретичної фізики НАН України в Києві (1969–1972) (Скляренко, 2007, с. 648, 652).

Наприкінці 1960-х рр. у творах Г. Севрук інтенсивно збагачується форма, пластика, фактура, кольори. Мисткиня додає фрагменти кольорового скла, каміння, металу (Брайчевський, 1986, с. 163, Білокінь, 1988, с. 12). Три панно з НЗ «Софія Київська», з портретами доньок Ярослава Мудрого – «Єлизавета Ярославна» (1968 р., ДПМ–343/3), «Анастасія» (1968 р., ДПМ–343/5) і «Анна – королева Франції. 1063» (1968 р., ДПМ–343/4) привертають увагу завдяки експериментальному формоутворенню, металевим вставкам: тоненький лист латуні для імітації та виокремлення дорогоцінного каміння, металеві колти з ряснами, корони доповнюють і збагачують образи (іл. Б.3.63).

На думку Н. Федорової, В. Орлов найвиразніше «освідчився» у почуттях до золотоверхої Софії та славнозвісних героїв Київської Русі (Крутенко, 1993с, с. 350–351). Проте більшість творів В. Орлова не мають авторських задумів, переважно це схематизовані копії образів і композицій з монументальних і ювелірних творів часів Київської Русі тощо. У пласті «Княжа родина» (іл. Б.3.64:1) відтворено силуети групового портрету родини Ярослава Мудрого з фрескового розпису «Княжий портрет» з Софії Київської (Нікітенко, 2017, с. 178–192). Інший керамічний пласт «Боротьба ряджених» також є повтором композиції фрески північної вежі «Софії Київської» (іл. Б.3.64:2). На панно зображено людину в песиголовій масці зі списом чи рогатиною в руках у театралізованому двобої з вусатим воїном, озброєним круглим щитом і бойовою сокирою. Натомість головна святиня Києва, історичні постаті, події інтерпретуються у творах В. Орлова («Ярослав Мудрий на фоні Софії

Київської», 1970 р., НДФ–4046; «Дружина Київського князя», 1967 р. ДПМ–346/9) і Л. Мешкової («Софія Київська», 1968 р., НЗ «Софія Київська». ДПМ–340/1) як сповідь історичного минулого (іл. Б.3.64:3–5).

В. Орлов звертається до ранньосередньовічної історії південних слов'ян у пласті «Хацон» (1969 р., НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/21) (іл. Б.3.65:1) з зображенням голови цього войовничого вождя драговітів початку VII ст. Риси суворого аскетичного обличчя воїна чітко окреслено гравійованими червоними лініями на темному матовому кармазиновому тлі, яке ніби підкреслює його трагічну долю. Формат пласта не традиційний – підовальний з оббитими краями, що нагадує великий фрагмент давньої синопії. У «Хацоні» найбільшою мірою розкрився індивідуальний почерк художника.

Н. Федорова зауважила, що В. Орлов, спираючись на історичні хроніки, створив серію діячів культури доби Київської Русі та інших історичних персонажів («Янка», 1968 р., ДПМ–346/14; «Ратибор», 1968 р., НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/8; «Боян», 1970 р., НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/6; «Нестор-літописець», 1967 р., НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/10) (іл. Б.3.65:2–3–3.66:1–2). Важливим є звернення В. Орлова у пласті «Милонег» (1968 р., НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/15) до образу київського зодчого другої половини XII ст. (Крутенко, 1993с, с. 348). На думку дослідників, давньоруські архітектори посідали доволі високе соціальне становище, що, зокрема, засвідчено в розповіді Іпатіївського літопису про Петра Милонєга, де його названо «приятелем» князя Рюріка Ростиславича, придворним художником якого він був. Милонег – зодчий-новатор, з діяльністю якого пов'язують розробку композиції баштоподібних храмів і низку інших новацій (Черненко, 2021, с. 353–354, 369–370). Звернення до цього образу митця є не тільки виявом пошани художника до його архітектурного спадку, а й своєрідним завуальованим викликом тоталітарній радянській системі наприкінці 1960-х рр. У притаманній для В. Орлова стилістиці зображено фігуру Петра Милонєга, що тримає в руках модель церкви Св. Михаїла Видубицького монастиря, для якої він збудував підпірну стіну. Ліворуч під храмом вигравіроване зображення

«Вавилон» – графічної системи пропорціонування в давньоруській і давньоболгарській архітектурі. Обриси цього квадрата-лабіринту, інші зображення та напис окреслено червоним рельєфним контуром, який підсилює блиск збірчастих глазурей і керамічних фарб (іл. Б.3.66:3).

Глиняні таблички IX–XII ст. із зображенням вавилонянина, за якими зодчі Київської Русі робили розпланування і пропорціонування споруд, знаходять археологи під час розкопок храмів (Вечерський, 2020). Імовірно, саме вони надихнули Г. Севрук на кілька подібних зображень давньоруського символу зодчої мудрості, хитрості храмовидавничої як його описано в літописі та написі на одному з невеличких пластів (1975 р., НЗ «Софія Київська». НДФ–4045) (іл. Б.3.66:4).

Натомість барельєф Г. Севрук «Іларіон» (1976 р., НМІУ. К 2497) зображує першого митрополита Київського та всієї Русі, знаменитого тим, що був першим митрополитом руського, а не грецького походження. «Слово про Закон Благодать» є одним із найкращих творів літератури Київської Русі цього однодумця і сучасника Ярослава Мудрого. Саме цей інтелектуальний ракурс його діяльності є основою образу просто одягненого чоловіка, зануреного в написання чергового сувою серед цитат із його текстів. У порівнянні з попередніми творами змінюється стилістика. За допомогою кольору і техніки прорізного рельєфу створено складну однофігурну композицію у прямокутному полі стели з фронтоном, де зображено Софію Київську (іл. Б.3.67:1).

Пізніше панно «Ольга» (1981 р., НМІУ. К–2495) (Мисюга, 2011, с. 156) – яскравий приклад зрілості мисткині. Це поясний портрет київської княгині X ст. у давньоруському одязі з паволоки – тканини високого гатунку, яку привозили з Візантії, зі стилізованим візантійсько-слов'янським оздобленням шовковими золототканими стрічками (іл. Б.3.67:2). Задля імітації дорогої тканини Г. Севрук обрала ніжно-оливкову глазур, яка справляє враження перламутрового мерехтіння. Зазначимо, що за ці роки вона досконало оволоділа технікою розпису блискучими поливами, яка була відроджена Н. Федоровою.

На зламі 1960–1970-х рр. Г. Севрук ускладнює композиції, їх сюжети. Наприклад, для змалювання простору в барельєфі «Либідь» (1970 р., НМУНДМ. К–13550) змальовано пейзаж з річкою, по якій пливе головна героїня у човні на передньому плані. Глибше зображено інші човники, воїна з луком, великий намет. Їх силуети залишено у кольорі глини. Поверхня води, небо – це фрити емалі та глазури, які дали в заглибленнях блакитно-білі тони, що нагадують розтріскану кригу (іл. Б.3.68:1) Як зазначила Г. Севрук, рушник у руках Либеді – це символ порятунку Києва (Додаток Д). Інший барельєф «Княгиня Ольга» (1970 р., НМУНДМ. К–13551) – це складна багатофігурна композиція, стилізована під середньовіччя з його статикою і площинністю (іл. Б.3.68:2). Червона і синя смальта, пересипані фритою, утворили яскраво-червоне тло із синіми вкрапленнями, що нагадує давньоруську емалеву інкрустацію.

На думку дослідників, мистецькі твори Г. Севрук акумулюють перцептивну систему образів епохи Київської Русі з характерним поєднанням техніки прорізного рельєфу, сграфіто, теракотової фактури з різнобарвною інкрустацією полив, емалей, скла тощо. Нонконформістське мистецтво Г. Севрук для офіційної критики було лише «картинами в глині», але справжню суть розуміли І. Світличний, О. Заливаха, в авангарді сучасного українського мистецтва сприймала американська науковиця Д. Даревич (Мисюга, 2008, с. 432).

**3.4.3. Монументальні збірні керамопластичні панно.** У 1971–1974 рр. Г. Севрук із колективом художників Н. Федоровою, Л. Мешковою, Г. Шарай, Я. Падалкою працювала над масштабним проектом оформлення ліфтових холів готелю «Київ» (вул. М. Грушевського, 26/1, арх. І. Іванов, В. Єлізаров) (Федорова, 1964–1980, арк. 3). Під час будівництва готелю відбулася плідна співпраця з автором проекту архітектором І. Івановим, адже саме від нього ЕМХК дістала доручення на оформлення ліфтових холів. Проектні пропозиції Г. Севрук затвердили в Держбуді УРСР. У результаті майстерня виконала ескізи, картони та кераміку. Тема оформлення кожного холу готелю – одна або

кілька об'єднаних областей України, оскільки холів було менше, ніж областей. Декором слугували окремі керамічні рельєфні панно, покриті поливами, емаллями, керамічними фарбами та розчинними солями кольорових металів, із поєднанням матової й глянцевої поверхонь (Федорова, 1971–1974, арк. 12–13).

На сьогодні збереглися тільки два панно Г. Севрук 1972 р., інші твори знищили через нищівну критику партійних органів за націоналізм (Мисюга, 2011, с. 39–41). Стіну сьомого поверху готелю прикрашає два пласти «Слово о полку Ігоревім» з княжим військом у поході та «Сирин», який ніби йде їм услід, оберігаючи від ворогів (іл. Б.3.69). Композиція поверхом нижче – «Гуцульщина» з дев'яти окремих пластів, які разом утворюють символічний гірський краєвид з хатинкою, усілякими тваринами і птахами, квітами і сонцем, під яким танцює пара чепурних молодят під звуки скрипки (іл. Б.3.70). Вірогідно, пласти присвячено Івано-Франківській області або Закарпаттю. Як зазначила Л. Жоголь (1978, с. 46), панно створено за мотивами гуцульських кахлів. Рисунок, як і в народному мистецтві, примітивний, керамістка зберегла характерні для гуцульської кераміки рисунок, колорит і його трактування (Жоголь, 1978, с. 46; Мисюга, 2011, с. 40–41).

Подібні станково-декоративні прийоми також було використано в оздобленні незбережених інтер'єрів: магазин «Кулінарія» (1955, Хрещатик, Київ, О. Грудзинська), дитячий садок заводу «Арсенал» (Київ, О. Грудзинська, Г. Шарай) і санаторій в м. «Хмільник» (Вінницька обл., Г. Севрук) (Грудзинська, 1961, с. 30; Жоголь, 1978, с. 51–52).

Творча атмосфера в ЕМХК також сприяла відродженню оберегів, сувенірів. Їх успішно використала архітектор Л. Мешкова, художники Н. Федорова та А. Масехіна в оздобленні інтер'єру куточка відпочинку Будинку кіно (Крутенко, 1991, с. 26; Скоромна, 2021h, с. 135). Подібні амулети-обереги мали поширення у добу Київської Русі. Їх виконували з дерева, срібла, скла та кераміки (Жоголь, 1978, с. 49–50). Зацікавленість художників зумовило ґрунтовне вивчення наукових джерел, праць Б. Рибаківа, М. Сумцова, Н. Велецької, народних легенд, етнографічних розвідок (Крутенко, 1991, с. 26).

На трьох стінах розміщено блоки з дерев'яних панелей, на яких закріплено різні за кількістю й тональністю керамічні театральні маски-обереги з яскраво вираженою мімікою (іл. Б.3.71–3.72). Це декоративні фантазійні ліричні, поетичні, кумедні образи, які передають творчу атмосферу через призму зміни мімічних м'язів. У центральній частині з лівого боку розміщено безліч маленьких масок, які утворили два великих кола та видовжений неправильної форми прямокутник із витягнутими кутами. Усі частини блоків Л. Мешкова оповила однотонними вохристими конопляними нитками, які зв'язують і поєднують між собою всі деталі композиції (Чечик, 1976; Жоголь, 1978, с. 49–50).

На стіні кафе Будинку кіно Л. Мешкова змодельовала дві збірні барельєфні ліпні «острівні» композиції у вигляді фігурних листків, які наче колихає вітер з боку у бік. О. Голубець (1984, с. 14) зазначив, що окремі фрагменти цієї «острівної» композиції організовують поверхню стіни, зберігаючи її первинну матеріальність. Подібні твори мають характерну ілюзорну рухомість і виражену просторову активність. По центру – масивне фігурне коло з фактурним склом ціанового кольору, що нагадує краплі роси та хаотично розкидані квітки (іл. Б.3.73).

На жаль, втрачено змодельовані Г. Севрук дванадцять пластів для банкетних залів готелю «Чорне море» в Одесі, які створювали єдину композицію знаків зодіаку (Жоголь, 1978, с. 46); панно для харчового корпусу в піонертаборі «Чайка» в Алушті (1979); архітектонічне збірне керамічне панно «Фенікс» (1978–1980, готель «Русь», Київ) (Крутенко, 1985, с. 57) (іл. Б.3.74); панно «Весна» (1981 р., готель «Золотий колос», Київ) (Мисюга, 2011, с. 21; Національна..., 2022с) (іл. Б.3.75) та інші. У створенні останнього панно Г. Севрук допомагав О. Лобов, який виточив на гончарному колі пташок. Це панно – масштабна репрезентація перцептивної системи зображення предметів і простору. Складні пластичні ритми не мали аналогів у тогочасному монументальному керамічному мистецтві всього СРСР (Мисюга, 2011, с. 31). До маловідомих творів Г. Севрук належить панно «Віночок» (1981) (іл. Б.3.76) з

національною українською виразністю, виконане для бару в сільському клубі с. Матусів Шполянського р-ну Черкаської обл. (Федорова, 1964–1980, арк. 3 зв.; Мисюга, 2011, с. 26). Художньо-технологічною особливістю цієї збірної композиції є тендітні квіти з тонкої керамічної маси, що нагадує крихку порцеляну. Фігурність таких творів розраховано на зовнішній ефект – сприйняття й узагальнення об'ємно-образних творів у архітектурному середовищі, вони вирізняються як декоративно-образною мовою, так і осучасненими народними мотивами.

Найімовірніше, плідне спілкування і співпраця з М. Брайчевським, В. Нероденком, І. Марчуком, Н. Федоровою, О. Лобовим задали певний ритм у виборі наступних тем керамістики та вплинули не тільки на переосмислення давніх образів Київської Русі, а й урізноманітнили технологічні підходи.

Збірне керамічне панно «Давній Чернігів» у готелі «Градецький» (1981–1982, арх. В. Штолько, А. Грачова, В. Ральченко, О. Кабацький, пр-т Миру, 68, Чернігів) за Н. Крутенко (1985, с. 56) має назву «Дружба міст». Широке обрамлення виконано з керамічних сувоїв-манускриптів (Мисюга, 2011, с. 31–34). У кутах цієї монументальної композиції (230×335×40 см) – квадратні вставки з яскравими розетками, у лівому верхньому – герби Чернігова і його міста-побратима Градець-Кралове у Чехії. По центру великі рельєфні розписні полив'яні пласти: грифон і Діва-Сирин як уособлення мистецьких традицій Давньої Русі; дещо фантастичні півень і орел – давньочеських; Древо життя (іл. Б.3.77). Великі кольорові кулі й напівсфери, вільно згруповані на поверхні панно, виготовив О. Лобов (Овсієнко, 2016). Цей твір демонтовано влітку 2020 р. та передано до Чернігівського обласного художнього музею ім. Григорія Галагана.

Українська ідентичність, як і в усіх попередніх творах Г. Севрук, простежується у грандіозному збірному керамічному панно «Місто на семи горбах» (2,48 × 5,73 м), створеному в 1985–1987 рр. для готелю «Турист» (арх. В. Гречина, Н. Стасюк, В. Коломієць, В. Гопкало, вул. Раїси Окіпної, 2, Київ) (Брайчевський, 1989, с. 150–151; Мисюга, 2011, с. 40–47). Значний вплив на

здум і процес роботи над цим пластом, у якому об'єднано різних героїв часів Київської Русі, мав М. Брайчевський, визначний фахівець з історії, культури і мистецтва цього періоду (Додаток Д). Історизм мистецтва Г. Севрук також перегукувався з творами відомої художниці-графіка С. Караффи-Корбут (Білокінь, 2013, с. 28).

Художниця підготувала графічний ескіз, потім картон, а після цього почала працювати у глині (Додаток Д). На ескізі на задньому плані не представлено всю панораму старовинних будівель Києва, натомість височіє декілька культових споруд, серед них славнозвісні Золоті ворота, Софія Київська тощо (Брайчевський, 1989, с. 150–152) (іл. Б.3.78:1). На думку М. Брайчевського (1989), «Місто на семи горбах» – це синкретичний образ великого міста як уособлення рідної Русі, її духовної величі. У центрі панно символічний тисячолітній дуб, що уособлює Київську Русь та її культуру й асоціюється з фольклорним образом «Дерева життя», коріння його омивається хвилями Дніпра, віття сягають обрїю. З лівого боку кінна дружина, що повертається до Києва з походу, з правого – прибуття до давньоруської столиці чужоземних послів і негоціантів та хліб-сіль, які їм підносять гостинні кияни. Так трактовано дві ідеї: «миру та війни». У центральній частині Ярослав Мудрий із трьома дочками, з правої – Георгіївська та Ірининська церкви, палаци, житлові будинки, міські укріплення як синтезований образ славетного міста – «суперника Константинополя». Завершує цю частину композиції філософ, публіцист Іларіон Русин. Зліва – постаті Михайла Сирина, лікаря Агапіта, живописця Аліпія, зодчого Петра Милоніга, Никона Печерського, Авдія. Праворуч – княгиня Ольга на престолі, поруч поети Київської Русі: Боян і автор «Слова о полку Ігоревім». Також зображено Клима Смолятича та його ученицю, майбутню лікарку Зою Добродію. Є там і фантастичні істоти: грифон, крилатий пес Сенмурв-Симаргл, птах Сирин, «лютий звір» із роздвоєним хвостом. Тло композиції – це Сім пагорбів, які її завершують і нагадують про вічність, є її матеріалізованим символом (іл. Б.3.78:2).

«Місто на семи горбах» – це остання робота Г. Севрук, виконана у



майстерні (Овсієнко, 2016). Панно з готелю демонтовано восени 2020 р. і передано до НЗ «Софії Київської», де відбулась його реставрація, в якій брала участь авторка дисертації. Рельєфи цього збірного панно декоровано яскравими емалями, поливами, склом, смальтою і солями металів, спеченим склом фрити, яке розчинило в собі та змішало яскраву смальту і вишукані кольори пігментів. Історична драматургія образів героїв Русі на панно виконана за допомогою споріднених матеріалів, узятих з природи, матеріалів, подарованих українською землею. Професійний кераміст О. Шафіров зауважив, що помаранчеву глазурь і дорогоцінний кобальт тоді підприємства майже не продукували через вміст шкідливих металів і високу вартість складників. Такі кольори більше властиві надглазурним фарбам. Тому художниця застосувала смальту, ймовірно, вироблену на Київському склотарному заводі. Технологічно процес створення подібних виробів не є складним, адже спочатку на випалений рельєф розкладають смальту, скло, далі пересипають фритою і випалюють за температури розплаву скла 850–1000°C. Так утворюються вишукані кольорові, фактурні та інші ефекти, тріщини тощо. Це так званий КФТ (коефіцієнт теплового розширення) (різниця меншої термічної усадки глини від скла): після випалу на кераміці утворюються тріщини, що нагадують цек.

### **3.5. Керамопластичний живопис в оздобленні інтер'єрів громадських споруд**

Зміни тенденцій розвитку декоративного керамічного мистецтва прослідковуються у використанні такого універсального оздоблювального матеріалу, як облицювальна плитка, що пройшла всі творчі та технологічні випробування й зарекомендувала себе якісним, перевіреним роками художнім засобом. Наприкінці 1960 – упродовж 1970-х рр. НДІ все більше уваги приділяли дослідженню питань індустріалізації способів та уніфікації елементів декоративного обличкування. Це привело до пошуку пластичних і колірних рішень в оздобленні архітектури, які б відповідали тогочасним соціальним, економічним і технологічним вимогам (Крутенко, 1985, с. 34). Художники

майстерні провели низку експериментів із застосуванням бою віконного скла, коли працювали над виявленням нових декоративних можливостей глазурованої кераміки. Це дало можливість отримати зразки з яскравими, чистими кольорами, а також колір з розтяжкою, пастельний тощо (Федорова, 1971–1974, арк. 38).

Облицювальні плитки в ЕМХК найактивніше розписували Н. Федорова і Г. Шарай. Однак саме у Л. Мешкової згодом проявиться власна творча манера – розпис поливами та солями на фасадних облицювальних плитках, що дозволило використовувати весь спектр колірної поліфонії полив, емалей і скла. Це своєрідне виконання розпису визначить її ім'я як засновниці нової течії в кераміці – керамопластичного живопису (Пісковський, 2013, арк. 600).

До ранніх творів, в яких буде тільки означено можливості майбутнього керамопластичного живопису, належить спільна робота художника Н. Федорової та архітектора Л. Мешкової над облицюванням дна фонтана-водойми плиткою з експериментальними глазурями у фое на першому поверсі Будинку кіно (1973–1975, Київ). За основу взяли стандартну плитку, яку вкрили поливами блакитних, ультрамаринових кольорів (іл. Б.3.79). На задньому фоні – стіна з глибокими нішами різних розмірів і форм зі вставками кольорового скла (кадмію червоного, кобальту спектрального, чорного, світло-зеленого). Це скло відбивається на поверхні води та додає яскравих кольорів водоймі. Зауважимо, що блакитна та бірюзова гама відповідає стихії води і загальному задуму цього куточка інтер'єру, що зберігся, в якому колись значну увагу приділили озелененню задля створення «оази» відпочинку.

Л. Мешкова як майстер монументально-декоративного керамічного живопису стала відома у 1970-х рр. Того часу вона починає використовувати станково-декоративний прийом оздоблення інтер'єрів розписними керамічними плитками, які зібрано в абстрактні композиції, що створюють композиційні акценти на стіні. Наприклад, мале фое на другому поверсі Будинку кіно, в якому розміщено триптих Л. Мешкової «Зародження життя. Земля» (Пісковський, 2013, арк. 16–19). Керамічні картини репрезентують символічне

єднання гармонії науки, мистецтва і споглядання природи. Композиції сповнені абстрактних образів, виконані флюсовими ангобами, з ледь помітним перламутровим сріблястим відтінком (іл. Б.3.80). Керамістка завжди врізноманітнювала декор срібною глазур'ю, що під кутом й у темряві виблискує та формує основну композицію, це стало однією з художньо-технологічних особливостей її творів. Л. Мешковій притаманний цілком відмінний від художників майстерні стиль. Абстрактне спрямування з додаванням прорисованих поліхромних графічних елементів значно відрізняють її від інших керамістів.

Для оздоблення кафе ІМП ім. Ю. І. Кундієва НАМНУ (1973 р., вул. Саксаганського, 75) Л. Мешкова обрала кольори весняно-осінньої гами (Бекетова, 2016, с. 79) (іл. Б.3.81–3.82). Розписні матові з ледве помітним блиском плитки зібрано у три картини в дерев'яних глибоких рамах. Вибір тематики був орієнтований на відпочинок у кафе, тому панно мають абстрактно-експресивні зображення, іноді з вкрапленням виразних квіткових мотивів. Це нагадує молекули, що іноді об'єднуються та утворюють маленький мікрокосм із власним життєвим середовищем, де все обертається, створюючи враження циклічного кола. З. Чегусова (1989, с. 11) зауважила, що твори художниці по суті не мали аналогів у тогочасному українському мистецтві. Це пастельний, матовий керамічний живопис, доведений до акварельної прозорості та відмінний від традиційної полив'яної кераміки.

В архівній документації ЦДАМЛМУ зберігаються рукописні матеріали Л. Мешкової з цікавими роздумами про декорування інтер'єрів: «Ансамбль сучасного інтер'єру – це сукупність тих компонентів, які організують необхідне звичне нам життєве середовище відповідно до запитів» (Федорова, 1965–1980а, арк. 1). Художниці властива своєрідна манера виконання живописної керамопластики з фігурними (іноді природними) лініями, які, перетинаючись, утворюють різнокольорові візерунки, енергійні формоутворення, фантастичні орнітоморфні та експресивні мотиви. Самобутній талант художниці-керамістки розкриває новий вимір керамопластичного мистецтва в ХХ ст.

Срібна полива з інтерференцією світла формує основне зображення в монументальній фігуративній композиції із зображенням Марени, що розміщена в бібліотеці Будинку кіно (іл. Б.3.83). Стилiзовану постать слов'янської богині в пастельних вохристих і сіро-блакитних матових кольорах зображено із залученням сакральної символіки та геометричних фігур. Посередині її стрункого тіла – квітка, обрамлена колом, як символ зернини – жіночого начала. У цьому творі відчутний вплив керамістки Г. Севрук, як-от пласту «Марена» 1966 р. (іл. Б.3.58).

Підсумовуючи результати проведених робіт, Н. Федорова зробила висновок, що для оздоблення громадських будівель, де є необхідність розміщувати тематичні та декоративні панно, краще застосовувати матові плити, розписані надглазурними керамічними фарбами, розчинними солями металів та емаліями (Федорова, 1971–1974, арк. 20). Слід зауважити, що колектив працював повністю на барвниках, створених за рецептурами Н. Федорової, – глазури, емалі, солі оксидів металів, ангоби. Глазури – матові, збірчасті, з додаванням скла, емалей, солей металів та інші численні техніки декорування, способи покриття (набризк, патьоківі, розпис піпеткою та інші). Лише замовлялися складові для їхнього створення (Додаток Г).

Поодинокій розпис на облицювальних плитках також наявний у творчості Г. Севрук, О. Грудзинської, хоча ці художниці, як і народні майстри, надавали перевагу ліпним пластам. Сильне тяжіння до національної української культури, як і у Н. Федорової, відчувалося в шістдесятниці Г. Севрук. Складні композиційні рішення властиві для її керамічного розписного фризу «Легенди рослин» (1983–1984), виконаного для київської аптеки № 35 на вул. Д. Щербаківського, 32/38 (іл. Б.3.84–3.85). Тематичне декорування нав'язане темами грецької міфології (Адоніс та Афродіта, Деметра і Морфей), кримськими оповідями про джерело Ай-Петрі, легендою про конвалію тощо (Мисюга, 2011, с. 38–40). Образ баби-знахарки в оточенні української флори (лікувальні трави – ромашки, кульбаби, калина) і комах (бджоли, метелики) ототожнюється з українськими мольфарами. Кожний сюжет розгортається

паралельно передньому плану. Художниця надала перевагу крупнофігурній побудові фризу. Матова різнобарвна палітра, декоративна стилізація, чіткі обриси, площинність є характерними рисами цього живописного фризу. Вентиляційні решітки в залі аптеки також продумані. Їх прикрашають рельєфні флоральні мотиви. На стінах під фризом вільно розташовано кілька керамопластичних барельєфних поліхромних пластів, які доповнюють цей ансамбль. Переосмислення окремих мотивів з міфології Давньої Греції у стилістиці українського мистецтва і фольклору визначило самотність авторського задуму. Усі твори Г. Севрук мають символічне звучання, їх вона присвячувала Україні, яку дуже любила (Додаток Д). Загалом керамістка віддавала перевагу ліпним фігурним пластам, як-от київські аптеки 1966 р. № 21 (Бессарабка) і № 15 (вул. Саксаганського), поштове відділення № 150 (1967 р., вул. Червоноармійська) (Федорова, 1964–1980, арк. 3–3зв), оздоблення яких знищено. Імовірно, тогочасне активне випробовування розпису облицювальних плиток іншими керамістами заінтригувало мисткиню, проте розвитку в її творчості не набуло.

З. Чегусова (1989, с. 12) слушно зауважила, що Л. Мешкова не розчинилась у могутній колективній творчості, яка орієнтувалася переважно на народне мистецтво, їй вдалося зберегти індивідуальну манеру. У 1980-х рр. її творчість почала визначати спрямування всієї майстерні й кардинально впливати на діяльність колективу. Зокрема, декор Будинку архітектора в Києві (1982–1983) (Бекетова, 2016, с. 79).

Монументально-декоративний прийом передбачає розміщення у внутрішньому середовищі основних творів декоративного мистецтва, які надають цілісності композиційному вирішенню, а також уможливають розкриття архітектурно-художнього образу внутрішнього середовища (Чернявський, 2022, с. 37). Із погляду тектонічного зв'язку із сучасним інтер'єром найбільш виправданим видається колірно-ритмічна композиція Л. Мешкової в готелі «Русь» (1979–1980 рр., арх. М. Гречина, Ю. Павловський, вул. Госпітальна, 4, Київ) (Чегусова, 1987, с. 17; Бекетова, 2016, с. 79; Ханко,

2018). Дві стіни залу ресторану готелю оздоблено керамічними розписними глазурованими стандартними плитками із використанням скла, яке додавали до складу полив (іл. Б.3.86). Н. Крутенко зазначила, що первинним джерелом слугувало панно «Давньоруське зодчество» (1979) та фрески Андрія Рубльова, Діонісія (Крутенко, 1985, с. 19). Середньовічна Русь постає в образі золотоверхих соборів і дзвіниць (Чегусова, 1989, с. 12–13). Головна композиція складається з графічних прокреслених арок напівциркульного обрису, що нагадує фасадну частину храму з арочними вікнами, з обрисами верхівок вежі, бійницями. Усю композицію освітлюють промені сонця як символ життєвої сили й відродження природи. В одній із арок прорисовано ледь помітні стилізовані ґрати, навколо рослинний орнамент і білатеральне зображення птахів (іл. Б.3.87). На жаль, не збереглися мідні декоративні обрамлення, які окреслювали всі обриси храму та формували основну ідею композиції (іл. Б.3.88). Усе панно виконано у стилі ювелірної перегородчастої емалі. Архітектурно-художній образ вдало сформовано через розміщення декоративного суцільного панно, яке надало цілісності композиційному вирішенню внутрішнього середовища (Чернявский, 2022, с. 37).

Із часом помітні зміни відбулись у колірній палітрі Л. Мешкової. На початку 1970-х рр. – це пастельна вохриста гама, а у 1980-х рр. різнобарвний керамопластичний живопис утвердився і став самоідентичним стилем. Н. Федорова назвала її оригінальний напрям «архітектурною біонікою» та наголосила, що в майстерні вона стала художником-керамістом (Фіалков, 1981). Пізнання ритмів природи та навколишнього світу, асоціативно-образні пошуки, декоративно трактовані в різнобарвних керамічних творах, характерні для її творчості.

У 1982 р. Л. Мешкова оформила вестибюль першого поверху «КиївЗНДІЕП» на бульварі Лесі Українки, 26А (Бекетова, 2016, с. 79). Це два монументальних панно на стінах, що виступають і обрамовують вхід. Композиція «Архітектурна біоніка» розписана флюсними ангобами, поливами, емаллями, керамічними фарбами, перламутр срібла відтіняє тонкий майже

акварельний керамічний розпис. На композиції представлено контурні рисунки плавно перетікаючих ліній, фігурних візерунків абстрактно-експресивного характеру, що іноді утворюють квіткові та елементи природи, обриси давніх українських храмів (іл. Б.3.89). Складені з кольорових плиток композиції нагадують мистецтво київських монументалістів, що використовували для панно біту керамічну плитку, або це імітація техніки сграфіто, тільки без прорізів. В останній техніці творив закарпатський художник М. Медвецький. Також утворення споріднених мотивів характерні для мистецтва гобеленів.

На початку 1980-х рр. у Л. Мешкової проходять дві персональні виставки у Спілці художників Грузинської РСР (1980 р., Тбілісі) і штаб-квартирі ЮНЕСКО (1983, Париж, Франція), вона завершує оформлення санаторію «Феофанія» (Пісковський, 2013, арк. 555, 170–171; Чегусова, 1989, с. 11). 1985 р. мисткиня бере участь у конкурсі на кращий ескіз для оформлення центрального холу штаб-квартири ЮНЕСКО в Парижі, оголошений Міжнародною архітектурною радою цієї організації, і здобуває у ньому перемогу. Серед її конкурентів були: В. Вазареллі (Італія), Андре Бен (Франція), Р. Мондаві (Мексика) та інші (Чегусова, 1989, с. 13). Наступні два з половиною роки колектив майстерні напружено працював над утіленням керамічного панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилай..!» Зокрема, Я. Падалка вкривав тло на плитках. Це було його останнє завдання (Додаток Г). Панно – остання і найграндіозніша монументальна робота ЕМХК, виконана на грубій фасадній плитці, яку покрили витонченим, прозорим, як акварель, розписом глазурями, емалями, керамічними фарбами. Розташована на стіні, що має кілька м'яких округлих вигинів, вона являє собою абстрактний фантастичний пейзаж із чарівними птахами, квітами, безкрайніми просторами, які осяяні сонцем. Загальна площа панно 55 м<sup>2</sup> (1987). Превалює матова плитка з окремими вкрапленнями глянцевого, блискучого розписів, які полисками світла підсилюють загальну насичену колірну гаму (іл. Б.3.90–3.94). За виконання цього твору Л. Мешкову відзначили званням народного художника УРСР

(Чегусова, 1989, с. 11, 13–14; Бекетова, 2007d). Робота стала знаковою і останньою в колективі ЕМХК, який остаточно розпався 1987 р. (Додаток Г).

### **3.6. Архітектурна керамопластика та облицювальна плитка в оздобленні багатоповерхових житлових будинків**

На зламі XIX–XX ст. у житловому будівництві Києва набуває поширення традиція оздоблення будинків різнобарвними розетками, облицювальною глазурованою цеглою і плиткою, значно збагачується колірна палітра. Поліхромна архітектурна кераміка стає популярною в післявоєнному будівництві, передусім як найпоширеніший облицювальний матеріал (ліпні та фактурні типові деталі), який виготовляють для масового будівництва (Мусієнко, 1953, с. 8–19; Істоміна, 2021, с. 259–262). Н. Манучарова (1949, с. 52–53; 1950, с. 25) зафіксувала початок використання кераміки як облицювального матеріалу в перших повоєнних роках і наголосила на необхідності її збагачення художніми можливостями завдяки введенню колірної поліфонії в теракоту. О. Литвинов (1950, с. 26) та Н. Федорова (1957, арк. 4) вкрай обмежене застосування художньої архітектурної кераміки, вкритої емаллями, пояснювали тим, що до складу емалей входили дефіцитні кольорові метали (окис олова, свинцеві сполуки), а митці не володіють достатніми знаннями. Окремі галузі кераміки належали того часу різним відомствам, що не сприяло обміну виробничими досягненнями між художниками, які виготовляли архітектурну і побутову кераміку.

Незважаючи на всі перепони, від середини 1940-х рр. розпочалася масова відбудова зруйнованих міст України, в яких значну роль відіграв Київ та його центральна вулиця – Хрещатик. Саме ця нова житлова забудова з керамічним облицюванням стала своєрідною творчою лабораторією майстерні ЕМХК, де втілювались у життя нові ідеї, які згодом поширювали у практику архітектури інших міст України. Серед найвідоміших споруд, зведених творчим колективом архітекторів, художників, народних майстрів 1950–1951 рр., – два житлові будинки на Хрещатику, 13/2 і 17 (арх. А. Власов, А. Добровольський,



Б. Приймак, худ. Н. Федорова, О. Железняк), верхні поверхи яких оздоблено світлими профільними елементами й облицювальною плиткою. Простір між будівлями з'єднує велика арка з поліхромними рельєфними плитками з народною рослинною орнаментикою та іншим керамічним декором (Істоміна, 2021, с. 265–266) (іл. Б.3.95–3.96). Зауважимо, що в досліджених архівних документах Н. Федорової інформація щодо підтвердження авторства кераміки на будинках Хрещатика цих двох керамістів відсутня. Будинок відрізняється від споруд пізнішого часу саме багатим керамічним облицюванням стін, карнизів, кронштейнів, вставками, віконними і дверними отворами, орнаментальним декором. Загалом у Києві ЕМХК оздобили й інші житлові будинки в першій половині 1950-х рр.

Середина – друга половина 1950-х – час боротьби з надмірностями в архітектурі та початок типової забудови. Тогочасне масове будівництво було сконцентроване на пріоритетах економічності, швидкості виконання в матеріалі, естетичності та функціональності. Тенденція до створення та надання певних індивідуальних художніх рис для типових архітектурних рішень залишалась неодмінною умовою замовлень. Цьому процесу багато в чому сприяв створений 1955 р. Відділ оздоблення житлових споруд АБіА УРСР, який виконував нонконформні функції, оскільки не позбавлявся митців через їх політичні погляди і переслідування владою (Смирна, 2011, с. 57).

Архітектор В. Єлізаров та інші у проектуванні індустріально-збірних багатоповерхових житлових будинків 1950-х рр. для облицювання стінових панелей також застосовували орнаментальні керамічні плитки (20×20 см), які складали за модульною системою. Наприклад, зовнішні простінкові фасадні панелі будинку каркасно-панельної конструкції на вул. Червоноармійська, 16 (1951 р., тепер Велика Васильківська) облицьовано керамічною плиткою (Єлізаров, Хакало, 1951, с. 20–21, 24–25). Згодом технологію виробництва такої керамічної плитки вдосконалили. Митці будуть зосереджені на пошуку нових форм і композицій, зокрема з варіантною та модульною кераміки.

В архітектурному декорі 1950-х рр. було реалізовано нові мотиви з поєднанням національної барокової та народної орнаментики з радянською символікою (Сакович, 1968, с. 359). Однак було доволі багато житлових будинків, у яких керамічний декор був цілком орнаментальним, позбавленим політичного забарвлення тих часів, хоча і значно простішим. До таких споруд належить київський житловий п'ятиповерховий будинок на вул. Мечникова, 6 (1956 р., проєкт ГПРОсельстрой УРСР). За архівними документами, О. Железняк виконав оздоблення для софітів на карнизі теракотовими рельєфними керамопластичними з міксуванням емалей вставками (Федорова, 1953, арк. 16, 19; 1955–1966, арк. 50; Істоміна, Студницька, 2016, с. 136). В основі декору цих яскравих поліхромних квадратних вставок із жовтим обрамленням – фітоморфні барельєфні п'ятипелюсткові білі квітки із синім осердям на червоному тлі (іл. Б.3.97). Керамічні плитки чергуються із сірими бетонними рельєфними консолями. Художньо-технологічною особливістю поодиноких вставок є можливість тиражування та комбінування у різні композиції. Наприклад, подібний дизайн простежується в позолочених майолікових розетках, що імітують дерев'яну стелю в актовій залі НУ «Львівська політехніка» (корпус 1), та в деталях плоского кесонового перекриття Б. Ведернікова (кін. 1940-х рр. – поч. 1950-х) (Ведерніков, 1950, с. 21). Значного обсягу зразків архітектурної кераміки гончаря О. Железняка не маємо. Проте відомо, що він активно працював із цим видом кераміки і самотутня народна декоративність його творів з роками вплинула на Н. Федорову, О. Грудзинську, Г. Шарай. Саме Н. Федорова (1953, арк. 34) рекомендувала для оформлення рельєфних архітектурних деталей фон покривати емаллю, а рельєф залишати теракотовим. Завдяки такому прийому рельєф чітко виділяється на блискучому емалевому тлі на будь-якій висоті споруди.

У ці ж роки тривають активні дослідження художніх можливостей варіантної рельєфної поліхромної плитки, яку використовують й у житловому будівництві. Показовою роботою О. Грудзинської в цьому напрямі є розроблені

нею чотири варіанти майолікових барельєфних плиток, покритих емаллями та поливами окислювального і відновного вогню, для фризу на фасаді житлового будинку на вул. Олексіївській, 10/12 у Києві (1960, арх. Д. Яблонський, проєкт АБіА УРСР) (Федорова, 1958, арк. 2–3, 7). У побудові фризу використано тригліфно-метопний принцип. Кожний з варіантів композицій на фризі складається з чотирьох збірних плиток із прямолінійним геометрично-рослинним орнаментом зелено-вохристої тональності, між якими розташовано видовжені пояси, викладені червоною гладенькою плиткою. В основі двох перших варіантів композицій – ромби, які доповнено або кутовими напівпальметами, або осердям з розеткою в обрамленні псевдоперлинника. Геометричну ритміку композицій двох наступних варіантів утворено завдяки трикутникам, які доповнено або напівпальметами (двома великими кутовими і однією маленькою на центральній осі), або центральною великою шестипелюстковою пальметою (іл. Б.3.98).

На зламі 1950–1960-х рр. розпочалося зведення нових житлових районів по всіх містах УРСР. Активний розвиток будівництва житлових кварталів Північно-Броварського та Воскресенського масивів на Лівому березі Києва припадає на 1960–1980-ті рр. Проєкти розробляли архітектори С. Вайнштейн, М. Гречина, О. Заваров, І. Мезенцев, А. Дубінська, О. Кривоглаз та інші. Із середини 1960-х рр. архітектори вже визначають певне тектонічно виправдане місце на фасаді будинку для монументально-декоративних творів. Панно розпочали розміщувати на спеціально визначених або архітектурно підкреслених площинах фасадів, глухих торцях або при входах у будинки (Чегусова, 1986, с. 24). З огляду на експериментальний характер масивів, для оформлення громадських закладів широко застосовували мозаїчні панно (Ф. Тетянич, 1967 р.; Г. Довженко, 1971 р.; М. Стороженко, 1975 р. тощо). Фасади та вхідні групи типових житлових споруд оздоблювали кольоровою глазурованою плиткою, керамічною мозаїкою, варіантною плиткою (худ. Н. Федорова, Г. Шарай та інші, 1970–1975) (Скоромна, 2020а, с. 82–83; 2020с, с. 176–177).

Оформлення ЕМХК вхідних груп багатоповерхових будинків Києва майже не досліджувалось. Завдяки С. Кілессо (1973, с. 49), який вказав Дніпровський р-н, та архівній праці Н. Крутенко (1985, с. 38–40), у якій наявні назви вулиць та районів без зазначення точних адрес (Броварський р-н: вул. Курнатовського, Бойченка, Жмаченка), віднайдено, очищено та атрибутовано архітектурну кераміку на 50-ти вхідних групах житлових будинків Північно-Броварського та Воскресенського масивів (Скоромна, 2020а, с. 82–89; 2020с, с. 175–180).

Комбінування збірної архітектурно-будівельної облицювальної плитки з розписною гончарною (тарелями) надало можливість у 1970-х рр. розширити творче самовираження митців ЕМХК. Більшість тогочасних художників для декору інтер'єрів і екстер'єрів обирали цілісні керамічні панно, біту керамічну плитку або скло тощо. Наприклад, на Північно-Броварському масиві нами віднайдено вхідні групи житлових будинків із зазначеним декором на вул. А. Малишка, 9, 21 А, 29; А. Солов'яненка (кол. О. Бойченка), 2/6, 10, 14; Дарницькому бульварі, 4 А.

Комбіноване тематичне розписне оформлення розміщено на стіні будинку на вул. Миропільська, 3 (1970) у Києві: воно відокремлює кожне технічне приміщення від дверей вхідної групи з лівого верхнього боку. Декор складається з круглого тареля з фіто- і орнітоморфним розписом і вільно розташованими нижче прямокутними різноколірними плитками, кількість яких варіюється від однієї до шести (іл. Б.3.99:1). Одну з вхідних груп декоровано тарелем із зображенням курки, півсонечка з промінцями і тла з зигзагоподібними лініями, вкрапленням «ком», згрупованих по три або чотири в ряд (іл. Б.3.99:2). Подібний орнамент опубліковано у спогадах Н. Федорової (Крутенко, 1993с, с. 345), він є характерним для її індивідуального почерку. Таріль – із квітковим мотивом у символічних для України блакитно-жовтих кольорах, із традиційним гроном винограду, з облямівкою трикутниками з кілець і бутонів, що чергуються, можливо авторства Г. Шарай (іл. Б.3.99:3). Таріль Н. Федорової або Г. Шарай розписаний на кшталт мисок Поділля та Лівобережжя із довільною композицією «букету квітів» зі стеблами з листям,

пуп'янками і пелюстками (іл. Б.3.99:4). На іншій групі таріль із блакитним павичем з розпущеним віялом хвостом. Таке повністю профільне зображення птаха є порівняно рідкісним (Селівачов, 2009, с. 255). Значно нижче – горизонтальна плитка з блакитним дзвіночком на S-подібній, примхливо вигнутій стеблині (іл. Б.3.99:1). На непідписаних архівних фото В. Орлова є декорування керамікою двох вхідних груп цього будинку «букетом квітів» і блакитним павичем (Федорова, 1969–1971, арк. 3–5), завдяки яким можна припустити, що він є автором деяких плиток. Однак таке оздоблення не характерне для його творчості, адже він надавав перевагу історичній тематиці, розпис тарелів виконано в стилі Н. Федорової. Є вірогідність, що він спробував себе в іншому амплуа, створивши декілька речей із фіто-, орнітоморфними мотивами, є підстави дотримуватися думки, що саме В. Орлов запропонував прикрашати вхідні групи керамікою. Слід враховувати, що дошки для об'яв закривають половину тарелів та плиток і унеможливають ідентифікацію всіх творів (Скоромна, 2020 а, с. 84–85). Одну з вхідних груп опубліковано у буклеті виставки, присвяченої ЕМХК (Орлов, 1971).

Другий приклад оздоблення значною кількістю тарелів вхідних груп будинків збережено на Дарницькому бульварі, 4 (1971). Це дев'ять середньої глибини тарелів із фіто-, орніто- та зооморфними орнаментами, вмонтованими у стіну по три в ряд (іл. Б.3.100). На першій стіні переважає розроблена Н. Федоровою червона глазур, зображено різні види птахів (іл. Б.3.101:1). Добре читаються на світло-вохристому тлі вишневі орнітоморфні мотиви, один із цесаркою, другий – з подвійними голубами у профіль, із зигзагоподібними хвостиками, що нагадують витинанку, третій – з куркою із закрученим у кільце хвостом. Останій таріль опубліковано у праці В. Щербака (1974, с. 37). На наступній стіні художники пошквалюють композицію верхнім рядом тарелів більшого діаметра (іл. Б.3.101:2). Серед них привертає увагу трифігурна композиція зі стилізованими світло-фіолетовими пантерами, окресленими брунатною поливою, що прямують одна за одною серед бутонів квіток. Стилїстика цього зображення свідчить про вплив скіфського звіриного стилю,

зокрема келиха з Куль-Оби і золотого оздоблення меча з кургану поблизу с. Велика Білозерка (див. наприклад: Полідович, 2017, с. 186–188). Подібний звір із повернутою анфас головою є і на архівних фото Г. Шарай (Федорова, б. р. а, арк. 24–27). Декор аттичних червонофігурних рибних тарелів із двофігурними зображеннями покладено в основу розпису виробу в середньому ряду. Пошуки символічної виразності прослідковуються в композиції з двома блакитними павичами у профіль, що звернені один до одного, з піднесеними догори головами, між якими «падають» три краплі води, якими вони напуваються. Ідентичний таріль Н. Федорової є на архівних фото (Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 119–122). Елементом, що об'єднує композиції на стіні, є центральний таріль із восьмикутною жовтою «зіркою» на блакитному тлі. Цей багатопроменевий малюнок поширено в українській народній орнаментиці (Селівачов, 2009, с. 202).

Стіна третьої вхідної групи також вирізняється центральним тарелем зеленого кольору з трьома стилізованими «рибами» з шаховою лускою, розміщеними одна над одною (іл. Б.3.102:1). (Цей мотив відомий за давньогрецькими червонофігурними рибними тарелями, які часто надихали митців). Тарелі також розписано орнаментально-декоративними, квітковими і орнітоморфними мотивами. Зокрема, властивий для Г. Шарай образ півня, нав'язно зображеннями на давньогрецьких монетах Сицилії, що додатково підтверджено її архівними фото (Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 39–40). Один із тарелів із квітами на четвертій стіні (іл. Б.3.102:2) опубліковано, фото ще дванадцяти зберігаються в архіві Н. Федорової (Крутенко, 1993с, с. 345; Національний.., б. р.). На одній зі стін на всіх тарелях переважає брунатна полива, на іншій – різноколірність тарелів збільшених розмірів із казковими лебедями, павичами, курками. Силуетну виразність двох горлиць визначено світло-кремовим заповненням птахів із характерними, схожими на акварельний живопис патьоками (іл. Б.3.103).

Опорядження будинку на Дарницькому бульварі, 4 представлено великими гончарними тарелями з примхливо переплетеними зоо-, орніто- та

фітоморфними мотивами, які склали основу художнього образу з комунікативною, обереговою та естетичною функцією. Усі тарелі, ймовірно, виготовив Я. Падалка, який того часу працював у ЕМХК. Є вірогідність, що тарелі розписала не тільки Н. Федорова, а й інші керамісти, наприклад Г. Шарай, професійному художньому розвитку якої Н. Федорова приділяла значну увагу. Вибір тематики в керамістів подібний – це квіти, тварини, птахи тощо, а виконання розписів має певні відмінності. Наприклад, керівниці майстерні найбільше властиві: «коми», «кривульки», «крапки», «напівсонечко», іноді вільне та хаотичне компонування образів і т. ін. Безперечно, дещо з перерахованого використовувала Г. Шарай, проте її твори детальніше прорисовані та схематичніші, композиції мають більш орнаментально-графічний характер.

У багатоповерховому будинку на вул. О. Бойченка, 16 (1970 р., тепер Анатолія Солов'яненка, худ. Н. Федорова) шість центральних стін вхідної групи кожного санітарного приміщення заднього фасаду прикрашено розписними полив'яними керамічними плитками, вмонтованими у цементне покриття (іл. Б.3.104). Їх декор побудовано за однаковим принципом: 24 плитки (модуль 25×14,5 см), розташовані по чотири в шести горизонтальних рядах. Кожну плитку прикрашено стилізованими польовими квітами (кульбаба, дзвоник, барвінок, мак, ромашка тощо) на високих стеблах із листочками, кущиками, виноградним гроном чи птахами. Характерне однакове вертикальне розташування плиток і збільшених рослин, які максимально заповнюють композиційне поле. Плитки на стінах різняться колірною гамою: світло-зеленою, біло-вохристою на оливковому тлі, світло-блакитною з рельєфним синім фоном і добре читаються на сірому цементі. Усі мотиви спрощено декоративними абстрагованими елементами: білими крапками, колами, кривульками, спіралями. Дві стіни виділяються плитками зі стилізованим «павичем» й експресивним «лебедем» із сильно підкрученою вперед шиєю для кращої організації простору (іл. Б.3.105).

Художньою особливістю керамопластики цього будинку є звернення до природних квіткових мотивів, поєднаних із декоративно-графічним трактуванням і стилізацією абстрагованими формами. Використання рослинної орнаментики характерне для орнаментального мистецтва України-Руси XVII–XVIII ст. Квіткові елементи на керамічних плитках аналогічні до зображень на плащаниці (1655), фрагментах підризників і пеленах XVIII ст. (Кара-Васильєва, 2008, с. 54–55, 100, 103, 106–107). Одну стіну було значно пошкоджено, тому дві останні плитки із цього будинку автор дисертації передала в НМУНДМ (Акт без № від 07.07.2020 р.).

Виокремлення частини фасаду та надання індивідуальних відмінностей серед сусідніх панельних будинків характерне для вхідної групи будинку на вул. Андрія Малишка, 31 (1970). Для декорування груп обрали прямокутну композицію з шести збірних плоских керамічних поліхромних плиток (модуль 25×14,5 см). Праворуч від неї «мала» композиція – вільно вмонтовані одна, дві чи три плитки такого самого модуля. «Велика» і «мала» композиції об'єднані одним фіто- чи зооморфним мотивом і витримані в одній колірній гамі та утворюють станково-декоративну екстер'єрну вставку (іл. Б.3.106–3.107). Панно з оленем (іл. Б.3.106:2), імовірно, належить до творчості Н. Федорової. На це вказує, зокрема, напівсонечко в нижній частині композиції. В одному з її архівних документів зазначено роботу над оформленням дев'ятиповерхових будинків Північно-Броварського масиву (Національний..., б. р.).

Наступні вхідні групи мають декоративні вставки з великими квітками на стеблі з чітко окресленими елементами (іл. Б.3.106:3–3.107). При зміні освітлення деякі полив'яні плитки відблискують, немов відполірована мідна поверхня, завдяки глазури відновного вогню. Художньою особливістю керамопластики цього будинку є тактовне застосування обмеженої кількості абстрагованих форм, натомість зацентровано увагу на контрасті збільшених мотивів квіток, птахів тощо.

В аналогічній техніці, але за іншим принципом оформлено будинок на вул. Бойченка, 4 (1971 р., тепер Анатолія Солов'яненка) (іл. Б.3.108). Збірні плитки



прикрашають лише верхній лівий бік стіни вхідної групи та мають відмінності в семантиці. Колірна гама, витримана у світло-, темно-зелених, брунатних і білих кольорах, у всіх подібна. Проте це невелике (50 × 40 см) панно, зібране з плиток (модуль 25 × 14,5 см). Композиції крупнофігурні з зображеннями «курки», «півня», «квітів», «риби», «Дерева життя». Декор плиток відповідає творчому кредо ЕМХК, що прагнула до збереження і розвитку традицій народного мистецтва. Наприклад, це – стилізована «курка» у профіль, із сильно закрученою шиєю та елементами імітованого пір'я (іл. Б.3.108:4). Птахи відіграють важливу роль у релігійному та фольклорному мистецтві різних народів. Зображення «курки» та «півня» ще за часів давніх слов'ян вважали провісниками сонця, це також поширений елемент в українському народному мистецтві. Аналогічний прийом стилізованого птаха із закрученою шиєю зображено на іранській мисці XI ст. з міста Амул з колекції Метрополітен-музею, відомі вони й у мистецтві України (Bowl., 2017).

Декоративна композиція «Дві гілки з квітами й пташками» нагадує мотив «Дерева життя» (іл. Б.3.108:5). Композиції з птахами відомі на мисках і кахлях XVIII–XIX ст. (Івашків, 2007, с. 333, 347). Подібні фольклорні образи весни – своєрідного символу ранкового пробудження – трапляються у настінних розписах хат у с. Кочубеївка на Уманщині (1922) (Найден, 1989, іл. б.с.). На теренах України оздоблення фасадних площин майоліковими одноколірними, з геометричним або рослинним орнаментом плитками властиве фабриці І. Левинського (ред. Клімашевський, 2020, с. 89).

Декоративні плитки на двох будинках на вул. Бойченка прикрашено фіто- та орнітоморфними мотивами за сучасним трактуванням українського народного мистецтва. Схожих за стилістикою і мальовничою манерою квітку та птаха із закрученою шиєю опубліковано у працях В. Щербака (1969, с. 37), Н. Крутенко (1993с, с. 345), буклеті виставки (Орлов, 1971), а також виявлено на архівних фото ЦДАМЛМУ (Федорова, 1959–1974, арк. 89–91, 98–99, 116–117; б. р.б, арк. 1–5). Порівняльно-стилістичний аналіз дав змогу визначити автора проаналізованих декоративно-художніх вставок – технолога-художника

Н. Федорову. Декорування будинків – це один з етапів у роботі технолога. Такі розписи мали подальший розвиток у її творчості, здебільшого на тарелях і вазах, де вона, ускладнюючи рисунок, збільшувала багатоколірність палітри.

Більшість замовлень ЕМХК виконувала колективно, тому припускаємо, що окремі плитки розписували й інші художники, наприклад Г. Шарай. Н. Федорова (1971–1974, арк. 20) вважала, що для оформлення входів типових житлових будинків і торців будівель треба використовувати фасадну плитку, розписану емаллю за принципом поєднання матової поверхні з глянцевою. Це і закінчена композиція, й застосування принципу варіантної плитки.

Художні вставки з облицювальної плитки ЕМХК набули значного поширення в житловому будівництві у 1970-х рр. Особливістю таких вставок з довільним орнаментом є можливість добору необхідної кількості (одна, дві, три або більше плиток) залежно від заявленої площі монтажу.

З архівних документів відомо, що 1974 р. для входів двох будинків на вул. Жмаченка (тепер Князя Романа Мстиславича) застосовано варіантну глазуровану облицювальну плитку з асоціативними, абстрактними композиціями (Крутенко, 1985, с. 45). Центральні та бічні частини вхідних груп будинку №18 на цій вулиці досі оздоблено керамічними панно, хоча і значно пошкодженими (іл. Б.3.109). Орнамент складено з вільно розписних плиток, укритих текучими поливами, в складі яких бите віконне скло (Федорова, 1971–1974, арк. 38–39). Завдяки структурі глазури створюють ефект абстрактно-експресивного живопису, що нагадує стиль арт деко, одне панно – у чорно-блакитних тонах, інше – з поєднанням теплих і холодних відтінків брунатного та ціанового (іл. Б.3.110). Панує вертикальна орієнтація стандартних облицювальних плиток із модулем 25×14,5 см, загальний метраж варіюється у межах 11 м<sup>2</sup>. У світлі прямих сонячних променів поливи нагадують розтріскану кригу. Аналоги таких плиток опублікувала М. Буланова-Топоркова (1983, с. 28). За архівними даними, їх виконала Г. Севрук (Крутенко, 1985, с. 40), але керамістка заперечила свою причетність (Додаток Д).

Упродовж 1970–1975 рр. «КиївЗНДІЕП» спроектував багатоповерхові будинки на вул. О. Бойченка (тепер Анатолія Солов'яненка, Київ), де 1975 р. ЕМХК для будинку №6 виконала монохромний декор із варіантних збірних барельєфних матових плиток. Стіну, що відокремлює технічне приміщення від дверей вхідної групи, суцільно покрито рельєфною світло-вохристою плиткою. Орнамент кожної плитки розроблено з урахуванням модульної сітки, його позбавлено поліхромії та протиставлення полив'яних насичених кольорів і сірого цементного тла (іл. Б.3.111).

Варіантне панно стіни першої вхідної групи складено з п'ятдесяти чотирьох квадратних барельєфних плиток, на поверхню яких нанесено три різні криволінійні орнаментальні мотиви. Залежно від їх поєднання утворено абстрактні «лабіринти» декору з асиметричною побудовою. Ці своєрідні «модулі» підпорядковано чіткому геометричному ритму, який подекуди порушено. Серед них вирізняються групи, які утворюють орнамент із двох перехрещених нескінченно повторюваних криволінійних ліній-кіл. Інтерпретація аналогічних спіралеподібних мотивів пов'язана з ідеєю нескінченності, відомої за пам'ятками мистецтва доби пізньої бронзи і пізньосарматського часу (Симоненко, 2008, с. 261).

Варіантне панно на стіні другої вхідної групи складено з шістдесяти плиток аналогічних розмірів. Декоративний квітковий орнамент утворено двома різними за рельєфом плитками, які викладено горизонтальними поясами в шаховій послідовності. У центрі кожного модуля – невеличка хрестоподібна розетка в оточенні чотирьох округло видовжених пелюсток, розміщених по діагоналі, із плавним переходом від однієї квітки до іншої. Кожна пелюстка має рельєфне обрамлення з внутрішніми контурними лініями, що створюють враження об'ємності (іл. Б.3.111). Аналогічний декор також має давнє коріння, зокрема його можна бачити у священній будівлі Грузії з історичної області Рача – Нікорцмінді XI ст., орнамент вирізьблений із каменю в аркатурі вузького вікна (Nikortsmina, 2018).

Згідно з архівними документами, Г. Шарай розробила кілька варіантних ліпних плиток для декорування цих входів, комбінування яких дає можливість створювати різні композиції, особливо у масовому будівництві (Федорова, 1948–1976, арк. 7). Аналоги до цих плиток також знайдено на фото з архіву НМУНДМ (Національний., б. р.). Серед розробок Л. Мешкової – модульні плитки для входних груп будинків серії 96 у м. Києві та с. Калинівка, панно в їдальні ДСК-І (1982) та Будинку відпочинку в Немирові Вінницької обл. (1982–1983) (Крутенко, 1985, с. 53; Чегусова, 1989, с. 11).

Отже, варіативні глазуровані плитки – це окремий спосіб декорування з різнобарвним покриттям і нескінченною кількістю варіантів компонування елементів, яке сприяє прискореному виконанню робіт і є економічно та експлуатаційно вигідним при оздобленні типових будівель.

Цей тип облицювальної плитки використовували не тільки в житловому, а й у громадському будівництві. Вище ми звертались до оздоблення підземних переходів кількох станцій київського метро. Також аналогічні принципи облицювання стін властиві З. Флінті (1970-ті рр., панно санаторію «Південний», курорт Трускавець) (Я Галерея. ЛКСФ, 2020), Б. Балюлявичусу в одному з ресторанів Литви (Жоголь, 1986, с. 76) тощо.

Стрімкий розвиток будівельної індустрії у 1980-х рр., пошуки нових засобів виразності поставили нові завдання перед митцями та архітекторами. Цей вплив помітний також у творах художників ЕМХК. Вони спрощують орнаментальні рішення, ускладнюючи конструктивну систему. Наприклад, фасадні центральні стіни-колони входних груп на вул. Курнатовського, 2 (тепер Остафія Дашкевича) (1981) декоровано маленькою глазурованою плиткою світло-зеленого кольору з додатковими вставками зі збірної стандартної облицювальної плитки (модуль 25×13,2 см) з авторським варіативним розписом глазурями відновного вогню, вишневого з мідним відблиском і зеленуватих відтінків (іл. Б.3.112). Архітектори застосували опоряджувально-монтажні роботи в кожному другому під'їзді. Простінок між двома дверима оформлено у вигляді високого вузького панно, облицьованого світлою монохромною

плиткою. Верхню частину прикрашено широкою смугою поліхромного декору. Така сама, але вузька вертикальна стрічка декорує центр. Плитки після випалу та монтажу на стіни утворили абстрактні керамо-живописні композиції, з примхливим ритмом візерунка, окремі елементи якого не глазуровані, збережено природну фактуру і колір керамічної плитки (іл. Б.3.113). Аналогічні плитки опублікувала М. Буланова-Топоркова (1983, с. 28), що дає змогу віднести їх до творчості Г. Шарай.

Ще одна багатоповерхівка 1981 р. на вул. Курнатовського, 6 (тепер Остафія Дашкевича) також має керамічне оздоблення вхідних груп, у якому використано різнокольорові плитки з однаковим декором (Крутенко, 1985, с. 38). Для кожного вертикального панно розроблено різні авторські пластично-фактурні варіації геометричних композицій завдяки збірним варіантним барельєфним плиткам різного кольору із дзеркальним відображенням. В основі малюнка кожної плитки – рельєфне півколо, що слугує основою для побудови геометричного орнаменту з кіл, розеток, трикутників тощо. В оздобленні окремих вхідних груп застосовано принцип комбінування емалей, полив і рельєфної теракоти (іл. Б.3.114). Згідно з архівними джерелами, авторами цих композицій є Г. Шарай і О. Лобов (Федорова, б. р.б; Крутенко, 1985, с. 38).

Зазначимо, що попри подібність в оздобленні будинків на одній вулиці (пор. Курнатовського, 2 і 6) художники прагнули внести певне розмаїття саме завдяки використанню різнотипної облицювальної плитки з яскравим кольоровим рельєфним або пласким живописним декором, міксуванням фактур. Розташовані на фасаді прості керамічні панно кольором чітко позначають вхідні групи панельних багатоповерхових будинків.

### **Висновки до третього розділу**

Упродовж 1950–1960-х рр. Н. Федорова як технолог-практик постійно аналізувала зміни, що відбувалися в Україні в оздобленні архітектури керамікою. У співпраці з художниками майстерні О. Грудзинською, Г. Шарай, О. Лобовим і народним майстром О. Железняком експериментально

вдосконалено та відроджено забуті способи декорування глазурованих покриттів для майоліки, поліпшено їх технологічне застосування, розширено асортимент художньої та архітектурної кераміки.

Художньо-технологічними особливостями варіантної кераміки є добір й компонування різних варіацій мотивів, що значно розширили та урізноманітнили їх можливості.

Аналіз тенденцій авторських задумів, технологічний і художній поділ, класифікація за технологічною і художньою ознакою дали можливість виокремити їх у групи та схарактеризувати кожний етап роботи.

Упродовж 1950-х рр. ЕМХК реставрувала і реконструювала керамічний декор фасадів Чернігівського колегіуму і двох церков XVII–XVIII ст.: Михайлівської (Переяслав-Хмельницький) та Св. Миколая (Києво-Печерська лавра). Це спричинило попередні науково-технологічні дослідження автентичних керамічних вставок, їх матеріалів, кольорів, орнаментики, які проводила Н. Федорова. Зазначено, що колірну гаму керамічних виробів у стилі українського бароко розробили тогочасні майстри з урахуванням комплементарних кольорів. Реконструйовані майолікові вставки з безолов'яними і безсвинцевими емалями (О. Грудзинська, Г. Шарай, О. Железняк) мали світліше забарвлення блакитної і зеленої полив (Скоромна, 2021е, с. 150–151). Ця робота з емалями, колірною гамою, тенденціями тодішнього декору стала безцінним досвідом.

Наприкінці 1950-х рр. реалізовано перші спроби формувати варіантну кераміку. На цей період припадає утвердження майстерні на арені монументально-декоративної керамопластики для архітектурних ансамблів. Біля джерел розробленої техніки стояла О. Грудзинська. Основними рисами кераміки того періоду були міксування теракоти з емалями, запозиченого з італійського Ренесансу. Твори виконували в стилі сталінського ампіру з національним підґрунтям, радянського класицизму, українського необароко. Біля джерел стояла О. Грудзинська з попередньою школою соцреалізму.

На зламі 1950–1960-х рр. чітко визначився напрям осередку – національна самоідентифікація через осмислення народного декоративного мистецтва України, відхід від традиційної радянської символіки, наголос на ліпних і розписних орнаментах в українському стилі.

ЕМХК у роботі над оздобленням станцій київського метрополітену розкрило основні якості облицювальної плитки: експлуатаційну доступність, природну пластичність, художньо-естетичну різноманітність. Пілони, колони і стовпи, колійні стіни і стіни переходів, вхідні зони вестибюлів відведено під керамічний декор у поєднанні з простим облицюванням. Оздоблення на колійних стінах, станційних залах, колонах підпорядковано ордерній системі (імітація капітелей, карнизів на колонах наземних станцій «Гідропарк», «Дарниця», «Лівобережна»; імітація тригліфно-метопного фризу на станції «Хрещатик»). Розробки впровадили в будівельну практику.

Наприкінці 1950-х рр. в майстерні набула розвитку варіантна керамопластика, зокрема сформоване панно О. Грудзинської для підземної станції метро «Хрещатик» стало взірцем для розробок нових композицій, зокрема панно для метро «Хрещатик» О. Грудзинської стало квінтесенцією, яке втілило в себе передові технологічні та художні п'ятнадцятирічні напрацювання. Робота над варіантними плитками для станції метро «Нивки» засвідчили зростання художнього рівня Г. Шарай.

Домінантним у творчості митців став акцент на сучасне трактування українського народного мистецтва з декоративним самовираженням. У пріоритеті блискуча або напівматова фактура варіантних облицювальних плиток з рельєфною або гладкою поверхнею, однотонна або з розписами. ЕМХК досліджено можливості традиційної стандартної облицювальної плитки, розроблено модульну, варіантну, безшовну плитку, вперше використано глазурі відновного вогню на основі сполук міді та срібла та інші. У декорі панують орнаментальні рослинні композиції за мотивами народних орнаментів, з рідкісними геометричними та фігуративними. Типове проєктування спричиняє

відмову від декоративних прикрас і застосування облицювальної плитки зі схематичним геометричним рельєфом.

Художники активно застосовували в декорі виробів червону глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розроблену Н. Федоровою. Започаткований О. Грудзинською у 1950-х рр. розвиток архітектурних рельєфів продовжили О. Железняк і Ф. Олексієнко, Г. Севрук, В. Орлов, Л. Мешкова. Для О. Железняка вони стали вершиною творчості (1962). В цей час відбувся другий прорив майстерні з показовим оформленням для готелю «Дніпро», яке розкрило національну ідентичність і стало своєрідним зразком, візитівкою колективу та впізнаваним атрибутом закладу. Характерні особливості 1960-х рр. – поєднання народних традицій і технологічних можливостей сучасності, тяжіння до народного, давньоруського мистецтва з характерними ознаками національної ідентифікації.

Цей час також позначено інтенсивними експериментами Н. Федорової з міксування облицювальних плиток і гончарної кераміки (тарелів) на вхідних групах київських багатоповерхівок. Це концептуальне рішення в середині 1970-х рр. реалізувалось в інтер'єрі Будинку кіно. Наприкінці 1970-х рр. відбувся творчий злет Г. Севрук у монументальному мистецтві завдяки новому керівникові О. Лобову, який вплинув на її творчість, що простежується у роботах художниці. У 1970-х рр. спостерігаємо ознаки переосмислення мистецтва доби бронзи, сарматського часу, раннього Середньовіччя, українських народних традицій, запозичення поодиноких іконографічних схем з Давньої Греції, скіфів, давньоруського мистецтва і арт деко.

Художніми особливостями керамопластики Г. Севрук є передусім вибір історичної тематики, специфічний авторський стиль із нотами стилізованого давньоруського мистецтва, сучасне трактування героїв. Керамічна декоративна масивність фігур із емалевою поліхромною деталізацією центральних частин нагадує ювелірну інкрустацію давньоруських прикрас. Лаконічно-обґрунтована довершеність образів і ексклюзивна колірна поліфонія визначили стиль керамістки 70-х рр. ХХ ст. Творчість Г. Севрук, як і загалом діяльність ЕМХК



1980-х рр. позначено новими свіжими ідеями. Г. Севрук продовжує розробляти історичну тематику, зокрема для готелю «Турист», яка повністю розкрила її творчий потенціал у середині 1980-х рр.

Ще один новий напрям започатковано з приходом архітектора Л. Мешкової, яка розширила можливості кераміки в архітектурі та піднесла ідейно-художній рівень архітектурно-планових рішень.

Стандартна облицювальна плитка, декорована орнаментом фахівців ЕМХК, набула значного розповсюдження. Того часу відбувся третій прорив Н. Федорової з новими технологічними розробками зі скла, глазурей, емалей, зокрема, за абсолютно новаторським розписом виготовили плитки для Будинку кіно (матові чорні глазуровані плитки зі срібним ледве помітним орнаментом).

У 1980-х рр. Л. Мешкова дебютувала з живописною керамопластикою, зокрема панно для «КиївЗНДІЕП». Наприкінці 1980-х рр. відбувся її творчий злет і міжнародне визнання з панно для штаб-квартири ЮНЕСКО. Своєрідністю кераміки 1980-х рр. були асоціативні, орнаментальні, абстрактні, модернові композиції з переосмисленням українського народного, давньоруського мистецтва.

Упродовж своєї діяльності ЕМХК оздоблювала керамікою багатоповерхові будинки Києва (Скоромна, 2020а; 2020с; 2021а; 2021с). Кінець 1940-х і 1950-ті рр. пов'язано зі складними художніми рішеннями, подекуди з суцільним облицюванням стін керамічними рельєфними плитками, доповненими різними типами іншого керамопластичного декору, наприклад поліхромного. З початком масової житлової забудови художники вимушено відмовилися від подібних керамопластичних рішень фасадів, хоча в другій половині 1950-х і 1960-х рр. усе ще експериментували з поліхромним керамопластичним декором, зокрема варіантною рельєфною поліхромною плиткою (Н. Федорова, О. Железняк, О. Грудзинська). У наступному двадцятиріччі основну увагу зосередили на варіюванні різних типів облицювальної плитки з глазурями, поливами, склом та іншими покриттями в оформленні вхідних груп житлових багатоповерхівок на Лівому березі Києва.

Того часу розроблено не менше семи основних експериментальних типів оздоблення. У ранніх роботах превалюють мотиви народної орнаментики (зоо-, орнітоморфні та флористичні) на керамічних плитках або тарелях з розписом. Від середини 1970-х рр. панують різні види глазурованої облицювальної плитки з асоціативно-абстрактними композиціями. Яскрава колірна гама визначає керамічні панно на зовнішніх стінах вхідних груп.

## РОЗДІЛ 4.

### ДЕКОРАТИВНА КЕРАМІКА

### ПРОФЕСІЙНИХ І НАРОДНИХ МИТЦІВ ЕМХК

Єднання творчих зусиль професійних і народних майстрів, започатковане межигірською і лаврською школами, було творчо осмислено і збагачено у ЕМХК (Крутенко, 1988, с. 171; 1993с, с. 347; Бекетова, 2007с, с. 109). Особливо плідним є період наприкінці 1950-х і впродовж 1960-х рр., коли відбулося відродження національних традицій, захоплення інтелігенції роботами гончарів, які стають окрасою міських осель. Функції народної кераміки видозмінюються від декоративно-ужиткової до декоративної. Наприкінці 1950-х рр. П. Мусяєнко та С. Нечипоренко стали ініціаторами створення секції декоративно-прикладного мистецтва при СХ УРСР. Того часу активізується виставкова діяльність, у якій художники мали змогу заявити про свою творчість. Важливе значення мав салон ХФ УРСР, через який реалізують керамічні твори, які також активно купують музеї (Клименко, 2019, с. 388–399). Усе це позитивно вплинуло на розвиток і роботу ЕМХК.

Від самого початку заснування ЕМХК творчий колектив складався як з професійних, так і народних митців. Останні не тільки співпрацювали з художниками в галузі архітектурної керамопластики, а й виготовляли традиційну для українського народного мистецтва декоративну кераміку. Симбіоз професійного і народного мистецтва привів до взаємозбагачення різних видів їхньої художньої діяльності. Цей взаємовплив зумовив створення значної кількості керамічних предметів побутового призначення, гончарних виробів, сувенірів, малої пластики тощо. Розробка нових форм і декору, вивчення старих і вдосконалення нових технологій, творчого спадку керамістів різних періодів і народів, зокрема сучасних авангардних західних течій, яскравий нонконформізм окремих представників ЕМХК сприяли виникненню оригінальних виробів.

#### 4.1. Декоративна кераміка побутового призначення

Від самого початку діяльності ЕМХК була орієнтована на розробку і вдосконалення як технології виробництва і прийомів оздоблення художньої кераміки, так і на виготовлення різної керамічної продукції: майолікової фурнітури, елементів освітлювальних приладів, вставок для меблів, інших предметів ужитку (Федорова, Грудзинська, Шарай 1951, с. 108–109, 116; Манучарова, 1952, с. 16; 1953, с. 29; Селівачов, 1980, с. 10). Розвитку цієї діяльності сприяли різні радянські постанови. Зокрема, в 1950-х проголошено потребу у високохудожніх виробах для масового вжитку задля естетичного виховання людини (Щербак, 1974, с. 40, 43). Упродовж 1950-х – на початку 1960-х рр. значна частина таких виробів поступово набуває декоративної виразності. Архітектор Ф. Мілятицька (1953, с. 32), яка співпрацювала з Н. Федоровою і О. Грудзинською в окремих проектах, аналізує майолікові деталі для меблів, зокрема експериментальних.

На першу половину 1950-х рр. припадає розробка для промисловості різних зразків майолікових настільних ламп з подальшим упровадженням у масове виробництво. Художники ЕМХК розробили форми та композиційні прийоми оформлення цих виробів залежно від їх призначення: для робочих столів у кабінетах і кімнатах загального користування; для встановлення на приліжкових тумбочках і невеликих столах; нічники з ковпаком, що обертається; для приліжкових тумб і столів; лампи-нічники для дитячих кімнат. Для колон і баз настільних ламп розроблено керамічні маси з київських глин (шахровської сірої, спондилової, строкатої глини «Ленінської кузні» та шамоту). Застосовано різні способи художнього оформлення: ангобами, поливами, емаллями. Декорування колон і баз ламп емаллями вирізняється різноманітністю художнього рішення: розпис по сирій емалі керамічними фарбами і окисами металів; розпис кольоровими поливами по емалях; розпис емаллями по емалях; розпис майоліковими мідними червоними емаллями (Федорова, 1955b, арк. 2–41).

У колекції НМУНДМ представлено кілька неатрибутованих настільних ламп з керамічними колонами та втраченими абажурами. Серед них – лампа, яку за декором ми вважаємо виробом Н. Федорової, оскільки вона завжди віддавала перевагу червоній глазури та спонтаннішому виконанню композиційних рішень (1950-ті рр., НМУНДМ. 601) (іл. Б.4.1:1). Це припущення додатково підтверджено архівним фото (без підпису), а також думкою О. Грудзинської щодо розпису в стилі Н. Федорової (Додаток В; Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 116–118). Покриття всієї поверхні виробів глазур'ю «бичача кров» без орнаменту властиве порцеляновим творам доби Цин (1644–1911) з колекції НММБВХ (Новікова, 2019, с. 172–173), які, безперечно, вивчала Н. Федорова, працюючи над відновленням цієї давньої китайської технології. Проте майстриня надавала перевагу пишним соковитим за палітрою рослинним букетам і орнаментиці на червоному тлі.

Згідно зі стилістикою і декором інших ламп, їх спроектовано О. Грудзинською. Керамічні колони та бази виточив на гончарному колі О. Железняк, з яким керамістка працювала у творчому симбіозі. Вона надавала ескізи народному майстрові, а він вправно моделював усі її задуми (Додаток В). Так було створено яйцеподібні лампи-нічники для місцевого освітлення (1950 р., НМУНДМ. 636, 602). У розписах превалює вертикальна орієнтація композиції. В'юнкі сині гілки з бутонами масивних квітів на білому тлі сприяють обергальному руху декору (іл. Б.4.1:2). Симетричний зелено-жовто-брунатний квітковий куц на іншій лампі, навпаки, увиразнює архітекtonіку її колони з обох боків ідентичним мотивом (іл. Б.4.1:3). Під час розробки ламп вивчали зразки світильників у народній майоліці (Федорова, Грудзинська, Шарай, 1951, с. 110) і засновуючись на народній орнаментиці, творчо її переробляли. Саме Н. Федорова і О. Железняк розкрили для О. Грудзинської самотність українського орнаменту (Крутенко, 1988, с. 173).

Профіль нічника з фігурною ніжкою-основою складніший (1950 р., НМУНДМ. 600). Коричнева одноманітна полива у місцях западин заповнює простір і окреслює темним контуром деталі фігури птаха, вигравійованого

серед квітучих гілок рослин (іл. Б.4.1:4). Лампа для дитячої кімнати «Каченя» має фігурну анімалістичну колону (1950 р., НМУНДМ. 604) (іл. Б.4.1:5). Вона добре деталізована, позначено пір'я, окреслено його напрями на крилах, коричнево-зеленкувата глянцева глазур підкреслює плавні вигини тулуба. Авторство цих двох ламп підтверджено О. Грудзинською, а також віднайдено аналогічні твори на архівних фото (Федорова, 1954, арк. 11, 20–21, 22–24, 32; Додаток В).

1957 р. для Павільйону зернових і олійних культур ВДНГ УРСР ІАС АА УРСР спроектовано декоративні люстри у стилі сталінського ампіру. Автор проєкту архітектор В. Дзугаєв поєднав майоліку з бронзою і склом. Майстерня займалась виготовленням у матеріалі всіх майолікових деталей для дванадцяти люстр (750 деталей) (Федорова, 1957, арк. 15). У павільйоні № 10 автор дисертації віднайшла і атрибутувала шість великогабаритних металевих люстр з елементами кераміки (іл. Б.4.2:1). Металевий каркас люстри та окремі деталі скляних фігурних склотримачів оздоблено поліхромною керамікою в зелено-жовтих тонах (іл. Б.4.2:2). Усі керамічні деталі О. Грудзинська розробляла власноруч, акцентуючи увагу на природних формах. Вона зазначила, що працювала разом із О. Железняком, а складність виконання полягала у моделюванні тонкого довгого листа, яке часто ламається під час випалювання (Додаток В).

Народна глиняна пластика стала основою для оригінальних предметів ужитку (Сержант, 2006, с. 156), зокрема для виготовлення керамічних свічників Я. Падалкою. В Україні вже у XVII–XVIII ст. цехові майстри прикрашали їх скульптурними елементами, у їхній формі поступово стала переважати художня функція, а утилітарність підкреслювали додаванням однієї або кількох лійок для свічок (Івашків, 2021, с. 136). Опішнянський завод «Художній керамік» розробляв свічники на різні okazji, це також властиве ЕМХК. Доволі часто в арсеналі народного майстра Я. Падалки трапляються саме художні декоративні свічники, найчастіше у вигляді фантастичних істот. Наприклад, зелений «Дракон» (1970 р., НМУНДМ, К–9702) з химерною головою, вухами та довгою

гривою (іл. Б.4.3:1) або «Відьма» (1971 р., НМУНДМ, К–9729) у вигляді жінки-чорта в короткій мініспідниці, яка очікує запрошення на побачення (іл. Б.4.3:2). У колекції Г. Севрук зберігається «Свічник» (1977) цього ж майстра, який має високі вигнуті назвні ніжки і п'ять чашок для свічок, виконаний у традиційному для майстерні темно-червоному кольорі (іл. Б.4.3:3). Уже за тих часів мистецтвознавці зауважили нову форму діяльності народних майстрів – виробництво художніх, а не ужиткових речей (Данченко, 1975, с. 8). У стінах ЕМХК цьому сприяла співпраця з професійними художниками.

Провідна роль у виготовленні предметів ужитку (керамічна фурнітура меблів, освітлювальні прилади тощо) в ЕМХК належала О. Грудзинській. Методи її роботи у співпраці з професійними і народними майстрами, зокрема гончарями, дозволили створювати сучасні вироби з використанням традицій народного мистецтва для художньої промисловості (Федорова, 1953–1965, арк. 2–3, 4 зв.). Серед них предмети з письмових наборів: стандартна керамічна «Ваза-флакон» для олівців (МЕХП ІН НАНУ. МЕ СК 252/КВ 2330) і дві вазочки: для скріпок і з вкладеною чорнильницею-«наперстком» (МЕХП ІН НАНУ. МЕ СК 253/КВ 2342; МЕ СК 254/КВ 2343) (іл. Б.4.4). Кераміка декорована по всьому тулубу гравійованим рослинним орнаментом у традиційних для народного мистецтва мотивах і кольорах. Деякі твори О. Грудзинська виконувала спільно з Н. Федоровою, а та своєю чергою працювала з П. Іванченком, О. Грядуновою (Голубець, 2015, с. 38).

Інша стилістика з творчо переосмисленими мотивами середньовічного мистецтва притаманна виробам Г. Севрук. У приватній збірці керамістки зберігається скарбонка «Лици» (кін. 1960-х рр.), що нагадує перевернутий глечик. Її поверхню покривають гравіровані мало деталізовані, схематичні та грубі обличчя ідолів, що ніби спілкуються між собою і зі світом (іл. Б.4.5).

Оригінальні керамічні тютюнниці, створені під впливом різних традицій, виробляли в ЕМХК. Так, Г. Севрук у тютюнницях «Рибки» і «Саламандра» (кінець 1970-х рр., її приватна збірка) звертається до динамічного змалювання

цих істот, які або плавають, виринаючи уздовж бортика маленького басейну, або зливаються з вигинами мушлеподібної форми виробу (іл. Б.4.6–4.7).

## **4.2. Декоративні гончарні вироби**

**4.2.1. Декоративні вази і глечики.** Упродовж зазначеного періоду створювали на всіх керамічних підприємствах в УРСР. Ці гончарні вироби також були серед улюблених в ЕМХК. Часто невеликі вази прикрашали барельєфами, кулясті – декорували суцільними орнаментами, інші форми – лише глазур'ю (Федорова, Грудзинська, Шарай, 1951, с. 107, 109, 111, 116). Твори Н. Федорової, Г. Шарай, О. Железняк та інших у 1940-х – на початку 1950-х рр. мають багато спільного з виробами заводу «Керамік», на якому вони певний час працювали (Сержант, 2006, с. 155). Найбільше за квітковою орнаментикою до творів Н. Федорової та Г. Шарай подібні вироби О. Грядунової, Л. Кияниціної, З. Охримович (Національний..., 2022b; 2022c).

Від середини 1950-х рр. ЕМХК активно втілює нові художні ідеї, розширює і збагачує творчі методи, поступово змінює авторський підхід до декоративних виробів. Свого часу у виготовленні київських ваз В. Щербак (1974, с. 43, 47–48, 51–52) виокремив два напрями. Перший – це традиційні методи з поступовим оновленням художньо-виражальних засобів і прийомів (О. Грядунова, Л. Кияниціна, З. Охримович). Другий – пошук сучасної художньої форми, яка ґрунтується на поглибленому вивченні традицій народного мистецтва із застосуванням новітніх досягнень (Н. Федорова, Г. Шарай, О. Грудзинська, О. Железняк). Саме художники ЕМХК досягали довершеності у співвідношенні форми і декору, виявили природну красу матеріалу, орієнтували кожну річ на людину. За твердженням Л. Сержант (2006, с. 154), принцип формування їхнього стилю – це переосмислені форми народної кераміки, ідейно-художня наповненість виробів, нові декоративні рішення на основі традиційних орнаментальних мотивів.

Кулясті вази з короткими шийками характерні як для 1950-х рр., так і для наступних десятиліть. Серед ранніх – ваза для квітів Н. Федорової (1950-ті рр.,



НМУНДМ. К–8797), де глазур'ю відновного вогню по теракотовому черепку намальовано гнучкі гілки з квітами і листям (іл. Б.4.8:1.). Серед інших виробів вирізняються багато зменшених версій кулястих ваз з короткою шийкою. Скажімо, вазочка Н. Федорової тих же 1950-х рр. із квітковим мотивом (ЛІММК П. Г. Тичини. 270) (іл. Б.4.8:2) зберігає як стилістику художниці, так і має спільні риси з вазою О. Грядунової (див. Художня., 1960). Ці особливості узагальнених, силуетних, інтенсивних за кольором зображень великих квітів у дусі українських настінних народних розписів колись у творчості Н. Федорової зауважив В. Альошин (1959, с. 17–19).

2019 р. на двох київських виставках у ДНАББ ім. В. Г. Заболотного (Державна., 2019) і у НМУНДМ (Національний., 2019) експонували вази з рослинним декором 1950–1980-х рр. (іл. Б.4.9–4.10). Серед них – дві неатрибутовані вази Н. Федорової приблизно кінця 1950-х рр. та 1970-х рр. Перша – червона, розписана ангобами за рахунок відновних парів міді, конденсованих на поверхні виробу у відновному випалюванні. Власні окиси міді у складі пігменту глазури утворили чималий орнаментально-квітковий фриз з розлогим пагоном (іл. Б.4.11:1). Його композиційна побудова, малюнок квітів і бутонів, спрощена форма й характер листя подібні до фризів на посудинах Н. Федорової і О. Железняк на архівних фото (Федорова, 1959–1974, арк. 6, 11, 30, 60, 72). Саме О. Железняк відродив форми давнього посуду своєї рідної Чернігівщини. Завдяки його впливу сформувалися майже всі керамісти майстерні (Крутенко, 1989, с. 45–46). Друга кулеподібна ваза з невисоким вузьким горлом прикрашена різнобарвними квітами по глибокому синьому тлу (іл. Б.4.11:2). Для цих двох ваз ми не виключаємо авторство Г. Шарай за аналогією з подібними творами з НМУНДМ (Яценко, 2007).

Ще однією особливістю творчих робіт Н. Федорової, зокрема ваз для квітів, є патьокові глазури, які створюють ефект акварельної техніки алла прима (1958 р., ШНЗ. № М–127/478) (іл. Б.4.12:1). Згодом, у 1980-х рр., стилістика творів Н. Федорової дещо змінюється під впливом співпраці з досвідченим і кваліфікованим гончарем Я. Падалкою, який вправно володів як гончарним

колом, так і технологіями (Федорова, 1965–1980b, арк. 10). «Вазочка» (1981 р., НМУНДМ. К–8804) має традиційну кулясту форму. Чорно-срібляста блискуча глазур покриває поверхню, залишаючи в кольорі глини орнамент хвилі, що біжить між двома вузькими смужками на плічках, і абстрактний рослиноподібний декор з кривульок, кружечків, ком на тулубі (іл. Б.4.12:2). Ця техніка розпису відома з часів винайдення давньогрецького червонофігурного вазопису, з яким, безперечно, була обізнана майстриня. Зате ідентична до попередньої за формою «Вазочка» Г. Шарай зберігає традиційну орнаментику з масивними вишнево-жовто-синіми дзвіночками і чорно-брунатними змійками з боків, що звужуються донизу (1959 р., НМУНДМ. К–8883) (іл. Б.4.13:1). О. Лобов дещо модифікує форму тулуба вази із суцільним розпливчастим полив'яним орнаментом, який плавно переходить у звужену шийку і має дві ручки із завитками, які додають виробу екстравагантності (1981 р., НМУНДМ. К–9695) (іл. Б.4.13:2).

Своєю чергою О. Грудзинська віднайшла натхнення у давньогрецькій техніці чорнофігурного вазопису (Алешин, 1959, с. 18). Саме його імітація використана для декору вази з двома симетричними рибами на тлі в'юнких гілок з квітами (1956 р., НМУНДМ. К–9882) (іл. Б.4.14:1). Як зазначила Н. Федорова, розпис чорною керамічною фарбою по напівспеченому або спеченому червоному теракотовому черепку в Україні до того часу не застосовували. Використання пензля сприяло витонченому графічному малюнку, який можна використовувати для виробів як великих, так і малих розмірів, особливо з тематичними розписами (Федорова, 1954, 7).

О. Грудзинська виділила зі своєї збірки невелику лощену вазу, виготовлену зі спеціальної червоної глини, розробленої Н. Федоровою (іл. Б.4.14:2). До її складу входила київська спондилова легкоплавка глина і тугоплавка з Часового Яру на Донбасі, що додавала жаростійкості (Додаток В). Широке горло і плічка посудини декоровано поліхромним флорально-геометричним орнаментом з блискучої поливи, рапорт якого повторюється. Контрастне поєднання поливи і матового черепка вази є доволі поширеним

засобом художньої виразності. Особливої популярності він набув ще наприкінці XIX ст. у Франції, зокрема у творчості Ж.-Ж. Каррієса (Тажан, 2012, р. 30–33).

«Ваза» О. Грудзинської з фітоморфним рельєфом зберігає колір і традиційні українські мотиви (1950-ті рр., МЕХП ІН НАНУ. ЕП 16084), проте в ній змінено форму горла (іл. Б.4.15:1). «Ваза» Н. Федорової (1960-ті рр., МЕХП ІН НАНУ. ЕП 16083) акцентує увагу на геометрії форми з глазурями синьо-бірюзових кольорів (іл. Б.4.15:2).

Експериментує з формами і фактурою ваз Г. Севрук, так конусоподібну «Вазу» середини 1970-х рр. (Мисюга, 2011, с. 203) з хижими звірами і птахом-дівою Сирином (іл. Б.4.16) побудовано на контрасті червоного тла і чорних фігур, що є рідкісними для творчості Г. Севрук, на відміну від давньоруських мотивів. Вази «Планета» з широкими тулубами, вузькими горлами і витягнутими шийками, з різними солярними, зодіакальними та астральними знаками (іл. Б.4.17). Вохристо-зелена циліндрична ваза «Телець» з рельєфним зображенням білявої голови буйвола і символом Венери між рогами має стриманішу колірну гаму (іл. Б.4.18:1). Саме для цієї майстрині властива різноплановість у формах, композиційних рішеннях, тематичній спрямованості виробів.

Можливо, 1983 р. В. Орлов під впливом Г. Севрук виконав кілька ваз подібної форми (НМУНДМ, К 9787–9788). В одній панує рослинний сріблясто-вохристий декор із чорним окантуванням (іл. Б.4.18:2), в іншій – розпливчасті глазуровані темно-брунатні вертикальні хвилеподібні й прямі смуги на червоному тлі (іл. Б.4.18:3).

О. Лобов експериментує з покриттям поверхні ваз поливами за допомогою аерографа. Цю техніку винайдено ще у другій половині XIX ст. у США, відтоді вона набула поширення в різних галузях мистецтва (Мусієнко, 1947, с. 41). На відміну від попередніх ваз із орнаментальними мотивами, ці керамічні вироби монохромні, витримані у холодній гамі синіх, світло-фіолетових, світло-блакитних або сріблясто-сірих тональностей. Це вази різних форм і розмірів, з різною фактурою. У «Вазі» 1980-х рр. (НЗ «Софія Київська». НДФ–4051)

зберігається рання кулястість форми і глянцевий блиск поверхні. Тулуб вази, дещо схожий на гарбуз з виїмками (іл. Б.4.19:1), притаманний для кераміки інших виробництв, як-от Маньківського майолікового заводу (Каталог., 2021). На відміну від неї куляста «Ваза» В. Орлова з широким горлом і високою шийкою – матова (НЗ «Софія Київська». НДФ–4048) (іл. Б.4.19:2).

Дві наступні вази В. Орлова (НЗ «Софія Київська». НДФ 4049–4050), імовірно, експериментальні. Кожну з них складено з двох фігурних блідо-блакитних посудин. Куляста основа першої вази з широким отвором доповнена високою блясиною з наскрізним отвором, що слугує знімним горлом (іл. Б.4.20). Ця посудина нагадує за формою китайські монохромні блясиноподібні порцелянові вази, які вперше виникли за часів династії Мін, періоду Ванлі (1572–1620) та мали подальший розвиток у подібних формах монохромної порцеляни династії Цин, періоду Кансі (1662–1722). Її верхня частина повторює аналогічні за формою вази династії Цин (XVIII ст.) (Bower et al., 1998, p. 42–45, cat. C-378). Друга ваза (іл. Б.4.21) за пропорціями також схожа на китайську блясиноподібну порцеляну, але іншого типу. Її форма, ймовірно, нав'язано церемоніальними цзунь, що стали джерелом натхнення для багатьох керамістів як у Китаї, так і за його межами. Подібні за фактурою, тональністю, вигадливістю форм вази, зокрема, виготовляли на шведській керамічній фабриці «Bo Fajans» (1874–1967) (Auktionen, 2009). У публікації М. Буланової-Топоркової (1983, с. 28) є схожі вироби В. Орлова, які дають змогу датувати розглянуті вази 1983 р. У творах простежуються декоративний динамізм і функціоналізм, геометрично-пластичні ідеї увиразнюють і розкривають художній талант кераміста.

У середині 1960-х рр. в ЕМХК розроблено нову концепцію зелених насаджень і квітів для інтер'єрів різного призначення – громадських і приватних. Як наголосила Н. Крутенко (1985, с. 24–27), це стало одним з важливих напрямів, оскільки давало можливість виготовляти різну кераміку: вазони, горщики для квітів, настільні та підлогові вази, декоративні посудини, кашпо – настінні та модульні підлогові, «клумбочки», «дерева життя» та інші

класичні за формою, авторські (ліпні та гончарні) вироби. Так, наприкінці 1950-х і до початку 1970-х рр. керамісти ЕМХК активно декорували інтер'єри і виготовляли вази, кашпо, клумбочки, тютюнниці, підлогові посудини з рослинами, тарелі для лікарень у Голосієво і Дарниці, Будинку кіно, Палацу одруження, Річкового вокзалу, автовокзалу в Києві; О. Грудзинська для зимового саду Краматорської школи створила спеціальні підвісні горщики (Федорова, 1951–1978, арк. 15; 1953–1965, арк. 9; 1958, арк. 6–7; 1960а, арк. 12; 1961–1962, арк. 4, 10; 1965–1980а, арк. 5). Для садиби Тараса Шевченка у Моринцях Ф. Олексієнко, Н. Федорова, Г. Шарай зробили вази, барани, гарбузи, тарелі й інші керамічні вироби, які розмістили безпосередньо на зеленому газоні (Федорова, 1964, арк. 2–3). Щоразу керамісти ЕМХК виконували різні керамічні вироби, прагнучи не повторювати вже існуючі форми і декор.

Зверталися керамісти ЕМХК й до традиційної кераміки з народними українськими розписами, проте значно її стилізували. Наприклад, масивний «Глечик» Г. Шарай (1956 р., ШНЗ. М–414/2091) з довгою шийкою і розширеним конусоподібним тулубом, який розділено на три яруси з фризівими квітковими мотивами (іл. Б.4.22:1). Інший «Глечик» (1956 р., ШНЗ. М–98/449) (іл. Б.4.22:2) виконано в традиційному українському стилі, властивому розписам З. Охрیمович 1940–1960-х рр. Індивідуальні риси майстерні окреслено в рослинному орнаменті червоною глазур'ю по теракотовому світлому черепку у виробі «Горщик-трійнята» (1957 р., ШНЗ. М–97/448) (іл. Б.4.23). «Трійнята» (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.) і «Двійнята» (перша третина ХХ ст.) – це характерний український посуд для двох або трьох страв, який виготовляли у Вінницькій й Львівській обл. (Крутенко, 2002, с. 61; Івашків, 2007, с. 141). Подібна кераміка має давнє коріння, що сягає доби бронзи (Demirsar Arli, Kaaya, 2014, p. 159).

Своєрідним модерністським твором став «Динамічний глечик» Н. Федорової (1959 р., НМУННДМ. К–8457) з витягнутим уперед широким горлом і гладенькою ручкою, яка поєднує шийку з тулубом (іл. Б.4.24). Його

прикрашено масивними сріблясто-золотистими плямами з зигзагоподібними краями кристалічної глазури. Такі вироби за формою були властиві розписній мінойській кераміці Морського стилю (Poursat, Knappett, 2022, p. 248). Тож можемо припустити, що Н. Федорова як технолог і художник-кераміст, цікавилася посудом давньої Егейської цивілізації, творчо осмислюючи її спадок і надихаючися складними формами, що тяжіли до природи. Окрім того, у середині ХХ ст. подібні за формою глеки з яскравим майоліковим забарвленням виготовляв іспанський кераміст Мануель Гарсія Арройо (20thcenturyforum.com, 2014; Loveantiques.com, 2023). Інспірації форм стародавньої кераміки також притаманні польським митцям цього періоду, наприклад, К. Цибінській з Вроцлава (Хижинський, 2021, с. 36). «Динамічний глечик» О. Грудзинської радше нагадує егейський «соусник». Його покрито суцільною білою емаллю, поверх якої – розпис схематичними великими червоними пальметами з вільним розміщенням елементів (іл. Б.4.25).

Виготовляли у ЕМХК і традиційні для української кераміки глечики, т. зв. «тикви». Серед них – розписна посудина О. Грудзинської (1959 р., НМУНДМ. К–9896) (Грудзинська, 1964) з динамічною композицією з трьох казкових левів, що крокують один за одним на задніх лапах з розкритими пащами (іл. Б.4.26:1). На образи хижаків, безперечно, вплинули анімалістичні мотиви часів Київської Русі та мазепинського бароко, у яких спостерігаємо завершення кінцівок і хвостів звірів рослинними елементами. Майстриня зберігає властиву для неї стилістику, міксуючи випалений неглазурований черепок з кольоровими глазурями, силуетний темний рисунок на білому тлі. Найважливішими серед її засобів художньої виразності є форма. Керамістка виходить за межі суто ужиткових речей, надаючи їм мистецької цінності. Упродовж 1960-х рр. вона відмовляється від «цитатного» підходу до традицій і звертається до стилізації народних українських орнаментів (Килессо, 1973, с. 49) і технік та мотивів Античності. Складне візерунчасте плетіння, узагальнені окреслення образів, контраст між тлом і розписом, техніка чорнофігурного розпису, гравійована кераміка – це характерні особливості її творів.

Потомствений гончар з Чернігівської обл. М. Маринченко виготовляв традиційний чернігівський посуд, зокрема «тикви» (Крутенко, 2007; Додаток Г). Одна з них (1978 р., НМУНДМ. К–9775) покрита суцільними синіми поливами відновного вогню з райдужним металевим відблиском, не притаманним для народного мистецтва (іл. Б.4.26:2). «Тикви» робили для води, з носиком, як у чайника для олії. Для квасу виготовляли «тиквачі» з кулястим, яйцеподібним корпусом та інші з шийкою, які закінчуються розтрубом, як на виробі Ф. Олексієнка (Данченко, 1974, с. 69, 73, 75). Архітектоніка ще однієї «Тикви» М. Маринченка (1985 р., НМУНДМ. К–9778) (Крутенко, 2007) тяжіє до модерних форм, хоча й має традиційне полив'яне покриття (іл. Б.4.27:1). Заслуговує на увагу «Чайник» (1985 р., НМУНДМ. К–9782) (Крутенко, 2007), який оздоблено оригінальною екстравагантною конусною накривкою з пірамідальним навершям (іл. Б.4.27:2).

#### **4.2.2. Декоративні миски**

Виробництво мисок як ужиткового посуду характерне для всіх гончарних і кустарних осередків України. У 1950-х рр. майстерня приділяла увагу утилітарним традиційним мискам. У колекції НМІУ (К–1475–1477) зберігаються три мисочки Г. Шарай, створені 1959 р. в українському народному стилі, розписані ангобами, вкриті глазур'ю. Вони оздоблені широкими і вузькими орнаментальними смугами з комами, колами, гірляндами тощо (іл. Б.4.28). Для творчого почерку керамістки 1950-х рр. характерні розписи у традиційному українському народному стилі, адже її діяльність була нерозривно пов'язана з роботою на заводі «Керамік». Подібні різні експерименти того часу також відбувалися на Львівській експериментальній кераміко-скульптурній фабриці (Мотиль, 2021).

Деякі декоративні миски ЕМХК трансформувались у художні вироби з фігуративними композиціями, які змінили функціональність цих творів. Серед них – невеликих розмірів ажурна фруктовниця О. Грудзинської (1956 р., НМУНДМ. К–9867) (Бекетова, 2007b) з трьома левицями, що прямують одна за одною на тлі стрічкового рослинного орнаменту (іл. Б.4.29). Г. Івашків (2021,

с. 106–107) зазначила, що застосування ажурної орнаментики започатковано в Київській Русі (гаптування, вишивка, ткацтво). У кераміці раннім прикладом слугує теракотовий каганець XV ст. зі Львова, горщикові кахлі XVI ст. знайдено в Острозі, Кременці, Уричі, а також ажур поширений на тарілках, виготовлених на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці у 1860-х рр.

Упродовж 1950-х рр. О. Грудзинська активно застосовує техніку чорнофігурного розпису в керамічних виробах (Алешин, 1959, с. 18–19). Кругла форма мисок якнайкраще надавалася для анімалістичних композицій, побудова яких була досконало розроблена в Давній Греції на основі розпису кіліків. Миска з НМУНДМ (1959 р., К–9906) поєднує матовий теракотовий черепок і глянцеvu чорну керамічну фарбу, якою написано фігуру оленя і кілька маленьких рослинних візерунків (іл. Б.4.30:1). Нагадує витинанку мотив із півнями, які б'ються, у геральдичній композиції на аналогічній за технікою розпису мисці (1959 р., НМІУ. К–1478) (іл. Б.4.30:2).

Народні майстри з ЕМХК також виготовляють тарілки. Серед них вирізняються твори О. Железняка з підполив'яним розписом на тему Шевченкової поезії та прози (зокрема, «Бандурист», «Лілея», «Заповіт», всі 1961) (Івашків, 2014, с. 1177). Ф. Олексієнко у співавторстві з О. Грядуною прикрашали тарілки портретами.

**4.2.3. Декоративні тарелі** є ще одним напрямом гончарного виробництва ЕМХК, якому сприяла Н. Федорова. Її розробки та експерименти, потужна мистецька школа розвинули унікальний і впізнаваний стиль закладу з характерними червоними, чорними, іскристими кольорами. Ці вироби також є віддзеркаленням традиції народного мистецтва зі збереженням загальних принципів композиції та колориту, характерного ритму і пропорцій (Панч, 1959, с. 16). Круглий формат і різні діаметри сприяли створенню композицій на будь-яку тематику. У 1950-х майже всі вироби сформував О. Железняк на гончарному верстаті. Згодом, у 1960–1980-х рр., це робили штатні народні майстри Ф. Олексієнко, С. Кацімон, Я. Падалка, Н. Маринченко (Додаток Г). На думку Н. Федорової, така співдружність взаємозбагачувала і доповнювала



мистецькі надбання ЕМХК, життєдайний імпульс народного мистецтва надихав професійних художників (Крутенко, 1985).

Для Н. Федорової властиві тарелі з фіто-, зоо-, орніто-, іхтіоморфними і декоративно-орнаментальними мотивами. Мисткиня обрала за основу народну школу межигірців, адже в 1920-х рр. їхні вироби, зокрема тарелі, мали прості поширені геометричні, стилізовані рослинні, подекуди анімалістичні зображення (Лупій, 2012, с. 195). У декоративних тарелях із фітоморфними зображеннями (1950-ті рр., ЛММК, 189<sup>1–2</sup>) дзеркало оздоблено розлогими червоними квітковими букетами по теракотовому черепку (іл. Б.4.31). Уточнюємо дату їх виготовлення 1958–1961 рр., адже 1956 р. Н. Федорова розробила глазур червоного кольору на основі сполук міді і почала її використовувати. Подібні орнаментальні мотиви є і на тарелі з приватної збірки в Каневі з авторським підписом Н. Федорової (іл. Б.4.32:1) Припускаємо, що всі ці тарелі з приватної збірки демонтовано з інтер'єрів готелю «Тарасова гора» (1961) у Каневі (іл. Б.4.32–4.33), для номерів і холів якого разом із архітекторами Н. Федорова, О. Грудзинська, Г. Шарай і О. Железняк розробили майолікові вироби (Кілессо, 1969, с. 25–27; Федорова, 1948–1976, арк. 14, 48; 1961–1962, арк. 3–4).

В атрибуції непідписаних творів автору дисертації допомогли О. Грудзинська і Г. Севрук (Додаток В; Додаток Д). Тарелі з приватної збірки вводяться в науковий обіг уперше. Один з тарелів по центру дна має напис без ініціалів та без крапки після літери «р» – 1961 р Київ (іл. Б.4.33:3). Підпис на зворотному боці виробу за аналогіями на творах із фондів колекцій НМУНДМ, ШНЗ, НЦНК «МІГ» ідентифіковано з підписом Н. Федорової. Для її каліграфічного почерку характерні підкреслення слів і року, після букви «р» вона не ставила крапку (на деяких тарелях Г. Шарай у підписі теж відсутня крапка. – А.С.). Однак для останньої властива інша стилістика.

Для більшості кераміки з приватної збірки притаманні центричні композиції. На згаданому тарелі Н. Федорова намалювала динамічний мотив із листя плюща на тлі світло-коричневого люстра зі сріблястими райдужними

переливами. Натомість таріль Г. Шарай (іл. Б.4.33:4) декоровано трьома масивними стилізованими темно-бордовими дзвониками з короткими штрихами-комами по контуру і трьома хвилястими лініями, які розділяють композицію на однакові сегменти. Н. Федорова – перший учитель, наставниця, яка допомогла розкрити мистецький хист і талант Г. Шарай (Бекетова, 2014а, с. 353). Вона вважала її народним майстром (Крутенко, 1993с, с. 350), однак під її впливом Г. Шарай стала професійним художником-керамістом. Мисткині разом працювали на КЕКХЗ (відкритий у 1924 р.). Значна частина творів Г. Шарай – це тарелі з фітоморфними візерунками за мотивами народної орнаментики, якою вона захоплювалася (Крутенко, 1988, с. 173; 1993с, с. 350). Поступово в 1960-х рр. вона надає орнаментам більш сучасного звучання, ускладнюється стилізація, компонування. Мисткиня експериментує з глазурями та складними візерунчастими формами.

Атрибуцію ще двох тарелів із цієї збірки (іл. Б.4.33:5–6) здійснено за архівними фото (Національний..., б. р.; Федорова, 1959–1974, арк. 75, 80). Орнаментам притаманна стилістика Н. Федорової, яка найчастіше зверталася до «розлогого букета» у вертикальному типі композиції. Тотожна будова зображення є на тарелі зі ШНЗ (1966 р., М–125/476) (іл. Б.4.34:1).

Авторський підпис відсутній на тарелі у стилі мокрого акварельного керамопластичного живопису алла прима з колекції ДНАББ ім. В. Г. Заболотного (іл. Б.4.34:2). Директор бібліотеки Н. Світла зазначила, що інтер'єр бібліотеки майже п'ятдесят років прикрашають вироби, які вони отримали від Софійської гончарні. Букет квітів і компонування кружечків на дзеркалі тарелі мають спільні риси з творами Н. Федорової на архівних фото ЦДАМЛМУ (Федорова, 1959–1974, арк. 74). У приватній збірці Г. Севрук зберігається таріль Н. Федорової (іл. Б.4.34:3) з подібним мотивом, виконаним на чорному, наче оксамитовому тлі умбристою глазур'ю. Два з трьох тарелів з колекції ШНЗ (М–125/476; М–183/771) мають ідентичні елементи квіткової орнаментики (пор.: іл. Б.4.34:1–5). Текучість глазурей, нечіткість орнаментів – це своєрідна художня мова провідного технолога ЕМХК (Федорова, 1959–1974,

арк. 60, 73, 78), яка властива декору на тарелі з колекції НЦНК «МІГ» (1962 р., КН–8586. КС–1133) (іл. Б.4.34:6). С. Музиченко (1974, с. 80–81) зауважив, що Н. Федорова у 1950–1960-х рр. широко застосовувала подільські та волинські мотиви суцвіть квітів, симетрично розміщених на стеблі, варіювала межигірські пальметки, мотиви барвінку й трилистника.

У ІМП ім. Ю. І. Кундієва НАМНУ віднайдено три тарелі, що прикрашають інтер'єр кабінету приймальні головного лікаря. Один таріль із мотивом «куща» (1977 р., 1130661444) має підпис Н. Федорової. Два інші, вкриті глазур'ю відновного вогню, імовірно, також її авторства (іл. Б.4.35). Тарелі без орнаментів і фігуративних композицій представлено в інтер'єрі фое третього поверху Будинку кіно в Києві у 1973–1975 рр. (іл. Б.3.50–Б.3.51). Однак у цих ранніх виробках використано керамічні надглазурні фарби, глазури й розчинні солі кольорових металів, які дають іншу колірну гаму, витриману в сріблясто-сіро-чорній тональності. Припускаємо, що тарелі із соковитим червоним забарвленням, подекуди виконані у техніці алла прима, з використанням патьокових глазурей, виготовляли для декорування інтер'єрів, у яких їм відводилася роль головної колірної плями.

Таріль Г. Шарай «Квіти» з яскравим поліхромним трактуванням рослинного візерунка (іл. Б.4.36:1) є переконливим прикладом наслідування творчої манери її вчителя і друга Н. Федорової. Проте квіткові та орнаментальні мотиви Г. Шарай чіткіше окреслені й детальніше промальовані, вони тяжіють до симетрії та складних компонувань. На початку 1970-х рр. у майстерні розпочала працювати Р. Батечко (Додаток Г). Часто вони запозичували одна в одній декоративні елементи, що ускладнює атрибуцію їхніх творів. Г. Шарай любила триквіткове компонування на поверхні дзеркала тарелів (ШНЗ. М–469/2321, М–468/2320) (іл. Б.4.36:2–4). Одне з них – вазон із білатеральним зображенням рослин, що нагадують «Дерево життя» (іл. Б.4.36:3). Для її творів властиве дублювання сегментів орнаменту, складніші, часто центричні композиції, як-от таріль зі збірки Г. Севрук (іл. Б.4.36:4). Заворожує побудова квіткового орнаменту на іншому тарелі з

повторюваними крупними сегментами (іл. Б.4.37:1). «Квіти» Н. Федорової (1971 р., ШНЗ. М–475/2439), навпаки, прикрашено однією великою розеткою, пелюстки якої перетворено на завитки хвиль (іл. Б.4.37:2).

Ескізи декоративних тарелів із збірки Г. Шарай, представлені 2019 р. на виставці в ДНАББ ім. В. Г. Заболотного з нагоди 75-річчя ЕМХК під час проведення XIV Заболотнівських читань, – яскравий приклад розробки нових композиційних рішень і орнаментів у її творчості (іл. Б.4.37:3). За основу Г. Шарай обрала квіткові мотиви Наддніпрянщини, іноді з додаванням птаха. Її розписи органічно поєднано з формою, соковито пластичні, позначено виразною монументальністю (Щербак, 1969, с. 37; Музиченко, 1974, с. 81).

Повертаючись до творчості Н. Федорової, наголосимо на неординарному розписі двох тарелів (1973 р., ШНЗ. М–184/772, М–599/3570), колірна гама і крупні орнаменти яких у формі стилізованих лапятих гілок і дерев, підтверджують назву одного з них – «Ліс» (іл. Б.4.38:1–2).

Керамістка також зверталась до декоративно-орнаментальних астральних мотивів. У ДМІ є непідписаний таріль Н. Федорової 1962 р. (іл. Б.4.38:3). Атрибуцію проведено за віднайденим в архіві фото з аналогічним декором зірок і видовжених кіл (Федорова, 1959–1974, арк. 76). Встановлено авторство Н. Федорової ще одного тареля без підпису з приватної збірки Канева (іл. Б.4.38:4) за аналогічними орнаментами на фото тарелів з архівів (Національний..., б. р.; Федорова, 1959–1974, арк. 75). Таріль 1968 р. «Діва і Козеріг» (НМУНДМ. К–13813) (іл. Б.4.38:5) прикрашено двома знаками зодіаку, широкою хвилеподібною стрічкою і видовженими краплеподібними рисками, виконаними глазур'ю відновного вогню з окисами кольорових металів. Композицію розташовано на сріблястому тлі з улюбленим Н. Федоровою хвилястим обрамленням. На тарелі Г. Шарай з її приватної збірки бачимо центричний орнамент, що складається з трьох ідентичних сегментів, які нагадують стилізовані лабіринти Вавилону – колиски цивілізації (іл. Б.4.38:6).

У Н. Федорової також є тарелі з іхтіоморфними мотивами. «Рибки» 1962 р.

(НМУНДМ, К–8766) (Бекетова, 2018, с. 33) по колу декоровано трьома масивними вохристими фігурами, які чітко виділяються на синьому і поєднуються з «кривульками», «крапельками» тощо (іл. Б.4.39:1). Контуром і кольором позначено луску, очі, деталізовано голови і плавники. На відміну від дибинецької кераміки, в якій поширено зображення риб з вільним розміщенням елементів (Паславська, 2013, с. 285), Н. Федорова надає перевагу центричному типу композиції. У подальшому розвитку гончарства в Україні подібні мотиви будуть мати поширення, зокрема з центричними композиційними побудовами, як-от у О. Мартинович (Мотиль, 2023, с. 211, іл. 12).

Зооморфна тематика в розписах тарелів є доволі рідкісною. Серед них «Олень» Н. Федорової (1962 р., НМУНДМ, К–8690) (Бекетова, 2007е), в якому зображено динамічну сцену на тлі умовного пейзажу з вільним розміщенням композиційних елементів на тлі мідно-червоної глазури (іл. Б.4.39:2).

Орнітоморфні мотиви на її тарелях – це найчастіше однофігурні композиції з великим птахом, часто з повернутою назад або схиленою донизу головою, підпорядковані круглому формату і центричному розташуванню. Подібні образи доволі часто є своєрідними «міфологемами всесвітнього порядку, що зберігають в собі пам'ять тисячолітніх надбань культури», перетворюючись у символіобрази (Гамалія, 2021а, с. 69). Технологічні розробки ЕМХК сприяли урізноманітненню тарелів за рахунок різного складу полив, глазурей, фактур і кольорів. Різнобарвне покриття у виробів аскетичне. Зазвичай використано одну, дві, три глазури з неодмінними колірними контрастами. Наприклад, «Птах щастя» (ШНЗ, М–181/769) розписаний чорною збірною глазур'ю на світлому неполив'яному теракотовому черепку (іл. Б.4.39:3), а на іншому змішування різних глазурей призвело до схематичного, ніби розпливчастого зображення (1976 р., ШНЗ, М–470/2322) (іл. Б.4.39:4). Подібний птах із закрученою у спіраль головою також є на тарелі й керамічній вставці зі збірних облицювальних плиток з розписом, якими декоровано вхідні групи житлових будинків у Києві 1971 р. (пор. іл. Б.3.102–Б.3.103). Цікаво, що такого типу мотиви притаманні не тільки орнітоморфним,

а й антропоморфним образам («княгині», «шульки» на писанках) (див. Селівачов, 2020, с. 17, іл. 4:а–в). Н. Федорова надихалася народним мистецтвом, виробами золотарства. Маленька світло-зелена пташка з чубчиком на тлі мідно-червоної глазури (1962 р., НЦНК «МІГ». КН–2296. КС–494) (іл. Б.4.39:5) схожа на золоті барми з перегородчастими емалями часів Київської Русі.

У приватній збірці з Канева зберігається рідкісний екземпляр тареля 1961 р. з авторським підписом О. Грудзинської і геральдичним типом композиції з парою журавлів і «Деревом життя» між ними. Його паростки утворюють обриси серця як символу кохання, своєрідного символобразу (іл. Б.4.40:1). Адже, за словами К. Гамалії (2021b, с. 47): «Поетична образність українського фольклору залучає до змальовування співочих та крилатих героїв щедрю рослинну палітру ендотів, що підсилює символічне навантаження образної побудови».

Г. Шарай у розписах тарелів з орнітоморфними композиціями надає перевагу центричному або вільному розміщенню елементів у зображеннях павичів чи Диво-птахів. Вони мають як витончені тональні варіації коричнево-вохристої гами (1973 р., ШНЗ, М–598/3509), так і соковито яскраві контрасти синіх, червоних і жовтих кольорів (1982 р., НМУНДМ. К–9016) (іл. Б.4.40:2–3).

Керамістки О. Грудзинська та Г. Шарай звертались і до тематичних розписів на тарелях. Серед них привертає увагу таріль із приватної збірки О. Грудзинської (1962) з міським краєвидом з елементами індустріального пейзажу, в якому на високих кручах стоять Софійська дзвіниця, портик будівлі сучасного Міністерства закордонних справ та інші радянські висотки Києва, через Дніпро перекинуто Пішохідний міст (іл. Б.4.41). На думку Н. Велігоцької (1965, с. 44), яка відвідала виставку О. Грудзинської на початку 1960-х рр., майстриня досягла узагальненості та виразності пластичної форми, виявила можливості кольору і природних властивостей кераміки, але іноді декор став надмірно образотворчим, переходячи навіть в імітацію станкового мистецтва, що значно знижує декоративні можливості настінних тарелів. Дійсно, цей

київський краєвид, створений понад шістдесят років тому, не схожий на інші тарелі ЕМХК. Можливо, за інших часів О. Грудзинська могла б започаткувати зовсім новий напрям в декоративній кераміці.

Ювілейний таріль Г. Шарай створено на двадцять років пізніше на честь 1500-ліття Києва. В його декорі використано орнаменти Київської Русі з розквітливими брунатно-червоними кринами і блакитними переплетеннями паростків, а також написом «Києву 1500» (іл. Б.4.42).

Подібна рослинна орнаментика вже тривалий час приваблювала митців ЕМХК, зокрема вчителя Г. Шарай – Н. Федорову, яка наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр. розписала достатньо велику кількість тарелів за мотивами архітектурних орнаментів і зооморфних зображень на мозаїках і фресках Софії Київської. Дзеркало двох тарелів (НЗ «Софія Київська», ДПМ–338/1; НДФ – 338/4) прикрашено великими лаконічними квітково-листяними пальметами з круглими і загостреними пелюстками (іл. Б.4.43:1–2). Орнаменти такого типу відомі за мозаїками над сценою Євхаристії в Софії Київській (Павлуцький, 1927, с. 23–24), фрагментарно збережених фресках з Михайлівського Золотоверхого собору (Коренюк, Кот, 2007, с. 25, іл. 2) тощо. Мотиви трьох інших тарелів Н. Федорової (1968, 1972 рр., НЗ «Софія Київська», НДФ–4023–4025) (іл. Б.4.43:3–5) мають узагальнено-спрощену побудову та є компіляцією фрескового орнаментального елемента на склепінні підсходового приміщення південної вежі Софії Київської. Також цей мотив трапляється у мозаїчному обрамленні конхи віттаря на південному боці (Шакула, 2013, с. 373; Нікітенко, 2016, с. 172; 2017, с. 149–150).

На відміну від вертикальних композицій Н. Федорової з рослинним квітково-пелюстковим орнаментом, Г. Шарай надає перевагу центричному компонуванню елементів, схожих на середньовічні орнаментальні медальйони (НЗ «Софія Київська», ДПМ–339/1–3). Композиції її тарелів складніші, з превалюванням дрібних стрічкових мотивів (іл. Б.4.43:6–4.44:1–2). Є серед них варіації фрескових медальйонів XI ст. на південній башті Софії (див. Тоцька, 1971, іл. 51). Тотожний орнамент виконала й Н. Федорова (Шакула, 2013,

с. 373).

Анімалістичний цикл північної вежі Софії Київської (Нікітенко, 2017, с. 153; Шакула, 2013, с. 374–375) також надихнув Н. Федорову на створення тареля із зображенням Симаргла (1968 р., НЗ «Софія Київська», ДПМ–338/2) (іл. Б.4.44:3). Лаконічні форми грифонів і левів на середньовічних фресках та керамічних плитках стали основою композицій трьох тарелів Г. Шарай (1968 р., НЗ «Софія Київська», ДПМ–339/5; 1967 р., НЗ «Софія Київська», ДПМ–339/6; збірка родини Г. Шарай) (іл. Б.4.44:4–6).

### **4.3. Декоративна сувенірна продукція, плакетки, медалі**

За радянських часів керамічні сувеніри виготовляло багато підприємств в Україні, як-от Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика тощо (Бутник-Сіверський, 1972, с. 46–48; Голубець, 1991). Найчастіше це вироби, призначені для тиражування, зі спробами експериментів у композиціях, формотворенні, із достатньо вільною стилізацією і є, як правило, роботами, майстрів без вищої художньої освіти.

Задля експериментів із глазурями та емалями, подарунків гостям майстерні, зокрема високим чиновникам і делегатам різних професій, художники ЕМХК виготовляли плакетки і медалі. На нашу думку, початком серйозної розробки такої сувенірної продукції слід вважати середину 1950-х рр. Укрхудожпромспілка 1957 р. оголосила республіканський конкурс сувенірів на найкращі художні вироби для масового і серійного виробництва. З Опішні відправили на стажування в ЕМХК Н. Пошивайло, де вона створила серію сувенірів, які потрапили на цей конкурс і здобули Першу премію (Федорова, 1957, арк. 14; Крутенко, 1993с, с. 348–349). Саме з цього часу художники ЕМХК почали розширювати асортимент подібних виробів. 1960-ми рр. датується розробка Г. Шарай символу ЕМХУ на керамічній плакетці (іл. Б.4.45). 2019 р. І. Бекетова, працюючи над проектом «Межигірський керамічний технікум. Відлуння віку», припустила, що атрибути на цій плакетці відповідають діяльності майстерні та, ймовірно, – це емблема гончарні.



Атрибуція та підтвердження, що цей сувенір для гостей є символом ЕМХК, містяться у спогадах Н. Крутенко (Додаток Г).

Серед численних керамічних сувенірів ЕМХК привертають увагу маленькі плакетки Г. Севрук з історичними архітектурними спорудами або портретами давньоруських князів, у яких витримано дух і традиції минулого, давні технології (Легенький, 1990а, с. 75). Мінімалістичні засоби виразності дали змогу відтворити силуети Софії Київської, Кирилівської церкви, Успенського собору Києво-Печерської лаври, собору Михайлівського Золотоверхого монастиря та інших (1969–1972 рр., НЗ «Софія Київська». НДФ–4041, 4037, 4036, 4043; 1970 р., НМУНДМ, К–9809, К–9808) (іл. Б.4.46–4.47:1–2).

До подібної тематики зверталась О. Грудзинська, яка завжди намагалася відкрити нові можливості глини, зокрема як матеріал для намист, брошок, браслетів (Ясинський, 1962; Велігоцька, 1965, с. 44). Покриття суцільною різнокольоровою глазур'ю використала Г. Севрук у двох ідентичних за композицією пластах із міським краєвидом: «XII вік – град Переяславль», з фортечними мурами на передньому плані та будівлями з прапорами на задньому (1976 р., ШНЗ. М–419/2110, М–626/3982). У О. Грудзинської м'які переходи кольорів створюють живописний ефект. Г. Севрук тяжіє до монохромних експериментів із фактурою і покриттями (іл. Б.4.47:3–4).

Ці барельєфні сувеніри часто є технологічно зменшеними копіями великих пластів мисткині, у яких для увиразнення художнього образу використано обмежену колірну палітру, поєднання блискучих полив і шерехуватої поверхні теракоти або суцільну заливку рельєфу поливами. Інколи в настінних пластах і сувенірній продукції використано подібну композиційну побудову конструктивних елементів. Зокрема, порівняймо пласт «Бібліотека Ярослава Мудрого» (Мисюга, 2011, с. 166) (1973 р., ШНЗ. М–479/2448) з маленьким керамічним сувеніром «Вавилон» (Крутенко, 1991, с. 26) (1973 р., ШНЗ, М–595/3506). Їх об'єднує ідентичний формат, рама з написом, що оперізує рельєф, однакові поливи (іл. Б.4.48:1–2).

Подібні тенденції багато в чому характерні і для оригінальної серії Г. Севрук «Десять київських князів», яка охоплює часи правління від Кия у VII ст. до Ярослава Мудрого у середині XII ст. (іл. Б.4.49). Усі твори подібні за композицією і технікою: невеликі декоративні барельєфні керамопластичні медальйони з погруддям князя або княгині у профіль чи анфас. Напівлегендарні співправителі Аскольд і Дір показані як завойовники (1977 р., НМУНДМ. К–13860; К–1386). Аскольд тримає меч, у профільному медальйоні Діра чітко виділяється булава. Великий хрест за лівим плечем Аскольда – символ навернення Русі у християнство згідно зі свідченнями патріарха Фотія. Войовничий князь Ігор (1982 р. ШНЗ. М–540/2941) також зображений на тлі меча, списів і щита (іл. Б.4.49:1–3).

Погруддя дружини Ігоря, княгині Ольги (1982 р., ШНЗ. М–541/2942, М–426/3117) супроводжують символічні атрибути. Їхні кількість і складність залежать від покриття. Мікшування теракоти з полив'яним зеленуватим обрамленням дає можливість чіткого моделювання деталей тератологічного мотиву. Рельєф, суцільно покритий поливою, має спрощену композицію (іл. Б.4.49:4–5). У зображенні «Володимира – 980–1015» (1976 р., ШНЗ. М–418/2109) (іл. Б.4.49:6) також застосоване однотонне полив'яне покриття, що приховує контури і вишукану скульптурну пластику. У медальйоні «Ярослав Мудрий – 1018–1034» (1976 р., ШНЗ. М–420/2111) (іл. Б.4.49:7) поєднано різнобарвну неполив'яну і полив'яну кераміку, що пом'якшує обриси, чітко окреслює плетиво тератологічного орнаменту навколо голови князя.

До історичної тематики в сувенірних виробках упродовж 1980-х рр. звертається Н. Крутенко, яка була не лише мистецтвознавцем, а й художником. Пригадуючи ті часи, вона зазначила, що Н. Федорова благословила її на цей дуалізм: в одній руці – перо, в іншій – грудка глини (Додаток В). Серед її творів заслуговують на увагу рельєфні кулони та плакетки 1983–1985 рр. з тератологічними образами і сюжетами, стрічково-рослинними і рослинними орнаментами з обмеженою колірною поліфонією (іл. Б.4.50–4.51). В основу композицій різних за формою і розміром кулонів покладено орнаментику як

візантійського світського мистецтва, так і монументальний живопис Софії Київської, сповнені подібних символічних мотивів, до яких так полюбили й у минулих десятиріччях звертатися керамісти ЕМХК. На сьогодні існує чимало різноманітних інтерпретацій іконології тератологічних сюжетів у мистецтві Візантії та Київської Русі (див. з літ.: Демчук, 2014; Нікітенко, 2021; Shkolna et al., 2021). З їх символікою були добре обізнані митці майстерні, зокрема Н. Крутенко, яка завжди доповнювала образ головного персонажа тим чи іншим орнаментом (Придатко, 2014).

Художниця обрала найпоширеніший варіант давньоруської орнаментики – розетку з кількома однаковими сегментами, яка стала основою фігурних, квадратних, серцеподібних і круглих керамічних рельєфних кулонів. На більшості з них – крин як символ Дерева життя. Подібні симетричні орнаменти з крином у формі розетки властиві саме для мозаїк і фресок Софії Київської, також вони мали поширення у ювелірних виробках із перегородчастими емаллями і черню, книжкових мініатюрах, різьбленні по шиферу тощо (Жишкович, 2021, с. 299, 301, 303, 309, 311; Запаско, 2021; Коренюк, 2021, іл. 21, 22). На кулонах бачимо різновиди кринів: від найпростіших до складних, але завжди у дзеркальному повторенні, подекуди із центральною симетрією напівкринів, які створюють враження швидкого обертання (іл. Б.4.51).

Окрім того, Н. Крутенко значною мірою розширила репертуар київських сувенірів за рахунок зображення визначних архітектурних споруд міста. Споруда Золотих воріт (1983), архітектурний «пейзаж» давнього Києва (1984) оповиті стрічковим орнаментом з кринами (іл. Б.4.52). Того часу майстриня виконала медалі для учасників ІХ Міжнародного з'їзду славистів (1983) і наукової конференції з нагоди 50-річчя заповідника «Софія Київська» (1984), делегатів VIII з'їзду Спільки архітекторів УРСР (1985) і ІХ з'їзду Спільки радянських письменників України (1986), є автором таких серій, як: «Музеї Києва», «Архітектурні перлини Подолу», «Духовні світочі Київської Русі» (Національна.., 2022b; Додаток В). Її декоративні барельєфні плакетки і пласти з тонким гравіюванням – переважно монохромні, залежно від сорту глини –

світло-вохристі, білі, брунатні. Блідо-блакитний, зеленуватий та насичений коричневий колір є вкрай рідкісними. Уже поза межами ЕМХК Н. Крутенко і далі створюватиме глиняні сувеніри, в яких залежно від сюжету і композиції обиратиме різні формат і обрамлення плакеток. Стане учасницею I симпозиуму українського гончарства в Опішні (1989), на честь чого виготовить медаль і кілька сувенірів. Відтоді саме фестивалі гончарства найбільшою мірою впливатимуть на збереження традицій і впровадження новацій, популяризацію мистецтва гончарів і керамістів (Мигаль, Мільчевич, Мотиль, 2019). Проте це вже буде початок іншої історії декоративної кераміки.

#### **4.4. Фігурний посуд і народна керамічна скульптура**

**4.4.1. Фігурний посуд.** Дослідники пов'язують появу фігурного посуду в Україні (левів, баранців, півнів тощо) з війною 1648–1654 рр. і фактичним приєднанням до Московщини. Наприкінці XIX – на початку XX ст. в Україні набула поширення кераміка з пластичними зооморфними рисами, із зображенням міфологічних істот, птахів, свійських тварин та ін. (Івашків, 2021, с. 117, 120). Пластику подібного типу на землях України знали ще за доби енеоліту в культурі Трипілля-Кукутень (Бурдо, 2010, с. 60–71). Значного розквіту фігурний і з рельєфним декором посуд набуває в античних державах Північного Понту, зокрема на Боспорі, в Ольвії та Херсонесі, куди його імпортували з Аттики та інших куточків грецької ойкумени (Русяєва, 2010, с. 170–177, іл. 16–23). З другої половини XX ст. в Україні відбулося переосмислення у формотворенні, а також зміна функції обрядовості, поступово вони ставали скульптурою. Їх виробництво активізувалося ще більше у 1970-х рр. (глиняний посуд, де скульптурно оздоблено верхню частину; і посуд, в яких переважають фігури птахів або тварин (Івашків, 2021, с. 115–166, 119–120). У 1950–1960-х рр. на заводі «Художній керамік» (Опішне) великим тиражем випускали глечики з ручкою та зображенням сови (Івашків, 2021, с. 120–121). Наприклад, фігурний посуд О. Железняка куманець-глечик (1958 р., ЛММК П. Г. Тичини. 232) у вигляді фантастичного птаха зі строкатим

світом народної фантастики (іл. Б.4.53). У фігурному посуді він втілював казкових химерних звірів, птахів (Мусієнко, Федорова, 1970, с. 8). Посудину на тулубі та ручці декоровано округлим рельєфом, що нагадує ювелірне панцирне плетіння, це – характерний авторський почерк. Художньою особливістю його робіт є стримана динаміка, захоплення «іграшково-театралізованим стилем» і «архетипними» тенденціями з гострим осмисленням сучасних явищ. Фігурний жбан «Одноріг» з приватної збірки О. Грудзинської нагадує творчу роботу народного майстра, найімовірніше, форму виготовив він. Горловина виконана у формі голови з великими виряченими очима, коричнева полива проникла в гравійовані масивні хвилеподібні візерунки по всьому тулубу, що окреслило його декоративні функції (іл. Б.4.54:1). Корчаги (баньки) з головами цапа або барана масово випускали у керамічній артілі «Визволення» (МЕХП, Ю. Бучінчак, Ужгород Закарпатської обл., 1950-ті рр.) (Івашків, 2019, с. 239–240). Серед київських художників О. Грудзинська надала жбану «Баран» зооморфної форми за допомогою скульптурної голови із закрученим рогом-ручкою і полив відновного вогню на шиї та тулубі (Алешин, 1959, с. 19) (1959 р., НМУНДМ. К–9907) (іл. Б.4.54:2). Гончар Я. Падалка вдало поєднував традиційне й нове в ліпній кераміці, звертався до двох форм співдружності народного і професійного мистецтва. У творчості гончаря бачимо монументальніші твори, із великими тулубами і фактурним декором. Дві масивні посудини «Фантастичні звірі» Я. Падалки (1970 р., НМУНДМ. К–9703, К–9701) (упор. Орлов, 1971) із закрученими рогами і повернутими вбік головами, з напруженими поглядами та розкритими пащами побудовано за всіма законами пропорцій (іл. Б.4.55). На великій кулястій формі гончар проявив неабияку зосередженість на образі, використовуючи фактурне оздоблення навколо шиї і хвоста (іл. Б.4.56).

**4.4.2. Народна керамічна скульптура.** Упродовж ХІХ – на початку ХХ ст. керамічні іграшки формували у всіх етнографічних районах України (Герус, 2004, с. 67, 69). Тривала еволюція цього виду мистецтва спричинила появу народної керамічної скульптури на початку ХХ ст. (Івашків, 2015, с. 1099). За

тематикою ці вироби систематизував О. Чарновський (1976, с. 56) на чотири групи: міфологічну, побутову, портретну і анімалістичну. Г. Івашків (2021, с. 169) поповнила ці групи ще кількома, розділивши міфологічну і побутову на: міфологічні та фантастичні образи; жанрово-побутові композиції й казкові персонажі; зображення гончаря у керамічній пластиці; образи християнських святих і сюжети із релігійною тематикою. Зрозуміло, що за радянських часів ЕМХК не мала можливості працювати в релігійному жанрі. Тож найулюбленішими жанрами в ЕМХК стали три тематичні групи: пластичні зображення тварин і птахів; анімалістичні жанрово-побутові композиції та фантастичні образи; ілюстрації до літературних творів, які своєю чергою поділяються на підгрупи.

Продовжуючи традиції народної скульптури, митці ЕМХК проявили себе справжніми новаторами в декоруванні нових художніх образів. Головним натхненником виступила Н. Федорова, сформувавши індивідуальні художньо-стилістичні особливості й технологічні прийоми в кераміці ЕМХК. Беручи за основу її засади, народні майстри ЕМХК надавали цим творам нового життя у жанрі декоративної пластики малих форм, популярність якої стрімко зростала і почала переважати народну іграшку. Враховуючи значний обсяг віднайденого матеріалу, в дисертації його проаналізовано за тематичним принципом, без врахування розподілу на іграшку та пластику малих форм.

**4.4.2.1. Зображення тварин і птахів у пластиці малих форм.** Свистунці поряд анімалістичною скульптурою в ЕМХК формували О. Железняк, Ф. Олексієнко, Я. Падалка, С. Кацімон (Найден, 1999, с. 187). Перетворення народної іграшки на декоративну скульптуру сучасного звучання властиве О. Железняку, першому народному митцеві, якого Н. Федорова запросила працювати до майстерні (1946) (Сержант, 2006, с. 158). У дитинстві він навчався в одного з кращих на Чернігівщині гончарів І. Гошка (Сакович, 1959, с. 13). Батько став фундатором його творчості. Помітивши талант хлопця, він зробив гончарний верстат, піч і почав йому допомагати (Литвак, 1956, с. 17). У 1920-х рр. О. Железняк переїжджає до Києва і починає робити художні барила,

баранці, куманці. Справжній розквіт його таланту починається з 1946 р., початку його роботи в ЕМХК (Мусієнко, Федорова, 1970, с. 5–6; Сержант, 2012). Завдяки зустрічі з Н. Федоровою і колективом майстерні він отримав вірне спрямування, тут розквітнув його талант (Белічко, 1961, с. 161; Велігоцька, 1973b). Завзятий мисливець і рибалка, вівчар у дитинстві, він добре знав життя і звички тварин і птахів. Він прагне до створення образів олюднених тварин, їхніх настроїв і характерів. Прагне, щоб його скульптури викликали у людей усмішку і приносили радість. За словами Н. Федорової (1956–1967), яка тонко відчувала майстра, в його творах переплетено натуру і те, що від сивої давнини жило в народі, у підсвідомості людей, – міфологію, обожнення тварин і птахів. Спостерігаючи за природою, його фантазія відроджувала ті давні уявлення, які досі любить народ. Найулюбленішим образом у творчості О. Железняка є кінь. Він виступає як символ руху, мірило естетичного в житті на землі (Федорова, 1956–1967). Це спричинило не тільки захоплення глядачів, а й оспівування творів О. Железняка у поезії І. Драча, який присвятив йому баладу «Українські коні над Парижем», що увійшла до поеми «Ніж у сонці» (Крутенко, 1989, с. 44). З професійною досконалістю він виконав масивного архетипного «Коня героїчного», який належить до «негнузданих і волею багатих» (1954 р., ДМІ. Н–143) (іл. Б.4.57). Ультрамариновий орнамент контрастує з помаранчево-вохригим тулубом, який, вірогідно, розписано Н. Федоровою. Свищик хоч і має значні розміри (30 см), стало зберігає традиційну ліплену форму. Розпис коників-свищиків також має тривалу традицію, зокрема у Дибинцях вона зафіксована на початку ХХ ст. (Руденко, 2020, Л. 2, табл. 9).

Упродовж 1950–1960-х рр. тематика народної іграшки в ЕМХК урізноманітнюється (Променицький, 1975, с. 97). З 1968 р. в майстерні вже працює Я. Падалка, з часом член СХ УРСР (Крутенко, 1994, с. 11; Додаток Г). У його родині із Сумщини з роду в рід передавали секрети гончарного ремесла (Пошивайло, 2001, с. 30). До ЕМХК він виготовляв гончарний посуд. Завдяки Н. Федоровій повністю опанував ліплення та пройшов шлях творчого

становлення і вдосконалення свищиків від народного умільця до майстра народної творчості. Н. Федорова (1965–1980b, арк. 2, 5) високо оцінювала його ранні твори, що відрізнялися самобутністю, своєрідністю композиції, ліризмом і оригінальністю задуму, у кращих традиціях народного мистецтва. Новаторство, виразна декоративність, пластичність і цілісність естетичного сприйняття визначають доробок Я. Падалки, який з успіхом брав участь у багатьох виставках творів прикладного мистецтва.

Свищикам Я. Падалки притаманне підкреслення окремих форм і деталей кольоровою глазур'ю, наприклад «Коник» (ДМІ. Н–401) (іл. Б.4.58). Іншого «Коника» (1972 р., ШНЗ. М–413/2090) (іл. Б.4.59) доповнено великою дугою-ручкою, утвореною довгим хвостом, що з'єднується з гривною. Уздовж ручки і верхніх частин передніх і задніх ніг – орнаментальні накладні фризи з тисненими колами в один – два ряди. Тотожне оздоблення бачимо на опішнянській кераміці. Таких збільшених коників ліпив І. Білик, який надавав перевагу розпису, а не пластичному декору. Л. Сержант (2006, с. 160) порівнює Я. Падалку з О. Железняком, який майже не змінював традиційних форм, лише додавав яскраві штрихи. Я. Падалка, навпаки, сміливо експериментував з формою і ракурсами, використовував прорізи, ніші, порушував пропорції фігур. Коників показано з трохи розведеними ногами, що додає динамічності плавним лініям їх силуетів. Гриви і вушка добре окреслено.

У руслі народних традицій виліплено рухливого коника А. Масехіної (1970-ті рр., ДМІ. Н–400) (іл. Б.4.60), яка в ЕМХК працювала старшим техніком (1958–1975). Не маючи професійної та фахової освіти кераміста, дівчина переважно допомагала з випалом, приготуванням мас, емалей та полив. Н. Федорова завдяки своїм організаційним здібностям, неабиякому хисту та вмінню розгледіти творчий потенціал, спромоглася розкрити талант і обдарованість у підсобної робітниці. З-під її рук вийшли також твори настільної народної скульптури, іграшки (коніки, баранчики, лисиці, птахи), декоративні пробки, сувеніри-обереги. Тривалий творчий шлях у мистецтві



сприяв розвитку природних здібностей і зрештою вона стала майстром народної творчості (Федорова, 1967–1974, арк. 6–7).

Декоративна сюжетність властива фігуркам «Оленів» О. Железняка (1960-ті рр., НЦНК «МІГ». КН–2430. КС–567; КН–2423. КС–565), виконаних в «іграшковому стилі». Перший натуралістичний, з гіллястими рогами, вкритий коричневою поливою (іл. Б.4.61). Інший – декоративніший за рахунок підкрученої до низу голови й акценту на маленьких чубчику, ріжках і вушках, що нагадують зірку (іл. Б.4.62).

На думку Н. Федорової (1958, арк. 8), велике значення мав творчий обмін досвідом на семінарі з підвищення кваліфікації народних умільців, організований Будинком народної творчості, що проходив у ЕМХК 1958 р. І. Гончар, Ф. Гнідий (м. Валки, Харківської обл.) і різьбяр по дереву Б. Лубинець (с. Артемівка, Харківської обл.) виготовили різноманітні свищики і скульптури. Цей зв'язок з іншими народними майстрами у майбутньому вплине на творчість усіх керамістів ЕМХК.

1960 р. Ф. Олексієнко вийшов на пенсію і почав працювати під керівництвом Н. Федорової в ЕМХК, спершу по два місяці на рік, а з березня 1963 р. на постійній основі (Сержант, 2006, с. 159). У далеких 1935–1938 рр. він працював у лаврській школі майстрів народної творчості поряд із О. Грядуною, братами М. та Я. Герасименками, І. Гончарем, П. Власенко, П. Іванченком, М. Приймаченко, М. Тимченко, із сестрами В. та Г. Павленко. Це оточення визначило його творчий шлях (Данченко, 1966, с. 25; Національний.., б. р.), який набув ще більшого розквіту від спілкування з професійними художниками ЕМХК і народною майстринею А. Пошивайло (1957) (Сержант, 2006, с. 158, 161). Зрештою його творчість стала своєрідною концентрацією історії розвитку народної декоративної скульптури: від невибагливої глиняної іграшки до художнього твору зі складною технікою, формою і сюжетами, у яких збережено кращі традиції та віднайдено нові виражальні засоби. Наприклад, іграшки «Олень» (1964, 1966 рр., ШНЗ. М–52/403, М–50/401) (іл. Б.4.63).

Фантазійне моделювання гіллястих рогів «Оленя-султана» (1980-ті рр., НМНАПУ. КС – 3322) та «Оленя-зірки» (1980-ті рр., НМНАПУ. КС – 814) (іл. Б.4.64–4.65) – це характерний приклад творчого розвитку майстра, після того, як він залишив майстерню 1967 р. (Додаток Г) та не виконував замовлення ЕМХК. Ф. Олексієнко у 1970-х рр. експериментує із сучасними мерехтливими глазурями, ускладнює форму скульптури, звертається до фантастично-казкових образів. Його творчий стиль і професіоналізм стрімко злетить від безцінного досвіду, практичних навичок, отриманих від Н. Федорової та інших митців у стінах ЕМХК. У ці роки він найбільше почне приділяти увагу скульптурній станковій пластиці.

Порівняймо іграшки-свищики О. Железняка «Цап» (1960 рр., НЦНК «МІГ». КН–2438; КС–262), «Баран» (1953–1954 рр., ДМІ. Н–169) та «Баранчик» (ШНЗ. М–620/3901) (іл. Б.4.66–4.68) із закрученими в спіраль рогами. Геометричний прямолінійний глазурований орнамент останнього, наче з міді на чорному тлі, контрастує з традиційною поливою двох інших. Н. Федорова власноруч розписувала твори народних майстрів. Нетрадиційне колірне оздоблення збірчастими, матовими, кристалічними, іскристими та іншими, розробленими технологом глазурями, надало творам нове життя, сучасне звучання, яке стало однією з особливостей майстерні (Крутенко, 1989, с. 44–45). Взірцем для О. Железняка був І. Гончар (Кушко, 1960, с. 29). Декоративні анімалістичні свищики із закрученими у вертикальну спіраль рогами, як-от «Баран» (ДМІ. Н–169), виготовляли у його рідній Чернігівщині ще у ХІХ ст., характерні вони і для опішнянських майстрів.

На відміну від баранів О. Железняка, Ф. Олексієнко тяжіє до сюжетно-казкової декоративності, яка зберігає стилістику народної іграшки. Це, наприклад, «Баран-красень» (1967 р., НМНАПУ. КС–869) (іл. Б.4.69) з циліндричним тулубом і детально відтвореною кольором фактурою синьо-білих закручених у спіраль ріжок, що контрастують із брунатною голівкою і світло-вохристим тулубом із синьо-коричневим декором.

Фігурки в «іграшковому стилі» О. Железняка, у яких він досяг скульптурно-пластичної виразності, припадають на 1950–1960-ті рр. Серед них – два «Козла гірських» (1953–1954 рр., ДМІ. Н–144–145) і «Козел» (1960-ті рр. ДМІ. Н–55) з яскравим забарвленням і рельєфно виділеними деталями їхніх пропорційних фігурок (іл. Б.4.70). Натомість Ф. Олексієнко (1966 р., ШНЗ. М–51/402) унікає рельєфності, досягаючи виразності орнаментальним розписом (іл. Б.4.71:1).

Проста фігурка «Корови» О. Железняка (1950-ті рр., ДМІ. Н–61) приваблює кольором зеленої поливи, який нерідко трапляється у творах майстра, проте найчастіше він надавав перевагу коричневій поливі (Жоголь, 1973, с. 51) (іл. Б.4.71:2). Бики як мала керамічна пластика здавна поширені у творчості народних майстрів. Ця тема споконвічна, її передавали з роду в рід. О. Железняк виліпив фігурку бика (кін. 1950 – поч. 1960-х рр., НЦНК «МІГ». КН–2444. КС–566) (іл. Б.4.72), що спирається на рівні ніжки з гордовито піднесеною головою, символізуючи потужність і міць. Матова червоно-брунатна глазур відновного вогню добре контрастує з короткими гострими чорними рогами.

Синтезу багатообразних чуттєво-наочних уявлень не позбавлений і С. Кацімон із с. Нові Петрівці (Київська обл.) (Бекетова, 2014а, с. 355), який працював у майстерні з 1965 по 1968 або 1969 р. (Додаток Г). Гончарним ремеслом у його сім'ї ніхто не займався, своїм учителем зі скульптури він вважав гончаря з цього ж села І. Веретельного (Федорова, 1964–1968, арк. 11). Різноманітність і станковість притаманні його свищикам на аналогічну тему (1966 р., НМУНДМ. К–9634; ДМІ. 3393). Серед них вирізняються зелений бик з гнучким тілом і довжелезними рогами, а також напружені, готові до бою фігурки з плямистим окрасом, що мерехтять полисками глазури (іл. Б.4.73–4.74). Бики Я. Падалки (1972 р., ШНЗ. М–480/2449) – традиційніші як за формою, так і за поливами (іл. Б.4.75).

Упродовж 1960–1970-х рр. народний гончар Ф. Олексієнко звертається до улюблених образів турів (Бекетова, 2014а, с. 355; Івашків, 2021, с. 174). Задля

розкриття авторського задуму він використовує гіперболізоване сполучення химерних назв, наприклад: «Тур-однорогий», «Тур-велетень», «Тур-витріщак», «Тур-лякач» тощо. Підсилення слів ірреальним, гіперболізованим викривленням реальності дозволяє розкрити світ безмежного мислення автора, його уявлення про давно вимерлих диких пращурів биків. Його пластика набуває виразних форм, у яких підкреслено характерні риси тварин, їх звички. Фігури з пластичними вигинами розписано квітково-рослинними орнаментами. Вони новаторські та оригінальні, що найяскравіше втілено у керамічних скульптурах 1967 р. з колекції НМНАПУ: «Тур-однорогий» (КС–902), «Тур-травень» (КС–867) та «Тур грізний» (КС–905) (іл. Б.4.76–4.78). У кераміці відчувається стадія творчого інсайту, яка супроводжується потоком альтернативних ідей і швидким моделюванням керамопластики.

Різноманітні, чуттєві керамічні скульптури близькі до природи за своїми формами, але виходять за рамки повсякденного, звичного, завдяки міміці, сатиричному відображенню тварин, фантастичному забарвленню. Врахував Ф. Олексієнко і передання настрою: кумедні прадавні створіння мають задоволені пихаті чудернацькі мордочки з одним або двома рогами, з деталізованою мімікою, насмішкуватим, саркастичним поглядом. Такий професійний підхід до створення образів, переосмислення народного українського мистецтва, інтерпретації фантастичних світів і трансцендентальна уява окреслюють самобутній талант митця. Керамічні образи Ф. Олексієнка наділено активною уявою, побудовано на засадах інтуїції, філософського світобачення. Гончар звільнився від раціонального мислення та парадоксально об'єднав форми тулубів реальних тварин із фантастичними мордочками, що підсилені динамічною мімікою. Ф. Олексієнко – унікальний майстер, що вийшов за рамки соціокультурних стереотипів і обрав цінність творчого екстраординарного буття (Скоромна, 2021g, с. 268–271).

Привертають увагу свистуни А. Масехіної «Злий звір» (1972 р., НМУНДМ, К–9669) з величезним горбатим носом, опуклими виряченими очима та бородою і «Одноріг» (1966 р., НМУНДМ, К–9643) – міфічні тварини з доброю

посмішкою і пластичними формами вигнутих тулубів (іл. Б.4.79–4.80). Натомість «Собачка» (1970-ті рр., ДМІ. Н–366) схожа на фантастичного «лісового звіра-сторожа» (іл. Б.4.81). Усі форми, безперечно, вона побачила у колег по майстерні, які відіграли значну роль у її творчому становленні. Мисткиня вважала своїм учителем у скульптурній кераміці О. Железняка, адже працювала з ним разом у ЕМХК (Федорова, 1967–1974, арк. 7). Художньою особливістю творчості А. Масехіної є узагальнені, силуетні трансформовані образи без зайвої деталізації та орнаментики. Відсутня спорідненість творчої манери з іншими керамістами ЕМХК, а отже окреслюється її самотність інтерпретована винахідливістю.

Леви – це один із найпоширеніших образів серед тварин, яких відтворювали майстри, їх переважно зображували хижими, страшними звірами, інколи добрими (Івашків, 2021, с. 173). Образи левів як символів сили відомі у багатьох давніх культурах і цивілізаціях. В українському мистецтві своїм корінням вони заглиблюються у мистецтво Київської Русі.

Леви майстрів ЕМХК – це переважно свищики, як-от дві фігурки роботи С. Кацімона (ДМІ. 3080 (272–273), що змодельовані у не властивому для майстра стилі опішнянської кераміки. Обидва леви з пишними гривами статичні: один лежить, інший – стоїть (іл. Б.4.82). Ці леви нагадують кераміку й інших регіонів України. Як-от «Лев» (1950-ті рр.) А. Чуприни з с. Онуфріївка Кіровоградської обл. (Данченко, 1974, с. 83). Однак у ЕМХК їх робили значно меншого розміру.

Г. Івашків (2021, с. 174) зауважила, що для творчості Ф. Олексієнка 1960–1970-х рр. властиві більші й менші фігури левів. Заслуговують на увагу «театралізовані», «архаїчніші» скульптурні вироби Ф. Олексієнка на цю тему (1966 р., НМУНДМ. К–9451) з деталізацією розпису і рельєфу, виконані під час його роботи в ЕМХК (іл. Б.4.83). Зокрема, це лев з пишною гривною, опущеними вушками і прикрасою навколо голови у формі розправленого віяла, що сидить на вузькій підставці. Здається, що його шия замотана волохатим шарфом. «Лев-спостерігач» (1967 р., НМНАПУ. КС–920) і «Лев-незнайко» (НМНАПУ. КС–

921), на перший, погляд, ідентичні, різняться тільки забарвлення: вохристо-коричнево-чорне і синьо-золотисте (Скоромна, 2021d, с. 159). У них однакові пози, циліндричні тулуби, довгі шиї з тисненими рисками гриви, маленькі вушка. Однак один із них стрункіший і динамічніший, оскільки стоїть на трохи розведених лапах (іл. Б.4.84–4.85). Зооморфна пластика умільця властива «театралізованому декоративному стилю» з урахуванням усіх алгоритмів побудови малої пластики. Автор обмежувався схематичною, умовною побудовою фігур, різновекторністю тем та імпровізаційною колористикою. Усі ці риси стали універсальним виміром гончаря.

«Лева у дуплі» (НМНАПУ. КС–904) наділено пишною тисненою гривою, чудернацьки закрученим хвостиком і розписано в стилістиці українського народного мистецтва (іл. Б.4.86). «Лев грізний» (НМНАПУ. КС – 845) не схожий на попередні фігурки, оскільки нагадує горизонтальну циліндричну посудину на чотирьох вертикальних лапках із розширеним горлом і маленькою мордочкою з гострими зубками у роззявленій пащі. Хвостик утворює ручку позаду фігурки (іл. Б.4.87). Щось спільне вбачаємо у чудернацькому образі лева, який виконав М. Тарасенко 1976 р. (Дибинці, Київська обл.) (Івашків, 2015, с. 1102–1103).

Приділяли увагу гончарі й орнітоморфній тематиці. Зокрема, спостерігаємо «театралізацію» образів у О. Железняка. У творах 1940–1954 рр. розпис птахів доволі одноманітний, але форми, фактури, пози дещо змінюються. Наприклад, «Качка або Павич» (1940-ві рр., ДМІ. Н–59) (іл. Б.4.88), що пливе, витягнувши вперед шию. Тулуб рясно покрито тисненням рисками і крапками, додатково розфарбованими синім. Інші пташки – традиційніші, проте зберігається опуклий круглий штамп на творах або рівна поверхня. Серед них: «Качечка» (1940-ві рр., ДМІ Н–97), «Павич» (1940–1950-ті рр., ДМІ. Н–94), «Глухар» (1953–1954 рр., ДМІ. Н–142) (іл. Б.4.88). Щось спільне у трактуванні тулубів птахів виникне у творчості О. Селюченко після її стажування в ЕМХК (Сакович, 1970, с. 59). Птахи О. Железняка новаторські й водночас традиційні, це і модниці, хизувальниці, і невдахи тощо (Щербак, 1969,

с. 39). Фігурки цих птахів, як і кілька наступних, поставлено на маленькі круглі підставки. В українських народних іграшках така традиція виникла ще у ХІХ ст. під впливом порцеляни і фаянсу. Щось схоже, але саркастичне, виконував Ф. Олексієнко, насміхаючись над тогочасними «стилягами», виліплюючи жіночі торси з пташиними або звіриними головами (упор. Шиян, 1966). Тобто зауважуємо певну спорідненість тематики в цих народних майстрів ЕМХК.

Стилістика творів О. Железняка у 1960-х рр. змінюється, обриси фігур стають схематичнішими. Однак залишається точність у переданні головних деталей і пропорцій, колірна гама стає насиченішою і яскравішою: «Одуд» (1960 р., НЦНК «МІГ» КН–2416. КС–286) (іл. Б.4.89). Іграшка «Курочка» (1962 р., ШНЗ. М–481/2114) повторює образи 1950-х рр., проте митець почав використовувати глазур червоного кольору на основі поєднання сполук міді (іл. Б.4.90).

Орнітоморфні образи не позбавлені жвавості у творчості Ф. Олексієнка. Г. Івашків (2015, с. 1101) вважає, що цей вид скульптур у майстра рідкісний, особливо зображення папуг (НМНАПУ. КС–910, КС–332) (іл. Б.4.91–Б.4.92). Схожа на них «Птаха-королева-балерина» (НМНАПУ. КС–868) – блакитна пава з хвостом віялом, розписом і рельєфними пір'їнами на шії (іл. Б.4.93).

Цікаво порівняти керамічну скульптуру «Птах» Г. Севрук з її колекції з названими вище творами Ф. Олексієнка та інших митців. На відміну від них, тут наявна сучасна інспірація давнього мотиву, в якій зникають плавність ліній і спокій. Художниця обирає високу підставку, схожу на паркан з дерев'яних стовбурів, на якому стоїть циліндрична фігура птаха з довгим, такої ж форми червоним чубчиком. Її крила з фактурно оздобленою поверхнею складено, вона завмерла (іл. Б.4.94). На думку Б. Мисюги (2011, с. 190), логіку форми керамістка запозичила з давніх зразків ужиткової кераміки, яка межувала з раціоналізмом асоціативного узагальнення. Однак саме форми та образи тварин і пташок народних майстрів є органічним продовженням тих давніх традицій, які своїм корінням сягають мистецтва доби палеоліту, Трипілля, бронзи. У

Г. Севрук – це модерна конструкція, яка докорінно відрізняється від народної скульптури.

**4.4.2.2. Анімалістичні жанрово-побутові композиції та фантастичні образи** доволі поширена тема у мистецтві керамічної іграшки та скульптури другої половини ХХ ст. Як правило, за основу митці брали відомі в антропоморфній пластиці побутові сюжети, головними героями яких були різноманітні дикі тварини і фантастичні істоти. З витонченим гумором у них розкривали окремі вади людей, створюючи гротескні та веселі статуетки. Пильне спостереження за людським життям і світом тварин давало змогу перетворювати окремі теми у сповнені філософського змісту композиції, в яких світ розваг і праці тісно переплетено.

Серед найпоширеніших персонажів таких жанрово-побутових сюжетів є мавпи, які подібно до людей займаються повсякденними справами, розважаються, бешкетують. Одну з найраніших статуеток в ЕМХК – «Мавпу-вершника» сформував 1956 р. О. Железняк (Мусієнко, Федорова, 1970, іл. на с. 19). Поза межами майстерні до неї звертався І. Гончар, що виліпив мавпу верхи на собаці, двох мавп-жебраків у «Лірнику» (Сакович, 1970, с. 42, 44). Його творчість вплинула на Ф. Олексієнка, який полюбляв цю тематику. Будучи витонченим поціновувачем музики, він часто зображує мавп, що грають на різних музичних інструментах. Його мавпочки позбавлені реалістичності, вони вкрай стилізовані, однак наділені людськими рисами і переживаннями.

У колекції НМНАПУ зберігається значна кількість творів Ф. Олексієнка на цю тематику. Серед них як багатофігурні композиції, так і одинарні статуетки. «Квартет “Веселі хлопці”» (НМНАПУ. КС–866) – це сцена застілля, яке відбувається під звуки скрипки і дзвін келихів. За столом з детально виліпленими мискою з пиріжками, чотирма глеками і ложками сидять чотири мавпи і вовк. Одна з мавпочок грає на скрипці, дослухаючись до порад сусіда. Ще два персонажі – вовк і мавпа, обіймаються, сидячи на підлозі, яка є прямокутною підставкою для цієї скульптурної групи (іл. Б.4.95).



«Троїста музика» (НМНАПУ. КС – 856) – весела сцена, в якій музики сидять на лаві: по центру – мавпа-скрипаль, праворуч від неї – інша мавпа, яка, імовірно, грає на баяні (не зберігся), ліворуч – баранчик з дудкою. Розписом і кольором підкреслено риси їх мордочок, капелюшки, одяг із краватками або ремінцями (іл. Б.4.96). Світла вохристо-коричнева полива визначає колірну гаму двофігурної композиції «Мавпа слухає» (1965 р., НМНАПУ. КС – 885) (Найден, 1999, с. 201–202). Серед луку з біло-синіми розетками на підставці стоїть лава. На ній зручно вмостилася мавпа-скрипалька, що дає урок маленькому мавпеняті, яке тягне лапки до інструмента (іл. Б.4.97).

Наслідкування творчої роботи митця – це статуетка Ф. Олексієнка «Гончар» (Івашків, 2015, с. 1112–1113) із зображенням мавпи за гончарним колом. Кераміст трансформує тему, що доволі часто можна зауважити в його скульптурі. Мавпочка-гончар у капелюсі, охайному одязі поринула у виготовлення глечиків. Готовий посуд стоїть обабіч на лаві, де вона сидить. У творчості митця кілька статуєток «Гончар» (1967, 1972 рр., НМНАПУ. КС–828), які різняться деталями одягу, формою посуду, колірною палітрою (світло-зелено-синьою та темно-брунатно-синьою) (іл. Б.4.98–4.99). Цим статуєткам притаманні спільні засоби виразності з багатьма іншими творами, зокрема розглянутими вище, як-от «Мавпа-слухає», де також розетки на підставках імітують квітучі луки.

Українська гумористична демонологія – ще одна тема у творчості народних гончарів майстерні. Вони продовжували розробляти теми дрібної пластики І. Гончара (Сакович, 1970, с. 61). Саме з 1960-х рр. народне мистецтво більшою мірою починає відповідати терміну «візуальний фольклор» (Селівачов, 2022, с. 531). Через асоціативні образи Ф. Олексієнко ліпить фігурки, наближені до народної творчості, які тяжіють до фольклору і справляють враження оживих казкових героїв. Вправно передано гончарем образи гуляк у двофігурних композиціях «Радісна зустріч чортів» (НМНАПУ. К–833) і «Чорти-картярі» (1968 р., НМНАПУ. КС–875) (іл. Б.4.100). Подібна, але трифігурна скульптура чортів-картярів є у творчості С. Кацімона (Сакович,

1970, с. 61). Серед його творів варті уваги «П'яні чорти» (1969 р., НМУНДМ. К–9636) (Сакович, 1970, с. 61), навіяні життям старих сусідів-п'яничок, наділених нетерплячістю і нестримним бажанням випити (іл. Б.4.101).

У трифігурній сцені Ф. Олексієнка «Нарада чортів-майстрів» (1966 р., НМНАПУ. К–9527) (Сержант, 2011), яка складається з окремих одинарних фігурок, цей же майстер змальовує чортів, що сидять по-турецьки. Серед них є як старі бородаті, так і молодший чорт. Їхні вдумливі обличчя з спрямованими догори поглядами зосереджено на обговоренні (іл. Б.4.102). «Чорт, який веде бесіду» (1966 р., НМУНДМ, К–9630) із задумливим, таємничим поглядом хитрого крамаря належить до творчості С. Кацімона (іл. Б.4.103). «Чорт на пенсії» (ДМІ. Н–368) – це образ старого бороданя, який сидить у блакитному домашньому халаті, задумливо підпираючи руками сиву голову. Здається, він не зник байдикувати, тож і розмірковує над новою справою (іл. Б.4.104).

Гумористичний погляд на персонажів української демонології показовий і для Я. Падалки. Відзначимо його скульптурну композицію «Весілля чортів» (1980 р., НМУНДМ. К–9756), де пара молодят обійнявшись танцює під музику торбана, на якому грає великий кремезний старий чорт (іл. Б.4.105). Такі прості приклади замальовок з життя людей показують майстерність і вправність у володінні глиною цих митців, спостережливість і фантазію. І хоча чорти є персоніфікацією нечистої сили, з-під рук гончарів вийшли веселі розбишаки, нероби, п'янички, чорти-філософи і мудреці. Переосмислюючи народні традиції, вони надали цим образам сучасної інтерпретації, завдяки чому вони стали своєрідними визитівками, особливо Ф. Олексієнка, який розвиватиме цю тему згодом, вже поза межами ЕМХК.

**4.4.2.3. Скульптурні ілюстрації до літературних творів, народних пісень, дум і казок.** Однією з рис народного мистецтва досліджуваного періоду є розширення традиційної тематики творів, зокрема, звернення до художньої літератури (Крутенко, 1990, с. 6). Українську класичну літературу переосмислено в керамічній скульптурі, перетворено як на ілюстрації до тих чи інших текстів, так і на цілком самодостатню пластику малих форм. У цьому

жанрі дуже плідно працював Я. Падалка, який відтворював пригоди героїв «Енеїди» І. Котляревського. Серед них статуетка «Еней у пеклі» (1970 р., НМУНДМ. К–9747) – емоційна зустріч з троянськими душами, одну з яких радо обіймає герой, поруч із казаном, навколо якого пораються чорти (іл. Б.4.106). Шестифігурна композиція на підовальній підставці витримана в умбристо-сіро-зеленій тональності. Також є у творчому доробку Я. Падалки скульптурна пластика за мотивами «Наталки Полтавки» І. Котляревського, «Вій» М. Гоголя (Івашків, 2021, с. 220).

Світ М. Гоголя, зокрема повість «Ніч перед Різдом», зачарував О. Железняк, який виліпив статуетку «Вакула на чорті» (1957 р., НМУНДМ. К–9368) (Белічко, 1961, с. 162; Мусієнко, Федорова, 1970, с. 10). На відміну від інших народних митців, його не приваблювала тема чортів (Федорова, 1956–1967), але він звернувся саме до цього образу чорта, що несе на собі закоханого Вакулу з чобітками для Оксани (іл. Б.4.107:1). Статуетка на прямокутній, доволі високій підставці показує чорта, що вхопився руками за її борт, щойно приземлившись. Автор акцентує увагу на формі та смислового навантаженні, позі та погляді Вакули. Превалює одноманітна темно-брунатна полива, яка тільки подекуди розведена (шаровари, підставка) або доповнена вохристою на оголених частинах тіла чи білою (очі чорта).

«Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя, а особливо однойменний кінофільм (1961) надихнули Ф. Олексієнка на одухотвореного гротескно-фантастичного «Чорта на химері» (1962 р., НМУНДМ. К–9455) (іл. Б.4.107:2). Жвавий, задоволений чорт у горщикоподібному капелюшку поганяє трирогу химеру з широко роззявленою пащею. Ю. Івакін на обговоренні виставки художника 1962 р. зазначив, що якби був живий М. Гоголь, він би дуже зрадів, побачивши чортів Ф. Олексієнка (Федорова, 1963–1966, с. 28–29). Пізніше, працюючи поза межами майстерні, він виліпить «Чорта з вершником» (1972 р., НМНАПУ. КС–903) і «Чорта на коні» (1973 р., ДМІ. Н–261), які мають схожі композицію, образно-пластичне рішення, прагнення до змістовної декоративності.

О. Железняк любив твори Т. Шевченка і часто звертався до його літературних образів не тільки в розписі тарілок, а й складних багатофігурних скульптурних композицій (Мусієнко, Федорова, 1970, с. 10; Івашків, 2014, с. 1177). П'ятифігурний «Сон» (1950-ті рр., НМУНДМ) є ілюстрацією до знаменитої однойменної поеми 1844 р. (Щирба, 2014). Точно відтворюючи задум поета, художник сатирично висміює царат. Динамічні рухи дійових осіб, поступове зменшення їхніх розмірів через віддалення від трону, показують як ієрархію двора, так і розгортання побиття вглиб: «...А менший малого,/ А той дрібних, а дрібнота/ Уже за порогом...» (іл. Б.4.108). Ця соціальна ієрархія також підкреслена кольором і деталями одягу. Не оминув увагою Шевченкіану і Я. Падалка, виліпивши гостро-психологічну двофігурну статуетку «На панщині пшеницю жала...» (1976) (Івашків, 2021, с. 219–220).

Вірш Т. Г. Шевченка «Перебендя» лежить в основі однойменних статуеток Ф. Олексієнка (1966–1967 р., НМНАПУ. КС–950–951) із зображенням народного сліпого співця, що грає на бандурі або йде в супроводі маленького хлопчини-поводиря (Івашків, 2014, с. 1177–1178). Колірна гама цих творів насичена. Приділено увагу психологічній характеристиці, привнесено інваріантність не тільки в деталі одягу, а й у побудову композицій, розпис ангобами і поливами (іл. Б.4.109–4.110). У «Катерининій зустрічі» та «Катерині та москалі» (1967 р., НМНАПУ. КС–954, КС–952) максимально точно передано драматичні події з тонкою передачею болю і страждання дівчини (іл. Б.4.111–4.112).

Іншими емоціями перейнято майстерно побудовані скульптурні композиції Я. Падалки «Лісовик» і «Лукаш та Мавка» (обидві 1971 р., НМУНДМ), навіяні драмою-феєрією Л. Українки «Лісова пісня». Підкреслено злиття з природою яскраво-зеленого лісового сторожа і господаря, який ніби виростає з-під землі разом зі змією. Ці дві ранні роботи – одні з найкращих у його творчості (іл. Б.4.113–4.114). Вони докорінно різняться не тільки від більшості його виробів, а й узагалі від народної скульптури ЕМХК, в якій превалювали округлі, лаконічні форми, дрібнофігурні композиції, умовність. Безмежні фантазія і

вигадка, оригінальність форми, колірної гами, фактури дозволили зліпити проникливі віковічні образи міфічних персонажів Л. Українки.

Персонажі народних пісень, дум і казок – ще одна тема у творчості митців ЕМХК. Традиційний за іконографією «Козак Мамай» О. Железняк (1962 р., НМУНДМ. К–9377) (Щербак, 1969, с. 40; Мусієнко, Федорова, 1970, с. 10, 13; Данченко, 1969, с. 12) (іл. Б.4.115). Дотепністю виконання, винахідливістю і незвичайними образами виділяються «Родичі гарбузові» Я. Падалки (ДМІ. Н 373–383, 3558) до української народної пісні «Ходить гарбуз по городу». Оригінальні й кумедні образи «Кукурудзи», «Соняшника», «Гарбуза» (іл. Б.4.116). Вражає активна уява майстра, особливо у персонажі огірка з короткими ніжками і хвостиком. Пошуки таких індивідуальних образів, зорієнтованих на казковість, властиві не всім гончарям, а є характерною рисою й особливою манерою Я. Падалки. Серед інших тем літературних творів, зокрема казок, вдало передано у скульптурній композиції Ф. Олексієнка «Вовки-ковалі» (1965 р., НМУНДМ. К–9586) (Бекетова, 2022), напрочуд гарній і кумедній (іл. Б.4.117).

### **Висновки до четвертого розділу**

На основі опрацювання різних колекцій Києва, Львова, Канева виділено базову типологію декоративної кераміки ЕМХК: вироби побутового призначення, гончарні, сувеніри, фігурні посудини, мала скульптурна пластика, значну частину яких вперше введено до наукового обігу. Важливим і довгостроковим замовленням майстерні стали типові настільні лампи, для яких ЕМКХ розробили керамічні маси з київських глин, форму і декор різноманітних керамічних колон і баз. Атрибутовано кілька ламп з колекції НМУНДМ, які розписали Н. Федорова і О. Грудзинська. Також до наукового обігу введено декоративні люстри з павільйону олійних і зернових культур на ВДНГ, керамічний декор яких виконали О. Грудзинська і О. Железняк. Ця творча плідна співпраця упродовж 1950-х рр. сприяла розробці О. Грудзинською форми і декору майже всіх типових предметів ужитку. На

відміну від української народної рослинної орнаментики, яка панувала в цих творах, Г. Севрук наприкінці 1960-х рр. звертається до творчо переосмислених мотивів давнього і середньовічного мистецтва, модерних форм і образів.

Декоративні гончарні вироби в залежності від форми і призначення поділено на вази, глечики, миски і тарелі. Форму цих виробів проектували професійні художники, які їх згодом і розписували. Окрім вже згаданих українських народних рослинних мотивів, виділяємо кераміку Н. Федорової і О. Грудзинської з експериментальною глазур'ю «античний лак», яка використана для імітації чорно- і червонофігурних технік розпису. Розроблена Н. Федоровою червона глазур на основі сполук міді також активно використовується для різних форм гончарних виробів. Загалом у цій групі декоративної кераміки професійні художники та народні майстри випробували практично всі розроблені й удосконалені в ЕМХК типи полив, глазурей, ангобів тощо. Художники багато експериментували з формами, фактурами, декором. Зокрема, для тарелів властиві три основні типи композицій: центричні, геральдичні, з вільним розміщенням елементів. Панівними є рослинні орнаментальні мотиви, хоча трапляються і різні типи геометричних орнаментів, зоо-, іхтіоморфних образів. Рідкісними є пейзажні мотиви, максимально наближені до станкового живопису. Як і в керамічних пластах, спостерігається захоплення мистецтвом Київської Русі, з доволі точним відтворенням рапортів орнаментів, тератологічних образів.

У сувенірних виробках ЕМХК провідне місце посіли образи і сюжети з історії і мистецтва Київської Русі. Перші сувеніри почали виготовляти наприкінці 1940-х рр. Найінтенсивніше їх виробництво пов'язане з Г. Севрук (1970-ті) і Н. Крутенко (1983–1985), що виконали значну кількість медальйонів, медалей, плакеток і пластів, у яких теракота поєднується з емаллями, глазурями. Особливу увагу приділено деталям, завдяки яким обриси і силуети архітектурних орнаментів, будівель, обличчя князів стали своєю рідною візитівкою Києва.

Фігурний посуд і народна керамічна скульптура – одні з улюблених видів декоративної кераміки у творчості народних майстрів. Перший має давнє коріння і традиційні зооморфні форми. Під впливом О. Железняка О. Грудзинська починає створювати власні посудини з лаконічними обрисами. Я. Падалка надавав перевагу усталеним традиціям і посуду з динамічними та емоційно зображеними фігурками тварин.

Серед розмаїття народної керамічної скульптури майстерні виокремлено три найпоширеніші теми: зображення тварин і птахів; анімалістичні жанрово-побутові композиції та фантастичні образи; ілюстрації до літературних творів, народних пісень, дум і казок. Першій темі властиві різні за розміром фігурки свійських (коники, цапи, козлики, бики, корови), диких (олень, лев), міфологізованих (тур) тварин і птахів, які найчастіше є керамічними свищиками. О. Железняк, Ф. Олексієнко, Я. Падалка, С. Кацімон, А. Масехіна надають перевагу динамічним образам, з виразними позами, поглядами, кумедними мордочками, наділеними стильовою, суголосною специфікою художньої мови. Їхнім скульптурам властиві природні емоції та динамізм, попри традиційні форми. У народній скульптурі відзначаємо застосування новітніх матеріалів і технологій у покриттях і декорі, звернення до народних традицій. Художні особливості статуєток народних майстрів ЕМХК тісно пов'язані з локальними художніми, культурними явищами, з досвідом попередників, зокрема наслідуванням тематики І. Гончара. Значну частину цих творів вперше введено до наукового обігу.

Анімалістичні жанрово-побутові сцени і фантастичні образи народної скульптури мають ускладнені композиційні рішення, прагнення майстрів до якомога більшого збагачення керамічної пластики сценками з життя або фольклору. Ф. Олексієнко розробляє гумористичні й гуманістичні, сповнені філософських сенсів образи мавп, зокрема гончарів, занурених у роботу. Приваблюють жваві, веселі або задумливі чорти різного віку, зображені в різних життєвих ситуаціях Ф. Олексієнком, С. Кацімоном, Я. Падалкою.

Звернення до літературних творів зазвичай пов'язане з ювілейними датами визначних українських письменників і поетів. Найчастіше художники ілюструють твори Т. Шевченка, М. Гоголя, Лесі Українки. Попри стилізацію зауважуємо відсутність трафаретності, увагу до нового образотворення з витонченими і складними пластичними і колористичними рішеннями.



## ВИСНОВКИ

1. Історіографію теми дисертаційного дослідження сформовано відповідно до мети і завдань. У розлогій мистецтвознавчій літературі стисло схарактеризовано основні етапи становлення і діяльності ЕМХК, розвиток новаторських тенденцій і творчі здобутки окремих митців. Однак, попри чималу кількість публікацій, відсутнє комплексне мистецтвознавче дослідження діяльності майстерні, багато питань залишилося поза увагою дослідників. Усе вищезгадане визначило актуальність і практичну цінність дисертаційної роботи.

Для розв'язання поставлених у дисертаційній роботі мети і завдань досліджено ґрунтовну джерельну базу, яка охоплює твори керамопластики з одинадцяти музеїв України та п'яти приватних збірок, натурні обстеження архітектурних споруд різного призначення з керамічним декором у Києві та шести областях України, джерела з шести державних і трьох приватних архівів, три інтерв'ю з художниками ЕМХК – О. Грудзинською, Г. Севрук і Н. Крутенко, тощо.

2. Уперше комплексно відтворено історію ЕМХК як явища українського мистецтва середини – другої половини ХХ ст. Головною передумовою створення експериментальної майстерні 1944 р. на території Державного історико-архітектурного заповідника «Софійський музей» (тепер – Національний заповідник «Софія Київська») була нагальна необхідність відбудови зруйнованих міст, збагачення інтер'єрів та екстер'єрів архітектурних споруд художньою керамопластикою, осучаснення її декоративних можливостей, створення естетичного художнього інтер'єру з елементами української орнаментики і мистецтва. Було одразу визначено спеціалізацію ЕМХК – експериментальний характер виготовлення архітектурної та декоративної керамопластики, заснований на наукових техніко-технологічних дослідженнях. Ініціатором створення майстерні та її першим керівником став П. Мусієнко – керамолог, мистецтвознавець і художник-кераміст. Цю ідею він

обговорював з дружиною – Н. Федоровою, яка за два роки очолила майстерню як талановитий і досвідчений інженер-технолог, сформувала у стислі терміни колектив одnodумців – талановитих професійних художників, архітекторів, народних майстрів.

Уперше розглянуто прикінцевий етап існування майстерні, який розпочався 1979 р. після виходу на пенсію Н. Федорової. 1970-ті й початок 1980-х рр. – час активного розвитку творчої діяльності фахівців досліджуваного закладу, позначений обсягом і різноплановістю робіт. Друга половина 1980-х рр. стала початком занепаду майстерні. На це вплинули різні чинники, зокрема природне старіння колективу, зміна керівництва, втрата провідної ролі технологічного і творчого закладу, яка призвела до фактичного закриття установи 1987 р. Наступні три роки ЕМХК номінально існує, 1990 р. звільнено останніх трьох співробітників.

Отже, кївська ЕМХК мала причини виникнення, логіку розвитку та еволюційні прояви. У своїй історії вона пройшла через кілька важливих етапів, пов'язаних із зміною соціально-культурного життя країни: сталінський терор, хрущовську «відлигу» і шістдесятництво, брежньєвський «застій» і горбачовську «перебудову».

**3.** Архівні джерела дозволили вперше відновити основні етапи життєвого і творчого шляху Н. Федорової як керівника і головного технолога ЕМХК упродовж 1946–1979 рр. Докладно схарактеризовано роки навчання і роботи на різних підприємствах, які сформували досвідченого фахівця. Акцентовано увагу на творчих засадах Межигірського художньо-керамічного технікуму як alma-mater Н. Федорової, потужного осередку бойчукізму, що вплинув на усе подальше її життя і заклав основи її майбутньої творчості, науково-дослідницьку діяльність технолога, керманіча майстерні.

Висвітлено основні засади впливу Н. Федорової на новаторські тенденції в діяльності ЕМХК. В оформленні інтер'єрів та екстер'єрів провідним художнім рішенням стала творча співпраця архітектора і художника-кераміста, народного майстра, які працювали «на рівних», спільно створювали просторове і

предметно-декоративне рішення. ЕМХК був притаманний дослідницький характер роботи – симбіоз мистецтва і технологій, що визначало не тільки підпорядкування НДІ, а і сприяння Н. Федорової творчим експериментам художників, які часто брали участь у техніко-технологічній роботі, удосконалювали техніки розпису і покриття.

У художніх роботах митців передусім спостерігається своєрідна декоративність, яка в поєднанні з давніми традиційними та новітніми матеріалами стала особливістю творчої діяльності ЕМХК, яка сформувала стилетворчу основу. Змістовну варіантність композиційних рішень, комбінування давніх українських національних традицій з новаторськими технологічними розробками започаткувала керівник майстерні Н Федорова. Впровадження нових художніх рішень і можливість творчої реалізації кожного із фахівців закладу визначили специфіку майстерні.

У майстерні панувала своєрідна гармонійна тріада: вивчення мистецтва минулого, освоєння сучасних досягнень і нове формо- і образотворення. У дисертації особливу увагу приділено техніко-технологічним розробкам Н. Федорової, зокрема опису винайдення рецепту і відродження технології глазурей «бичача кров», які отримали на основі сполук міді. Завдяки роботі з давніми пам'ятками та керамікою для сучасних споруд, Н. Федорова дійшла висновку, що теракотовий рельєф на будь-якій висоті споруди краще вирізняється на фоні блискучих емалей, тому митці в усіх проєктах дотримувалися цього принципу.

Висвітлено нерозривну взаємодію і взаємозв'язки між професійними і народними художниками, роль Н. Федорової як учителя Г. Шарай, А. Масехіної, Н. Крутенко в опануванні фаху кераміста. Найкращі твори Н. Федорова передавала до музейних колекцій, а окрім того, забезпечувала участь усіх без винятку митців ЕМХК в інтенсивній виставковій діяльності, що сприяло їхньому фаховому зростанню. Схарактеризовано творчу атмосферу навколо майстерні, адже її постійно відвідували видатні українські письменники, поети, науковці, митці, які не тільки оспівували цей маленький

творчий колектив, захоплювалися мистецтвом кераміки, а й надихали на нові теми й сюжети.

4. На підставі натурного обстеження керамічного оздоблення численних громадських та житлових споруд Києва, шести областей України, Парижа, вивчення літературних і архівних джерел, фондкових та експозиційних колекцій музеїв і приватних збірок проведено перше комплексне дослідження архітектурної керамопластики і облицювальної плитки. Здійснена Н. Федоровою, О. Грудзинською, О. Железняком, Г. Шарай, Є. Крутась у 1950-х рр. реконструкція і реставрація архітектурного керамічного декору фасадів Чернігівського колегіуму, церков Св. Михайла (Переяслав) та Св. Миколая (Києво-Печерська лавра) зумовили попередні науково-технологічні дослідження і сприяли подальшим науковим розробкам і відкриттям.

У дисертації вперше проаналізовано архітектурну кераміку ЕМХК за її основними типами і класифікаційними групами, технологіями і способами декорування. Досліджено керамопластичний декор фасадів громадських споруд 1950–1960-х рр., віднайдено та атрибутовано оздоблення кількох будівель, встановлено імена їх авторів. Схарактеризовано технологічні та художні особливості різних видів облицювальних плиток, прийомів декорування в інтер'єрах київського метрополітену 1960-х – початку 1970-х рр., атрибутовано рельєфні керамічні вставки (станція «Нивки»). Проаналізовано оздоблення інтер'єрів громадських будівель. Модульну рельєфну керамопластику розглянуто в синтезі з архітектурою фасадів адміністративних і громадських споруд (кін. 1940–1950-х рр.). Акцентовано увагу на підпорядкуванні ордерній системі окремих керамопластичних складових інтер'єрів метро (1960-ті).

Розглянуто настінну пластику малих форм, керамічні панно, декорування тарелями стін та їх поєднання з облицювальними плитками. Проаналізовано перші персоніфіковані декоративні пласти О. Железняка, Ф. Олексієнка. Визначено основні особливості творів Г. Севрук і В. Орлова на міфологічну та давньоруську тематику. Зауважено, що ритм і тектоніка твору набувають

особливого значення при збільшенні розмірів пластів, у збірних керамічних панно з ритмічним членуванням композиції, у яких знайшло вираження індивідуальне розуміння художником керамічного простору, як-от у творчості Г. Севрук. Проведено атрибуцію пластів О. Железняка та Ф. Олексієнка з колекції ДМІ, реатрибутовано пласт із колекції НМУНДМ.

Художники-керамісти у співпраці з архітекторами в оздобленні інтер'єрів приділяли увагу архітектоніці, з чітким членуванням об'ємно-просторових композицій з несними елементами. Значну увагу приділено не тільки формі, а й кольору як важливому емоційному компонентові керамопластики. Завдяки засобам виразності керамопластики (її фактурі, пластичності, розташуванню у просторі, колірній гамі) створено асоціативні декоративні образи. У творах Л. Мешкової колір домінує над формою, є головним засобом розкриття емоційно-образної виразності її складного монументального кераможивопису. Зазначено основні риси керамопластичного живопису в оздобленні громадських інтер'єрів, провідну роль Л. Мешкової у створенні цього виду декору. Виокремлено станкові та монументальні панно-картини, декоративне облицювання стін і фігуративний фриз.

Проаналізовано архітектурну керамопластику та облицювальну плитку в експериментальному оздобленні багатоповерхових житлових будинків. Введено до наукового обігу оздоблення п'ятдесяти вхідних груп житлових багатоповерхівок на Лівому березі Києва (1970 – поч. 1980-х рр., Н. Федорова, Г. Шарай, О. Лобов), у яких створено не менше семи основних видів декору із розписних тарелів, різних типів облицювальної плитки, їх міксування.

Під час написання дисертації важливою складовою дослідження стала участь у реставрації збірного керамічного панно Г. Севрук «Місто на семи горбах». Також автор дисертації зберегла незначну частину демонтованих плиток із житлового будинку на вул. А. Солов'яненка, 16 і станції метро «Тараса Шевченка», що дало змогу зберегти архітектурну кераміку й поповнити колекції НЗ «Софія Київська» та НМУНДМ творами ЕМХК.

5. У третій чверті ХХ ст. відбулося виокремлення декоративної кераміки як художнього явища в особливий жанр. Майстри ЕМХК орієнтувалися на створення унікальних творів, призначених для виставкового, музейного або особливого ландшафтного, інтер'єрного середовища.

Опрацьовані музейні та приватні колекції Києва, Львова, Канева дали підстави для визначення базової типології декоративної кераміки ЕМХК: вироби побутового призначення, гончарні, сувеніри, фігурні посудини, мала скульптурна пластика. Проведено атрибуцію низки творів, які введено до наукового обігу. Серед них – кілька настільних ламп з колекції НМУНДМ, які розписали Н. Федорова і О. Грудзинська, декоративні люстри з павільйону олійних і зернових культур на ВДНГ, керамічні деталі яких виконали О. Грудзинська і О. Железняк. Їхній плідний творчий симбіоз упродовж 1950-х рр. сприяв розробленню О. Грудзинською форми і декору більшої частини типових предметів ужитку.

Декоративні гончарні вироби класифіковано за формою і призначенням. Їх поділено на вази і глечики, миски, тарелі. Виокремлено кераміку Н. Федорової і О. Грудзинської з експериментальною глазур'ю «античний лак», яка імітує чорно- і червонофігурну техніку розпису. Відроджена Н. Федоровою червона глазур на основі сполук міді поширена на гончарних виробках різних майстрів. Констатовано, що митці випробували практично всі розроблені та вдосконалені в ЕМХК типи полив, глазури, ангобів тощо. Вони багато експериментують із формами, фактурами, декором. Для тарелів притаманні три основні типи композицій: з вільним розміщенням елементів, центричні, геральдичні. Найпоширеніші – флоральні мотиви, хоча художники звертаються до різних типів геометричних орнаментів, зоо-, орніто-, іхтіоморфних образів, як виняток – пейзажів, що максимально наближено до станкового живопису. Спостерігається наслідування мистецтва Київської Русі з доволі точним відтворенням тератологічних персонажів, орнаментики.

Ці ж образи є улюбленими й у сувенірних плакетках Н. Крутенко (1983–1985). Г. Севрук (1970-ті) надає перевагу архітектурі, сюжетам з історії та

мистецтва Київської Русі. Зазначено, що перші сувеніри почали виготовляти наприкінці 1940-х рр.

6. Проаналізовано фігурний посуд і народну керамічну скульптуру як найулюбленіші види декоративної кераміки у творчості народних майстрів. Фігурний посуд має традиційні зооморфні форми і давнє коріння.

В основу класифікації тематики народної керамічної скульптури цієї майстерні покладено праці О. Чарновського та Г. Івашків. У різних колекціях було обрано твори, які характеризують три найпоширеніші теми: зоо- та орнітоморфні зображення; анімалістичні жанрово-побутові композиції та фантастичні образи; ілюстрації до літературних творів, народних пісень, дум і казок. У першій темі найчастіше трапляються керамічні свищики у вигляді фігурки коника, цапа, козлика, бика, корови, оленя, лева, міфологізованого тура або птаха. Художники обирають виразні та динамічні пози, кумедно змальовану міміку, природні емоції. У розглянутих творах простежується застосування новітніх матеріалів і поєднання народних традицій. Частину цих одинарних статуєток вперше введено до наукового обігу.

Анімалістичні жанрово-побутові сцени та фантастичні образи представлено композиційними рішеннями, в яких митці прагнули якомога більше збагатити керамічну пластику різними замальовками з життя або фольклору. Гумористичні й гуманістичні мавпи Ф. Олексієнка бешкетують, пиячать, працюють. Привертають увагу веселі, молоді та сивоголові чорти, яких зобразили в різних життєвих ситуаціях Ф. Олексієнко, С. Кацімон, Я. Падалка.

Класика української літератури надихає митців на різноманітні образи. Найчастіше звертаються до творів Т. Шевченка, М. Гоголя, Лесі Українки. Ці статуєтки стилізовано, але в них немає трафаретності, їм притаманне нове образотворення завдяки складним пластичним і колористичним рішенням.

Отже, Експериментальна майстерня художньої кераміки та її керамісти увійшли в історію України як провідний мистецький заклад Києва з беззаперечною репутацією новаторської інституції зі збереження,

популяризації та розвитку українського мистецтва. Особливо актуальними залишаються проблеми збереження, реставрації і музеєфікації багатьох, розглянутих у дисертації творів, а також здійснення давньої мрії Н. Федорової про заснування музею, в якому було б представлено у всій повноті та розмаїті спадок ЕМХК.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академия строительства и архитектуры Государственного Комитета Совета Министров УССР по строительству, 1944а. *Отчет о работе Украинского филиала Академии архитектуры Украинской ССР за 1944 год*. [машинопис] Ф. 4802. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 1–16. Київ: Центральний державний архів вищих органів України.
2. Академия строительства и архитектуры Государственного Комитета Совета Министров УССР по строительству. 1944б. *Планы научно-исследовательских работ Украинского филиала Академии архитектуры. Отчет о работе проектных мастерских*. [машинопис] Ф. Р-4802. Оп. 1. Спр. 604. Арк. 1–28. Київ: Центральний державний архів вищих органів України.
3. Академия строительства и архитектуры Государственного Комитета Совета Министров УССР по строительству. 1945а. *Приложения к протоколам Президиума Академии архитектуры Украинской ССР*. [машинопис] Ф. Р-4802. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 1–164. Київ: Центральний державний архів вищих органів України.
4. Академия строительства и архитектуры Государственного Комитета Совета Министров УССР по строительству. 1945б. *Протоколы заседаний I-ой сессии Украинского филиала Академии архитектуры СССР*. [машинопис] Ф. Р-4802. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 1–67. Київ: Центральний державний архів вищих органів України.
5. Академия строительства и архитектуры Государственного Комитета Совета Министров УССР по строительству. 1945–1946. *Приложения к протоколам Президиума Академии архитектуры Украинской ССР*. Т. 2. [машинопис] Ф. Р-4802. Оп. 1. Спр. 6. Арк. 1–312. Київ: Центральний державний архів вищих органів України.

6. Академия наук УССР, 1946. *Отчеты институтов о научно-исследовательской работе и материалы к ним за 1946 год*. [машинопис] Ф. 4802. Оп. 1. Спр. 21. Арк. 1–139. Київ: Центральний державний архів вищих органів України.
7. Академия строительства и архитектуры Государственного Комитета Совета Министров УССР по строительству, 1946–1947. *Приложение к протоколам заседаний Президиума Академии архитектуры Украинской ССР*. Т. 2. [машинопис] Ф. Р-4802. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 1–347. Київ: Центральний державний архів вищих органів України.
8. Академия строительства и архитектуры Государственного Комитета Совета Министров УССР по строительству. 1947. *Протоколы Президиума Академии архитектуры Украинской ССР*. Т. 1. [машинопис] Ф. Р-4802. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 1–130. Київ: Центральний державний архів вищих органів України.
9. Алексеев, Б., 1959. К международной выставке художественной керамики. *Декоративное искусство СССР*, 4, с. 31–32.
10. Алешин, В., 1959. Художники украинской мастерской. *Декоративное искусство СССР*, 7(20), с. 17–19.
11. Бекетова, І., 2006. *Падалка Я. І. 80 років з дня народження. Виставка художньої кераміки з фондів музею*. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. [онлайн] Доступно: <https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/PADALKA.SHTML> [Дата звернення: 21 Листопада 2021].
12. Бекетова, І., 2007а. Експериментальна майстерня. *Купола*, 4, с. 70–72.
13. Бекетова, І., 2007б. *Експериментальна майстерня – творчий осередок. До 100-річчя Ніни Федорової*. Київ: Музей українського народного декоративного мистецтва.

14. Бекетова, І., 2007с. Софійська гончарня. *Образотворче мистецтво*, 3, с. 109–111.
15. Бекетова, І., 2007d. Людмила Мешкова. «Софійська гончарня». *Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Н. І. Федорової*. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. [онлайн] Доступно: <https://www.mundm.kiev.ua/READING/MESHKOVA.SHTML>[Дата звернення: 16 Липня 2021].
16. Бекетова, І., 2007е. Ніна Федорова. «Софійська гончарня». *Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Н. І. Федорової*. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. [онлайн] Доступно: <https://www.mundm.kiev.ua/READING/FEDOROVA.SHTML>[Дата звернення: 17 Липня 2021].
17. Бекетова, І., 2008. Оксана Грудзинська. Художня кераміка. *Образотворче мистецтво*, 2, с. 72–73.
18. Бекетова, І., 2013а. Оксана Грудзинська. Ювілей. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. [онлайн] Доступно: [https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/O\\_GRUDZ\\_J.SHTML](https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/O_GRUDZ_J.SHTML) [Дата звернення: 12 Лютого 2021].
19. Бекетова, І., 2013б. Декоративне панно станції київського метро «Хрещатик». Оксана Грудзинська (до 90-річного ювілею мисткині). *Проект 2013 року «Музейний експонат місяця»*. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. [онлайн] Доступно: <http://www.mundm.kiev.ua/EOM/EOM1307.SHTML> [Дата звернення: 19 Лютого 2021].
20. Бекетова, І., 2014а. Збірка лабораторії архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕП (1944–1985) в колекції Національного музею українського

народного декоративного мистецтва. Історія формування. У: Білоус, Л., Яценко, С. упоряд. *Фундатори музейних колекцій та реалії сучасного стану розвитку музейної справи: науковий збірник за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 145-річчю від дня народження М. Ф. Біляшівського та 135-річчю від дня народження Д. М. Щербаківського*. Київ: ДП «НВЦ «Пріоритети», с. 347–357.

21. Бекетова, І., 2014б. *Декоративний таріль «Росли укупочці, зросли...»*. О. Грудзинська (1975). Проект «Музейний експонат місяця» 2014 року, присвячений 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. [онлайн] Доступно: <http://mundm.kiev.ua/EOM/EOM1405.SHTML>. [Дата звернення: 28 Січня 2021].
22. Бекетова, І., 2016. Я ніколи не зраджувала собі у творчості (про творчість народного художника України Л. Мешкової). *Купола*, 6, с. 78–81.
23. Бекетова, І., 2018. *Українська кераміка з колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва: Альбом*. Київ: ДП НВЦ «Пріоритети».
24. Бекетова, І., 2022. Олексієнко Федір Іванович. У: Дзюба, І., Жуковський, А., Железняк, М. ... та Яцків, Я. ред., *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. [онлайн] Доступно: <https://esu.com.ua/article-76696> [Дата звернення: 07 Серпня 2022].
25. Белічко, Ю., 1961. Чарівна квітка народного мистецтва. *Вітчизна*, 5, с. 159–164.
26. Беляєва, А., 1978. Доробок митців декоративного мистецтва. *Образотворче мистецтво*, 6, с. 12–13.
27. Білокінь, С., 1988. Міф глини. *Україна*, 24, с. 12–16.

28. Білокінь, С., 2012. *Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960–1965)*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія»,
29. Білокінь, С., 2013. Клуб творчої молоді й монументальне мистецтво. *Образотворче мистецтво*, 4(88), с. 26–29.
30. Бондаренко, В., 2006. Композиційні особливості декоративної кераміки в архітектурі громадських будівель. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*, 6, с. 18–26.
31. Бондаренко, Р., 1984. Художня кераміка Галини Севрук. *Народна творчість та етнографія*, 5(189), с. 93–94.
32. Браїчевський, М., 1986. Глиняні картини Г. Севрук. *Київ*, 4, с. 162–166.
33. Браїчевський, М., 1989. Місто на семи горбах. *Київ*, 12, с. 150–152.
34. Буланова-Топоркова, М., 1983. Вічно живі традиції. *Образотворче мистецтво*, 6, с. 27–29.
35. Бурдо Н. 2010. Енеоліт. Теракотова пластика. У: Скрипник, Г., ред. *Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 1: Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя*. Київ: б. в., с. 60–71: іл.
36. Бутник-Сіверський, Б., 1965. Українське народне мистецтво сьогодні. *Народна творчість та етнографія*, 6, с. 12–21.
37. Бутник-Сіверський, Б., 1968. Декоративно-ужиткове мистецтво. У: Бутник-Сіверський, Б., Коломієць, М., ред. *Історія українського мистецтва: в 6 т. Т. 6, кн. 1. Радянське мистецтво 1941–1967 років*. Київ: б. в., с. 321–351.
38. Бутник-Сіверський, Б., 1970. *Українське радянське народне мистецтво (1941–1967)*. Київ: Наукова думка.
39. Бутник-Сіверський, Б., 1972. *Український радянський сувенір*. Київ: Наукова думка.

40. Ведерніков, Б. 1950. Архітектурно-конструктивні деталі з кераміки для плоских перекриттів і склепінь. *Вісник Академії архітектури УРСР*, 3, с. 26–32.
41. Велигоцкая, Н., 1965. Керамика Оксаны Грудзинской. *Декоративное искусство СССР*, 7, с. 44.
42. Велігоцька, Н., 1973а. *Співдружність (Творчі взаємозв'язки народного і професійного мистецтва Радянської України)*. Київ: Мистецтво.
43. Велигоцкая, Н., 1973б. Народное искусство в современной архитектуре Украины. *Искусство*, 1, с. 47–53.
44. Велігоцька, Н., 1974. Про синтез мистецтв. *Образотворче мистецтво*, 5, с. 3–5.
45. Велігоцька, Н., 1981. Монументально-декоративне мистецтво в епоху НТР. *Образотворче мистецтво*, 3, с. 12–14.
46. Вечерський, В., 2020. Вавилон (архітектура). У: *Велика українська енциклопедія*. [онлайн] Доступно: [https://vue.gov.ua/Вавилон \(архітектура\)](https://vue.gov.ua/Вавилон%20(архітектура)) [Дата звернення: 28 Січня 2022].
47. Вялець, А., Білоус, Л., Бекетова, І., Гассанова, А., Єрмак, О., Денисенко, Н., Яценко, С., 2009. *Музей українського народного декоративного мистецтва: альбом*. Київ: Мистецтво.
48. *Галина Севрук. Кераміка, малярство, графіка: альбом*, 1996. Київ: Vona Mente LTD.
49. Гамалія, К., 2021а. Жертовність у семантиці зображень пелікана: віра, надія та любов. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 43 (1), с. 65–70. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-1-8>
50. Гамалія, К., 2021б. Пелікан у системі орнітосимволів української культури та мистецтва. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*, 40, с. 46–50.

51. Герус, Л., 2004. *Українська народна іграшка*. Львів: Афіша.
52. Говденко, М., 2002. Чернігівський колегіум. *Архітектурна спадщина України*, 5, с. 153–169.
53. Голубець, Г., 2015. *Професійне декоративно-ужиткове мистецтво в музейних колекціях Львова (1950–1990-ті роки)*. Львів: Колір ПРО.
54. Голубець, О., 1984. *Декоративная керамика в современной архитектурно-пространственной среде (на материалах искусства декоративной керамики Украины 60-х – начала 80-х годов)*. Дисертація к. мист. Львівське відділення ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР.
55. Голубець, О., 1991. *Львівська кераміка*. Київ: Наукова думка.
56. Голубець, О., 2002. Художнє життя 1970-х – середини 1980-х років: «Втеча» у сфери декоративно-прикладного мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, с. 62–68.
57. Голубець, О., 2016. Художня кераміка (1960–1980-ті роки). У: Скрипник, Г., ред. *Історія декоративного мистецтва України: в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: б. в., с. 373–382.
58. Григораш, А., 2018. *За мафами на Майдані Незалежності виявили мозаїки*. [онлайн] Доступно: <https://bzh.life/gorod/za-mafami-na-maydane-nezalezhnosti-obnaruzhili-mozaiki/> [Дата звернення: 11 Квітня 2021].
59. Гринюк, М., Хасаншін-Самолюк, О., 2015. «Гуцульська» сецесія в оздоблювальній кераміці архітектури міста. *Народознавчі зошити*, 4(124), с. 919–925.
60. Грудзинська Оксана. *Кераміка: Буклет*, 1964. Київ: Реклама.
61. Грудзинская, О., Самсонова, Т., 1961. Интересный опыт. *Декоративное искусство СССР*, 9, с. 28–30.

62. Данченко, А., 1965. Федор Алексеенко. *Декоративное искусство СССР*, 9, с. 17.
63. Данченко, А., 1966. Образи народної фантазії. *Искусство*, 4, с. 25.
64. Данченко, О., 1969. *Народна кераміка Наддніпрянини*. Київ: Мистецтво.
65. Данченко, О., 1974. *Народна кераміка Середнього Придніпров'я*. Київ: Мистецтво.
66. Данченко, Л., 1975. *Невмируще джерело. Бесіди про українське народне мистецтво*. Київ: Мистецтво.
67. *930 років Софії Київській. Софія Київська в образотворчому мистецтві*, 1968. Київ: Будівельник.
68. Демчук, Р. 2014. Химерический bestiарий в стенописи башен Софии Киевской. У: Мицик, Ю., ред. *Софія Київська: Візантія. Русь. Україна: збірник наукових праць, присвячених 170-літтю з дня народження Н. П. Кондакова (1844–1925)*, IV. Київ: б.в., с. 327–342.
69. Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека імені В. Г. Заболотного, 2019. *XIV Заболотнівські читання «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії»*. [онлайн] Доступно: <http://dnabb.org/modules.php?name=Pages&go=page&pid=1366> [Дата звернення: 20 Листопада 2019].
70. Державний заповідник Києво-Печерська Лавра, 1950–1958. *Звіт з реставраційно-будівельних робіт пам'ятки архітектури XVII–XIX ст. Микільської церкви, корпус 25, колиш. Лікарняного монастиря в Держзаповіднику Києво-Печерської Лаври, 1950–1958 рр.* [машинопис] КПЛ-А-1007. Арк. 1–84. Київ: Фонди Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника.



71. Дзугаєв, В., Василенко, Л., 1958. *Освітлювальні прилади. Альбом-посібник для проєктувальників*. Київ: Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури УРСР.
72. Дяченко, А., 2023. Творча майстерня Ніни Федорової в художньому образі Києва (гличики). *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2, с. 53–64. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.7>
73. Єлізаров, В., Хакало, Б., 1951. Проєктування індустріально-збірних багатоповерхових жилих будинків. *Вісник Академії архітектури УРСР*, 4, с. 20–28.
74. Жишкович, В., 2021. Скульптура. У: Черненко, О. (упоряд.). *Історія цивілізації. Україна*. Т. 2: Від Русі до Галицького князівства (900–1256). Харків: Фоліо, с. 295–316.
75. Жоголь, Л., 1973. *Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла*. Київ: Будівельник.
76. Жоголь, Л., 1978. *Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий*. Київ: Будівельник.
77. Жоголь, Л., 1986. *Декоративное искусство в современном интерьере*. Київ: Будівельник.
78. Жоголь, Л., 2003. Сад Ніни Федорової. У: Шевельов, В. (ред). *Перспективні напрямки проєктування житлових та громадських будівель*. Київ: КиївЗНДІЕП, с. 304–308.
79. Жолтовський, П., Мусієнко, П., 1963. *Українське декоративне мистецтво*. Київ: б. в.
80. Заболотний, В., 1946. Завдання Академії архітектури УРСР в 1946–1950 рр. *Вісник Академії архітектури УРСР*, 1, с. 11–15.

81. Заболотний, В., Ігнатов, О., Касіян, В., Лобановський, Б., Попова, Л., 1966. На новому історичному етапі. У: Заболотний, В., ред. *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ: Мистецтво, с. 231–250.
82. Запаско, Я., 2021. Книжкова мініатюра. У: Черненко, О. (упоряд.). *Історія цивілізації. Україна*. Т. 2: Від Русі до Галицького князівства (900–1256). Харків: Фоліо, с. 285–294.
83. Зиновьева, Т., 1987. Метро и синтез искусств. *Декоративное искусство СССР*, 4 (353), с. 9.
84. Іванченко, П., 1955. Художні керамічні вироби для обладнання приміщень. *Вісник Академії архітектури УРСР*, 1(13), с. 9–10.
85. Івашків, Г., 2007. *Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть*. Львів: Інститут народознавства НАН України.
86. Івашків, Г., 2014. Шевченкіана в українській кераміці XIX – початку XXI століття. *Народознавчі зошити*, 6 (120), с. 1165–1188.
87. Івашків, Г., 2015. Пластика малих форм в інтер'єрі приміщень. *Народознавчі зошити*. 5 (125), с. 1099–1120.
88. Івашків, Г., 2019. Типологія і художні особливості зооморфних керамічних виробів XIX – початку XXI століть. *Народознавчі зошити*, 1(145), с. 236–252.
89. Івашків, Г., 2021. *Українська народна фігурна кераміка XIX–XX ст.: пластика декору та форми, концепція образів*. Дисертація д. мист. Львівська національна академія мистецтва.
90. Істоміна, Г., 2011. Вплив народного мистецтва на професійну кераміку України першої половини XX століття в контексті сучасних досліджень. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 11,

- с. 11–17. [онлайн] Доступно: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst\\_2011\\_11\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2011_11_4) [Дата звернення: 22 Грудня 2021].
91. Істоміна, Г., 2019. Українська кераміка ХХІ століття. Художники та народні майстри. У: Скрипник, Г., ред. *Декоративне мистецтво України ІХ–ХХІ століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст*. Київ: Видавництво ІМФЕ, с. 569–635. [онлайн] Доступно: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/dekor.pdf> [Дата звернення: 22 Вересня 2021].
92. Істоміна, Г., 2021. Художньо-стилістичні паралелі в архітектурно-декоративній майоліці України та Європи ХХ – початку ХХІ століття. У: Скрипник Г. (ред.). *Художні перетворення і культурні видозміни в образотворчому та декоративному мистецтві України. Колективна монографія*. Київ: Видавництво ІМФЕ, с. 231–271. [онлайн] Доступно: <https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2021/vydozminy.pdf> [Дата звернення: 07 Квітня 2022].
93. Істоміна, Г., Студницька, М., 2016. Архітектурно-декоративна кераміка. У: Скрипник, Г., ред. *Історія декоративного мистецтва України: в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: б. в., с. 129–138.
94. Кабінет міністрів України, 1996. *Про Національний заповідник «Софія Київська»*. Постанова Кабінету Міністрів України від 13 травня 1996 р., № 500, Київ. [онлайн] (Останнє оновлення 29 Грудня 2011) Доступно: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/500-96-%D0%BF#Text> [Дата звернення: 09 Вересня 2020].
95. Кара-Васильєва, Т., 2007а. Вступ. У: Скрипник, Г., ред. *Історія українського мистецтва: в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ століття*. Київ: б. в., с. 11–27.

96. Кара-Васильєва, Т., 2007б. Декоративно-ужиткове мистецтво. У: Скрипник, Г., ред. *Історія українського мистецтва: в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ століття*. Київ: б. в., с. 664–731.
97. Кара-Васильєва, Т., 2008. *Історія української вишивки*. Київ: Мистецтво.
98. Кара-Васильєва, Т., Чегусова, З., 2005. *Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю»*. Київ: Либідь.
99. *Каталог українського мистецтва. Каталоги керамічних заводів. Маньківський майоліковий завод (Черкаська обл.)*, 2021. [онлайн] Доступно: <https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?f=14&t=27&start=10> [Дата звернення: 01 Березня 2023].
100. Клімашевський, А., ред. 2020. Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця ХІХ – початку ХХ ст. Львів: Інститут народознавства НАН України; Харків: Раритети України (Серія «Зі скрині часу»).
101. Керівний склад Академії архітектури УРСР, 1946. *Вісник Академії архітектури УРСР*, 1, с. 8.
102. Київський календар, б. р. *Крутенко Наталія Григорівна*. [онлайн] Доступно: <http://calendar.interesniy.kiev.ua/Krutenko.htm> [Дата звернення: 01 Березня 2022].
103. Кілессо, С., 1965. Декоративна кераміка в архітектурі міста. *Будівництво та архітектура*, 2, с. 16–18.
104. Кілессо, С., 1966. Гостиница «Днепр» в Києве. *Архитектура СССР*, 2, с. 31–32.
105. Кілессо, С., 1967. Декоративная керамика в современной архитектуре Украины. *Искусство*, 8, с. 22–26.
106. Кілессо, С., 1968. *Керамика в архитектуре Украины*. Київ: Будівельник.

107. Кілессо, С., 1969. *Канів: історико-архітектурний нарис*. Київ: Будівельник.
108. Кілессо, С., 1973. Софійська керамічна для масового будівництва. *Декоративне мистецтво СРСР*, 12, с. 48–49.
109. Клименко, О., 1987. Художник – керамік – час. *Образотворче мистецтво*, 2, с. 29–30.
110. Клименко, О., 2019. Гончарне мистецтво України IX–XXI століть. Еволюція стилістики. У: Скрипник, Г., ред. *Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст*. Київ: Видавництво ІМФЕ, с. 321–407.л
111. Коломієць, М., 1973. *Проблеми формування сучасної архітектури Української РСР*. Київ: Будівельник.
112. Коломієць, М., 1999. Київський метрополітен, 2-а пол. 20 ст. Станція «Хрещатик», 1960. У: Смолій, В., ред. *Звід пам'яток історії та культури України: Енциклопедичне видання у двадцяти восьми томах. Кн. 1: Київ. Ч. 1: А – Л*. Київ: Головна редакція Зводу пам'яток історії та культури при видавництві «Українська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, с. 455–457.
113. Коренюк, Ю., 2021. Монументальне мистецтво. У: Черненко, О. (упоряд.). *Історія цивілізації. Україна*. Т. 2: Від Русі до Галицького князівства (900–1256). Харків: Фоліо, с. 243–277.
114. Коренюк, Ю., Кот, С., 2007. Орнаментальні фрески Михайлівського Золотоверхого собору. *Студії мистецтвознавчі*, 1(17), с. 23–45.
115. Кравец, С., 1934. Метро на заході (путевые заметки). *Архитектура СРСР*, 4, с. 52–62.

116. Крамаренко, Л., 1980. Керамическая живопись Л. Мешковой. *Декоративное искусство СССР*, 2 (207), с., 20–21.
117. Крутенко, Н., 1984а. Рецепти сивої давнини. *Київський репортер*, 5 Липня, с. 4.
118. Крутенко, Н., 1984б. Спадщина О. Железняка. *Образотворче мистецтво*, 4, с. 18–19.
119. Крутенко, Н., 1985. *История создания и деятельности лаборатории архитектурно-художественной керамики Академии архитектуры Украинской ССР (впоследствии КиевЗНИИЭПа)*. [машинопис] Київ, Арк. 1–98. Київ: Науковий архів Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Г. Заболотного.
120. Крутенко, Н., 1986. Диво-глина з рук майстра. *Україна*, 24 (1532), с. 16–17.
121. Крутенко, Н., 1988. Керамічне сучвіття «Софійської гончарні». *Київ*, 2, с. 171–173.
122. Крутенко, Н., 1989. Майстер кераміки Омелян Железняк. *Народна творчість та етнографія*, 4, с. 43–46.
123. Крутенко, Н., 1990. *Яків Падалка. Кераміка. Каталог виставки творів*. Київ: Спілка художників України.
124. Крутенко, Н., 1991. Обереги Галини Севрук 1991. *Пам'ятки України*, 4, с. 18–21.
125. Крутенко, Н., 1993а. На тій майстерні не шукай табличок. *Жінка*, 2, с. 11–13.
126. Крутенко, Н., 1993б. З досвіду роботи з народними майстрами в лабораторії архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕПу. У: *Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник: науковий збірник за*

- минулі літа*. Київ: Молодь; Опішне: Українське народознавство. 1, с. 341–344.
127. Крутенко, Н., 1993с. Три школи. *Україна. Наука і культура*, 26–27, с. 337–352.
128. Крутенко, Н., 1994. Слово о скудельниках. *Всеукраїнские ведомости*, 23 Серпня, с. 11.
129. Крутенко, Н., 2001. Архітектурно-художньої кераміки Лабораторія. У: Дзюба, І., Жуковський, А., Железняк, М. та ін. (ред). *Енциклопедія Сучасної України*. Т. 1. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. [онлайн] Доступно: <https://esu.com.ua/article-44847> [Дата звернення: 25 Лютого 2021].
130. Крутенко, Н., 2002. *Розповіді про кераміку*. Київ: Либідь.
131. Крутенко, Н., 2007. *Микола Маринченко*. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. [онлайн] Доступно: <http://www.mundm.kiev.ua/READING/MARIN.SHTML> [Дата звернення: 03 Липня 2021].
132. Крутенко, Н., 2009а. Керамічний літопис Галини Севрук. *Образотворче мистецтво*, 3, с. 20–21.
133. Крутенко, Н., 2009б. Железняк Омелян Савелійович. У: Дзюба І. М. та ін., ред. *Енциклопедія Сучасної України* [онлайн]. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Доступно: <https://esu.com.ua/article-18990> [Дата звернення: 17 Жовтня 2021].
134. Крутенко Н., 2021. *А. Г. Шарай. Сувенір для гостей – символ керамічної майстерні*. Facebook. [онлайн] Доступно: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2981889948755283&set=pcb.2981897652087846> [Дата звернення: 02 Грудня 2021].

135. Кушко, И., 1960. Золоті руки. *Искусство*, 4, с. 28–29.
136. Лащук, Ю., 1968а. Кераміка. У: Запаско, Я., ред. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва*. Львів: Львівський університет, с. 123–130.
137. Лащук, Ю., 1968b. *Українські гончарі*. Київ: Радянська Україна.
138. Лащук, Ю., 1971. Українська народна кераміка ХІХ–ХХ ст. Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського, Київ.
139. Лебедева, В., 1969. Монументалісти Києва. *Искусство*, 7, с. 10–17.
140. Легенький, Ю., 1990а. Естетика формотворення в кераміці. У: Легенький, Ю. *Від ремесла до творчості: Збірник*. Київ: Час, с. 74–83.
141. Легенький, Ю., 1990b. Мистецтво, народжене вогнем. У: Легенький, Ю. *Від ремесла до творчості: Збірник*. Київ: Час, с. 56–73.
142. Литвак, Г., 1956. Іграшки народного майстра. *Україна*, 20, с. 17.
143. Литвинов, О., 1950. Нові радянські емалі для кераміки. *Вісник Академії архітектури УРСР*, 2, с. 26–27.
144. Лобановский, Б., 1968. Пути к монументальному. *Творчество*, 5, с. 12–15.
145. Логвинська, Л., Тищенко, О., 1966. *Майоліка: бесіди про монументальне та декоративно-прикладне мистецтво*. Київ: Мистецтво.
146. Л. П., 1967. Ми на «Експо – 67». *Народна творчість та етнографія*, 3, с. 100–102.
147. Лодзинська, О., 2021. Символізм художньої мови українських шістдесятників у боротьбі проти радянського тоталітаризму (за матеріалами фондової збірки Музею шістдесятництва). *Світогляд*, 4 (90), с. 50–55.



148. Лупій, С., 2012. Українська професійна кераміка першої половини ХХ ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 23, с. 181–201.
149. Лупій, С., Істоміна, Г., 2016. Художня кераміка. У: Скрипник, Г., ред. *Історія декоративного мистецтва України: в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: б. в., с. 117–128.
150. Манучарова, Н., 1949. *Художня промисловість України*. Київ: Видавництво Академії архітектури УРСР.
151. Манучарова, Н., 1950. Художня керамічна деталь (досвід роботи архітекторів Києва). *Вісник Академії архітектури Української РСР*, 2, с. 20–25.
152. Манучарова, Н., 1952. *Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР*. Київ: Видавництво Академії архітектури УРСР.
153. Манучарова, Н., 1953. Гончарство. У: Нельговський, Ю., ред. *Художні промисли Української РСР*. Київ: Видавництво Академії архітектури УРСР, с. 12–33.
154. Марченко, М., 2018. Кожну плитку створювали власноруч. *День*, 7 Листопада, с. 6.
155. Мезенцев, В., 2018. Керамічні розетки споруд центральної України ХVII–ХVIII ст. У: *Сіверщина в історії України*. Глухів, Київ: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 11, с. 125–136.
156. *Межигірський мистецько-керамічний технікум: Буклет*, 1927. Київ: б. в.
157. Мигаль, С., Мільчевич, С., Мотиль, Р., 2019. Фестивалі гончарства в Україні – традиції, експерименти. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 41, с. 88-94.

158. Мироненко, Д., 2016. Діяльність перших дійсних членів Академії архітектури УРСР в контексті розвитку архітектури першої половини ХХ ст. *Українська біографістика*, 14, с. 190–206.
159. Мироненко, М., 2003. Народження Сімаргла (історіографічна проблематика). *Український музей. Збірка наукових праць*. Київ: б. в. с. 183–186.
160. Мироненко, Н., 2011. Діяльність «Бойчукістів» на будянському фаянсовому заводі (1917–1941). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 3, с. 49–52. [онлайн] Доступно: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2011\\_3\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_3_15) [Дата звернення: 12 Лютого 2021].
161. Мисюга, Б., 2003. Берегиня українського вогню. *Образотворче мистецтво*, 3, с. 78–79.
162. Мисюга, Б., 2008. Вікова традиція у мистецтві Галини Севрук. *Україна Наука і культура*, 34, с. 428–434.
163. Мисюга, Б., 2011. *Галина Севрук: альбом-монографія*. Київ: Смолоскип.
164. Мілятицька, Ф., 1953. Декоративні майолікові деталі в меблях. *Вісник Академії архітектури УРСР*, 1, с. 32–33.
165. Мішутіна, Н., 1991. В обласних організаціях Спілки художників України. *Образотворче мистецтво*, 1, с. 39–40.
166. Моляр, Є., Крутенко, Н., 2020. Лабораторія Ніни Федорової: колір – бичача кров. YOUR ART. [онлайн] Доступно: <https://supportyourart.com/columns/nina-fedorova/>. [Дата звернення: 18 Червня 2022].
167. Мороз, Ф. 1972. Дарунки людям. *Народна творчість та етнографія*, 4, с. 60–64.

168. Москаленко, С., 2021. Софійська керамічна майстерня: мистецька традиція, історія, персоналії. *Софійський часопис*, 5, с. 195–215.
169. Мотиль, Р. 2021. Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика як чинник творчого розвитку львівської школи кераміки у другій половині ХХ ст. *Народознавчі зошити*, 1 (157), с. 119-130. <https://doi.org/10.15407/nz2021.01.119>
170. Мотиль, Р. 2023. Гончарний дивосвіт Оксани Мартинович – штрихи до творчого портрета. *Народознавчі зошити*, 1 (169), с. 207-217. <https://doi.org/10.15407/nz2023.01.207>
171. Музиченко, С., 1973. Ювілейні виставки творів народного мистецтва. *Народна творчість та етнографія*, 2, с. 5–13.
172. Музиченко, С., 1974. Творці веселки. *Народна творчість та етнографія*, 3(127), с. 77–81.
173. Мусиенко, П., 1934. *Техника художественного оформления фарфора и фаянса*. Харків: б. в.
174. Мусієнко, П. 1939, 1950. *Матеріали трудової діяльності /трудова та пенсійна книжка/*. [машинопис, фотокопії]. Особовий фонд № 990: Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 823. Арк. 1–23. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
175. Мусієнко, П. 1944–1975. *Документи / Біографія, анкета, посвідчення, довідки, договори, листи, статті/*. [машинопис, рукопис]. Особовий фонд № 990: Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 253. Арк. 1–226. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
176. Мусієнко, П., 1944–1978. *Службові посвідчення працівника Академії архітектури СРСР, Академії будівництва і архітектури УРСР,*

*Державного комітету громадського будівництва і архітектури, Державного інституту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого.* [машинопис, фотокопії]. Особовий фонд № 990: Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 827. Арк. 1–17. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

177. Мусієнко, П., 1947. *Керамічний живопис*. Київ, Львів: Державне видавництво технічної літератури України.
178. Мусієнко, П., 1953. *Керамика в архитектуре и строительстве: Методы художественного оформления керамических изделий*. Київ: Видавництво Академії архітектури Української РСР.
179. Мусієнко, П., 1960. «*Українська радянська художня кераміка*». *I-й варіант*. [рукопис, машинопис]. Особовий фонд № 990: Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 1–79. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
180. Мусієнко, П., 1967. *Квіти на сонці*. Київ: Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном УРСР.
181. Мусієнко, П., 1970. «*Мистецтво митців глини і вогню*» про майстрів *О. Железняка, Н. Федорову, Г. Севрук*. [рукопис]. Особовий фонд № 990: Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 153. Арк. 1–7. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
182. Мусієнко, П., 1989. Художники Межигір'я. *Народна творчість та етнографія*, 6(220), с. 47–53.
183. Мусієнко, П., 1992. Повертаючись у далекі 20–30-і роки. *Образотворче мистецтво*, 6, с. 18–20.

184. Мусієнко, П. б. р.а. *«Про кераміку в архітектурі»*. [рукопис] Особовий фонд № 990: Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 46. Арк. 1–5. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
185. Мусієнко, П., б. р.в. *«Железняк Емельян» про художника ХХ ст.* [машинопис] Особовий фонд № 990: Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 171. Арк. 1–4. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
186. Мусієнко, П., б. р.с. *«Керамічний монументальний живопис в архітектурі»*. [машинопис] Особовий фонд № 990: Мусієнко Пантелеймон Никифорович (1905–1980), український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 351. Арк. 1–9. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
187. Мусієнко, П., Федорова, Н., 1948. *Виробництво художньої майоліки*. Львів Київ: державне видавництво технічної літератури України.
188. Мусієнко, П., Федорова, Н., 1970. *Омельян Железняк*. Київ: Мистецтво.
189. Найдєн, О., 1989. *Орнамент українського народного розпису*. Київ: Наукова думка.
190. Найдєн, О., 1999. *Українська народна іграшка. Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості*. Київ: АртЕк.
191. Наукові заклади Академії архітектури УРСР, 1946. *Вісник Академії архітектури УРСР*, 1, с. 8.
192. Національна спілка художників України, 2022а. *Грудзинська Оксана Аркадіївна*. [онлайн] Доступно: <http://konshu.org/section/decor/gruzdynska-oksana.html> [Дата звернення: 10 Березня 2022].

193. Національна спілка художників України, 2022б. *Крутенко Наталія Григорівна*. [онлайн] Доступно: <http://konshu.org/section/critics/kutenko-natalia.html> [Дата звернення: 01 Березня 2022].
194. Національна спілка художників України, 2022с. *Севрук Галина Сильвестрівна*. [онлайн] Доступно: <http://konshu.org/section/mondec/2106.html> [Дата звернення: 01 Березня 2022].
195. Національний заповідник «Софія Київська», 2005. *Договір оренди від 17 листопада 2005 року № 2400 нерухомого майна, що належить до державної власності*. [машинопис] м. Київ. Арк. 1–4. Київ: Національний заповідник «Софія Київська».
196. Національний музей українського народного декоративного мистецтва, 2019. *«Межигірський керамічний технікум. Відлуння віку»*. [онлайн] Доступно: <https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/EXSHED.HTM> [Дата звернення: 19 Травня 2020].
197. Національний музей українського народного декоративного мистецтва, fb, 2022б. *Календар визначних дат: Людмила Кияниця*. [онлайн] Доступно: [https://www.facebook.com/story.php?story\\_fbid=2235519443274831&id=617456761747782&m\\_entstream\\_source=permalink&locale=ms\\_MY](https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=2235519443274831&id=617456761747782&m_entstream_source=permalink&locale=ms_MY) [Дата звернення: 30 Серпня 2022].
198. Національний музей українського народного декоративного мистецтва, fb, 2022с. *Календар визначних дат: Зінаїда Охримович*. [онлайн] Доступно: <https://www.facebook.com/DecArtMuseum/posts/2278970815596360/> [Дата звернення: 20 Жовтня 2022].
199. Національний музей українського народного декоративного мистецтва, б. р. *Архів Н. Федорової*. [машинопис, рукопис, фото] Київ: Національний музей українського народного декоративного мистецтва.

200. Несененко, А., 2018. Хто вона – бабця Оксана, чиє панно прикрашає станцію Хрещатик. *Українська правда*. 17 травня. [онлайн] Доступно: <https://life.pravda.com.ua/columns/2018/05/17/230979/> [Дата звернення: 30 Жовтня 2021].
201. Нікітенко, Н., 2016. *Мозаїки Софії Київської*. Київ: Горобець.
202. Нікітенко, Н., 2017. *Таємничий код історії. Світські фрески Софії Київської*. Київ, Харків: б. в.
203. Нікітенко, Н., 2021. Тератологічний сюжет орнаменту південної вежі Софії Київської. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*, 4, с. 70–79. doi: 10.18523/2617-8907.2021.4.70-79.
204. Новікова, О., 2019. Цінський монохромний фарфор з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Українська академія мистецтва*, 27, с. 168–177. [онлайн] Доступно: <https://doi.org/https://doi.org/10.33838/naoma.27.2018.168-177> [Дата звернення: 18 Вересня 2021].
205. Овсієнко В., 2016. *Галина Севрук. Спогади*. Віртуальний музей «Дисидентський рух в Україні». [онлайн] Доступно: <http://museum.khpg.org/1454935332> [Дата звернення: 15 Травня 2022].
206. Орлов, В. (упор.), 1971. *Виставка кераміки і тканини. Держбуд СРСР, Державний комітет по громадському будівництву та архітектурі, КиївЗНДІЕП*. Київ: Реклама.
207. Орлов, Р., 2010. Золотарство. У: Скрипник, Г., ред. *Історія українського мистецтва: в 5 т. Т. 2: Мистецтво середніх віків*. Київ: б. в., с. 765–778.
208. Отрощенко, В., 2022. Українські археологи-нонконформісти тоталітарної доби. *Археологія*, 3, с. 131–146.

209. Павлуцький, Г., 1927. *Історія українського орнаменту*. Київ: Українська Академія наук.
210. Падалка, Я., 1999. *Доля гончаря*. Київ: Видавничий Дім «Соборна Україна» (Духовне надбання України).
211. Панч, П., 1959. Без лінійки і без циркуля. *Україна*, 5(236), с. 16.
212. Паславська, Л., 2013. Керамічні миски Київщини кінця ХІХ – початку ХХ століття у контексті української народної художньої культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 31, с. 278-285.
213. Пекаровский, М., 1965. Сеятели красоты. *Искусство*, 1, с. 37.
214. Пекаровский, М., 1966. Верность традициям. *Декоративное искусство СССР*, 5, с. 13–17.
215. Пісковський, Ю., 2013. *Художник Мешкова*. [машинопис] Інв. Р ІІІ–16374. м. Київ. Арк. 1–618. Київ: Науковий архів Музею книги і друкарства України. Україна.
216. Полідович, Ю., 2017. Лев і пантера (ажурні пластинки з Мелітопольського кургану). *Археологія і давня історія України*, 2 (23), с. 185–192.
217. Пошивайло, І., 2001. Яків Падалка: «Ніяк не можу розпрощатися з глиною...». *Народне мистецтво*, 1/2 (13–14), с. 30–33.
218. Придатко, Т., 1975. Декоративне мистецтво в оздобленні інтер'єрів. *Народна творчість та етнографія*, 6, с. 29–34.
219. Придатко, Т., 1989. Пошуки образності у київських керамістів. *Образотворче мистецтво*, 4, с. 8–11.
220. Придатко, Т., 2014. Крутенко Н. Г. У: Дзюба, І., ред. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 15 : *Кот–Куз*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень



НАН України. [онлайн] Доступно: <https://esu.com.ua/article-2278> [Дата звернення: 09 Вересня 2020].

221. Променицький, К., 1975. Декоративні особливості деяких народних музичних іграшок. *Народна творчість та етнографія*, 2, с. 97–98.
222. Про організацію Академії архітектури УРСР: постанова РНК і ЦК КП(б)У від 21 червня 1945 року № 960, 1946. *Вісник Академії архітектури УРСР*, 1, с. 7.
223. Пучков, А., 2021. Українська Академія архітектури: історія, набутки і втрати, сподівання й перспективи. до історії функціонування академії у 1945–2021 роках. *Архітектурний вісник КНУБА*, 22–23, с. 4–20. <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2021.78.7-30>
224. Ревенок, Н., 2020. Мистецтвознавчі аспекти атрибуції українського фарфору та фаянсу ХІХ – початку ХХ століття. *Культура і сучасність: альманах*, 2, с. 146–150.
225. Ревенок, Н., 2021. Етичні проблеми реставраційної та експертної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, с. 122–128.
226. Рижова, О., 2020. Форми вияву архетипу великої матері в образі богині Марени у давній культурі різних слов'янських народів українців, білорусів, росіян, поляків. *Сіверянський літопис*, 5, с. 25–35.
227. Руденко, О., 2020. *Мистецтво дибинецької кераміки в художній культурі Київщини ХІХ–ХХ століть*. Дисертація к. мист. НАКККіМ, НМАУ ім. П. І. Чайковського.
228. Русяєва М. 2010. Античні держави Північного Причорномор'я. Фігурний посуд. Рельєфні зображення на посуді. У: Скрипник, Г., ред. *Історія декоратив* У: Скрипник, Г., ред. *Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 1: Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя. ного*

*мистецтва України: у 5 т. Т. 1: Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя.* Київ: б. в., с. 170–177: іл.

229. Сакович, І., 1959. Народный мастер О. Железняк. *Декоративное искусство СССР*, 7(20), с. 13–14.
230. Сакович, І., 1968. Кераміка. У: Бутник-Сіверський, Б., Коломієць, М., ред. *Історія українського мистецтва: в 6 т. Т. 6, кн. 1. Радянське мистецтво 1941–1967 років.* Київ: б. в., с. 359–363.
231. Сакович, І., 1970. *Народна керамічна скульптура радянської України.* Київ: Наукова думка.
232. Сакович, І., 1975. *Народні традиції в українській художній промисловості.* Київ: Наукова думка.
233. Севрук, Г., 2008. Світло пам'яті. *Україна. Наука і культура*, 34, с. 422–427.
234. Селівачов, М., 1980. *Народне мистецтво і сучасність.* Київ: Знання.
235. Селівачов, М., 1981. *Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві.* Київ: Наукова думка.
236. Селівачов, М., 2009. *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія).* Київ: Редакція вісника «АНТ».
237. Селівачов, М., 2020. Антропоморфні знаки / образи народної орнаментики: язичницькі релікти, фольклорні символи, міфологеми фейклору. *Народознавчі зошити*, 1 (151), с. 15–20.
238. Селівачов, М., 2022. «Наївне мистецтво»: становлення поняття, різновиди та різні назви явища. *Народознавчі зошити*, 3 (165), с. 525–535.
239. Сержант, Л., 2006. Роль народних майстрів у становленні творчого стилю майстерні Ніни Федорової. У: Селівачов, М., ред. *Музей народного мистецтва та національна культура.* Київ: Златограф, с. 153–162.

240. Сержант, Л., 2007–2008. Ніна Федорова (30.XII. 1907, с. Білорівчичі, нині Житомирська обл. – 30.I.1993, Київ) – видатний майстер сучасної кераміки. *Ант*, 19–21, с. 106–107.
241. Сержант, Л., 2011. *Федір Олексієнко (1898–1982)*. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. [онлайн] Доступно: <http://www.mundm.kiev.ua/READING/OLEX.SHTML> [Дата звернення: 08 Листопада 2021].
242. Сержант, Л., 2012. *Омелян Желєзняк Заслужений майстер народної творчості (1909–1963)*. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. [онлайн] Доступно: <http://www.mundm.kiev.ua/READING/ZHELEZ.SHTML> [Дата звернення: 19 Лютого 2021].
243. Сержант, Л., 2019. Український фарфор і фаянс 1900–1930-х років: національна своєрідність і загальноєвропейський контекст. У: Скрипник, Г., ред. *Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст*. Київ: Видавництво ІМФЕ, с. 219–266.
244. Симоненко, О., 2008. Мистецтво сарматів Північного Причорномор'я. У: Скрипник, Г., ред. *Історія українського мистецтва: в 5 т. Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу*. Київ: б. в., с. 230–261.
245. Сирена, Б., 1966. Сувеніри для динамівців. *Вечірній Київ*, 12 Листопада.
246. Складенко, Г., 1984. *Монументально-декоративное искусство в общественных зданиях Украины 1970-х годов (к проблеме архитектурно-художественного ансамбля в городской среде)*. Дисертація к. мист. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР.
247. Складенко, Г., 1987. *Мистецтво і місто. Роль монументально-декоративного мистецтва у формуванні естетичного середовища*

*соціалістичного міста*. Київ: Товариство «Знання» Української РСР, серія 6 «Література і мистецтво».

248. Скляренко, Г., 1990. *Художник и город: Проблемы формирования архитектурно-художественного ансамбля*. Київ: Наукова думка.
249. Скляренко, Г., 2007. Монументально-декоративне мистецтво. У: Скрипник, Г., ред. *Історія українського мистецтва: в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ століття*. Київ: б. в., с. 626–663.
250. Скоромна, А., 2019. Ніна Федорова – генератор ідей нового стилю в кераміці та керамопластиці. У: *Мистецька освіта в Україні та світі: стандарти професіоналізму та нова комунікативна реальність*. Збірник матеріалів науково-теоретичної конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів ЛНАМ. Львів, 20.11.2019. Львів: ЛНАМ, с. 80–81.
251. Скоромна, А., 2020а. Керамопластика вхідних груп житлових будинків Північно-Броварського та Воскресенського масивів у Києві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*, 4, с. 82–89.
252. Скоромна, А., 2020б. Новаторство та особливості майстерні архітектурно-художньої кераміки Н. Федорової. У: *Сьомі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 23.11.2019. Київ: Видавництво Людмила, с. 148–149.
253. Скоромна, А., 2020с. Художні особливості керамопластики вхідних груп житлових будинків Північно-Броварського масиву м. Києва. *Культура і сучасність: альманах*, 2, с. 175–180.
254. Скоромна, А., 2021а. Архітектурна керамопластика у творчості О. Грудзинської 1950-х рр. У: *Восьмі Платонівські читання*. Тези

доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 21.11.2020. Київ: СПД Чалчинська Н. В., с. 148–149.

255. Скоромна, А., 2021b. Атрибуція керамопластики народних майстрів О. Железняка, Ф. Олексієнка та професійних керамістів Н. Федорової, Г. Шарай, Г. Севрук з колекції Державного музею іграшки. У: *Інноваційний розвиток сучасної науки: нові підходи та актуальні дослідження*. Науково-практична конференція. Запоріжжя, 26–27 березня 2021. Херсон: Молодий вчений, с. 41–47.
256. Скоромна, А., 2021c. Екстер'єрна та інтер'єрна керамопластика 1950-х років київської Експериментальної майстерні художньої кераміки. *Народознавчі зошити*, 3 (159), с. 689–699. <https://doi.org/10.15407/nz2021.03.689>
257. Скоромна, А., 2021d. Зооморфна пластика та художні особливості творчої манери народних майстрів київської Експериментальної майстерні художньої кераміки. In: *International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction»: conference proceedings*. Riga, Latvia, July 16–17, 2021. Riga: Baltija Publishing, с. 157–160.
258. Скоромна, А., 2021e. Реконструкція екстер'єрної керамопластики історичних пам'яток XVII—XVIII ст. київською Експериментальною майстернею художньої кераміки (1944–1987 рр.). У: *Дев'ять Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 20.11.2021. Київ: ФОП О. Лопатіна, с. 150–152.
259. Скоромна, А., 2021f. Симбіоз народного та професійного у творах митців київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1985 рр.). У: Павлюк, С., Никорак, О., Герус, Л., Козакевич, О., Куцир, Т., ред. *Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень:*

науковий щорічник: Випуск 1. Львів: Інститут народознавства НАН України, с. 119–121.

260. Скоромна, А., 2021 г. Трансцендентальна уява Федора Олексієнка – народного майстра київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1985 рр.). У: Пивоваров, С. В., ред. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції. (до 95-річчя заснування Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»). Київ. 23–24.09.2021. Київ: Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», Асоціація реставраторів України, с. 268–271.
261. Скоромна, А., 2021 г. Художні особливості творчості Антоніни Масехіної – фахівця київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1985 рр.). У: *Тези доповідей до XXV Міжнародної наукової конференції «Слобожанські читання»*. ОКЗ «Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини». Харків, 19–21.04.2021. Харків: ТОВ «Друкарня Мадрид», с. 134–135.
262. Скоромна, А., 2022. Історія створення та закриття Київської експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1987 рр.). *Народознавчі зошити*, 3(165), с. 585–593.  
<https://doi.org/10.15407/nz2021.03.689>
263. Смирна, Л., 2011. Ретроархаїзуючий проєктивізм як мистецька реальність 60-х років ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, с. 55–60.
264. Смирна, Л., 2017. *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*. Київ: Фенікс.
265. Смірнов, Р., 2010. Скульптура та архітектурний декор (IV – перша половина XVI ст.). У: Скрипник, Г., ред. *Історія українського мистецтва: в 5 т. Т. 2: Мистецтво середніх віків*. Київ: б. в., с. 87–112.

266. Смолій, Ю., 2012. Кахельний і майоліковий завод Йосафата Анджейовського в Києві: власники, виробництво, каталоги. *Студії мистецтвознавчі*, 4, с. 158–173. [онлайн] Доступно: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM\\_2012\\_4\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2012_4_9) [Дата звернення: 17 Лютого 2020].
267. Смоляр, О., 2017. Твори монументально-декоративного мистецтва в дизайні інтер'єрів готелів Києва: до проблеми збереження мистецьких пам'яток 1960–1980-х років. *Молодий вчений*, 7, с. 94–98.
268. Совет Народных Комиссаров Украинской ССР и ЦК КП(б) Украины, 1944. *Постановления и распоряжения Совета Народных Комиссаров Украинской ССР и ЦК КП(б) Украины за 1944 год*. [машинопис] Ф. 4802. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 1–27. Київ: Центральний державний архів вищих органів України.
269. Совет Народных Комиссаров Украинской ССР и ЦК КП(б) Украины, 1945. *Постановления и распоряжения Совета Народных Комиссаров Украинской ССР и ЦК КП(б) Украины за 1945 год*. [машинопис] Ф. 4802. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 1–168. Київ: Центральний державний архів вищих органів України.
270. Соломко, Л., 1969. Боян, Роксолана та інші. *Київська правда*, 9 грудня, с. 3.
271. Гарнашинська, Л., 2011. У: *Плеяда нескорених: Алла Горська, Опанас Заливаха, Віктор Зарецький, Галина Севрук, Людмила Семикіна: біобібліогр. нарис*. Київ: б. в. (Шістдесятництво: профілі на тлі покоління, 13).
272. Твоє місто, 2016. *Майоліка на стінах Львова: 10 адрес. Фото*. [онлайн] Доступно: [https://tvoemisto.tv/news/mayolika\\_na\\_stinah\\_lvova\\_10\\_adres\\_foto\\_82194.htm](https://tvoemisto.tv/news/mayolika_na_stinah_lvova_10_adres_foto_82194.htm) [Дата звернення: 20 Травня 2022].

273. Тихонова, Л., 2007. *Степан Кацимон. Національний музей українського народного декоративного мистецтва.* [онлайн] Доступно: <http://www.mundm.kiev.ua/READING/KAZYM.SHTML>[Дата звернення: 10 Лютого 2021].
274. Ткаченко, В., 1958. Декоративне мистецтво українського народу. *Народна творчість та етнографія*, 1, с. 100–110.
275. Тобілевич, Г., 2009. Модульні композиції в архітектурно-декоративній кераміці Тараса Драгана. *Міст. Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 6, с. 365–370. [онлайн] Доступно: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist\\_2009\\_6\\_48](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2009_6_48) [Дата звернення: 01 Жовтня 2021].
276. Гоцька, І., 1971. *Мозаїки та фрески Софії Київської. Фотоальбом.* Київ: Мистецтво.
277. Травкіна, О., 2018а. До питання про час будівництва будинку Чернігівського колегіуму та особливості його архітектури. *Сіверянський літопис*, 3, с. 32–44.
278. Травкіна, О., 2018в. Відбудова будинку Чернігівського колегіуму у 50-х роках ХХ ст. *Чернігівські старожитності*, 5 (8), с. 68–82.
279. Український державний науково-дослідний та проектний інститут реставрації, 1959. *Фотографії до звіту про реставрацію пам'ятки архітектури XVII–XVIII ст. колишньої Микільської церкви Держзаповідника Києво-Печерської лаври.* [фотографії] УкрНДІпроектреставрація, м. Київ. Спр. №33. Арк. 1–30. Київ: Український державний науково-дослідний та проектний інститут.
280. Український державний науково-дослідний та проектний інститут, 1982. *Пам'ятка архітектури XII ст. Михайлівська церква у м. Переяслав-Хмельницькому. Проект реставрації том 1. Попередні роботи.*



[машинопис] УкрНДІпроектреставрація, м. Київ. Спр. 181, Арк. 1–13. Київ: Український державний науково-дослідний та проектний інститут.

281. Уразбаєва, А., 2019. *Творчість Оксани Грудзинської*. Кваліфікаційна бакалаврська робота ОПП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.
282. Федорова, Н., 1930–1981. *Альбом з індивідуальними і груповими фотографіями Федорової Н. І. з видами Межигір'я і м. Києва, газетними та журнальними вирізками, листівками*. [фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 143. Арк. 1–92. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
283. Федорова, Н., 1936–1978. *Документи /накази, витяги з наказів, виписки з протоколу, постанова, резолюції/службової діяльності Федорової Н. І.* [машинопис, рукопис]. Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 55. Арк. 1–15. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
284. Федорова, Н., 1937–1978. *Посвідчення про займані фондоутворювачем посади, квиток члена інженерно-технічної секції Спілки скло-порцеляни та перепустка на право входу у виробничу зону ВДНГ України*. [машинопис]. Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 56. Арк. 1–24. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
285. Федорова, Н., 1945–1972. *Почесний лист і почесні грамоти за участь у підготовці та організації виставок народного декоративного мистецтва, за високі виробничі показники в соціалістичному змаганні*. [машинопис, фотокопії]. Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993),

- українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 111. Арк. 1–10. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
286. Федорова, Н., 1947, 1964–1974. *Альбом з індивідуальними фотографіями Альошина П. Ф., Заболотного В. І., Комара В. М., Лазаренка В. І., Манучарової Н. Д. та фотографії робіт Кацімона С. Ю., Мешкової Л. І., Олексієнка Ф. І., Орлова В. О., Падалки Я. І., Севрук Г. С., Шарай Г. Г.* [машинопис, фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 145. Арк. 1–190. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
287. Федорова, Н., 1948–1964. *Альбом з фотографіями /особисті і групові фотографії, робіт з кераміки, каталог виставки, малюнки і портрети художника Бурячка М. І./* [машинопис, фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 75. Арк. 1–95. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
288. Федорова, Н., 1948–1976. *Матеріали майстра художньої кераміки Шарай Г. Г. та про неї /автобіографія, статті, заяви, характеристики, вірші, каталоги виставок, фотографії – особисті, групові та її робіт/.* [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 91. Арк. 1–97. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
289. Федорова, Н., 1951а. Інтерферуючі керамічні поливи. У: Манучарова, Н., ред. *Архітектурно-будівельна кераміка*. Київ: Видавництво Академії архітектури УРСР, с. 66–69.
290. Федорова, Н., 1951б. Художні можливості майоліки. *Вісник Академії архітектури УРСР*, 1, с. 27–30.

291. Федорова, Н., 1951, 1956, б. р. *«Способи художнього оформлення майоліки», «Художні можливості майоліки», «Художнє оформлення декоративних майолікових виробів».* Статті. [машинопис, машинопис з виправленнями автора, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 1–30. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
292. Федорова, Н., 1951–1978. *Матеріали лабораторії архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕП /історична довідка, біографічні дані працівників майстерні Маринченка М. М., Мешикової Л. І., Падалки Я. І., Севрук Г. С., Шарай Г. Г. Каталог виставки, буклети виставки кераміки і текстилю, експонованої в Софії Київській, фотокопія почесної грамоти, подяки, вітальні вірші, афіша виставки «Кераміка українських художників»/.* [машинопис, рукопис, фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Од. зб. 64. Арк. 1–50. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
293. Федорова, Н., 1952–1975. *Альбоми і матеріали про народних майстрів лабораторії архітектурно-художньої кераміки Федорової Н. І., Пошивайло Н. С., Шарай Г. Г. та інші.(статті, нотатки, повідомлення). Вирізки з газет Вечірній Київ, Радянська Україна, Известия, Советская культура та ін.* [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 65. Арк. 1–142. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
294. Федорова, Н., 1953. *Про роботу керамічної майстерні Інституту художньої промисловості АА УРСР.* Зброшурована книга. [машинопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська

- радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 92. Арк. 1–76. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
295. Федорова, Н., 1953–1965. *Характеристики, пояснюючі записки, статті, запрошення та інше*. [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 76. Арк. 1–47. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
296. Федорова, Н., 1953–1978. *Альбоми з груповими фотографіями працівників лабораторії архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕП /Железняк О. С., Грудзинської О. А., Кацімона С. Ю., Масехіної А. Д., Севрук Г. С., Федорової Н. І., Шарай Г. Г., фото їх робіт та матеріали про них /статті, нариси, нотатки, повідомлення/. Вирізки з журналів та газет «Вечірній Київ», «Комсомольское знамя», «Київська правда», «Культура і життя» та інше*. [машинопис, рукопис, фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 66. Арк. 1–140. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
297. Федорова, Н., 1954. *Про роботу експериментальної керамічної майстерні Інституту художньої промисловості АА УРСР*. [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 93. Арк. 1–29. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
298. Федорова, Н., 1955а. *Відгук Черепової О. В. на звіт про роботу керамічної майстерні Інституту художньої промисловості АА УРСР*. [машинопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 131. Арк. 1–2. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

299. Федорова, Н., 1955б. *Звіт про роботу експериментальної керамічної майстерні Інституту художньої промисловості АА УРСР*. Зброшурована книга. [машинопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 94. Арк. 1–69. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
300. Федорова, Н., 1955–1966. *Варварцева М. М., Драча І. Ф., Мусієнка П. Н., Панча П. Й., Попова Д. В., Федорової Н. І. та інші. Нариси, статті та вірші про Железняка О. С.* [рукопис, машинопис, вирізки з газет та журналів] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 78. Арк. 1–88. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
301. Федорова, Н., 1956а. Емалі червоного кольору на основі сполук міді. *Архітектура і будівництво*, 6, с. 18–19.
302. Федорова, Н., 1956б. *Звіт про роботу експериментальної керамічної майстерні НДІ художньої промисловості АА УРСР*. Зброшурована книга. [машинопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 95. Арк. 1–65. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
303. Федорова, Н., 1956–1967. *Особиста картка, автобіографія, заяви, характеристики, рекомендації, листування, запрошення, ілюстрації та афіша виставки його робіт, стенограма зборів, присвячених пам'яті Білокур К. В. та Железняка О. С., кваліфікаційне посвідчення по експлуатації газообладнання та інше.* [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 79. Спр. 1–144. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

304. Федорова, Н., 1957. *Науково-технічний звіт про роботу майстерні художньої кераміки Інституту архітектурних споруд АБ і А УРСР*. Зброшурована книга. [машинопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 96. Арк. 1–88. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
305. Федорова, Н., 1957–1960. *Матеріали про раціоналізаторську пропозицію Федорової Н. І. «Глазур червоного кольору на основі сполук міді» (посвідчення, заява, рецензії, листування з організаціями, що стоять вище, протокол наради комісії БРВЗ НДІ АБ і А УРСР)*. [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 59. Арк. 1–29. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
306. Федорова, Н., 1958. *Про роботу експериментальної майстерні художньої кераміки*. [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 97. Арк. 1–8. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
307. Федорова, Н., 1959–1974. *Альбом з індивідуальними і груповими фотографіями Федорової Н. І. та її робіт*. [машинопис, фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 144. Арк. 1–172. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
308. Федорова, Н., 1960а. *Науково-технічний звіт про роботу експериментальної майстерні художньої кераміки Науково-дослідного інституту архітектурних споруд АБ і А УРСР над темами № 60-03 з рецензією Мамолат Є. С.* [машинопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки.

- Оп. 1. Спр. 98. Арк. 1–49. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
309. Федорова, Н., 1960b. Глазурь красного цвета на основе соединений меди. *Перечень описаний изобретений, рационализаторских предложений и передового опыта*, 9, Киев (б. и.), с. 14.
310. Федорова, Н., 1961. В експериментальній майстерні художньої кераміки. *Вісник Академії будівництва і архітектури УРСР*, 3, с. 72–73.
311. Федорова, Н., 1961–1962. *Звіт про роботу експериментальної майстерні художньої кераміки Науково-дослідного інституту архітектурних споруд АБ і А УРСР по темах № 61-03, 62-08, 63-12, 63-13*. [машинопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 99. Арк. 1–20. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
312. Федорова, Н., 1962a. *Лист Федорової Н. І. Одеському обласному відділенню Худфонду УРСР з повідомленням рецепту і технології червоної глазури*. 22 Березня 1962. [машинопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 33. Арк. 1–2. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
313. Федорова, Н., 1962b. *Свідоцтво Чехословацького організаційного комітету про участь Федорової Н. І. в Міжнародній виставці керамістів в м. Празі*. [машинопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 60. Арк. 1–1. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
314. Федорова, Н., 1963–1966. *Матеріали майстра народного мистецтва та про нього /автобіографія, відомості про участь у виставках, стенограма обговорення виставки Олексієнка Ф. І. і Вервес Г., статті про нього*,

листування, афіша/. [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 85. Арк. 1–69. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

315. Федорова, Н., 1964. *Про керамічні вироби з різними способами художнього оформлення майолікою, виготовлених експериментальною майстернею. Виступ на зборах сектора інтер'єра КиївЗНДІЕП.* [рукопис, машинопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 24. Арк. 1–9. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
316. Федорова, Н., 1964–1968. *Матеріали Кацімона С. Ю. про нього /особиста картка, заяви, список робіт, статті, листи, намальований портрет художником Бурячком М. І., фотографії особисті, групові і його робіт/.* [машинопис, рукопис, фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 82. Арк. 1–34. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
317. Федорова, Н., 1964–1980. *Матеріали художниці Севрук Г. С. та про неї /статті, характеристики, заяви, каталог виставки, фотографії – особисті і її робіт/* [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 90. Арк. 1–63. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
318. Федорова, Н., 1965. *Омельян Железняк (1909–1963).* Москва: Советский художник.
319. Федорова, Н., 1965–1980а. *Матеріали художника-архітектора Мешкової Л. І. і про неї /статті, заяви, характеристики, список робіт, каталоги виставок, афіша, фотографії – особисті, групові і її робіт/.*



- [машинопис, рукопис, фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 84. Арк. 1–80. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
320. Федорова, Н., 1965–1980б. *Матеріали художника Падалки Я. І. і про нього /автобіографія, характеристики, рекомендації, листування, статті та нотатки про нього, фотографії особисті і його робіт/*. [машинопис, рукопис, фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 88. Арк. 1–118. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
321. Федорова, Н., 1967–1974. *Матеріали майстра художньої кераміки Масехіної А. Д. та про неї /заяви, характеристики, фотографії її робіт/*. [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 83. Арк. 1–16. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
322. Федорова, Н., 1969–1971. *Матеріали художника Орлова В. О. та про нього /пропозиції з використання декоративної кераміки, проспект для Лейпцизької ярмарки, характеристика, каталог виставки, фотографії робіт/*. [машинопис, рукопис, фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 87. Арк. 1–35. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
323. Федорова, Н., 1971–1974. *Експериментальної майстерні художньої кераміки Інституту архітектурних споруд АБ і А УРСР на теми: 2, 3*. [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 103.

- Арк. 1–40. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
324. Федорова, Н., 1975. *Диплом, виданий Федоровій Н. І. директором КиївЗНДІЕП за участь в художній виставці, присвяченій 30-річчю перемоги над Німеччиною.* [фотокопія] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 62. Арк. 1–2. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
325. Федорова, Н., 1981а. *Автобіографія.* [рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 1–7. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
326. Федорова, Н., 1981б. *Особиста картка по обліку кадрів. Копія трудової книжки.* [машинопис, рукопис] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 63. Арк. 1–4. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
327. Федорова, Н., б. р.а. *«Глазур в архітектурній кераміці», «Кераміка для житла».* *Статті.* [Рукопис, машинопис з виправленнями автора] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 14. Арк. 1–9. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
328. Федорова, Н., б. р.б. *Малюнки фасадних декоративних керамічних плиток.* [фотокопії] Особовий фонд № 1113: Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), українська радянська художниця кераміки. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 1–10. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
329. Федорова, Н., Грудзинська, О., Шарай, Г., 1951. *Досвід роботи над художнім оформленням декоративних майолікових виробів.* У:

Манучарова, Н., ред. *Архітектурно-будівельна кераміка*. Київ: Видавництво Академії архітектури УРСР, с. 107–117.

330. Федулов, С., 1968. Сюїта-майоліка. *Радянська жінка*, 1.
331. Фіалков, Л., 1981. Не святі горшки ліплять... *Робітнича газета*, 15 Листопада.
332. Ханко, В., 2018. Мешкова Людмила Іванівна. У: Дзюба, І., Жуковський, А., Железняк, М. ... та Яцків, Я. ред., *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. [онлайн] Доступно: <https://esu.com.ua/article-65225> [Дата звернення: 28 Лютого 2021].
333. Ханко, В., 2020. Мусієнко Пантелеймон Никифорович. Дзюба, І., Жуковський, А., Железняк, М. ... та Яцків, Я. ред., *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. [онлайн] Доступно: <https://esu.com.ua/article-70458> [Дата звернення: 28 Лютого 2021].
334. Хижинський, В., 2021. Інспірації прадавніми керамічними формами у творчості професійних художників-керамістів Вроцлава. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 39 (3), с. 35–41. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-3-6>
335. Хмельницька, А., 1969. Виставка народного мистецтва у Харкові. *Народна творчість та етнографія*, 6, с. 106.
336. Хохлова, Е. (1963). На виставке українских керамистов. *Декоративное искусство СССР*, 3(64), 33–34.
337. *Художня виставка «Радянська Україна»*. Народне декоративно-прикладне мистецтво. Каталог. 1960. Київ: б. в.

338. Цельтнер, В., 1962. *Кераміка у побуті та архітектурі*. Буклет. Київ.
339. Чарновський, О., 1976. *Українська народна скульптура*. Львів: Видавництво при Львівському державному університеті «Вища школа».
340. Чегусова, З., 1982. Монументалісти – городу. *Творчество*, 5, с. 7–11.
341. Чегусова, З., 1986. Пошуки нових форм у сучасній монументально-декоративній кераміці України. *Образотворче мистецтво*, 5, с. 24–27.
342. Чегусова, З., 1987. Кераміка в інтер'єрах громадських споруд. *Образотворче мистецтво*, 3, с. 16–19.
343. Чегусова, З., 1989. Жива кераміка Людмили Мешкової. *Образотворче мистецтво*, 4, с. 11–14.
344. Чегусова, З., 2003. Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього рішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970–1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП. У: Шевельов, В. (ред). *Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель*. Київ: КиївЗНДІЕП, с. 208–215.
345. Чегусова, З., 2016. Монументально-декоративна кераміка. У: Скрипник, Г., ред. *Історія декоративного мистецтва України: в 5 т. Т. 5: Мистецтво ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: б. в., с. 363–372.
346. Черненко, О., 2021. Архітектура. У: Черненко, О. (упоряд.). *Історія цивілізації. Україна*. Т. 2: Від Русі до Галицького князівства (900–1256). Харків: Фоліо, с. 347–372.
347. Черниченко-Лампека, Н., 2006. Грудзинська Оксана Аркадіївна. У: Дзюба, І., Жуковський, А., Железняк, М. ... та Яцків, Я., ред. *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.

[онлайн] Доступно: <https://esu.com.ua/article-32056> [Дата звернення: 07 Лютого 2021]

348. Чернявський, В., 2018а. Засоби архітектурно-художньої кераміки при формуванні внутрішнього середовища закладів громадського обслуговування. *Архітектурний вісник КНУБА*, 14–15, с. 214–220.
349. Чернявський, В., 2018б. Архітектурно-художнє формування внутрішнього середовища закладів громадського обслуговування. *Українська академія мистецтва*, 27, с. 74–79. [https://doi.org/10.33838/naoma.27.2018.74–79](https://doi.org/10.33838/naoma.27.2018.74-79).
350. Чернявський, В., 2022. Сприйняття творів декоративного мистецтва у контексті архітектурно-художнього формування внутрішнього середовища будівель цивільного призначення. *Українська академія мистецтва*, 31, с. 35–40. <https://doi.org/10.33838/naoma.31.2022.35-40>
351. Чечик, З., 1976. *Республіканський будинок кіно. КиївЗНІЕП*. Київ: Реклама.
352. Шакула, С., 2013. Колекція керамічних панно В. О. Орлова та їх культурно-історичне значення (з фондowego зібрання Національного заповідника «Софія Київська»). У: Колпакова, В., ред. *Могилянські читання – 2012. Збірник наукових праць: Традиції печерних монастирських комплексів в Україні та Східній Європі. Проблеми вивчення, збереження та музеєфікації*. Київ: б. в., с. 298–305.
353. Шакула, С. 2019. Софія Київська в творах декоративної кераміки із колекції Національного заповідника «Софія Київська». У: Нікітенко, Н., ред. *Софійський часопис*, 3, с. 371–378.
354. Шахова, Л., 1987. Майстер художньої кераміки Яків Падалка. *Народна творчість та етнографія*, 1, с. 86–87.
355. Шиян, Л. упор., 1965. *О. Железняк*. Київ: Реклама.
356. Шиян, Л. упор., 1966. *Ф. Олексієнко*. Київ: Реклама.

357. Школьна, О., 2015. Мистецтвознавчо-творчий доробок визначного бойчукіста Пантелеймона Никифоровича Мусієнка. *Мистецтвознавство України*, 15. с. 139–144. [онлайн] Доступно: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu\\_2015\\_15\\_19](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2015_15_19) [Дата звернення: 19 Лютого 2021].
358. Школьна, О., 2020. Бойчукізм у Межигірському мистецькому-керамічному технікумі-інституті як явище авангардного порядку. У: *100 років сучасності: ідеї Баухауз та українського авангарду у сучасному дизайні та дизайн-освіті*: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. 2–3 квітня 2020 р. Київ: КНУКІМ, с. 78–81.
359. Шолуха, О., 2020. *Миргородська школа мистецької кераміки в художній культурі України кінця XIX – першої третини XX століття*: Дисертація к. мист. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
360. Щербак, В., 1960. Українське народне мистецтво на сучасному етапі. *Народна творчість та етнографія*, 4, с. 23–30.
361. Щербак, В., 1969. Розвиваючи традиції. *Народна творчість та етнографія*, 5, с. 35–41.
362. Щербак, В., 1974. *Сучасна українська майоліка*. Київ: Наукова думка.
363. Щербак, В., 1975. Тарас Шевченко в мистецтві народу. *Народна творчість та етнографія*, 2 (132), с. 74–80.
364. Щирба, Н., 2014. *Скульптурна композиція Омеляна Желєзняка «Сон»*. Проект «Музейний експонат місяця» 2014 року, присвячений 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка Вересень 2014 р. Національний музей українського народного декоративного мистецтва. [онлайн] Доступно: <https://mundm.kiev.ua/EOM/EOM1409.SHTML> [Дата звернення: 06 Квітня 2021].

365. Юр, М., 2019. Шістдесятництво як ідейна основа реалізації національних цінностей у живопису. *Мистецтвознавство України*, 19, с. 288–296.
366. Я Галерея. ЛКСФ, 2020. *Флінта Зеновій. Каталог. Історія ЛКСФ. Інтер'єри*. [онлайн] Доступно: <http://lksf.онлайн/interior/>. [Дата звернення: 09 Червня 2022].
367. Яринич, В., 1964. Виставка народного декоративного мистецтва. *Народна творчість та етнографія*, 3, с. 104–106.
368. Ясинський, Я., 1962. Прикраси з кераміки. *Радянська жінка*, 8.
369. Яценко, С., 2007. *Ганна Шарай. «Софійська гончарня». Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Н. І. Федорової. Національний музей українського народного декоративного мистецтва*. [онлайн] Доступно: <https://www.mundm.kiev.ua/READING/SHARAY.SHTML> [Дата звернення: 12 Січня 2022].
370. Allen Nealy, J., 2014. *The metro (metroes): shaping Soviet post-war subjectivities in the Leningrad underground*. Oxford: Miami University.
371. Auktionen, 2009. *50-tals keramik. Bo Fajans*. [online] Available at: <http://www.50-talskeramik.se/2009/11/fynd-fran-auktionen-del-4.html>. [Accessed: 26 May 2022].
372. Bennett, D. 2004. *Metro: The Story of the Underground Railway*. Mitchell Beazley Art & Design.
373. Bower V., Knapp J. H., Little S., Torchia R. W., 1998. *Decorative Arts, Part II: Far Eastern Ceramics and Paintings; Persian and Indian Rugs and Carpets*. Washington: National Gallery of Art.
374. *Bowl with Stylized Bird, 11<sup>th</sup> century*. 2017. The Metropolitan Museum of Art, New York. [online] Available at:

- <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451198>. [Accessed: 18 May 2020].
375. Bruccoleri, V., 2019. Copie ou éloge? Les porcelaines monochromes en rouge de cuivre d'époque Kangxi (1661–1722) imitant les porcelaines du règne de Xuande (1425–1435), [online] Available at: <https://journals.openedition.org/framespa/6308?lang=en> [Accessed: 16 August 2021].
376. Demirsar Arli B., Kaya Ş., 2014. Primitive forms and figures in Çanakkale ceramics. *Art-Sanat*, 2, pp. 147–161.
377. Khyzhynskyi, V., Lampeka, M., Strilets, V., 2021. Ceramics of Halychyna in the late 19th – early 20th centuries. *Scientific and professional schools. Technologies. Personalities. History of Science and Technology*, 11(2), p. 383-410. <https://doi.org/10.32703/2415-7422-2021-11-383-410>
378. Koeppe, W., Le Corbeiller, C. Rieder, W. et al., eds., 2012. *The Robert Lehman Collection in the Metropolitan Museum of Art. Vol. XV: European and Asian Decorative Arts*. Princeton: Princeton University Press. [online] Available at: [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Robert\\_Lehman\\_Collection\\_Volume\\_XV\\_European\\_and\\_Asian\\_Decorative\\_Arts](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Robert_Lehman_Collection_Volume_XV_European_and_Asian_Decorative_Arts) [Accessed: 04 March 2021].
379. Loveantiques.com, 2023. *Unusual Spanish Glazed Art Pottery Jug*. [online] Available at: <https://www.loveantiques.com/items/listings/unusual-spanish-glazed-art-pottery-jug-LA364001> [Accessed: 16 March 2023].
380. Nikortsmina. Photo gallery, 2018. [online] Available at: <http://tripland.ge/racha-lechkhumi/> [Accessed: 08 May 2020].
381. Poursat, J.-C., Knappett, C., 2022. *The Art and Archaeology of the Aegean Bronze Age: A History*. Cambridge University Press, 578 p., pl.



382. Rose, D., 2007. *Tiles of the unexpected underground. A study of six miles of geometric tile patterns on the London underground*. London; Rothwell & Dunworth Ltd .
383. Shkolna, O., Sosik, O., Barbalat, O., Sytnyk, I., Kashshay, O. 2021. Kyivan Rus Kolts with enamels and Niello: genesis, sources of inspiration, iconography, attribution issues. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S2), pp. 645–677. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS2.1409>
384. Strom, M., 1994. *Metro-art in the metro-polis*. Paris: ACREdition.
385. 20thcenturyforum.com, 2014. *Marcel Garcia Arroyo Ceramica, Spain*. [online] Available at: <https://www.20thcenturyforum.com/t15678-marcel-garcia-arroyo-ceramica-spain> [Accessed: 03 June 2022].
386. Tajan, 2012. *Arts décoratifs du XXe siècle, céramiques d'exception: vente 9745, Paris, Espace Tajan, mercredi 19 et jeudi 20 septembre 2012*. Paris: Tajan.
387. Valenstein S. *A handbook of Chinese ceramics*. The Metropolitan Museum of Art, New York. 1989. 331 p.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І  
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**СКОРОМНА АЛЕСЯ КОСТЯНТИНІВНА**

Прим.№ 1  
УДК 738(477.411)"1944/1985"

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
ШЛЯХИ РОЗВИТКУ І ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КИЇВСЬКОЇ  
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНІ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ  
(1944–1985 РР.)

**ДОДАТКИ**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація»  
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

А. К. Скоромна

Науковий керівник:  
Русяєва Марина Вікторівна  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Київ – 2022**

## ДОДАТОК А

### ІСТОРІЯ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНІ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ У ФОТО ТА АРХІВНИХ ДОКУМЕНТАХ

#### Анотований список фотографій та архівних документів до розділу 2

**A.2.** В. Заболотний. Президент, дійсний член АА УРСР (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 8).

**A.2.2.** П. Альошин. Віцепрезидент, дійсний член АА УРСР (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 10).

**A.2.3.** О. Власов. Член президії, дійсний член АА УРСР, головний архітектор. Фото з інтернету. URL: <https://ru.wikipedia.org>

**A.2.4.** А. Комар. Президент АБіА УРСР (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 9).

**A.2.5.** Н. Манучарова. В. о. директора Інституту художньої промисловості АА УРСР (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 5).

**A.2.6.** П. Мусієнко (1905–1980). 1930 (за Федорова, 1930–1981, арк. 20).

**A.2.7.** Н. Федорова (1907–1993). 1930 (за Федорова, 1930–1981, арк. 21).

**A.2.8.** Н. Федорова (за Національний..., б. р.).

**A.2.9.** Експериментальна майстерня художньої кераміки на території НЗ «Софія київська», 2022.

**A.2.10.** Л. Жоголь. Фото з інтернету. URL: <https://uk.wikipedia.org>

**A.2.11.** О. Железняк (1909–1963) (за Національний..., б. р.).

**A.2.12.** О. Железняк (за Національний..., б. р.).

**A.2.13.** О. Железняк (за Національний..., б. р.).

**A.2.14.** О. Грудзинська. 1943 (за Федорова, 1930–1981, арк. 50).

**A.2.15.** О. Грудзинська в ЕМХК (за Федорова, 1948–1964, арк. 18).

**A.2.16.** О. Грудзинська в ЕМХК (за Федорова, 1948–1964, арк. 19).

**A.2.17.** О. Грудзинська в ЕМХК. 1948 (за Федорова, 1948–1964, арк. 21).

**A.2.18.** О. Грудзинська. 2022. Фото онуки А. Несененко.

**A.2.19.** О. Грудзинська та Г. Шарай в ЕМХК (за Федорова, 1948–1964, арк. 27).

**A.2.20.** Г. Шарай (1921–2013). 1969. Фото з приватного архіву Г. Севрук.

**A.2.21.** Зліва направо: Г. Шарай та О. Грудзинська в ЕМХК (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 18).

**A.2.22.** Зліва направо: Е. Роганова, Н. Федорова, Г. Шарай, М. Примак, Н. Гаркуша, О. Грудзинська в ЕМХК. (за Федорова, 1959–1974, арк. 24).

**A.2.23.** Г. Севрук (1929–2022). 1981. Фото з приватного архіву Г. Севрук.

**A.2.24.** Г. Севрук. 1981. Фото з приватного архіву Г. Севрук.

**A.2.25.** Г. Севрук. Фото з приватного архіву Г. Севрук.

**A.2.26.** Зліва направо: Г. Севрук і М. Брайчевський. 1992. Фото з приватного архіву Г. Севрук.

**A.2.27.** Л. Мешкова (1938) (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 65).

**A.2.28.** Л. Мешкова (за Федорова, 1953–1978, арк. 97).

**A.2.29.** Л. Мешкова. Фото О. Карпенка з інтернету. URL: <https://ukrainianpeople.us/>

**A.2.30.** С. Кацімон (1907–1979) (за Федорова, 1964–1968, арк. 23).

**A.2.31.** Зліва направо: С. Кацімон і Н. Федорова (за Федорова, 1959–1974, арк. 153).

**A.2.32.** Зліва направо: С. Кацімон і Н. Федорова (за Федорова, 1959–1974, арк. 154).

**A.2.33.** Ф. Олексієнко (1898–1982) (за Національний.., б. р.).

**A.2.34.** Я. Падалка (1926–2000). 1975. Фрагмент фото з приватного архіву Г. Севрук.

**A.2.35.** Зліва направо: Г. Шарай, Г. Севрук, Н. Федорова, Я. Падалка. 1969 (за Федорова, 1959–1974, арк. 149).

**A.2.36.** Зліва направо: Я. Падалка, Н. Федорова, Г. Севрук, Л. Мешкова. 1971 (за Федорова, 1959–1974, арк. 130).

**A.2.37.** Зліва на право: Л. Чедія-Мєшкова, Н. Федорова, Я. Падалка, Г. Шарай, на задньому плані Л. Мєшкова. Вересень 1975. Фото з приватного архіву Г. Севрук.

**A.2.38.** Зліва направо: Л. Мєшкова, Я. Падалка, Н. Федорова в ЕМХК (за Федорова, 1959–1974, арк. 168).

**A.2.39.** В. Орлов. 1969 (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 87).

**A.2.40.** Зліва направо: Н. Федорова і В. Орлов (за Федорова, 1959–1974, арк. 164)

**A.2.41.** На задньому плані зліва направо: А. Масехіна, Г. Шарай, В. Орлов. На передньому плані зліва на право: Н. Федорова, С. Кацімон

**A.2.42.** А. Масехіна (1915–1982 (?)). Фрагмент фото (за Національний.., б. р.).

**A.2.43.** Зліва направо: Г. Шарай, Н. Федорова, А. Масехіна. 1964 (за Федорова, 1930–1981, арк. 39).

**A.2.44.** Зліва на право: Г. Шарай, Н. Федорова, Г. Севрук, А. Масехіна. 1969. Фото з приватного архіву Г. Севрук.

**A.2.45.** Зліва направо: Г. Шарай, О. Гончаров, А. Масехіна, Н. Федорова, 1973 (за Федорова, 1930–1981, арк. 42).

**A.2.46.** Зліва на право: А. Масехіна, Г. Шарай, О. Гончаров, Л. Мєшкова, Я. Падалка, Н. Федорова, Г. Севрук. До 30-ліття ЕМХК. 18.02.1974 (за Федорова, 1953–1978, арк. 37).

**A.2.47.** Зліва направо: О. Гончаров, Л. Мєшкова, А. Масехіна, Н. Федорова, Г. Севрук, Г. Шарай, Я. Падалка в ЕМХК. 1974 (за Федорова, 1930–1981, арк. 67).

**A.2.48.** Зліва направо: Раїса та Іван Батечко, Г. Шарай, Л. Мєшкова, А. Масехіна, Н. Федорова, Г. Севрук біля ЕМХК. 1975. Фото з приватного архіву Г. Севрук.

**A.2.49.** М. Маринченко (1924–2004) (за Національний.., б. р.).

**A.2.50.** Н. Крутенко (1955–2021). 2019.

**A.2.51.** Лист ПАТ «КиївЗНДЦЕП» від 06.09.2021 р. № 05–1080. Роки роботи митців у «Лабораторії архітектурно-художньої кераміки ПАТ «КИЇВЗНДЦЕП» 1963–1990 рр.

**A.2.52.** На передньому плані скульптор І. Коломієць. На задньому плані О. Грудзинська та Г. Шарай (за Федорова, 1930–1981, арк. 33).

**A.2.53.** На задньому плані зліва на право: Н. Гаркуша, Я. Падалка. На передньому плані зліва на право: Н. Федорова, Г. Севрук, технік Оленка (за Федорова, 1953–1978, арк. 39).

**A.2.54.** Зліва на право: О. Грудзинська, Г. Шарай, Є. Крутась. (за Федорова, 1930–1981, арк. 35).

**A.2.55.** Зліва на право: М. Коломієць (заступник директора Інституту теорії та історії архітектури АА УРСР) та Н. Федорова. 1969 р. (за Федорова, 1930–1981, арк. 65).

**A.2.56.** Зліва направо: О. Грудзинська, Н. Манучарова, Є. Катонін, О. Мизін, В. Кацин, Є. Ковтун, Г. Шарай, Н. Федорова, О. Железняк в Інституті художньої промисловості (за Федорова, 1930–1981, арк. 43).

**A.2.57.** Н. Федорова (за Федорова, 1959–1974, арк. 134).

**A.2.58.** О. Павленко. Портрет Н. Федорової. 1927. Папір, олівець (за Національний..., б. р.).

**A.2.59.** Зліва направо: П. Мусієнко, Н. Федорова і Н. Манучарова. 30.12.1967 р. (за Федорова, 1930–1981, арк. 63).

**A.2.60.** Н. Федорова і П. Мусієнко (за Федорова, 1930–1981, арк. 46).

**A.2.61.** Зліва направо: Л. Кияницина і Н. Федорова (за Федорова, 1930–1981, арк. 47).

**A.2.62.** Посвідчення Н. Федорової на раціоналізаторську пропозицію № 1. Полива червоного кольору на основі сполук міді. 1960 (за Федорова, 1957–1960, арк. 1).

**A.2.63.** Перелік описів винаходів, раціоналізаторських пропозицій і передового досвіду. № 9. Київ. 1960 р. (за Федорова, 1957–1960, арк. 14, 21 зв.).

**A.2.64.** Н. Федорова та Г. Шарай. Кахлі для печі в декорації «Хата Вівді» та декоративну плитку для «Хати попа», 1971 р. Для кінофільму «Білий птах із чорною ознакою». Режисер-постановник Ю. Ілленко, кіностудія ім. О. Довженка (за Федорова, 1959–1974, арк. 69).

**A.2.65.** Я. Падалка біля скульптури А. Морозової «Портрет О. Железняка». Поч. 1970-х рр. Атрибуція скульптури А. Несененко (онуки О. Грудзинської) (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 111).

**A.2.66.** М. Бурячек. Дружній шарж на О. Железняка. Папір, олівець (за Національний.., б. р.).

**A.2.67.** М. Бурячек. Дружній шарж на О. Грудзинську. 1963. Папір, олівець. (за Національний.., б. р.) URL: [https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/O\\_GRUDZ\\_J.SHTML](https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/O_GRUDZ_J.SHTML)

**A.2.68.** М. Бурячек. Дружній шарж на С. Кацімона. Папір, олівець (за Тихонова, 2007).

**A.2.69.** М. Бурячек. Дружній шарж на Ф. Олексієнка. Папір, олівець (за Національний.., б. р.).

**A.2.70.** М. Бурячек. Дружній шарж на Ф. Олексієнка. Папір, олівець (за Національний.., б. р.).

**A.2.71.** М. Бурячек (?). Дружні шаржі на М. Маринченка. Папір, туш, перо, олівець (за Національний.., б. р.).

**ФОТО ТА АРХІВНІ ДОКУМЕНТИ ДО РОЗДІЛУ 2**

**А.2.1.** В. Заболотний. Президент, дійсний член АА УРСР (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 8).



**А.2.2.** П. Альошин. Віцепрезидент – дійсний член АА УРСР (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 10).





**A.2.3.** О. Власов. Член президії – дійсний член АА УРСР, головний архітектор. Фото з інтернету. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>



**A.2.4.** А. Комар. Президент АБіА УРСР (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 9).



**А.2.5.** Н. Манучарова. В. о. директора Інституту художньої промисловості АА УРСР (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 5).



**А.2.6.** П. Мусієнко (1905–1980). 1930 (за Федорова, 1930–1981, арк. 20).



**А.2.7.** Н. Федорова (1907–1993). 1930 (за Федорова, 1930–1981, арк. 21).



**А.2.8.** Н. Федорова (за Національний..., б. р.).



**А.2.9.** Експериментальна майстерня художньої кераміки на території НЗ «Софія київська», 2022.



**А.2.10.** Л. Жоголь. Фото з інтернету. URL: <https://uk.wikipedia.org>



**А.2.11.** О. Железняк (1909–1963) (за Національний..., б. р.).



**А.2.12.** О. Железняк (за Національний..., б. р.).





**А.2.13.** О. Железняк (за Національний..., б. р.).



**А.2.14.** О. Грудзинська. 1943 (за Федорова, 1930–1981, арк. 50).



А.2.15. О. Грудзинська в ЕМХК (за Федорова, 1948–1964, арк. 18).



А.2.16. О. Грудзинська в ЕМХК (за Федорова, 1948–1964, арк. 19).



А.2.17. О. Грудзинська в ЕМХК. 1948 (за Федорова, 1948–1964, арк. 21).



А.2.18. О. Грудзинська. 2022. Фото онуки Г. Несененко.





**А.2.19.** О. Грудзинська та Г. Шарай в ЕМХК (за Федорова, 1948–1964, арк. 27).



**А.2.20.** Г. Шарай (1921–2013).1969. Приватна збірка Г. Севрук



**А.2.21.** Зліва направо: Г. Шарай та О. Грудзинська в ЕМХК (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 18).



**А.2.22.** Зліва направо: Е. Роганова, Н. Федорова, Г. Шарай, М. Примак, Н. Гаркуша, О. Грудзинська в ЕМХК. (за Федорова, 1959–1974, арк. 24).



**A.2.23.** Г. Севрук (1929–2022). 1981. Фото з приватного архіву Г. Севрук .



**A.2.24.** Г. Севрук. 1981. Фото з приватного архіву Г. Севрук.





**A.2.25.** Г. Севрук. Фото з приватного архіву Г. Севрук.



**A.2.26.** Г. Севрук і М. Брайчевський. 1992. Фото з приватного архіву Г. Севрук.



**A.2.27.** Л. Мешкова (1938) (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 65).



**A.2.28.** Л. Мешкова (за Федорова, 1953–1978, арк. 97).



**A.2.29.** Л. Мешкова. Фото О. Карпенка з інтернету. URL: <https://ukrainianpeople.us/>



**A.2.30.** С. Кацімон (1907–1979)(за Федорова, 1964–1968, арк. 23).



**А.2.31.** Зліва направо: С. Кацімон і Н. Федорова. (за Федорова, 1959–1974, арк. 153).



**А.2.32.** Зліва направо: С. Кацімон і Н. Федорова. (за Федорова, 1959–1974, арк. 154).





**А.2.33.** Ф. Олексієнко (1898–1982) (за Національний..., б. р.).



**А.2.34.** Я. Падалка (1926–2000). 1975. Фрагмент фото з приватного архіву Г. Севрук.





**А.2.35.** Зліва направо: Г. Шарай, Г. Севрук, Н. Федорова, Я. Падалка. 1969  
(за Федорова, 1959–1974, арк. 149).



**А.2.36.** Зліва направо: Я. Падалка, Н. Федорова, Г. Севрук, Л. Мешкова. 1971  
(за Федорова, 1959–1974, арк. 130).



**А.2.37.** Зліва на право: Л. Чедія-Мешкова, Н. Федорова, Я. Падалка, Г. Шарай, на задньому плані Л. Мешкова. Вересень 1975. Фото з приватного архіву Г. Севрук.



**А.2.38.** Зліва направо: Л. Мешкова, Я. Падалка, Н. Федорова в ЕМХК (за Федорова, 1959–1974, арк. 168).



**A.2.39.** В. Орлов. 1969 (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 87).



**A.2.40.** Зліва направо: Н. Федорова і В. Орлов (за Федорова, 1959–1974, арк. 164)



**А.2.41.** На задньому плані зліва направо: А. Масехіна, Г. Шарай, В. Орлов.  
На передньому плані зліва на право: Н. Федорова, С. Кацімон, Г. Севрук (за Федорова, 1953–1978, арк. 39).



**А.2.42.** А. Масехіна (1915–1982 (?)). Фрагмент фото (за Національний..., б. р.).





**А.2.43.** Зліва направо: Г. Шарай, Н. Федорова, А. Масехіна. 1964 (за Федорова, 1930–1981, арк. 39).



**А.2.44.** Зліва на право: Г. Шарай, Н. Федорова, Г. Севрук, А. Масехіна. 1969. Фото з приватного архіву Г. Севрук.



**А.2.45.** Зліва направо: Г. Шарай, О. Гончаров, А. Масехіна, Н. Федорова, 1973 (за Федорова, 1930–1981, арк. 42).



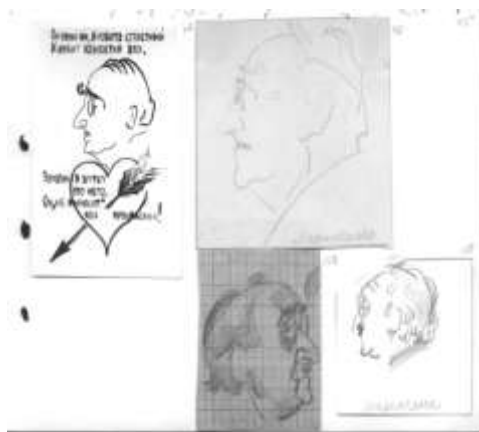
**А.2.46.** Зліва на право: А. Масехіна, Г. Шарай, О. Гончаров, Л. Мешкова, Я. Падалка, Н. Федорова, Г. Севрук. До 30-ліття ЕМХК. 18.02.1974 (за Федорова, 1953–1978, арк. 37).



**А.2.47.** Зліва направо: О. Гончаров, Л. Мешкова, А. Масехіна, Н. Федорова, Г. Севрук, Г. Шарай, Я. Падалка в ЕМХК. 1974 (за Федорова, 1930–1981, арк. 67).





**A.2.48.** Зліва направо: Раїса та Іван Батечко, Г. Шарай, Л. Мешкова, А. Масехіна, Н. Федорова, Г. Севрук біля ЕМХК. 1975. Фото з приватного архіву Г. Севрук.



**A.2.49.** М. Маринченко (1924–2004) (за Національний..., б. р.).




**A.2.50.** Н. Крутенко (1955–2021). 2019.


 ПУБЛІЧНЕ АКЦІОНЕРНЕ ТОВАРИСТВО  
 «УКРАЇНСЬКИЙ ЗОНАЛЬНИЙ НАУКОВО-ДОСЛІДНИЙ І ПРОЕКТНИЙ  
 ІНСТИТУТ ПО ЦИВІЛЬНОМУ БУДІВНИЦТВУ»  
 ПАТ «КИЇВЗНДІЕП»
 
 ISO 9001:2008  
 Certified Management System

---

06.09.2021 № 05-1080 На № \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_

*Про надання інформації*  
 На ваш лист від 02.09.2021 року «Про надання інформації про роки роботи працівників «Лабораторії архітектурно-художньої кераміки ПАТ «КИЇВЗНДІЕП» з 1963 року, повідомляємо наступне:  
 Н. Федорова працювала з 1963 року по 1984 рік;  
 Я. Падалко працював з 1968 року по 1986 рік  
 Л. Мешкова працювала з 1964 року по 1990 рік;  
 М. Маринеченко працював з 1987 року по 1990 рік;  
 Н. Крутенко працювала з 1986 року по 1990 рік.  
 Стосовно інших працівників, інформація в архіві відділу кадрів ПАТ «КИЇВЗНДІЕП» відсутня.

Директор  Микола СТАРИЧЕНКО

Вик. Лоза С.Д.  
 (044) 286-36-72

---

Україна, 01133, м. Київ, б-р Лесі Українки, 26.  
 тел.: (044) 286-36-72, факс: (044) 286-36-72  
<http://znidiep.com.ua>, E-mail: [znidiep@i.ua](mailto:znidiep@i.ua)

П/Р UA283204780000026005924427937  
 в ПАТ "УКРГАЗБАНК".  
 ІПН 014228226108, ЄДРПОУ № 100299105

**A.2.51.** Лист ПАТ «КИЇВЗНДІЕП» від 06.09.2021 р. № 05–1080. Роки роботи митців у «Лабораторії архітектурно-художньої кераміки в «КиївЗНДІЕП» 1963–1990 рр.





**A.2.52.** На передньому плані скульптор І. Коломієць. На задньому плані О. Грудзинська та Г. Шарай (за Федорова, 1930–1981, арк. 33).



**A.2.53.** На задньому плані зліва на право: Н. Гаркуша, Я. Падалка. На передньому плані зліва на право: Н. Федорова, Г. Севрук, технік Оленка (за Федорова, 1953–1978, арк. 39).



**A.2.54.** Зліва на право: О. Грудзинська, Г. Шарай, Є. Крутась. (за Федорова, 1930–1981, арк. 35).



**A.2.55.** Зліва на право: М. Коломієць (заступник директора Інституту теорії та історії архітектури АА УРСР) та Н. Федорова. 1969 р. (за Федорова, 1930–1981, арк. 65).



**A.2.56.** Зліва направо: О. Грудзинська, Н. Манучарова, Є. Катонін, О. Мизін, В. Кацин, Є. Ковтун, Г. Шарай, Н. Федорова, О. Железняк в Інституті художньої промисловості (за Федорова, 1930–1981, арк. 43).



**A.2.57.** Н. Федорова (за Федорова, 1959–1974, арк. 134).



**А.2.58.** О. Павленко. Портрет Н. Федорової. 1927. Папір, олівець (за Національний..., б. р.)



**А.2.59.** Зліва направо: П. Мусієнко, Н. Федорова і Н. Манучарова. 30.12.1967 р. (за Федорова, 1930–1981, арк. 63).





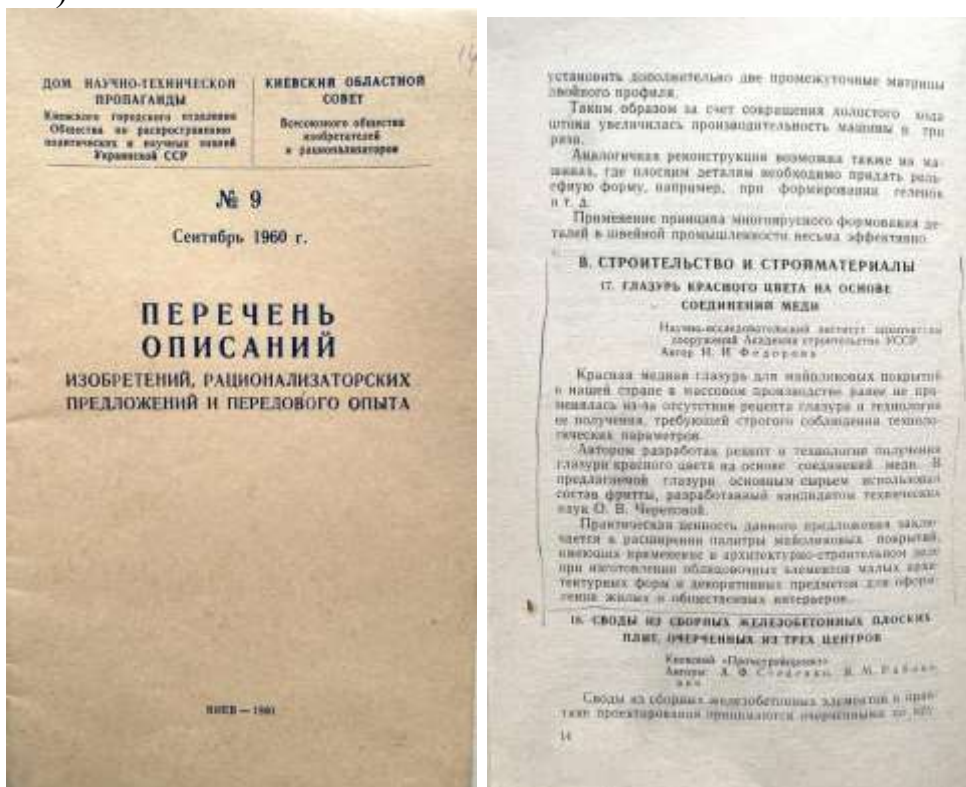
**A.2.60.** Н. Федорова і П. Мусієнко (за Федорова, 1930–1981, арк. 46).



**A.2.61.** Зліва направо: Л. Кияниціна і Н. Федорова (за Федорова, 1930–1981, арк. 47).



**A.2.62.** Посвідчення Н. Федорової на раціоналізаторську пропозицію № 1. Полива червоного кольору на основі сполук міді. 1960 (за Федорова, 1957–1960, арк. 1).



**A.2.63.** Обкладинка і сторінка Переліку описів винаходів, раціоналізаторських пропозицій і передового досвіду. № 9. Київ. 1960 р. (за Федорова, 1957–1960, арк. 14, 21 зв.).



**А.2.64.** Н. Федорова та Г. Шарай. Кахлі для печі в декорації «Хата Вівді» та декоративну плитку для «Хати попа», 1971 р. Для кінофільму «Білий птах із чорною ознакою». Режисер-постановник Ю. Ілленко, кіностудія ім. О. Довженка (за Федорова, 1959–1974, арк. 69).



**А.2.65.** Я. Падалка біля скульптури А. Морозової «Портрет О. Железняка». Поч. 1970-х рр. Атрибуція скульптури Г. Несененко (онуки О. Грудзинської) (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 111).



**A.2.66.** М. Бурячек. Дружній шарж на О. Железняка. Папір, олівець (за Національний..., б. р.).



**A.2.67.** М. Бурячек. Дружній шарж на О. Грудзинську. 1963. Папір, олівець (за Національний..., б. р.).

URL:[https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/O\\_GRUDZ\\_J.SHTML](https://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/O_GRUDZ_J.SHTML)

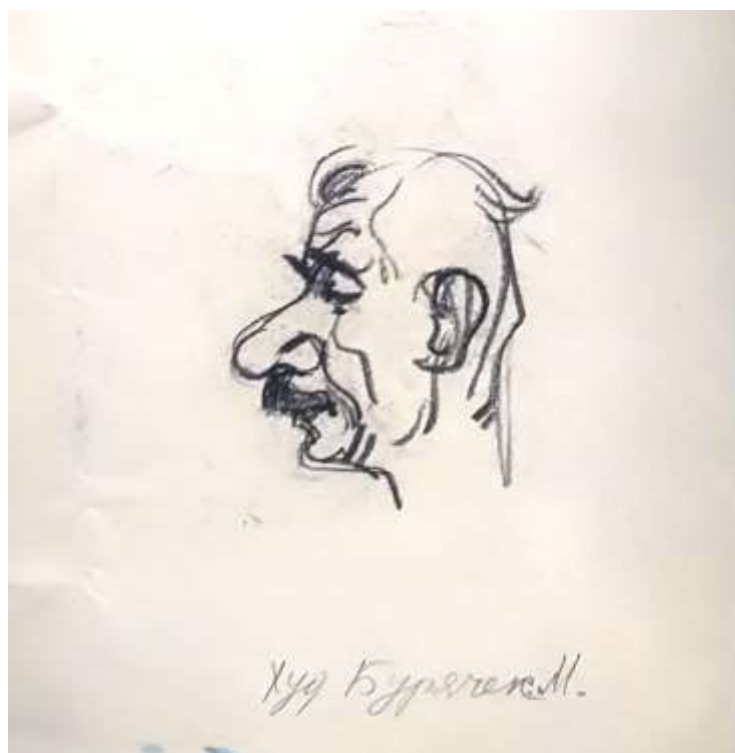




**A.2.68.** М. Бурячек. Дружній шарж на С. Кацімона. Папір, олівець (за Тихонова, 2007).



**A.2.69.** М. Бурячек. Дружній шарж на Ф. Олексієнка. Папір, олівець(за Національний.., б. р.).



А.2.70. М. Бурячек. Дружній шарж на Ф. Олексієнка. Папір, олівець (за Національний..., б. р.).



А.2.71. М. Бурячек (?). Дружні шаржі на М. Маринченка. Папір, туш, перо, олівець (за Національний..., б. р.).

## ДОДАТОК Б. ІЛЮСТРАЦІЇ

### АНОТОВАНИЙ СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

#### Ілюстрації до розділу 3

**Б.3.1.** Фрагмент центральної частини південного фасаду Чернігівського колегіуму. XVIII ст. Фото О. Травкіна.

**Б.3.2.** Н. Федорова, О. Железняк, Г. Шарай, Є. Крутась. Декоративна вставка. 1952–1953. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Чернігівський колегіум. XVIII ст.

**Б.3.3.** Михайлівська церква. XVIII ст. Переяслав-Хмельницький.

**Б.3.4.** Н. Федорова, О. Грудзинська, О. Железняк, Г. Шарай. Декоративні розетки і вставки. 1954. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Михайлівська церква. XVIII ст. Переяслав-Хмельницький.

**Б.3.5.** Н. Федорова, О. Грудзинська, О. Железняк, Г. Шарай. Декоративні розетки. 1954. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Михайлівська церква. XVIII ст. Переяслав-Хмельницький.

**Б.3.6.** Розетка. Архітектурна оздоба. XVIII ст. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Музей на території Михайлівської церкви. Переяслав-Хмельницький.

**Б.3.7.** Північний фасад до реставрації Церкви Св. Миколая XVII–XIX ст. Києво-Печерська Лавра, Київ. 1949 (за Український... 1959, фото 15).

**Б.3.8.** Апсида до реставрації Церкви Св. Миколая XVII–XIX ст. Києво-Печерська Лавра, Київ. 1953 (за Український... 1959, фото 12).

**Б.3.9.** Західна грань барабана Церкви Св. Миколая XVII–XIX ст. Києво-Печерська Лавра, Київ. 1959 (за Український... 1959, фото 27).

**Б.3.10.** Церква Св. Миколая. XVII–XVIII ст. Києво-Печерська Лавра. 2020.

**Б.3.11.** Н. Федорова, О. Грудзинська, О. Железняк, Г. Шарай. Декоративні розетки. 1957. Кераміка, ліплення, формування, емаль, глазур, розпис. Церква Св. Миколая. XVII–XIX ст. Києво-Печерська Лавра, Київ.

**Б.3.12.** Арх. І. Криксунова. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.

**Б.3.13.** О. Грудзинська, О. Железняк. Капітелі та декоративні медальйони на архітраві портика. 1952. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.

**Б.3.14.** О. Грудзинська, О. Железняк. Капітелі колон і пілястр. 1952. Кераміка, ліплення, формування, емаль, розпис. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.

**Б.3.15.** О. Грудзинська, О. Железняк. Медальйон. 1952. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.

**Б.3.16.** О. Грудзинська, О. Железняк. Гірлянди та обрамлення дверей (картуш, накладки). 1952. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.

**Б.3.17.** О. Грудзинська, О. Железняк. Обрамлення дверей (правий бічний фасад). 1952. Кераміка, ліплення, формування, емаль, розпис. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР

**Б.3.18.** Н. Федорова, О. Грудзинська, Є. Крутась. Декоративні вставки. 1952–1953. Кераміка, ліплення, формування, емалі, підглазурні фарби, розпис.

Дніпро-Інгулецька насосна станція. Проєкт ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР (за Федорова, 1953, арк. 23–32).

**Б.3.19.** Арх. І. Криксунова. Заклад дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». 1955. Проєкт ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.

**Б.3.20.** О. Грудзинська. Обрамлення дверей з пілястрами і архітравом. 1955. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яна та безсвинцева емаль, розпис. 3,87 × 2,6 см. Заклад дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». Проєкт ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.

**Б.3.21.** О. Грудзинська. Кахлі. 1955. Кераміка, ліплення, формування. Заклад дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». Проєкт ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.

**Б.3.22.** О. Грудзинська. Капітель пілястри. 1955. Кераміка, ліплення, формування. 83 × 42 см. Заклад дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». Проєкт ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.

**Б.3.23.** О. Грудзинська у процесі роботи з керамікою для закладу дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». 1954–1955. Проєкт ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.

**Б.3.24.** О. Грудзинська. Медальйони. 1955. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яна та безсвинцева емаль, розпис. Ø 60 см. Заклад дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». Проєкт ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.

**Б.3.25.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Грудзинська, Є. Крутась. Павільйон «Тваринництво». 1957. Проєкт ДП «ДІПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.

**Б.3.26.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Грудзинська, Є. Крутась. Декоративні вставки. 1957. Кераміка, ліплення, формування,

безолов'яні та безсвинцеві емалі, розпис. Павільйон «Тваринництво». 1957. Проект ДП «ДІПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.

**Б.3.27.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Грудзинська, Є. Крутась. Декоративні вставки. 1957. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яні та безсвинцеві емалі, розпис. Павільйон «Тваринництво». Проект ДП «ДІПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.

**Б.3.28.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Грудзинська. 1. Декоративна вставка «Свиня з поросятами». 1957. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яні та безсвинцеві емалі, розпис; 2. Копія ескізу декоративної вставки «Свиня з поросятами». 1954 (за Федорова, 1954, арк. 14). Павільйон «Тваринництво». Проект ДП «ДІПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.

**Б.3.29.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Грудзинська. 1. Копія ескізу декоративної вставки «Два барани». 1954 (за Федорова, 1954, арк. 15); 2. Декоративна вставка «Баран». 1957. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яні та безсвинцеві емалі, розпис. Павільйон «Тваринництво». Проект ДП «ДІПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.

**Б.3.30.** О. Грудзинська. Капітель. 1957. Кераміка, ліплення, формування. Павільйон «Тваринництво». Проект ДП «ДІПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.

**Б.3.31.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Грудзинська. Декоративні вставки. 1957. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яні та безсвинцеві емалі, розпис. Павільйон «Тваринництво». Проект ДП «ДІПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.

**Б.3.32.** Арх. Л. Синькевич, худ. О. Грудзинська. 1. Капітель. 1959. Кераміка, ліплення, формування, сучасна фасадна фарба. 2. Капітель. 1959.

Кераміка, ліплення, формування, безолов'яна та безсвинцева емаль, розпис (за Федорова, 1953, арк. 55–56). Будинок райкому КПРС (тепер Районна державна адміністрація), м. Глобине, Полтавська обл.

**Б.3.33.** Арх. Л. Синькевич, худ. О. Грудзинська. Капітель. 1952–1953 (?). Кераміка, ліплення, формування, безолов'яна та безсвинцева емаль, розпис (за Федорова, 1953, арк. 58–59).

**Б.3.34.** Г. Шарай. Керамічні панно та ювілейний напис. 1967. Кераміка, ліплення, глазур, розпис.  $6 \times 5,4$  м. Будинок культури в с. Кодаки. Пл. Свободи, 1. Васильківський р-н, Київська обл.

**Б.3.35.** 1. Станція метро «Хрещатик». 1-ий варіант архітектурного оформлення станції. 1958. Калька, олівець.  $75 \times 110$  см. НЗ «Софія Київська». МААГ 1828 КП 600. 2. Станція метро «Хрещатик». 1958. Папір, акварель, олівець.  $69 \times 107$  см. НЗ «Софія Київська». МААГ 588 КП 600.

**Б.3.36.** О. Грудзинська. Панно. 1959–1960. Кераміка, ліплення, глазури відновного вогню на основі сполук міді та срібла в поєднанні зі звичайними поливами, розпис.  $198 \times 208$  см, модуль  $18,5 \times 18,5$  см. Підземний зал метро «Хрещатик», Київ.

**Б.3.37.** О. Грудзинська. Панно. 1959–1960. Кераміка, ліплення, глазури відновного вогню на основі сполук міді та срібла в поєднанні зі звичайними поливами, розпис.  $198 \times 208$  см, модуль  $18,5 \times 18,5$  см. Підземний зал метро «Хрещатик», Київ.

**Б.3.38.** Арх. А. Добровольський, В. Єлізаров, І. Масленков, худ. О. Грудзинська та ін. 1. Стандартна облицювальна плитка у декорі інтер'єру наземної зали станції метро «Хрещатик». 1959–1960. Кераміка, глазур. Модуль  $12 \times 6,5$  см. Київ. 2. Станція метро «Хрещатик». Ескалаторний зал. 1958. Папір, акварель, туш.  $48,5 \times 98,5$  см. НЗ «Софія Київська». МААГ 592 КП 600.

**Б.3.39.** Арх. Масленков, В. Богдановський, худ. О. Грудзинська. Вставки декоративні. 1965. Кераміка, ліплення, формування, поливи, глазур, розпис.  $36,3 \times 14,5$  см. Перон станції метро «Гідропарк». Київ. Фото 2021.

**Б.3.40.** Арх. І. Масленков, В. Богдановський, худ. О. Грудзинська. Вставки декоративні. 1965. Кераміка, ліплення, формування, глазурі, емалі, розпис. 37 × 14,3 см. Перон станції метро «Лівобережна», Київ. 2021.

**Б.3.41.** Арх. І. Масленков, В. Богдановський, худ. О. Грудзинська. Декоративний фриз. 1965. Кераміка, ліплення, формування, поливи, глазурі, розпис. 44 × 12 см. Перон станції метро «Дарниця». 1965. Київ. Фото з інтернету. URL: <http://metro.kyiv.ua/node/160>

**Б.3.42.** Арх. В. Богдановський, худ. Г. Шарай. Фрагмент фризу варіантних плиток. 1971. Стандартна облицювальна плитка, розпис поливами, емаліями. Фриз 0,45 × 213,3 м (96 м<sup>2</sup>); основна промислова плитка: модуль 15 × 15 см. Станція метро «Нивки», Київ. 1971. Фото [https://www.mirmetro.net/kyiv/cruise/01/14\\_nyvku](https://www.mirmetro.net/kyiv/cruise/01/14_nyvku)

**Б.3.43.** Карбовані вставки на металевих кабельних шафах колійної стіни (24 екз.). 1971. Станція метро «Нивки», Київ.

**Б.3.44.** 1. Карбовані вставки на металевих кабельних шафах колійної стіни. Фрагмент декору. 1971. Станція метро «Нивки», Київ. 2. Г. Севрук. Пласт «Сирин». Кераміка, ліплення, полива, глазур, розпис. Ø 21 см. ШНЗ. М–190/778. 3. Г. Севрук. Керамічний пласт «Пес» (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 141).

**Б.3.45.** Стандартні облицювальні плитки «кабанчик» та розписні стандартні плитки Н. Федорової. 1971. Зовнішній підземний перехід станції метро «Нивки», Київ.

**Б.3.46.** Н. Федорова. Декоративні вставки з стандартних розписних облицювальних плиток. 1971. Стандартна облицювальна плитка, полива, збірчаста глазур, розпис. Модуль 26 × 14,5 см. Зовнішній підземний перехід станції метро «Нивки», Київ.

**Б.3.47.** Арх. І. Масленков, Т. Целіковська, А. Крушинський, худ. Г. Шарай, О. Лобов та ін. Облицювальна варіантна плитка на станціях метро у Києві. 1979–1980. Кераміка, штампування, емалі. 1. Підземний перехід станції метро «Тараса Шевченка», модуль 7,5 × 15 см. Плитку демонтовано у



грудні 2020. 2. Підземний перехід станції метро «Петрівка» (тепер «Почайна»), модуль  $6,5 \times 15$  см. 3. Підземний перехід станції метро «Проспект Корнійчука» (тепер «Оболонь»), модуль  $7,5 \times 14,3$  см; 4. Підземний перехід станції метро «Піонерська» (тепер «Лісова»), модуль  $6,5 \times 15$  см.

**Б.3.48.** Арх. В. Єлізаров, Н. Чмутіна, Я. Красний, худ. Н. Федорова, Г. Шарай, Ф. Олексієнко. Інтер'єр ресторану готелю «Дніпро», прикрашений фризом з декоративних тарелей. 1963–1964. Кераміка, ліплення, формування, гончарне коло, поливи відновного вогню, розпис. Ø тарелей: 1,4 м, 95 см; 70 см, 62 см, 50 см, 47 см, 39 см; 11–20 см. Пл. Ленінського Комсомолу (тепер Європейська площа), Київ. Фото 2020.

**Б.3.49.** Н. Федорова, Г. Шарай, Л. Мешкова. Панно «Древо життя». 1973–1975. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, скло, розпис. Ø: 34 см, 33 см, 30 см, 29 см, 27 см, 19 см. Будинок кіно, вул. Саксаганського, 6/8. Київ. 1. Фото з архіву НМУНДМ. 2. Сучасний стан. Фото 2021.

**Б.3.50.** Арх. З. Чечик, Ф. Боровик, С. Ходик, І. Онищенко, худ. Л. Мешкова, Н. Федорова, Г. Шарай, Я. Падалка. Будинок кіно. 1973–1975. Кераміка, стандартна розписна облицювальна плитка, тарелі. Штампування, гончарне коло, керамічні надглазурні фарби, глазури, розчинені солі кольорових металів, розпис. Загальний розмір панно  $32,2 \times 2,81$  м ( $36 \text{ м}^2$ ); Ø тарелей: 18,5–48 см; модуль:  $14,5 \times 26$  см. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.

**Б.3.51.** Арх. З. Чечик, Ф. Боровик, С. Ходик, І. Онищенко, худ. Л. Мешкова, Н. Федорова, Г. Шарай, Я. Падалка. Будинок кіно. 1973–1975. Кераміка, стандартна розписна облицювальна плитка, тарелі. Штампування, гончарне коло, керамічні надглазурні фарби, глазури, розчинені солі кольорових металів, розпис. Загальний розмір панно  $32,2 \times 2,81$  м ( $36 \text{ м}^2$ ); Ø тарелей: 18,5–48 см; модуль  $14,5 \times 26$  см. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.

**Б.3.52.** І. Коломієць. Цикл пластів за мотивами «Енеїди» І. Котляревського для інтер'єру кімнат відпочинку урядового блоку Київського річкового вокзалу. 1960. Кераміка, ліплення, глазури відновного вогню, розпис. 1. Еней.

56 × 62 см. ЛММ Івана Котляревського. 212. 2. Троянці вивчають латину. 37 × 80 см. ЛММ Івана Котляревського. 214. 3. Зброя для Енея. 76 × 78 см. ЛММ Івана Котляревського. 216. 4. Еней і Дідона. 55 × 47 см. ЛММ Івана Котляревського. 213. 5. Дари царю Латину. 97 × 55 см. ЛММ Івана Котляревського. 215. Фото А. Мороз.

**Б.3.53.** О. Железняк. Пласти декоративні. 1962. 1. Лось. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. Ø 29 см. ДМІ. 1900. 2. Олень. Кераміка, ліплення, глазурі, розпис. 21 × 13 см. ШНЗ. М–423/2114. 3. Кераміка, ліплення, збірчаста глазур, розпис. Ø 24,5 см. НМУНДМ. К–9614. Фото надано НМУНДМ. 4. Кераміка, ліплення, глазур. Ø 25 см. НМУНДМ. К–9618. Фото надано НМУНДМ. 5. Кераміка, ліплення, поливи, збірчаста глазур, розпис. Ø 23 см. НМУНДМ. К–9379. Фото надано НМУНДМ. 6. Кераміка, ліплення, глазурі, розпис. 21,5 × 18 см. ДМІ. 1913.

**Б.3.54.** О. Железняк. Пласти декоративні. 1962. 1. Дикий вепр. Кераміка, ліплення, глазур, збірчаста глазур, розпис. 22,5 × 16,5 см. ДМІ. 1903. 2. Дикий вепр. 1962. Фото з приватного архіву Крутенко Н. та НМУНДМ. 3. Зубр. 1962. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 26 × 16,4 см. НЦНК «МПГ». КН – 6895. КС–601. 5. Пес. 1962. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. 20,5 × 15 см. ДМІ. 1902. 6. Пес. 1962. Фото з приватного архіву Н. Крутенко та НМУНДМ. 4. Ф. Олексієнко. Пласт декоративний. 1965. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. 13,5 × 22 см. ДМІ. 1898.

**Б.3.55.** О. Железняк. Пласти декоративні. 1962. 1. Кераміка, ліплення, глазур відновного вогню, збірчаста глазур, розпис. Ø 24 см. ДМІ. 1908. 2. Кераміка, ліплення, глазур, глазур відновного вогню, розпис. Ø 23 см. НМУНДМ. К–9393. Фото надано НМУНДМ. 3. Птах. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. Ø 22 см. ДМІ. 1909. 4. Птах. Кераміка, ліплення, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 17 см. ШНЗ. М–189/777. 5. Каченя. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 18 × 23,5 см. ДМІ. 1907. 6. Каченя. Кераміка, ліплення, глазур відновного вогню, розпис. 23 × 17,8 см. НМУНДМ. К–9359.

**Б.3.56.** О. Железняк. Пласти декоративні. 1962. *1.* Кераміка, ліплення, глазур, збірчаста глазур, розпис. 24 × 20 см. ДМІ. 1911. *2.* Фото з приватного архіву Крутенко Н. та НМУНДМ. *3.* Болотяний чорт. Кераміка, ліплення, глазур, полива, розпис. Ø 25,5 см. НМУНДМ. К–9382. Фото надано НМУНДМ. *4.* Болотяний чорт. Кераміка, ліплення, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 11 см. ШНЗ. М–421/2112. Фото надано ШНЗ. *5.* Птах Кераміка, ліплення, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 27 см. ШНЗ. М–597/3508. *6.* Ф. Олексієнко. Пласт декоративний. 1965. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. 21,5 × 21,5 см. ДМІ. 1899.

**Б.3.57.** Г. Севрук. Пласти «Плач Ярославни». *1.* 1964. Кераміка, ліплення, гравіювання, збірчаста глазур, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 44,5 × 37 см. ДМІ. 1912. *2.* Кераміка, ліплення, гравіювання, збірчаста глазур, глазур, розпис. 38 × 15 см. ШНЗ. М–191/779.

**Б.3.58.** Г. Севрук. Пласти: *1.* Марена. 1966. Кераміка, ліплення, рельєф, фарба, скло, розпис. 57 × 19 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/21. Твір з експозиції «Брами Заборовського». *2.* Лада. 1967. Кераміка, гравіювання, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 41 × 12,5 см. ДМІ. 1901. *3.* Лада. 1967. Кераміка, ліплення, гравіювання, збірчаста глазур, глазур відновного вогню, розпис. 40 × 12 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/2. Твір з експозиції «Брами Заборовського».

**Б.3.59.** Г. Севрук. Пласти: *1.* Лютий звір. 1966. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічна фарба, глазур, розпис. 20 × 19 см. ДМІ. 1910. *2.* Лютий звір. Друга пол. 1960-х. Кераміка, ліплення, рельєф, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, збірчаста глазур, розпис. 21 × 19 см. НМУНДМ. К–13870

**Б.3.60.** Г. Севрук. Пласти: *1.* Лютий (літописний) звір. 1967. Кераміка, ліплення, рельєф, збірчаста глазур, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 22,5 × 18,5 см. ДМІ. 1906. *2.* Лютий (літописний) звір. 1967. Кераміка, ліплення, рельєф, збірчаста глазур, глазур, полива, розпис. 22,5 × 19 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/1. *3.* Лютий звір. 1976. Кераміка, ліплення, рельєф, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів,

розпис. 20 × 15 см. ДМІ. 1905. 4. Дикий звір. 1976. На зворотній стороні напис «Лютий звір». Кераміка, ліплення, рельєф, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 16 × 12 см. ШНЗ. М–424/2115.

**Б.3.61.** В. Орлов. Пласти: 1. Левиця. 1966. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур, розпис. 18 × 23 см. НМУНДМ. К–9811. 2. Звірі. 1967. Кераміка, ліплення, гравіювання, розпис. 17,4 × 22,9 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/1. 3. Л. Мешкова. Грифон. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічна фарба, глазур, полива, розпис. 24 × 23 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–340/2.

**Б.3.62.** Г. Севрук. Пласти «Ярослав Мудрий»: 1. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис, сплав на основі міді. 51,5 × 34 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/6; 2. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічна фарба, глазур, розпис. 43 × 29 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4035. 3. 1970-ті. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, солі, глазури, розпис, відновний випал. 65 × 22 см. НМІУ, Київ. К–2496. 4. Л. Мешкова. Ярослав Мудрий. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 75 × 23 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–340/3.

**Б.3.63.** Г. Севрук. Пласти: 1. Єлизавета Ярославна. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур, розпис, сплав на основі міді. 53 × 29 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/3. Твір з експозиції «Брами Заборовського». 2. Анастасія. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис, сплав на основі міді. 52,5 × 26,7 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/5. Твір з експозиції «Брами Заборовського». 3. Анна – королева Франції. 1063. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур, розпис, сплав на основі міді. 48,5 × 29,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/4. Твір з експозиції «Брами Заборовського».

**Б.3.64.** В. Орлов. Пласти: 1. Родина Київського князя. 1968. Кераміка, ліплення, гравіювання, керамічна фарба, глазур відновного вогню з окисами

кольорових металів, розпис. 36,3 × 26 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/7. 2. Ряджені. 1968. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 32,5 × 26 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/13. 3. Ярослав Мудрий на фоні Софії Київської. 1970. Кераміка, ліплення, гравіювання, керамічна фарба, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 42 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4046. 4. Дружина Київського князя. 1967. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур, збірчаста глазур, розпис. 39,7 × 27,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/9. 5. Л. Мешкова. Пласт «Софія Київська». 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур, розпис. 56,6 × 41 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–340/1.

**Б.3.65.** В. Орлов. Пласти: 1. «Хацон». 1969. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 41 × 31,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/21. 2. Янка. 1968. Кераміка, ліплення, гравіювання, керамічні фарби, глазур, розпис. 42,5 × 24,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/14. 3. Ратибор. 1968. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, збірчаста глазур, розпис. 43 × 24 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/8.

**Б.3.66.** В. Орлов. Пласти: 1. Боян. 1970. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур, розпис. 42 × 24 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/6. 2. Нестор-літописець. 1967. Кераміка, ліплення, гравіювання, керамічні фарби, глазур, розпис. 42,7 × 24,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/10. 3. Милонег. 1968. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, збірчаста глазур, керамічні фарби, розпис. 41,8 × 23,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/15. 4. Г. Севрук. Вавилон. 1975. Кераміка, ліплення, рельєф, глазур, розпис. 42,4 × 38,7 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4045.

**Б.3.67.** Г. Севрук. Пласти: 1. Іларіон. 1976. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур, розпис, відновний випал. 60 × 27 см. НМІУ, Київ. К – 2497. 2. Ольга. 1981. Кераміка, ліплення, рельєф, фарби, глазур відновного

вогню з окисами кольорових металів, розпис. 40,5 × 28 см. НМІУ, Київ. К – 2495.

**Б.3.68.** Г. Севрук. Пласти: *1.* Либідь. 1970. Кераміка, ліплення, рельєф, розпис пересипаний прозорою фрітою. 57 × 47 см. НМУНДМ. К–13550. *2.* Княгиня Ольга. 1970. Кераміка, ліплення, рельєф, червона та синя смальта пересипана фрітою. 56 × 47 см. НМУНДМ. К–13551.

**Б.3.69.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Слово о полку Ігоревім». 1972. Кераміка, ліплення, емалі, розпис. 143 × 59 см; 35 × 32 см. Ліфтовий хол 7 поверху готелю «Київ». Вул. Михайла Грушевського, 26/1. Київ. Фото 2020.

**Б.3.70.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Гуцульщина». 1972. Кераміка, ліплення, емалі, розпис. Загальний розмір 186 × 77 см; поодинокі твори 54 × 25 см, 68 × 42 см, 37 × 27 см, 29 × 21 см, 47 × 40 см; 33,5 × 30 см, 20 × 21 см. 19,5 × 18,5 см; Ø 23 см. Ліфтовий хол готелю «Київ». Вул. Михайла Грушевського, 26/1.

**Б.3.71.** Л. Мешкова, Н. Федорова, А. Масехіна. Маски-обереги. 1973–1975. Кераміка, ліплення, глазури, розпис, дерево, лляні нитки. Висота 111 см, довжина 10 м. Інтер'єр Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.

**Б.3.72.** Н. Федорова, А. Масехіна. Маски-обереги. 1973–1975. Кераміка, ліплення, глазури, розпис, дерево. 18 × 15 см до 20 × 16 см. Інтер'єр Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.

**Б.3.73.** Л. Мешкова. *1.* Інтер'єр кафе Будинку кіно. 1973–1975. *2–3.* Острівні композиції. 1973–1975. Кераміка, ліплення, глазури, розпис, скло. 220 × 150 см і 227 × 157 см. Інтер'єр кафе Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.

**Б.3.74.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Фенікс». 1978–1980 (знищено). Готель «Русь», Київ.

**Б.3.75.** Г. Севрук, О. Лобов. Готель «Золотий колос». 1981. Кераміка, поливи, емалі, солі, розпис. Київ. Панно знищено 1990 р. СБУ. Фото з архіву НМУНДМ.

**Б.3.76.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Віночок». 1981. Кераміка, поливи, емалі, розпис. Бар у сільському клубі с. Матусів, Шполянський р-н, Черкаська обл.

**Б.3.77.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Давній Чернігів». 1981–1982. Кераміка, поливи, емалі, скло, солі, розпис. 230 × 335×40 см. Перенесено з Чернігівського готелю «Градецький» в Чернігівський обласний художній музей імені Григорія Галагана. Фото надано співробітниками музею. *Facebook.com/Chernihiv Monumentalism*. Фото Павла Ходимчука.

**Б.3.78. 1.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Місто на семи горбах». 1985–1987. Кераміка, поливи, емалі, скло, солі, розпис. 2,48 × 5,73 м. Готель «Турист». Вул. Раїси Окіпної, 2. Київ. Б.3.213. **2.** Г. Севрук. Графічний ескіз збірного керамічного панно «Місто на семи горбах». Збірка Г. Севрук.

**Б.3.79.** Н. Федорова, Л. Мешкова. Фонтан-водойма. 1973–1975. Стандартна облицювальна плитка, глазури, скло. Площа водойми в межах 10 м<sup>2</sup>. Інтер'єр Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6. Київ.

**Б.3.80.** Л. Мешкова. Триптих «Зародження життя. Земля». 1973–1975. Стандартна облицювальна плитка, глазур відновного вогню, розпис. 77 × 73 см. Інтер'єр Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.

**Б.3.81.** Л. Мешкова. Інтер'єр кафе Інституту медицини праці ім. Ю. І. Кундієва НАМН України. Вул. Саксаганського, 75. Київ.

**Б.3.82.** Л. Мешкова. Триптих. Керамічні панно. 1973. Стандартні облицювальні плитки, керамічні фарби, глазур, розпис. 68 × 74 см; модуль 24,5 × 13,5 см. Кафе ІМП ім. Ю. І. Кундієва НАМНУ. Вул. Саксаганського, 75. Київ.

**Б.3.83.** Л. Мешкова. Марена. 1973–1975. Стандартна облицювальна плитка, керамічні фарби, відновний випал, розпис. 281 × 58 см; модуль 14,5 × 25 см. Інтер'єр бібліотеки Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.

**Б.3.84.** Г. Севрук. Фриз «Легенди рослин». 1983–1984. Стандартна облицювальна плитка, емалі, керамічні фарби, розпис. Аптека № 35. Вул. Данила Щербаківського, 32/38. Київ.

**Б.3.85.** Г. Севрук. Фрагмент фризу «Легенди рослин». 1983–1984. Стандартна облицювальна плитка, емалі, керамічні фарби, розпис. Аптека № 35. Вул. Данила Щербаківського, 32/38. Київ.

**Б.3.86.** Л. Мешкова, Н. Федорова. Ресторан готелю «Русь». 1979–1980. Стандартна облицювальна плитка, глазур відновного вогню, емалі, скло, розпис. Ширина однієї стіни 11,2 м, іншої 4 м, висота 2,40 м; модуль 25,5 × 14,6 см. Вул. Госпітальна, 4. Київ.

**Б.3.87.** Л. Мешкова, Н. Федорова. Готель «Русь». 1979–1980. Фрагмент декоративної стіни в ресторані готелю. Стандартна облицювальна плитка, глазури відновного вогню, емалі, скло, розпис. Модуль 25,5 × 14,6 см. Вул. Госпітальна, 4. Київ.

**Б.3.88.** Л. Мешкова, Н. Федорова, Я. Падалка. Декоративна стіна в ресторані готелю «Русь» з металевими вставками. 1979–1980. На передньому плані посудини народного майстра Я. Падалки. Фото з архіву НМУНДМ.

**Б.3.89.** Л. Мешкова. Архітектурна біоніка. 1982. Стандартна облицювальна плитка, поливи, емалі, керамічні фарби, розпис. Довжина 3,40 м, ширина 1,25 м, висота 2,60 м. ПАТ «КиївЗНДІЕП». Б-р Лесі Українки, 26 А. Київ.

**Б.3.90.** Л. Мешкова. Фрагменти панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилай...!». 1987. Стандартна облицювальна плитка, фрита білої емалі, керамічні фарби, прозора глазур, глазури, смальта, люстри, ангоби, флюси, розпис. 55 м<sup>2</sup>. Штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж. Фото А. Сабадаш.

**Б.3.91.** Л. Мешкова. Фрагмент панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилай...!». 1987. Стандартна облицювальна плитка, фрита білої емалі, керамічні фарби, прозора глазур, глазури, смальта, люстри, ангоби, флюси, розпис. 55 м<sup>2</sup>. Штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж. Фото А. Сабадаш.

**Б.3.92.** Л. Мешкова. Фрагмент панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилай...!». 1987. Стандартна облицювальна плитка, фрита білої емалі, керамічні фарби, прозора глазур, глазури, смальта, люстри, ангоби, флюси, розпис. 55 м<sup>2</sup>. Штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж. Фото А. Сабадаш.



**Б.3.93.** Л. Мешкова Фрагмент панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилай...!». 1987. Стандартна облицювальна плитка, фрита білої емалі, керамічні фарби, прозора глазур, глазури, смальта, люстри, ангоби, флюси, розпис. 55 м<sup>2</sup>. Штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж. Фото А. Сабадаш.

**Б.3.94.** Л. Мешкова. Фрагмент панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилай...!». 1987. Стандартна облицювальна плитка, фрита білої емалі, керамічні фарби, прозора глазур, глазури, смальта, люстри, ангоби, флюси, розпис. 55 м<sup>2</sup>. Штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж. Фото А. Сабадаш.

**Б.3.95.** Арх. А. Власов, А. Добровольський, Б. Приймак, худ. Н. Федорова, О. Железняк. Житлові будинки з керамічним декором. 1950–1951. Хрещатик, 13/2 і 17. Київ.

**Б.3.96.** Арх. А. Власов, А. Добровольський, Б. Приймак, худ. Н. Федорова, О. Железняк. Житловий будинок з керамічним декором і керамічна рельєфна плитка. 1950–1951. Хрещатик, 17. Київ.

**Б.3.97.** 1. Фрагмент софіту карниза п'ятого поверху житлового будинку з керамічним декором. 1958; 2. О. Железняк. Декоративна вставка. 1958. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Проєкт «ДІПРОсільбуд» УРСР. Вул. Мечникова, 6. Київ.

**Б.3.98.** О. Грудзинська. Керамічний фриз і вставки на фасаді житлового будинку. 1960. Теракота, ліплення, формування, глазур, розпис. Вул. Олексіївська, 10/12. Київ.

**Б.3.99.** 1. Екстер'єрне декорування тарелями та облицювальною розписною плиткою вхідної групи житлового багатоповерхового будинку; 2. Таріль декоративний. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню, розпис. Ø 34 см; 3. Таріль декоративний. Кераміка, формування на гончарному колі, емаль, розпис. Ø 33 см. 4. Таріль декоративний. Кераміка, формування на гончарному колі, емаль, збірчаста глазур, розпис. Ø 33 см. 25 × 14,5 см. 1970. Північно-Броварський масив. Вул. Миропільська, 3. Київ.

**Б.3.100.** Екстер'єрне декорування вхідної групи житлового багатоповерхового будинку тарелями. 1971. Північно-Броварський масив. Дарницький бульвар, 4. Київ.

**Б.3.101.** Н. Федорова. Екстер'єрне декорування тарелями вхідної групи житлового багатоповерхового будинку. 1971. 1. Кераміка, гончарне коло, глазурі відновного вогню, розпис. 2. Кераміка, гончарне коло, поливи, емалі, глазурі, розпис. Композиція з дев'яти тарелей:  $146 \times 138$  см і  $146 \times 137$  см;  $\emptyset$  тарелей: 41 см, 34 см, 33 см, 32 см. Північно-Броварський масив. Дарницький бульвар, 4. Київ.

**Б.3.102.** Н. Федорова, Г. Шарай. Екстер'єрне декорування вхідної групи тарелями житлового багатоповерхового будинку. 1971. 1. Кераміка, гончарне коло, поливи, глазурі, емалі, розпис. 2. Кераміка, гончарне коло, поливи відновного вогню, емалі, розпис. Композиція з дев'яти тарелей:  $144 \times 130$  см і  $145 \times 132$  см;  $\emptyset$  тарелей: 41 см, 40 см, 33 см, 32 см. Північно-Броварський масив. Дарницький бульвар, 4. Київ.

**Б.3.103.** Н. Федорова. Екстер'єрне декорування вхідної групи тарелями житлового багатоповерхового будинку. 1971. 1. Кераміка, гончарне коло, поливи, глазурі відновного вогню, емалі, розпис. 2. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, емалі, глазурі, розпис. Композиція з дев'яти тарелей:  $144 \times 126$  см і  $145 \times 137$  см;  $\emptyset$  тарелей: 34 см, 33 см. Північно-Броварський масив. Дарницький бульвар, 4. Київ.

**Б.3.104.** Панно. Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку розписними плитками. 1970. Стандартна облицювальна плитка, глазурі, емалі, збірчаста глазурь, полива, розпис. Загальний розмір  $218 \times 80$  см. Модуль  $25 \times 14,5$  см. Північно-Броварський масив. Вул. О. Бойченка, 16 (тепер Анатолія Солов'яненка). Київ

**Б.3.105.** Панно. Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку. 1970. Стандартна облицювальна плитка, глазурі, емалі, збірчаста глазурь, полива, розпис. Загальний розмір  $218 \times 80$  см. Модуль

25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. О. Бойченка, 16 (тепер Анатолія Солов'яненка). Київ.

**Б.3.106.** Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку керамічними вставками. 1970. Стандартна облицювальна плитка, глазури, емалі, розпис. 51 × 43 см; Стандартна облицювальна плитка, глазур відновного вогню, розпис. 53 × 42 см; Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. Андрія Малишка, 31. Київ.

**Б.3.107.** Н. Федорова. Керамічні вставки вхідної групи житлового багатоповерхового будинку. 1970. Стандартна облицювальна плитка, глазур відновного вогню, збірчаста глазур, розпис (1–3), стандартна облицювальна плитка, глазури, емалі, розпис (2), Стандартна облицювальна плитка, глазури, полива, розпис (4). 51 × 40 см; 51 × 44,5 см; 52 × 43,5 см; 51 × 44 см. Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. Андрія Малишка, 31. Київ.

**Б.3.108.** Екстер'єрне декорування вхідної групи житлового багатоповерхового будинку керамічними вставками. 1971. Стандартна облицювальна плитка, полива, глазур, збірчаста глазур, розпис. 50 × 29 см; 50,5 × 29,6 см; 50,5 × 44,5 см; 55,5 × 44,5 см. Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. О. Бойченка, 4 (тепер Анатолія Солов'яненка). Київ.

**Б.3.109.** Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку. 1974. Стандартна облицювальна плитка, поливи, глазури, скло, розпис. Загальний метраж варіюється у межах 11 м<sup>2</sup>. Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. Генерала Жмаченка, 18 (тепер вул. Князя Романа Мстиславича). Київ. Сучасний вигляд.

**Б.3.110.** Н. Федорова. Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку. 1974. Стандартна облицювальна плитка, поливи, глазур, скло, розпис. Загальний метраж варіюється у межах 11 м<sup>2</sup>. Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. Генерала Жмаченка, 18 (тепер вул. Князя Романа Мстиславича). Київ.

**Б.3.111.** Г. Шарай. Екстер'єрне декорування варіантними панно вхідних груп житлового багатоповерхового будинку. 1975. Кераміка, ліплення,

формування, сучасна фасадна фарба. 190 × 127 см та 210 × 127 см; модуль 20,5 × 20,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. О. Бойченка, 6 (тепер Анатолія Солов'яненка). Київ.

**Б.3.112.** Г. Шарай. Екстер'єрне декорування вхідної групи житлового багатоповерхового будинку. 1981. Стандартна облицювальна плитка, глазурі відновного вогню, розпис. Вставки вгорі – 76 × 67 см (модуль 125 × 13,2 см). Облицювання стіни плиткою (модуль 25 × 13,2 см). Воскресенський масив. Вул. Курнатовського, 2 (тепер Остафія Дашкевича). Київ.

**Б.3.113.** Г. Шарай. Екстер'єрне декорування вхідної групи житлового багатоповерхового будинку. 1981. Стандартна облицювальна плитка, глазурі відновного вогню, розпис. Вставки вгорі – 76 × 67 см (модуль 125 × 13,2 см). Облицювання стіни плиткою (модуль 25 × 13,2 см). Воскресенський масив. Вул. Курнатовського, 2 (тепер Остафія Дашкевича). Київ.

**Б.3.114.** Г. Шарай, О. Лобов. Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку. 1981. Кераміка, ліплення, формування, емалі, поливи відновного вогню, розпис. Керамічні вставки: 59 × 57 см, 55 × 11 см, модуль 5,7 × 5,8 см. Воскресенський масив. Вул. Курнатовського, 6 (тепер Остафія Дашкевича). Київ.

#### Ілюстрації до розділу 4

**Б.4.1.** Н. Федорова. Настільні електричні лампи з художніми керамічними стійками. 1950-ті. *1.* Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, розпис. Метал, дрiт, пластик. Н 16 см. НМУНДМ, Київ. 601; *О. Грудзинська. 2.* Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Метал, дрiт, пластик. НМУНДМ, Київ. 636; *3.* Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Метал, пластик. Н 18 см. НМУНДМ, Київ. 602; *4.* Кераміка, формування на гончарному колі, гравіювання, поливи, розпис. Метал, дрiт, пластик. Н 23 см. НМУНДМ, Київ. 600; *5.* Кераміка,

формування, ліплення, поливи, розпис. Метал, дрiт, пластик. Н 23 см. НМУНДМ, Київ. 604.

**Б.4.2.** 1. Сучасний iнтер'єр Павiльйону зернових i олійних культур ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»), Київ. 2020.  
2. Арх. В. Дзугаєв, худ. О. Грудзинська, О. Железняк,. Електрична люстра з художніми керамічними вставками. 1957. Кераміка, ліплення, формування, поливи, скло. Павiльйон зернових i олійних культур ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»), Київ

**Б.4.3.** Я. Падалка. 1. Свiчник «Дракон». 1970. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 20,5 × 16 см. НМУНДМ, Київ. К-9702. 2. Свiчник «Вiдьма». 1971. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, збiрчаста полива, розпис. 19,5 × 9,4 см. НМУНДМ, Київ. К-9729. 3. Свiчник. 1977. Кераміка, ліплення, полива вiдновного вогню, розпис. Н 19,2 см. Збiрка Г. Севрук.

**Б.4.4.** О. Грудзинська. 1. Ваза-флакон для олівців з письмового набору. Кераміка, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. Н 14 см, Ø 9 см. МЕ СК 252/КВ 2330. 2. Предмет з письмового набору. Кераміка, гравіювання, поливи, розпис. Н 3,5 см, Ø пiддону 11 см. МЕ СК 253/КВ 2342. 3. Предмет з письмового набору з вкладеною чорнильницею-«наперстком». Глина, гравіювання, поливи, розпис. Н 4,5 см, Ø пiддону 10 см. МЕ СК 254/КВ 2343. Твори передані до музею у липні 1964. МЕХП iН НАНУ, Львiв.

**Б.4.5.** Г. Севрук. Скарбонка «Лики». Кiнець 1960-х. Кераміка, ліплення, рельєф, поливи. Н 11 см. Збiрка Г. Севрук.

**Б.4.6.** Г. Севрук. Тютюнниця «Рибки». Кiнець 1970-х. Кераміка, ліплення, рельєф, поливи. 16,5 × 13,5 см. Збiрка Г. Севрук

**Б.4.7.** Г. Севрук. Попiльничка «Саламандра». Кiнець 1970-х. Кераміка, ліплення, рельєф, поливи. 15,4 × 16,8 см. Збiрка Г. Севрук.

**Б.4.8.** Н. Федорова. Вази для квітів. 1950-ті. Кераміка, формування на гончарному колi, поливи вiдновного вогню на основi сполук мiдi, розпис.  
1. Н 24,5 см, Ø вiнця 19,6 см, Ø вiнця 12,5 см. НМУНДМ, Київ. К-8797.  
2. Н 14 см, Ø вiнця 15 см. ЛММК П. Г. Тичини, Київ. 270.

**Б.4.9.** Н. Федорова. Ваза і глеки. 1950–1980-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню на основі сполук міді, розпис. Виставка «Межигірський керамічний технікум. Відлуння віку». 05.12.2019–10.01.2020, НМУНДМ, Київ.

**Б.4.10.** Н. Федорова, Г. Шарай, Г. Севрук. Керамічні вироби та ескізи на тимчасовій виставці під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії». 9–10 жовтня 2019, ДНАББ ім. В. Г. Заболотного, Київ.

**Б.4.11.** Н. Федорова (?). Вази. 1. Кін. 1950-х. Н 38 см; Ø вінця 17,5 см, Ø дна 19 см. 2. 1970-ті. Н 27,7 см; Ø вінця 9,2 см, Ø піддону 16 см. Тимчасова виставка під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії». 9–10 жовтня 2019, ДНАББ ім. В. Г. Заболотного, Київ.

**Б.4.12.** Н. Федорова. 1. Ваза для квітів. 1958. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 14,5 см. ШНЗ, Канів. М–127/478. 2. Вазочка. 1981. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, солі металів, розпис. Н 16,3 см, Ø вінця 12,7 см, Ø вінця 9,7 см. НМУНДМ, Київ. К–8804.

**Б.4.13.** 1. Г. Шарай. Вазочка. 1959. Кераміка, формування на гончарному колі, полива відновного вогню на основі сполук міді, розпис. Н 13 см, Ø 10 см. НМУНДМ, Київ. № К–8883. 2. О. Лобов. Вазочка. 1981. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, розпис. Н 14,2 см; Ø вінця 11 см, Ø піддону 9,7 см. НМУНДМ, Київ. 9695.

**Б.4.14.** О. Грудзинська. Вази. 1956. 1. Кераміка, формування на гончарному колі, розпис чорною керамічною фарбою по теракотовому черепку. Н 12,5 см, Ø 16,5 см. НМУНДМ, Київ. К–9882. 2. Кераміка, формування на гончарному колі, емаль, поливи, розпис. Н 13 см, Ø вінця 12 см, Ø піддону 10,9 см. Збірка О. Грудзинської, Київ.

**Б.4.15.** 1. О. Грудзинська, О. Железняк. Ваза. 1950-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, гравіювання, поливи, розпис. Н 20 см. МЕХП

ІН НАНУ, Львів. ЕП 16084. 2. Н. Федорова, О. Железняк. Ваза декоративна. Надійшла до музею у 1964. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 19 см. МЕХП ІН НАНУ, Львів. ЕП 16083. Фото В. Кушнір.

**Б.4.16.** Г. Севрук. Ваза. Середина 1970-х. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазури. Н 19 см, Ø вінця 6,5 см, Ø піддону 9,5 см. Збірка Г. Севрук.

**Б.4.17.** Г. Севрук. Вази «Планета». Кін. 1970-х. 1. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Н 12,5 см, Ø вінця 1,6 см, Ø піддону 6,4 см. Збірка Г. Севрук. 2. Кераміка, ліплення, рельєф, поливи. Н 11 см, Ø вінця 1,9 см, Ø піддону 5,2 см. Збірка Г. Севрук.

**Б.4.18.** 1. Г. Севрук. Ваза «Тілець». Кін. 1970-х. Кераміка, ліплення, поливи. Н 20,5 см, Ø вінця 6,8 см, Ø піддону 6,6 см. Збірка Г. Севрук. 2. О. Лобов. Ваза. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, розпис. Н 30,2 см, Ø вінця 5,3, Ø піддону 8,6 см. НМУНДМ, Київ.К–9788. 3. О. Лобов. Ваза. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 28, 2 см, Ø вінця 5,5 см, Ø д піддону 6,8 см. НМУНДМ, Київ. К–9787.

**Б.4.19.** О. Лобов. Вази. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис аерографом. 1. Н 22,5 см; Ø вінця 14,5 см, Ø піддону 12,5 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4051. 2. Н 35 см, Ø вінця 17,5 см, Ø піддону 11,5 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4048.

**Б.4.20.** О. Лобов. Ваза. 1983. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис аерографом. Н 57,5 см, Ø вінця 10 см, Ø піддону 11,8 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4049.

**Б.4.21.** О. Лобов. Ваза. 1983. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис аерографом. Н 50,5 см, Ø вінця 20 см, Ø піддону 12,5 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4050.

**Б.4.22.** Г. Шарай. Глечики. 1956. 1. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 27 см. ШНЗ, Канів. М–414/2091. 2. Н 16 см. ШНЗ, Канів. М–98/449.

**Б.4.23.** Г. Шарай. Горщики-трійнята. 1957. Кераміка, формування на гончарному колі, полива відновного вогню, розпис. Н 10 см. ШНЗ, Канів. М–97/448.

**Б.4.24.** Н. Федорова. Динамічний глечик. 1959. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню. Н 20 см. НМУНДМ, Київ. К–8457.

**Б.4.25.** О. Грудзинська. Динамічний глечик. Кераміка, формування на гончарному колі, емаль, полива відновного вогню, розпис. Н 16 см, Ø вінця 11,8 см, Ø піддону 10,3 см. Збірка О. Грудзинської.

**Б.4.26.** 1. О. Грудзинська. Тиква. 1959. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 25 см. НМУНДМ, Київ. К–9896.

2. М. Маринченко. Тиква. 1978. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, розпис. Н 23 см. НМУНДМ, Київ. К–9775.

**Б.4.27.** М. Маринченко. 1. Тиква. 1985. Кераміка, формування на гончарному колі, полива. Н 18,5 см, Ø вінця 6,7 см, Ø піддону 7,6 см. НМУНДМ, Київ. К–9778. 2. Чайник. 1985. Кераміка, формування на гончарному колі, полива. Ø 16,1 см, Ø вінця 11 см, Ø піддону 8,5 см. НМУНДМ, Київ. К–9782.

**Б.4.28.** Г. Шарай. Мисочки. 1959. 1. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Ø 19 см. НМІУ, Київ. К–1475. 2. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Ø 18,5 см. НМІУ, Київ. К–1476. 3. Кераміка, формування на гончарному колі, розпис чорною керамічною фарбою по теракотовому черепку. Ø 25 см. НМІУ, Київ. К–1477.

**Б.4.29.** О. Грудзинська. Фруктовниця. 1956. Кераміка, формування на гончарному колі, гравіювання, ажур, поливи, розпис. Ø 26,6 см. НМУНДМ, Київ. К–9867.

**Б.4.30.** О. Грудзинська. Миски. 1959. Кераміка, формування на гончарному колі, розпис чорною керамічною фарбою по теракотовому черепку. 1. Ø 26,5 см. НМУНДМ, Київ. К–9906. 2. Ø 25 см. НМІУ, Київ. К–1478.



**Б.4.31.** Н. Федорова. Тарелі декоративні. Не раніше 1956. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 31 см. ЛММК П. Г. Тичини. 189<sup>1-2</sup>.

**Б.4.32.** Н. Федорова. Тарелі декоративні. 1961. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 33 і 37 см. Приватна збірка, Канів.

**Б.4.33.** Н. Федорова (1–3, 5, 6); Г. Шарай (4). Тарелі декоративні. 1961. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø: 33 см (1–2), 32 см (3–4), 19 см (5), 17 см (6). Приватна збірка, Канів.

**Б.4.34.** Н. Федорова. Тарелі декоративні «Квітка»: 1–3: Кераміка, формування на гончарному колі, ангоби, глазур, збірчаста глазур, розпис; 4–6: Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 1. 1966. Ø 33 см. ШНЗ, Канів. М–125/476; 2. Ø 39 см. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. Тимчасова виставка під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії», 9–10 жовтня 2019; 3. Ø 40,8 см. Збірка Г. Севрук; 4. Ø 41 см. ШНЗ, Канів. М–182/770; 5. Ø 39 см. ШНЗ, Канів. М–183/771; 6. Ø 32 см. НЦНК «МІГ». Збірка І. М. Гончара (1911–1993). КН–8586, КС–1133.

**Б.4.35.** Н. Федорова. Тарелі декоративні. 1977. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Всі – Ø 33 см. ІМП ім. Ю. І. Кундієва НАМНУ, Київ. 1130661444.

**Б.4.36.** Г. Шарай. Тарелі декоративні «Квіти»: 1. 1980-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, емалі, розпис. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. Тимчасова виставка під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії», 9–10 жовтня 2019. Збірка родини Г. Шарай; 2. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 31 см. ШНЗ, Канів. М–469/2321; 3. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур

відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 33 см. ШНЗ, Канів. М–468/2320; 4. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 32,8 см. Збірка Г. Севрук.

**Б.4.37. 1, 3.** Г. Шарай. Таріль декоративний та поліхромні ескізи тарелей. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис, папір, пастельні олівці. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. Тимчасова виставка під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії», 9–10 жовтня 2019. Збірка родини Г. Шарай; 2. Н. Федорова. Таріль декоративний. 1971. Кераміка, формування на гончарному колі, збірчаста глазур, розпис. Ø 33см. ШНЗ, Канів. М– 475/2439.

**Б.4.38.** Н. Федорова: 1. Таріль декоративний «Ліс». Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 39 см. ШНЗ, Канів. М–184/772; 2. Таріль декоративний. 1973. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 21,5 см. ШНЗ, Канів. М–599/3510; 3. Таріль декоративний. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 41 см. ДМІ. К 1915; 4. Таріль декоративний. 1961. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 19,7 см. Приватна збірка, Канів; 5.Таріль декоративний «Діва і козеріг». 1968. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 41 см. НМУНДМ. К–13813. 6. Г. Шарай. Таріль декоративний. 1980-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, збірчаста глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, полива, розпис. Збірка родини Г. Шарай.

**Б.4.39.** Н. Федорова: 1. Таріль декоративний «Рибки». 1962. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур. Ø 33 см. НМУНДМ. К–8766; 2. Таріль декоративний «Олень». 1962. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 33 см. НМУНДМ. К–8690; 3. Таріль декоративний «Птах щастя». Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 42 см. ШНЗ, Канів. М–181/769; 4. Таріль декоративний. 1976. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 33 см. ШНЗ, Канів. М–470/2322;

5. Таріль декоративний. 1962. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 17,8 см. НЦНК «МІГ». Збірка І. М. Гончара (1911–1993). КН – 2296. КС–494.

**Б.4.40.** 1. О. Грудзинська. Таріль декоративний. 1961. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 17 см. Приватна збірка Канів. 2. Г. Шарай. Таріль декоративний. 1973. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø– 19,5 см. ШНЗ, Канів. М–598/3509; 3. Г. Шарай. Таріль декоративний. 1982. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 32см. НМУНДМ. К–9016.

**Б.4.41.** О. Грудзинська. Таріль декоративний. 1962. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 47,4 см. Збірка О. Грудзинської (за Несененко, 2018).

**Б.4.42.** Г. Шарай. Таріль декоративний. 1980-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. Тимчасова виставка під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії», 9–10 жовтня 2019. Збірка родини Г. Шарай.

**Б.4.43.** Н. Федорова. Тарелі декоративні. 1968. 1. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 33,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–338/1; 2. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 41 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–338/4; 3. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 40 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4023; 4. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, збірчаста глазур, розпис. Ø 41,5 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4024; 5. 1972. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 34,8 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4025. 6. Г. Шарай. Таріль декоративний. 1968. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур

відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 33,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–339/1.

**Б.4.44.** Г. Шарай. Тарелі декоративні. 1968. *1.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 33,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–339/2; *2.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур з окисами кольорових металів, розпис. Ø 33,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–339/3; *3.* Н. Федорова. Таріль декоративний. 1968. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 40,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–338/2; *4–6:* Г. Шарай. Тарелі декоративні. *4.* 1968. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, емаль, розпис. Ø 32,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–339/5; *5.* 1967. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 33,1 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–339/6; *6.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, полива, розпис. Збірка родини Г. Шарай.

**Б.4.45.** Г. Шарай. Символ Експериментальної майстерні художньої кераміки. 1960-ті. Кераміка, ліплення, полива. НМУНДМ, Київ. Фото надано І. Бекетовою

**Б.4.46.** Г. Севрук. Плакетки-сувеніри. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. НЗ «Софія Київська»: *1.* Собор Михайлівський Золотоверхий. 1972. 12,5 × 12,3 см. НДФ–4041.*2.* Кирилівська церква. 1970. 11,5 × 13 см. НДФ–4037. *3.* Успенський собор Києво-Печерської Лаври. 1971. 11,7 × 9,5 см. НДФ–4036. *4.* Свята Премудрість Софія Київська. 1969. 12 × 11 см. НДФ–4043.

**Б.4.47.** Г. Севрук. Плакетки-сувеніри. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис: *1.* Кирилівська церква. 1971. 12,5 × 11,5 см. К–9809. *2.* Софія Київська. 1971. 12 × 11 см. К–9808. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. НМУНДМ, Київ. *3.* XII вік – град Переяславль. 1976. 14 × 11 см. М–419/2110. ШНЗ, Канів. *4.* Град Переяславль. 1976. 13,5 × 10,5 см. М–626/3982. ШНЗ, Канів.

**Б.4.48.** Г. Севрук. *1.* Пласт «Бібліотека Ярослава Мудрого». 1973. Кераміка, ліплення, рельєф, глазур, розпис. 21,5 × 16 см. ШНЗ, Канів. М–

479/2448. 2. Сувенір «Вавилон». 1973. Кераміка, ліплення, рельєф, глазур, розпис. 12,5 × 13 см. ШНЗ, Канів. М–595/3506.

**Б.4.49.** Г. Севрук. Серія медальйонів-сувенірів «Десять київських князів»:  
**1.** Аскольд 882 р. 1977. Ø 11,5 см. К–13860. **2.** Дір – IX вік. 1977. Ø 11 см. К–13861. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. НМУНДМ, Київ. **3.** Ігор 913–945. 1982. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. Ø 11 см. ШНЗ, Канів. М–540/2941. **4–5.** Ольга 945–964. 1982. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. Ø 13 см. ШНЗ, Канів. М–541/2941; М–426/3117. **6.** Володимир 980–1015. 1976. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. Ø 11 см. ШНЗ, Канів. М–418/2109. **7.** Ярослав Мудрий. 1976. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. Ø 12,5 см. ШНЗ, Канів. М–420/2111.

**Б.4.50.** Н. Крутенко. Кулони з тератологічними образами і сюжетами, 1983–1985. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. Фото надано Н. Крутенко.

**Б.4.51.** Н. Крутенко. Кулони за мотивами орнаментів на фресках Софії Київської. 1983–1985. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. Фото надано Н. Крутенко.

**Б.4.52.** Н. Крутенко. Плакетки-сувеніри: Золоті ворота 1983 р., Михайлівська трапезна. 1989 р. Кераміка, поливи, розпис. Фото надані Н. Крутенко.

**Б.4.53.** О. Железняк. Куманець-гличик. 1958. Кераміка, ліплення, поливи, розпис, випалювання відновного вогню. 20 × 21 см. ЛММК П. Г. Тичини. 232.

**Б.4.54.** **1.** О. Грудзинська, О. Железняк. Посудина «Одноріг». Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 21 см, Ø піддону 12 см. Збірка О. Грудзинської. **2.** О. Грудзинська. Посудина «Баран». 1959. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, розпис. Н 32,2 см, Ø вінця 12 см, Ø 13 см. НМУНДМ, Київ. К – 9907.

**Б.4.55.** Я. Падалка. Посудина «Фантастичний звір». 1970. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 56 × 20 см. НМУНДМ, Київ. К 9703.

**Б.4.56.** Я. Падалка. Посудина «Фантастичний звір». 1970. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 60 × 36 см. НМУНДМ, Київ. К 9701.

**Б.4.57.** О. Железняк, Н. Федорова. Іграшка-свищик «Кінь героїчний». 1954. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 30 см. ДМІ, Київ. Н–143.

**Б.4.58.** Я. Падалка. Іграшка-свищик «Коник». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 16 × 14 см. ДМІ, Київ. Н–401.

**Б.4.59.** Я. Падалка. Іграшка «Коник». 1972. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 23 см. ШНЗ, Канів. М–413/2090.

**Б.4.60.** А. Масехіна. Іграшка-свищик «Конячка» 1970-ті. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 15 × 11 см. ДМІ, Київ. Н–400.

**Б.4.61.** О. Железняк. Статуетка «Олень» на два отвори. 1960-ті. Кераміка, ліплення, поливи, підполив'яний розпис ангобами, гравіювання. 9,4 × 12,5 см. НЦНК «МІГ». КН–2430. КС–567.

**Б.4.62.** О. Железняк. Статуетка «Олень» на два отвори. 1960-ті. Кераміка, ліплення, поливи, гравіювання, розпис. 9,3 × 11 см. НЦНК «МІГ». КН–2423. КС–565.

**Б.4.63.** Ф. Олексієнко. Іграшки-свищики «Олень». 1964 і 1966 рр. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 18 см; 16 см. ШНЗ, Канів. М–52/403; М–50/401.

**Б.4.64.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Олень-султан». 1980-ті. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 33 × 24 см. НМНАПУ, Київ. КС–3322.

**Б.4.65.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Олень-зірка». 1980-ті рр. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 26,5 × 18 см. НМНАПУ, Київ. КС–814.

**Б.4.66.** О. Железняк. Іграшка-свищик «Цап», на два отвори, 1960-ті. Кераміка, ліплення, поливи, підполив'яний розпис ангобами. 14,4 × 11,2 см. НЦНК «МІГ». КН–2438. КС–262.

**Б.4.67.** О. Железняк. Іграшка-свищик «Баран». 1953–1954. Кераміка, ліплення, поливи, підполив'яний розпис ангобами. 12 × 13 см. ДМІ, Київ. Н–169.

**Б.4.68.** О. Железняк. Іграшка-свищик «Баранчик». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 13,5 × 14,5 см. ШНЗ, Канів. М–620/3901.

**Б.4.69.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Баран-Красень». 1967. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 20 × 16,2 см. НМНАПУ, Київ. КС–869.

**Б.4.70.** О. Железняк, Н. Федорова. Статуетки «Козел гірський», «Козел». 1953–1954. «Козел». 1960-ті. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 16 × 15 см; 20 × 16 см; 14,5 × 18 см. ДМІ, Київ. Н–145; Н–144; Н–55.

**Б.4.71.** 1. Ф. Олексієнко. Іграшка «Козел». 1966. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 15 см. ШНЗ, Канів. М–51/402. 2. О. Железняк. Статуетка «Корова». 1950-ті. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 11 × 3 см. ДМІ, Київ. Н–61.

**Б.4.72.** О. Железняк. Статуетка «Бик». Кін. 1950 – поч. 1960-х. Кераміка, ліплення, поливи, гравіювання, відновний випал. 11,2 × 10 см. НЦНК «МІГ». КН–2444. КС–566.

**Б.4.73.** С. Кацімон. Іграшка-свищик «Бик». 1966. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 16,4 × 19,5 см. НМУНДМ, Київ. К–9634.

**Б.4.74.** С. Кацімон. Іграшка-свищик «Бик». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 18 × 9 см. ДМІ, Київ. 3393.

**Б.4.75.** Я. Падалка. Іграшка-свищик «Бик». 1972. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 11,5 × 13,5 см. ШНЗ, Канів. М–480/2449.

**Б.4.76.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Тур-однорогий». 1967. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 13,5 × 23 см. НМНАПУ, Київ. КС–902.

**Б.4.77.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Тур-травень». Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 14,5 × 25 см. НМНАПУ, Київ. КС–867.

**Б.4.78.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Тур-грізний». Кераміка, ліплення, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. 13 × 26 см. НМНАПУ, Київ. КС–905.

**Б.4.79.** А. Масехіна. Статуетка «Злий звір», свистун. 1972. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 9 × 17 см. НМУНДМ, Київ. К–9669.

**Б.4.80.** А. Масехіна. Статуетка «Одноріг», свистун. 1966. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 9,4 × 18 см. НМУНДМ, Київ. К–9643.

**Б.4.81.** А. Масехіна. Статуетка «Собачка». 1970-ті. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 11 × 6 см. НМУНДМ, Київ. ДМІ, Київ. Н–366.

**Б.4.82.** С. Кацімон. Свистунці «Леви». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 15 × 11 см; 14 × 12,5 см. ДМІ, Київ. 3080 (272–273).

**Б.4.83.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Лев». 1966, 1972. Кераміка, ліплення, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. 12,9 × 10,7 см. НМУНДМ, Київ. К–9451.

**Б.4.84.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Лев-спостерігач». 1967. Кераміка, ліплення, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. 12 × 18 см. НМНАПУ, Київ. КС–920.

**Б.4.85.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Лев-незнайко». Кераміка, ліплення, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. 13,5 × 16,5 см. НМНАПУ, Київ. КС–921

**Б.4.86.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Лев у дуплі». Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 15 × 23,5 см. НМНАПУ, Київ. КС–904.

**Б.4.87.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Лев грізний». Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 29 × 45 см. НМНАПУ, Київ. КС–845.

**Б.4.88.** О. Железняк. Статуетки Качка або Павич. 1940-ві; Качечка, 1940-ві. Павич. 1940–1950-ті; Глухар. 1953–1954. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 16 × 10 см; 10 × 14 см; 19 × 13 см; 13 × 19 см. ДМІ, Київ. Н–59; Н–97; Н–94; Н–142.

**Б.4.89.** О. Железняк. Статуетка «Одуд». 1960-ті. Кераміка, ліплення, поливи, відновний випал. 15 × 5,4 см. НЦНК «МІГ». КН–2416. КС–286.

**Б.4.90.** О. Железняк. Іграшка «Курочка». 1962. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 10 × 14 см. ШНЗ, Канів. М–481/2114.

**Б.4.91.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Папуга». Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 21,7 × 21,8 см. НМНАПУ, Київ. КС–910.

**Б.4.92.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Попка». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 24,5 × 24 см. НМНАПУ, Київ. КС–332.

**Б.4.93.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Птаха-королева-балерина». Кераміка, ліплення, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. 23,5 × 24,5 см. НМНАПУ, Київ. КС–868.

**Б.4.94.** Г. Севрук. Статуетка «Птах». 1980-ті. Кераміка, ліплення, рельєф, поливи. Н 24 см. Збірка Г. Севрук.



**Б.4.95.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Квартет “Веселі хлопці”». Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 17,5 × 27 см. НМНАПУ, Київ. № КС–866.

**Б.4.96.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Троїста музика». Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 13,5 × 18,5 см. НМНАПУ, Київ. КС–856.

**Б.4.97.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Мавпа слухає». 1965. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 14,7 × 12,5 см. НМНАПУ, Київ. КС–885.

**Б.4.98.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Гончар». 1967. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис.

**Б.4.99.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Гончар». 1972. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. Н 17,5 × 21 см. НМНАПУ, Київ. КС–828.

**Б.4.100.** Ф. Олексієнко. *1.* Статуетка «Радісна зустріч чортів». Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 13,5 × 15 см. НМНАПУ, Київ. КС–833.  
*2.* Статуетка «Чорти-картюрі». 1968. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 13,5 × 16 см. НМНАПУ, Київ. КС–875.

**Б.4.101.** С. Кацімон. Статуетка «П’яні чорти». 1969. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 16 × 16 см. НМУНДМ, Київ. К–9636.

**Б.4.102.** Ф. Олексієнко. Статуетки «Нарада чортів майстрів». 1966. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 11,5 × 11 см. НМУНДМ, Київ. К–9527.

**Б.4.103.** С. Кацімон. Статуетка «Чорт, який веде бесіду». 1966. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 10,5 × 6,5 см. НМУНДМ, Київ. К–9630

**Б.4.104.** С. Кацімон. Статуетка «Чорт на пенсії». 1969. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. ДМІ, Київ. Н–368.

**Б.4.105.** Я. Падалка. Статуетка «Весілля чортів». 1980. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи відновного вогню, розпис. 20,5 × 19 см. НМУНДМ, Київ. К – 9756.

**Б.4.106.** Я. Падалка. Статуетка «Еней у пеклі» за мотивами «Енеїди» І. Котляревського. 1970. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 23 × 21 см. НМУНДМ, Київ. К – 9747.

**Б.4.107.** 1. О. Железняк. Статуетка «Вакула на чорті». 1957. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 19,4 × 12,3 см. НМУНДМ, Київ. К–9368. 2. Ф. Олексієнко. Статуетка «Чорт на химері». 1962. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 18,2 × 16 см. НМУНДМ, Київ. К–9455.

**Б.4.108.** О. Железняк. Скульптурна статуетка «Сон». 1950-ті. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. НМУНДМ, Київ. За Щирба, 2014.

**Б.4.109.** Ф. Олексієнко. Статуетки «Перебендя». 1. 1966. Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 16 × 11 см. НМНАПУ, Київ. КС – 950. 2. 1967. Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 18,5 × 12 см. НМНАПУ, Київ. КС–951.

**Б.4.110.** Ф. Олексієнко. Статуетки «Кобзар». Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 15 × 12 см. НМНАПУ, Київ. КС–948.

**Б.4.111.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Катеринина зустріч». 1967. Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 19,5 × 19 см. НМНАПУ, Київ. КС–954.

**Б.4.112.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Катерина і москаль». 1967. Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 15,7 × 10 см. НМНАПУ, Київ. КС–952.

**Б.4.113.** Я. Падалка. Статуетка «Лісовик». 1971. Шамот, солі, поливи відновного вогню. 35 × 30 × 14 см. НМУНДМ, Київ.

**Б.4.114.** Я. Падалка. Статуетка «Лісовик». 1971. Шамот, солі, поливи відновного вогню. 35 × 37 × 18 см. НМУНДМ, Київ.

**Б.4.115.** О. Железняк. Статуетка «Козак Мамай». 1962. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 13,5 × 25,5 см. НМУНДМ, Київ. К–9377.

**Б.4.116.** Я. Падалка. «Ходить гарбуз по городу». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 5,5–15 см. ДМІ, Київ. Н–373–383; 3558.

**Б.4.117.** О. Олексієнко. Статуетка «Вовки-ковалі». 1965. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 15,8 × 17,1 см. НМУНДМ, Київ. К–9586.

### Ілюстрації до розділу 3



**Б.3.1.** Фрагмент центральної частини південного фасаду Чернігівського колегіуму. XVIII ст. Фото О. Травкіна.



**Б.3.2.** Н. Федорова, О. Железняк, Г. Шарай, Є. Крутась. Декоративна вставка. 1952–1953. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Чернігівський колегіум. XVIII ст.



**Б.3.3.** Михайлівська церква. XVIII ст. Переяслав-Хмельницький.



**Б.3.4.** Н. Федорова, О. Грудзинська, О. Железняк, Г. Шарай. Декоративні розетки і вставки. 1954. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Михайлівська церква. XVIII ст. Переяслав-Хмельницький.



**Б.3.5.** Н. Федорова, О. Грудзинська, О. Железняк, Г. Шарай. Декоративні розетки. 1954. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Михайлівська церква. XVIII ст. Переяслав-Хмельницький.





**Б.3.6.** Розетка. Архітектурна оздоба. XVIII ст. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Музей на території Михайлівської церкви. Переяслав-Хмельницький.



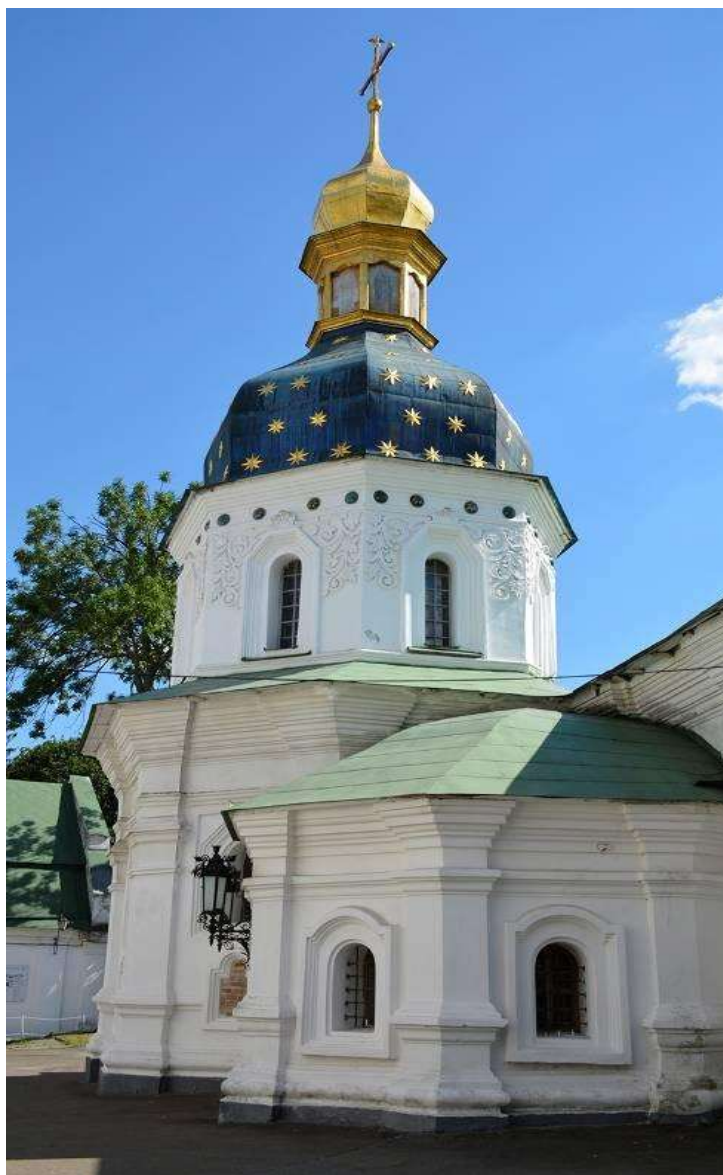
**Б.3.7.** Північний фасад до реставрації Церкви Св. Миколая XVII–XIX ст. Києво-Печерська Лавра, Київ. 1949 (за Український... 1959, фото 15).



**Б.3.8.** Апсида до реставрації Церкви Св. Миколая XVII–XIX ст. Києво-Печерська Лавра, Київ. 1953 (за Український... 1959, фото 12).



**Б.3.9.** Західна грань барабана Церкви Св. Миколая XVII–XIX ст. Києво-Печерська Лавра, Київ. 1959 (за Український... 1959, фото 27).



**Б.3.10.** Церква Св. Миколая. XVII–XVIII ст. Києво-Печерська Лавра. 2020.



**Б.3.11.** Н. Федорова, О. Грудзинська, О. Железняк, Г. Шарай. Декоративні розетки. 1957. Кераміка, ліплення, формування, емаль, глазур, розпис. Церква Св. Миколая. XVII–XIX ст. Києво-Печерська Лавра, Київ.



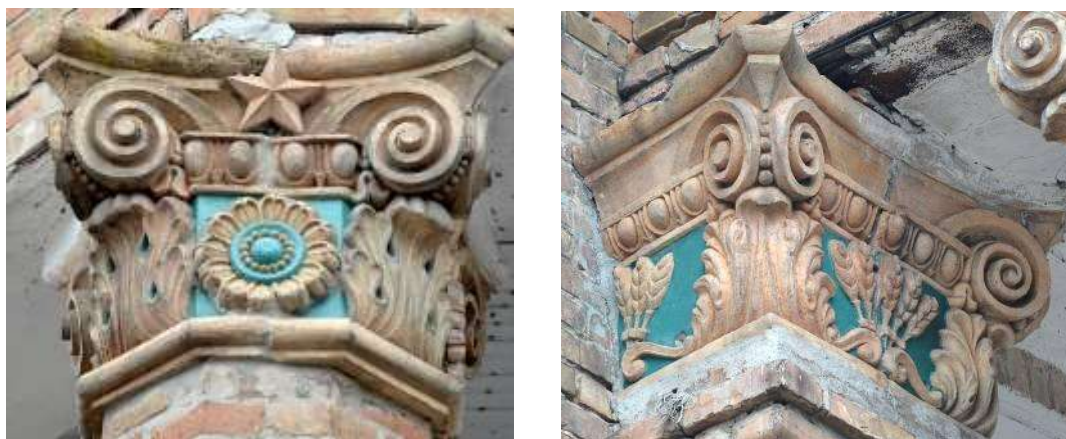


**Б.3.12.** Арх. І. Криксунова. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.



**Б.3.13.** О. Грудзинська, О. Железняк. Капітелі та декоративні медальйони на архітраві портика. 1952. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.





**Б.3.14.** О. Грудзинська, О. Железняк. Капітелі колон і пілястр. 1952. Кераміка, ліплення, формування, емаль, розпис. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.



**Б.3.15.** О. Грудзинська, О. Железняк. Медальйон. 1952. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.



**Б.3.16.** О. Грудзинська, О. Железняк. Гірлянди та обрамлення дверей (картуш, накладки). 1952. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.



**Б.3.17.** О. Грудзинська, О. Железняк. Обрамлення дверей (правий бічний фасад). 1952. Кераміка, ліплення, формування, емаль, розпис. Будинок агрокультури в колгоспі ім. Т. Шевченка (тепер Піщанська сільська рада в с. Піщане), Золотоніський р-н, Черкаська обл. Проєкт НДІАС АБіА УРСР.



**Б.3.18.** Н. Федорова, О. Грудзинська, Є. Крутась. Декоративні вставки. 1952–1953. Кераміка, ліплення, формування, емалі, підглазурні фарби, розпис. Дніпро-Інгулецька насосна станція. Проект ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР (за Федорова, 1953, арк. 23–32).





**Б.3.19.** Арх. І. Криксунова. Заклад дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». 1955. Проєкт ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.



**Б.3.20.** О. Грудзинська. Обрамлення дверей з пілястрами і архітравом. 1955. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яна та безсвинцева емаль, розпис. 3,87 × 2,6 см. Заклад дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». Проект ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.





**Б.3.21.** О. Грудзинська. Кахлі. 1955. Кераміка, ліплення, формування. Заклад дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». Проєкт ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.



**Б.3.22.** О. Грудзинська. Капітель пілястри. 1955. Кераміка, ліплення, формування. 83 × 42 см. Заклад дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». Проєкт ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.



**Б.3.23.** О. Грудзинська у процесі роботи з керамікою для закладу дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». 1954–1955. Проект ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.





**Б.3.24.** О. Грудзинська. Медальйони. 1955. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яна та безсвинцева емаль, розпис. Ø 60 см. Заклад дошкільної освіти № 1/185 МВС України «Берегиня». Проект ІХП АБіА УРСР спільно з НДІАС АБіА УРСР. Вул. Академіка Богомольця, 7/14 А. Київ.





**Б.3.25.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Грудзинська, Є. Крутась. Павільйон «Тваринництво». 1957. Проект ДП «ДПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.

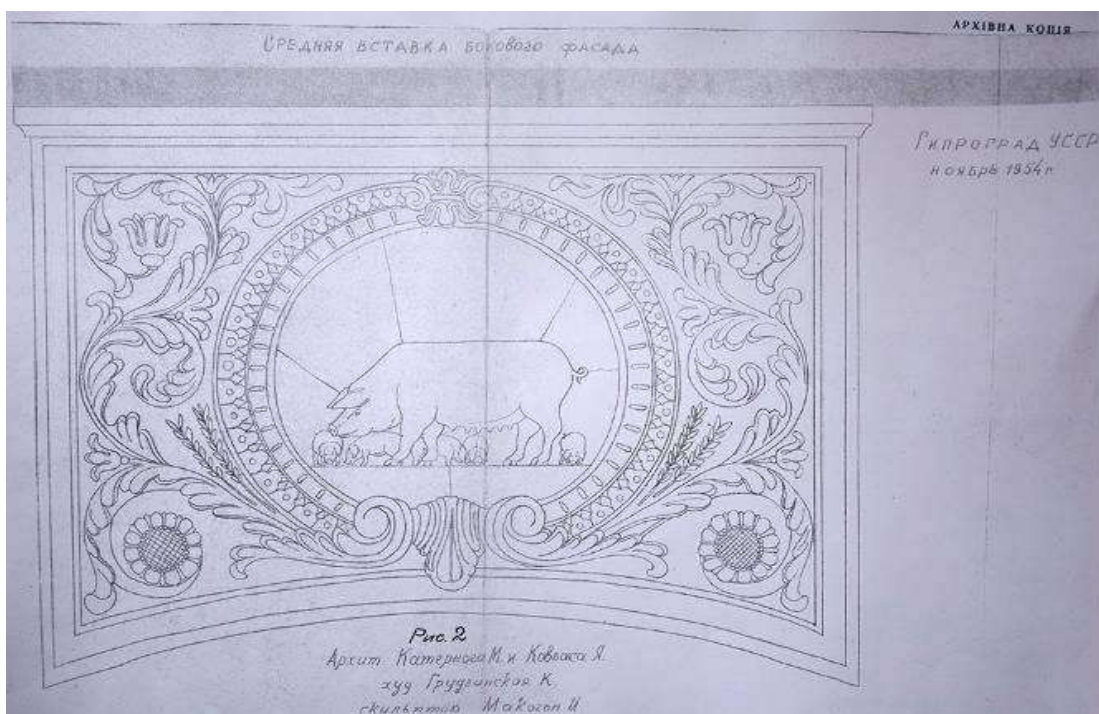


**Б.3.26.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Грудзинська, Є. Крутась. Декоративні вставки. 1957. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яні та безсвинцеві емалі, розпис. Павільйон «Тваринництво». 1957. Проєкт ДП «ДПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.

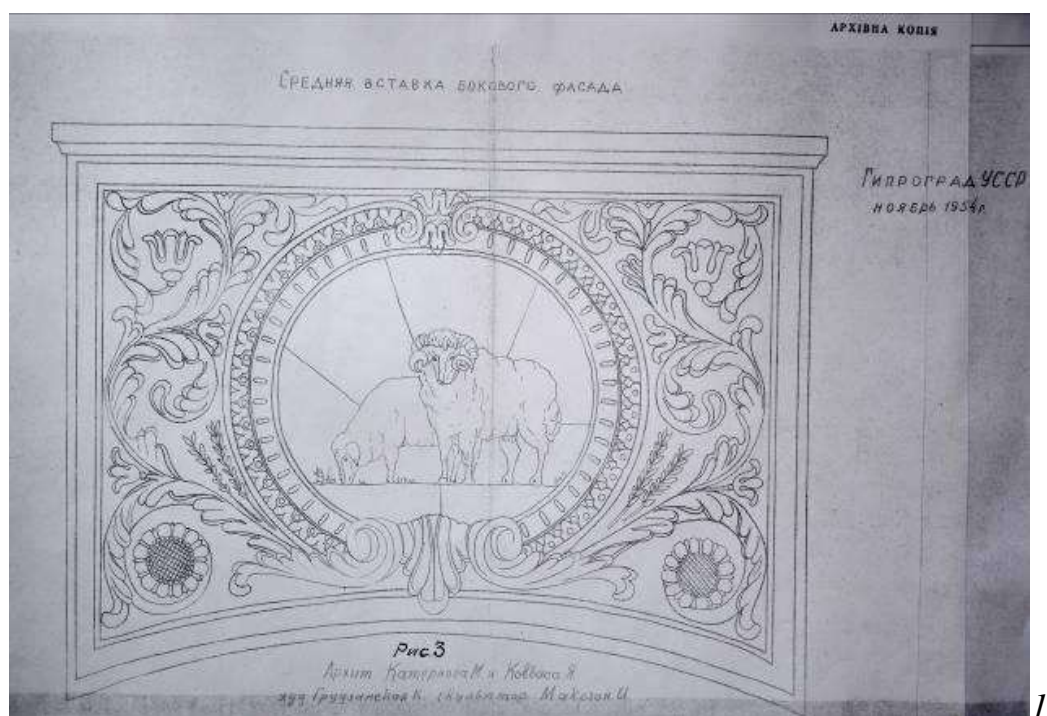


**Б.3.27.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Грудзинська, Є. Крутась. Декоративні вставки. 1957. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яні та безсвинцеві емалі, розпис. Павільйон «Тваринництво». Проєкт ДП «ДПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.





**Б.3.28.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Груздинська.  
**1.** Декоративна вставка «Свиня з поросятами». 1957. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яні та безсвинцеві емалі, розпис; **2.** Копія ескізу декоративної вставки «Свиня з поросятами». 1954 (за Федорова, 1954, арк. 14). Павільйон «Тваринництво». Проєкт ДП «ДІПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.



**Б.3.29.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Груздинська.  
**1.** Копія ескізу декоративної вставки «Два барани». 1954 (за Федорова, 1954, арк. 15); **2.** Декоративна вставка «Баран». 1957. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яні та безсвинцеві емалі, розпис. Павільйон «Тваринництво». Проєкт ДП «ДІПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.





**Б.3.30.** О. Грудзинська. Капітель. 1957. Кераміка, ліплення, формування. Павільйон «Тваринництво». Проєкт ДП «ДПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.



**Б.3.31.** Арх. М. Катернога, Я. Ковбаса, худ. І. Макогон, О. Грудзинська. Декоративні вставки. 1957. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яні та безсвинцеві емалі, розпис. Павільйон «Тваринництво». Проєкт ДП «ДПРОМІСТО». ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»). Київ.



**Б.3.32.** Арх. Л. Синькевич, худ. О. Грудзинська. 1. Капітель. 1959. Кераміка, ліплення, формування, сучасна фасадна фарба. 2. Капітель. 1959. Кераміка, ліплення, формування, безолов'яна та безсвинцева емаль, розпис (за Федорова, 1953, арк. 55–56). Будинок райкому КПРС (тепер Районна державна адміністрація), м. Глобине, Полтавська обл.



**Б.3.33.** Арх. Л. Синькевич, худ. О. Грудзинська. Капітель. 1952–1953 (?). Кераміка, ліплення, формування, безолов'яна та безсвинцева емаль, розпис (за Федорова, 1953, арк. 58–59).



**Б.3.34.** Г. Шарай. Керамічні панно та ювілейний напис. 1967. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. 6 × 5,4 м. Будинок культури в с. Кодаки. Пл. Свободи, 1. Васильківський р-н, Київська обл.





**Б.3.35. 1.** Станція метро «Хрещатик». 1-ий варіант архітектурного оформлення станції. 1958. Калька, олівець. 75 × 110 см. НЗ «Софія Київська». МААГ 1828 КП 600. **2.** Станція метро «Хрещатик». 1958. Папір, акварель, олівець. 69 × 107 см. НЗ «Софія Київська». МААГ 588 КП 600.





**Б.3.36.** О. Грудзинська. Панно. 1959–1960. Кераміка, ліплення, глазурі відновного вогню на основі сполук міді та срібла в поєднанні зі звичайними поливами, розпис. 198 × 208 см, модуль 18,5 × 18,5 см. Підземний зал метро «Хрещатик», Київ.





**Б.3.37.** О. Грудзинська. Панно. 1959–1960. Кераміка, ліплення, глазури відновного вогню на основі сполук міді та срібла в поєднанні зі звичайними поливами, розпис. 198 × 208 см, модуль 18,5 × 18,5 см. Підземний зал метро «Хрещатик», Київ.



1



2

**Б.3.38.** Арх. А. Добровольський, В. Єлізаров, І. Масленков, худ. О. Грудзинська та ін. **1.** Стандартна облицювальна плитка у декорі інтер'єру наземної зали станції метро «Хрещатик». 1959–1960. Кераміка, глазур. Модуль 12 × 6,5 см. Київ. **2.** Станція метро «Хрещатик». Ескалаторний зал. 1958. Папір, акварель, туш. 48,5 × 98,5 см. НЗ «Софія Київська». МААГ 592 КП 600.





**Б.3.39.** Арх. Масленков, В. Богдановський, худ. О. Грудзинська. Вставки декоративні. 1965. Кераміка, ліплення, формування, поливи, глазур, розпис. 36,3 × 14,5 см. Перон станції метро «Гідропарк». Київ. Фото 2021.

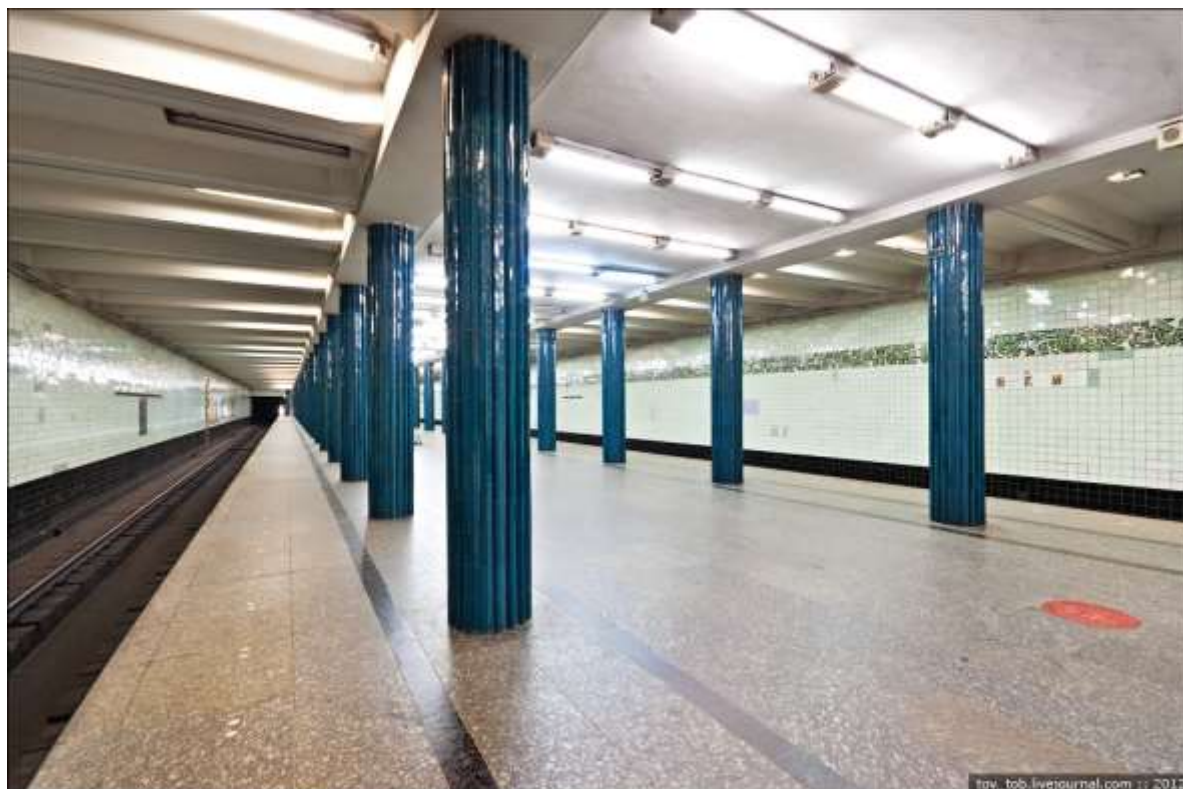


**Б.3.40.** Арх. І. Масленков, В. Богдановський, худ. О. Грудзинська. Вставки декоративні. 1965. Кераміка, ліплення, формування, глазури, емалі, розпис. 37 × 14,3 см. Перон станції метро «Лівобережна», Київ. 2021.



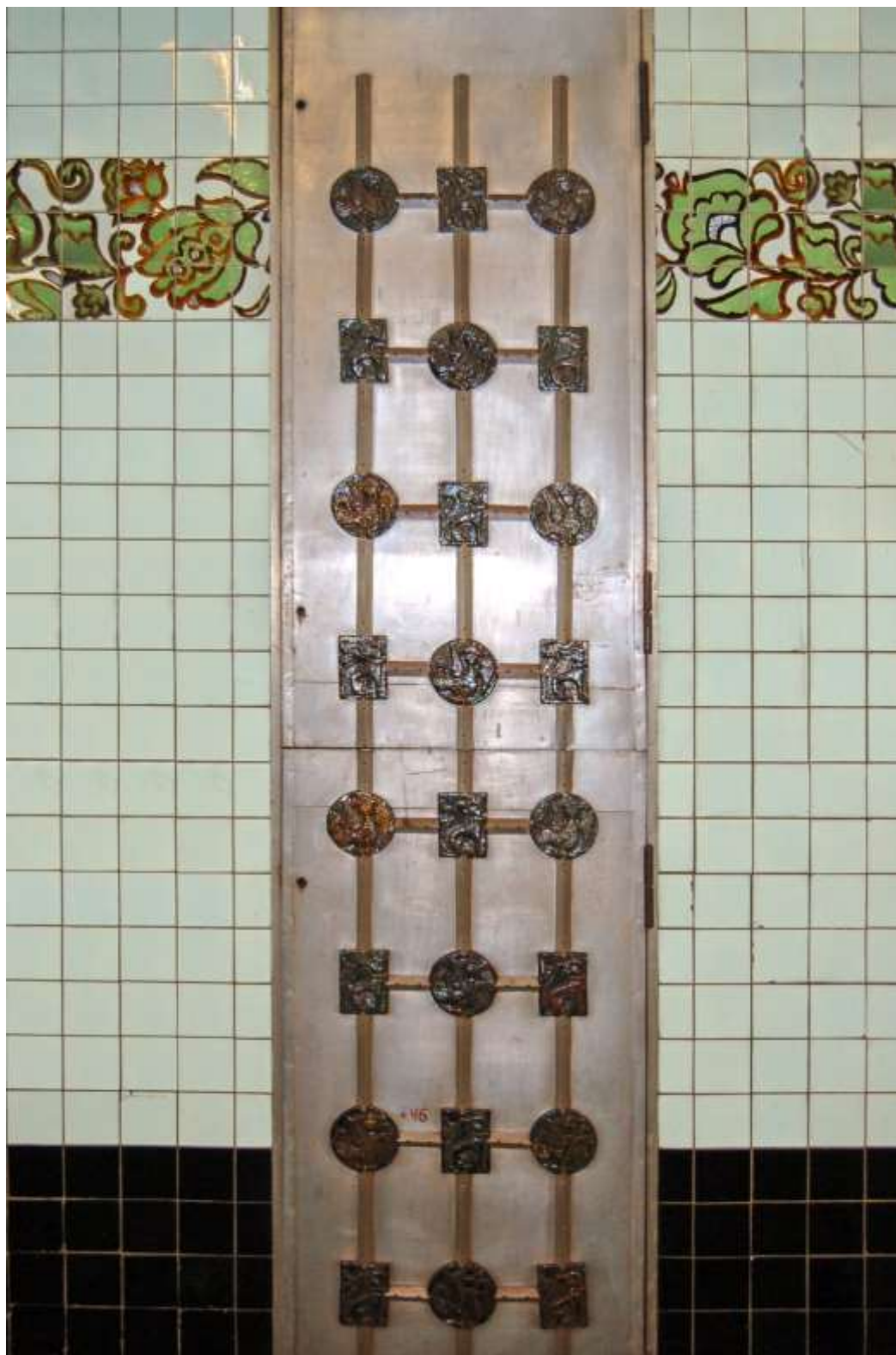


**Б.3.41.** Арх. І. Масленков, В. Богдановський, худ. О. Грудзинська. Декоративний фриз. 1965. Кераміка, ліплення, формування, поливи, глазури, розпис. 44 × 12 см. Перон станції метро «Дарниця». 1965. Київ. Фото з інтернету. URL: <http://metro.kyiv.ua/node/160>



**Б.3.42.** Арх. В. Богдановський, худ. Г. Шарай. Фрагмент фризу варіантних плиток. 1971. Стандартна облицювальна плитка, розпис поливами, емалями. Фриз  $0,45 \times 213,3$  м ( $96 \text{ м}^2$ ); основна промислова плитка: модуль  $15 \times 15$  см. Станція метро «Нивки», Київ. 1971. Фото [https://www.mirmetro.net/kyiv/cruise/01/14\\_nyvky](https://www.mirmetro.net/kyiv/cruise/01/14_nyvky)





**Б.3.43.** Карбовані вставки на металевих кабельних шафах колійної стіни (24 екз.). 1971. Станція метро «Нивки», Київ.



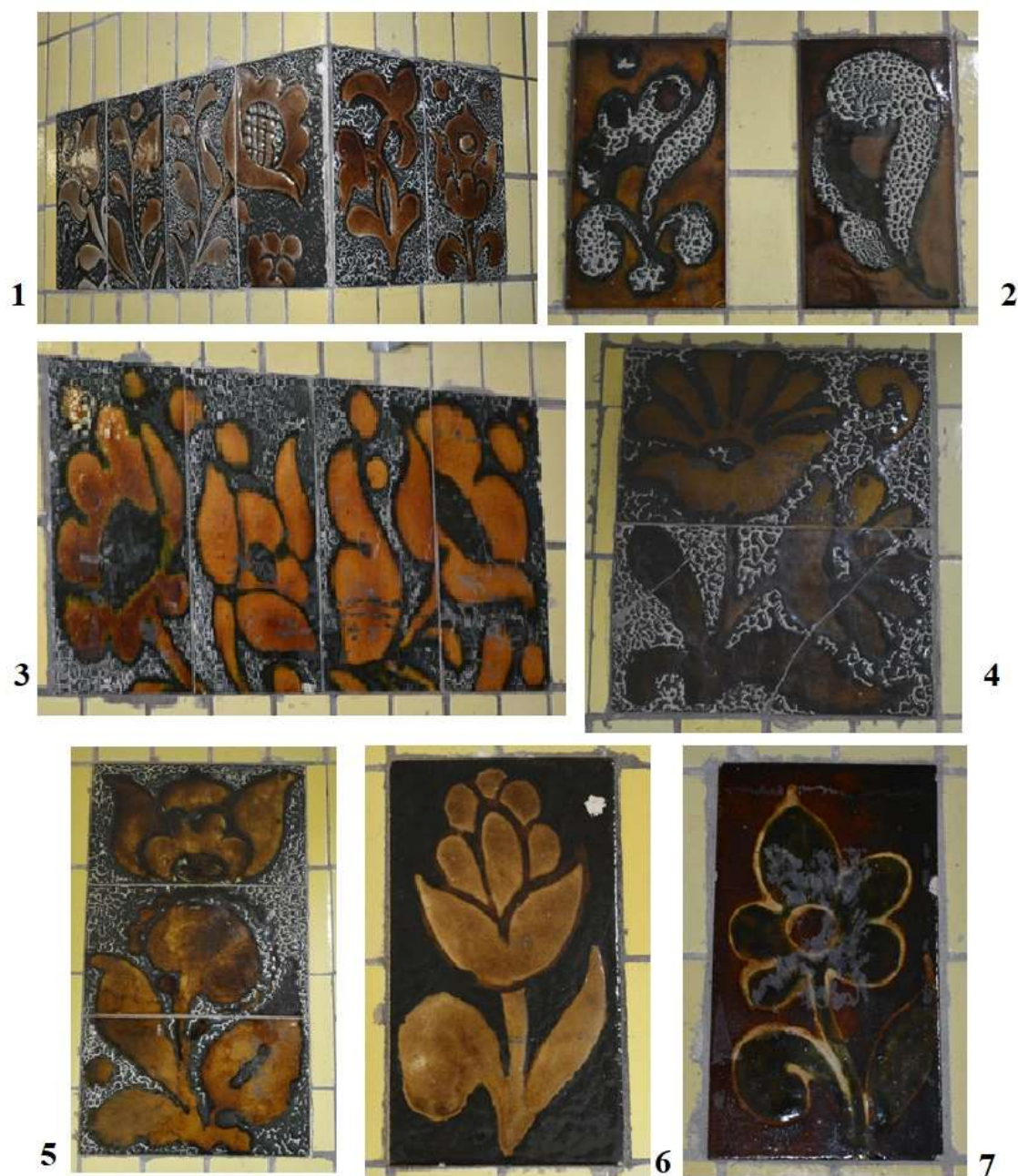


**Б.3.44.** 1. Карбовані вставки на металевих кабельних шафах колійної стіни. Фрагмент декору. 1971. Станція метро «Нивки», Київ. 2. Г. Севрук. Пласт «Сирин». Кераміка, ліплення, полива, глазур, розпис. Ø 21 см. ШНЗ. М-190/778. 3. Г. Севрук. Керамічний пласт «Пес» (за Федорова, 1947, 1964–1974, арк. 141).

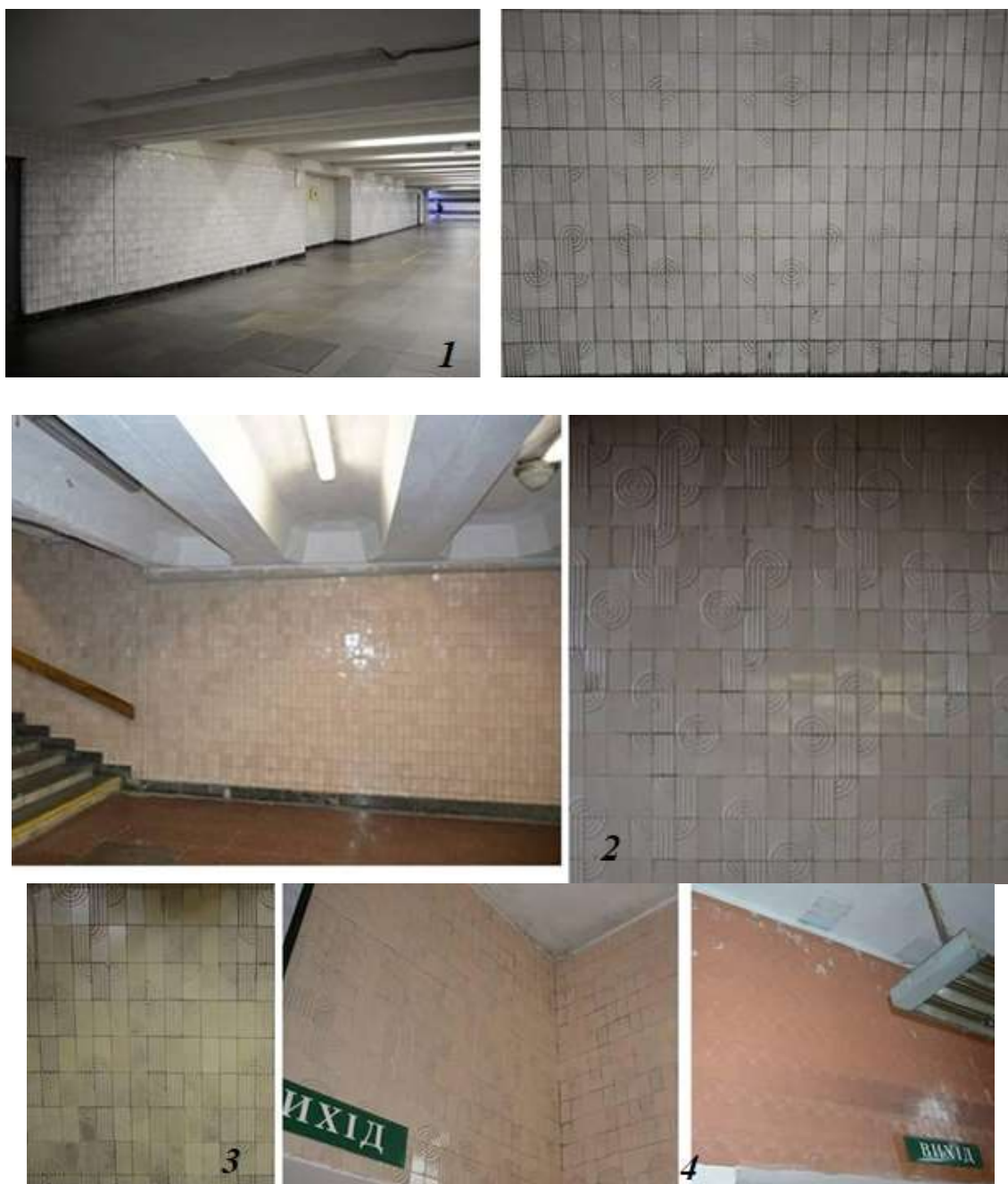


**Б.3.45.** Стандартні облицювальні плитки «кабанчик» та розписні стандартні плитки Н. Федорової. 1971. Зовнішній підземний перехід станції метро «Нивки», Київ.





**Б.3.46.** Н. Федорова. Декоративні вставки з стандартних розписних облицювальних плиток. 1971. Стандартна облицювальна плитка, полива, збірчаста глазур, розпис. Модуль  $26 \times 14,5$  см. Зовнішній підземний перехід станції метро «Нивки», Київ.

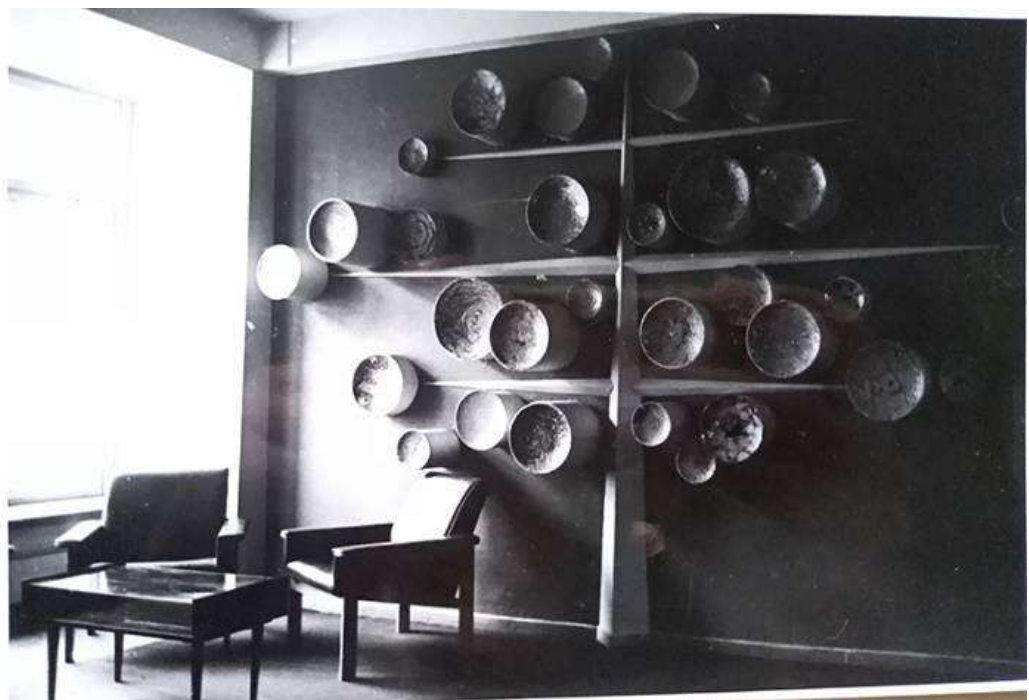


**Б.3.47.** Арх. І. Масленков, Т. Целіковська, А. Крушинський, худ. Г. Шарай, О. Лобов та ін. Облицювальна варіантна плитка на станціях метро у Києві. 1979–1980. Кераміка, штампування, емалі. **1.** Підземний перехід станції метро «Тараса Шевченка», модуль  $7,5 \times 15$  см. Плитку демонтовано у грудні 2020. **2.** Підземний перехід станції метро «Петрівка» (тепер «Почайна»), модуль  $6,5 \times 15$  см. **3.** Підземний перехід станції метро «Прспект Корнійчука» (тепер «Оболонь»), модуль  $7,5 \times 14,3$  см; **4.** Підземний перехід станції метро «Піонерська» (тепер «Лісова»), модуль  $6,5 \times 15$  см.





**Б.3.48.** Арх. В. Єлізаров, Н. Чмутіна, Я. Красний, худ. Н. Федорова, Г. Шарай, Ф. Олексієнко. Інтер'єр ресторану готелю «Дніпро», прикрашений фризом з декоративних тарелей. 1963–1964. Кераміка, ліплення, формування, гончарне коло, поливи відновного вогню, розпис. Ø тарелей: 1,4 м, 95 см; 70 см, 62 см, 50 см, 47 см, 39 см; 11–20 см. Пл. Ленінського Комсомолу (тепер Європейська площа), Київ. Фото 2020.



**Б.3.49.** Н. Федорова, Г. Шарай, Л. Мешкова. Панно «Древо життя». 1973–1975. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, скло, розпис. Ø: 34 см, 33 см, 30 см, 29 см, 27 см, 19 см. Будинок кіно, вул. Саксаганського, 6/8. Київ. 1. Фото з архіву НМУНДМ. 2. Сучасний стан. Фото 2021.





**Б.3.50.** Арх. З. Чечик, Ф. Боровик, С. Ходик, І. Онищенко, худ. Л. Мешкова, Н. Федорова, Г. Шарай, Я. Падалка. Будинок кіно. 1973–1975. Кераміка, стандартна розписна облицювальна плитка, тарелі. Штampuвання, гончарне коло, керамічні надглазурні фарби, глазурі, розчинені солі кольорових металів, розпис. Загальний розмір панно 32,2 × 2,81 м (36 м<sup>2</sup>); Ø тарелей: 18,5–48 см; модуль: 14,5 × 26 см. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.



**Б.3.51.** Арх. З. Чечик, Ф. Боровик, С. Ходик, І. Онищенко, худ. Л. Мешкова, Н. Федорова, Г. Шарай, Я. Падалка. Будинок кіно. 1973–1975. Кераміка, стандартна розписна облицювальна плитка, тарелі. Штампування, гончарне коло, керамічні надглазурні фарби, глазури, розчинені солі кольорових металів, розпис. Загальний розмір панно 32,2 × 2,81 м (36 м<sup>2</sup>); Ø тарелей: 18,5–48 см; модуль 14,5 × 26 см. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.





**Б.3.52.** І. Коломієць. Цикл пластів за мотивами «Енеїди» І. Котляревського для інтер'єру кімнат відпочинку урядового блоку Київського річкового вокзалу. 1960. Кераміка, ліплення, глазури відновного вогню, розпис. **1.** Еней. 56 × 62 см. ЛММ Івана Котляревського. 212. **2.** Троянці вивчають латину. 37 × 80 см. ЛММ Івана Котляревського. 214. **3.** Зброя для Енея. 76 × 78 см. ЛММ Івана Котляревського. 216. **4.** Еней і Дідона. 55 × 47 см. ЛММ Івана Котляревського. 213. **5.** Дари царю Латину. 97 × 55 см. ЛММ Івана Котляревського. 215. Фото А. Мороз.



**Б.3.53.** О. Железняк. Пласти декоративні. 1962. *1.* Лось. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. Ø 29 см. ДМІ. 1900. *2.* Олень. Кераміка, ліплення, глазури, розпис. 21 × 13 см. ШНЗ. М-423/2114. *3.* Кераміка, ліплення, збірчаста глазур, розпис. Ø 24,5 см. НМУНДМ. К-9614. Фото надано НМУНДМ. *4.* Кераміка, ліплення, глазур. Ø 25 см. НМУНДМ. К-9618. Фото надано НМУНДМ. *5.* Кераміка, ліплення, поливи, збірчаста глазур, розпис. Ø 23 см. НМУНДМ. К-9379. Фото надано НМУНДМ. *6.* Кераміка, ліплення, глазури, розпис. 21,5 × 18 см. ДМІ. 1913.





**Б.3.54.** О. Железняк. Пласти декоративні. 1962. *1.* Дикий вепр. Кераміка, ліплення, глазур, збірчаста глазур, розпис. 22,5 × 16,5 см. ДМІ. 1903. *2.* Дикий вепр. 1962. Фото з приватного архіву Крутенко Н. та НМУНДМ. *3.* Зубр. 1962. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 26 × 16,4 см. НЦНК «МІГ». КН – 6895. КС–601. *5.* Пес. 1962. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. 20,5 × 15 см. ДМІ. 1902. *6.* Пес. 1962. Фото з приватного архіву Н. Крутенко та НМУНДМ. *4.* Ф. Олексієнко. Пласт декоративний. 1965. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. 13,5 × 22 см. ДМІ. 1898.



**Б.3.55.** О. Железняк. Пласти декоративні. 1962. **1.** Кераміка, ліплення, глазур відновного вогню, збірчаста глазур, розпис. Ø 24 см. ДМІ. 1908. **2.** Кераміка, ліплення, глазур, глазур відновного вогню, розпис. Ø 23 см. НМУНДМ. К-9393. Фото надано НМУНДМ. **3.** Птах. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. Ø 22 см. ДМІ. 1909. **4.** Птах. Кераміка, ліплення, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 17 см. ШНЗ. М-189/777. **5.** Каченя. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 18 × 23,5 см. ДМІ. 1907. **6.** Каченя. Кераміка, ліплення, глазур відновного вогню, розпис. 23 × 17,8 см. НМУНДМ. К-9359.





**Б.3.56.** О. Железняк. Пласти декоративні. 1962. *1.* Кераміка, ліплення, глазур, збірчаста глазур, розпис. 24 × 20 см. ДМІ. 1911. *2.* Фото з приватного архіву Крутенко Н. та НМУНДМ. *3.* Болотяний чорт. Кераміка, ліплення, глазур, полива, розпис. Ø 25,5 см. НМУНДМ. К-9382. Фото надано НМУНДМ. *4.* Болотяний чорт. Кераміка, ліплення, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 11 см. ШНЗ. М-421/2112. Фото надано ШНЗ. *5.* Птах Кераміка, ліплення, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 27 см. ШНЗ. М-597/3508. *6.* Ф. Олексієнко. Пласт декоративний. 1965. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. 21,5 × 21,5 см. ДМІ. 1899.



**Б.3.57.** Г. Севрук. Пласти «Плач Ярославни». 1. 1964. Кераміка, ліплення, гравіювання, збірчаста глазур, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 44,5 × 37 см. ДМІ. 1912. 2. Кераміка, ліплення, гравіювання, збірчаста глазур, глазур, розпис. 38 × 15 см. ШНЗ. М-191/779.



**Б.3.58.** Г. Севрук. Пласти: 1. Марена. 1966. Кераміка, ліплення, рельєф, фарба, скло, розпис. 57 × 19 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ-343/21. Твір з експозиції «Брами Заборовського». 2. Лада. 1967. Кераміка, гравіювання, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 41 × 12,5 см. ДМІ. 1901. 3. Лада. 1967. Кераміка, ліплення, гравіювання, збірчаста глазур, глазур відновного вогню, розпис. 40 × 12 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ-343/2. Твір з експозиції «Брами Заборовського».





**Б.3.59.** Г. Севрук. Пласти: *1.* Лютий звір. 1966. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічна фарба, глазур, розпис. 20 × 19 см. ДМІ. 1910. *2.* Лютий звір. Друга пол. 1960-х. Кераміка, ліплення, рельєф, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, збірчаста глазур, розпис. 21 × 19 см. НМУНДМ. К–13870.



**Б.3.60.** Г. Севрук. Пласти: *1.* Лютий (літописний) звір. 1967. Кераміка, ліплення, рельєф, збірчаста глазур, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 22,5 × 18,5 см. ДМІ. 1906. *2.* Лютий (літописний) звір. 1967. Кераміка, ліплення, рельєф, збірчаста глазур, глазур, полива, розпис. 22,5 × 19 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/1. *3.* Лютий звір. 1976. Кераміка, ліплення, рельєф, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 20 × 15 см. ДМІ. 1905. *4.* Дикий звір. 1976. На зворотній стороні напис «Лютий звір». Кераміка, ліплення, рельєф, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 16 × 12 см. ШНЗ. М – 424/2115.



1



2



3

**Б.3.61.** В. Орлов. Пласти: 1. Левиця. 1966. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур, розпис. 18 × 23 см. НМУНДМ. К-9811. 2. Звірі. 1967. Кераміка, ліплення, гравіювання, розпис. 17,4 × 22,9 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ-346/1. 3. Л. Мешкова. Грифон. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічна фарба, глазур, полива, розпис. 24 × 23 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ-340/2.





**Б.3.62.** Г. Севрук. Пласти «Ярослав Мудрий»: *1.* 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис, сплав на основі міді. 51,5 × 34 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/6; *2.* 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічна фарба, глазур, розпис. 43 × 29 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4035. *3.* 1970-ті. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, солі, глазури, розпис, відновний випал. 65 × 22 см. НМІУ, Київ. К–2496. *4.* Л. Мешкова. Ярослав Мудрий. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 75 × 23 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–340/3.



1



2



3

**Б.3.63.** Г. Севрук. Пласти: **1.** Єлизавета Ярославна. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур, розпис, сплав на основі міді. 53 × 29 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/3. Твір з експозиції «Брами Заборовського». **2.** Анастасія. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис, сплав на основі міді. 52,5 × 26,7 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/5. Твір з експозиції «Брами Заборовського». **3.** Анна – королева Франції. 1063. 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур, розпис, сплав на основі міді. 48,5 × 29,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–343/4. Твір з експозиції «Брами Заборовського».



**Б.3.64.** В. Орлов. Пласти: **1.** Родина Київського князя. 1968. Кераміка, ліплення, гравіювання, керамічна фарба, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 36,3 × 26 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/7. **2.** Ряджені. 1968. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 32,5 × 26 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/13. **3.** Ярослав Мудрий на фоні Софії Київської. 1970. Кераміка, ліплення, гравіювання, керамічна фарба, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 42 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4046. **4.** Дружина Київського князя. 1967. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур, збірчаста глазур, розпис. 39,7 × 27,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/9. **5.** Л. Мешкова. Пласт «Софія Київська». 1968. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур, розпис. 56,6 × 41 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–340/1.





1



2



3

**Б.3.65.** В. Орлов. Пласти: 1. «Хацон». 1969. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 41 × 31,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/21. 2. Янка. 1968. Кераміка, ліплення, гравіювання, керамічні фарби, глазур, розпис. 42,5 × 24,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/14. 3. Ратибор. 1968. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, збірчаста глазур, розпис. 43 × 24 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/8.



1



2



3



4

**Б.3.66.** В. Орлов. Пласти: 1. Боян. 1970. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур, розпис. 42 × 24 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/6. 2. Нестор-літописець. 1967. Кераміка, ліплення, гравіювання, керамічні фарби, глазур, розпис. 42,7 × 24,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/10. 3. Милонег. 1968. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, збірчаста глазур, керамічні фарби, розпис. 41,8 × 23,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–346/15. 4. Г. Севрук. Вавилон. 1975. Кераміка, ліплення, рельєф, глазур, розпис. 42,4 × 38,7 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4045.



1



2

**Б.3.67.** Г. Севрук. Пласти: 1. Іларіон. 1976. Кераміка, ліплення, рельєф, керамічні фарби, глазур, розпис, відновний випал. 60 × 27 см. НМІУ, Київ. К – 2497. 2. Ольга. 1981. Кераміка, ліплення, рельєф, фарби, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. 40,5 × 28 см. НМІУ, Київ. К – 2495.



**1****2**

**Б.3.68.** Г. Севрук. Пласти: **1.** Либідь. 1970. Кераміка, ліплення, рельєф, розпис пересипаний прозорою фрітою. 57 × 47 см. НМУНДМ. К-13550. **2.** Княгиня Ольга. 1970. Кераміка, ліплення, рельєф, червона та синя смальта пересипана фрітою. 56 × 47 см. НМУНДМ. К-13551.



**Б.3.69.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Слово о полку Ігоревім». 1972. Кераміка, ліплення, емалі, розпис. 143 × 59 см; 35 × 32 см. Ліфтовий хол 7 поверху готелю «Київ». Вул. Михайла Грушевського, 26/1. Київ. Фото 2020.





**Б.3.70.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Гуцульщина». 1972. Кераміка, ліплення, емалі, розпис. Загальний розмір 186 × 77 см; поодинокі твори 54 × 25 см, 68 × 42 см, 37 × 27 см, 29 × 21 см, 47 × 40 см; 33,5 × 30 см, 20 × 21 см. 19,5 × 18,5 см; Ø 23 см. Ліфтовий хол готелю «Київ». Вул. Михайла Грушевського, 26/1.



**Б.3.71.** Л. Мешкова, Н. Федорова, А. Масехіна. Маски-обереги. 1973–1975. Кераміка, ліплення, глазури, розпис, дерево, лляні нитки. Висота 111 см, довжина 10 м. Інтер'єр Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.

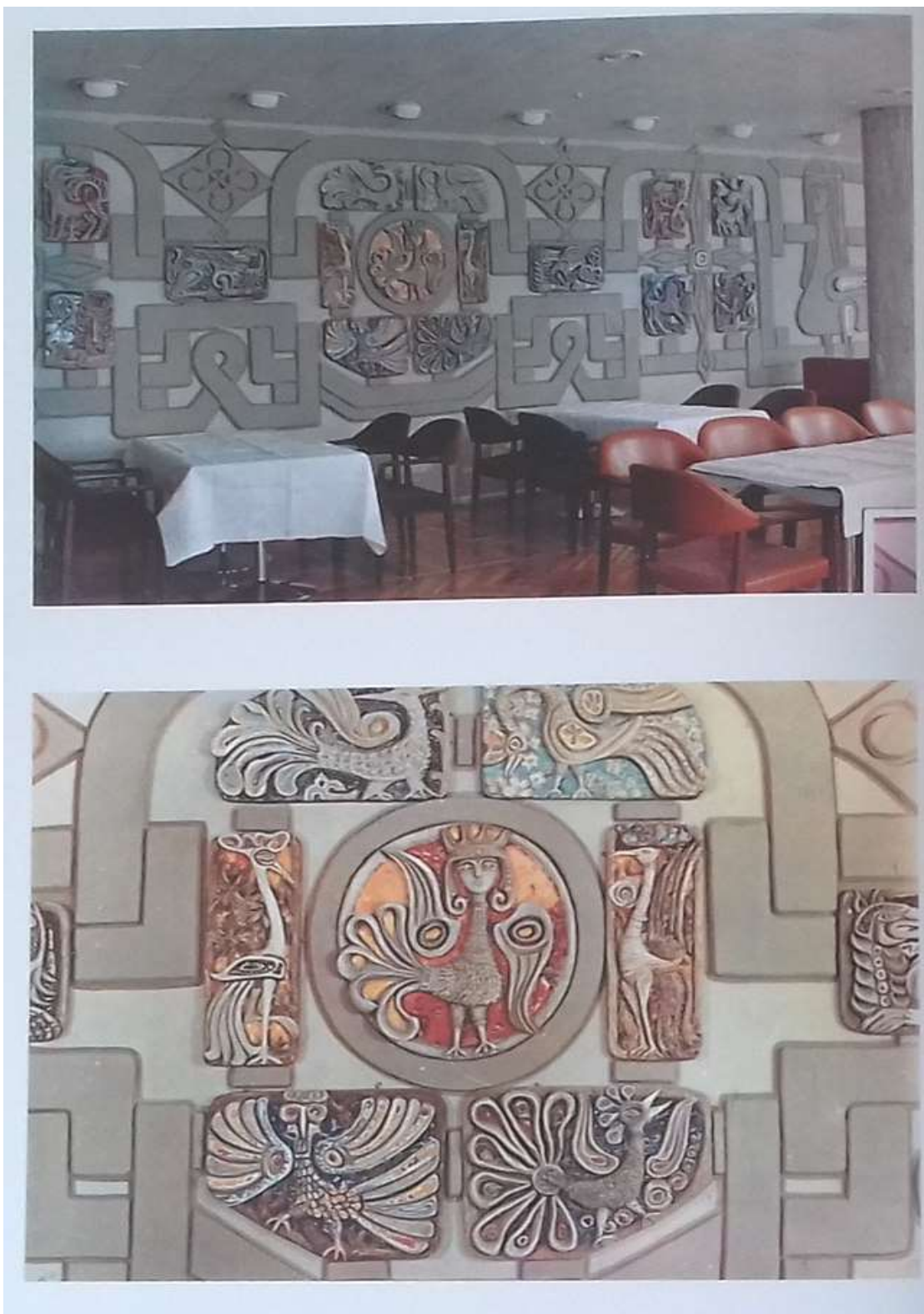


**Б.3.72.** Н. Федорова, А. Масехіна. Маски-обереги. 1973–1975. Кераміка, ліплення, глазурі, розпис, дерево. 18 × 15 см до 20 × 16 см. Інтер'єр Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.





**Б.3.73.** Л. Мешкова. 1. Інтер'єр кафе Будинку кіно. 1973–1975. 2–3. Острівні композиції. 1973–1975. Кераміка, ліплення, глазурі, розпис, скло. 220 × 150 см і 227 × 157 см. Інтер'єр кафе Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.



**Б.3.74.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Фенікс». 1978–1980 (знищено).  
Готель «Русь», Київ.





**Б.3.75.** Г. Севрук, О. Лобов. Готель «Золотий колос». 1981. Кераміка, поливи, емалі, солі, розпис. Київ. Панно знищено 1990 р. СБУ. Фото з архіву НМУНДМ.



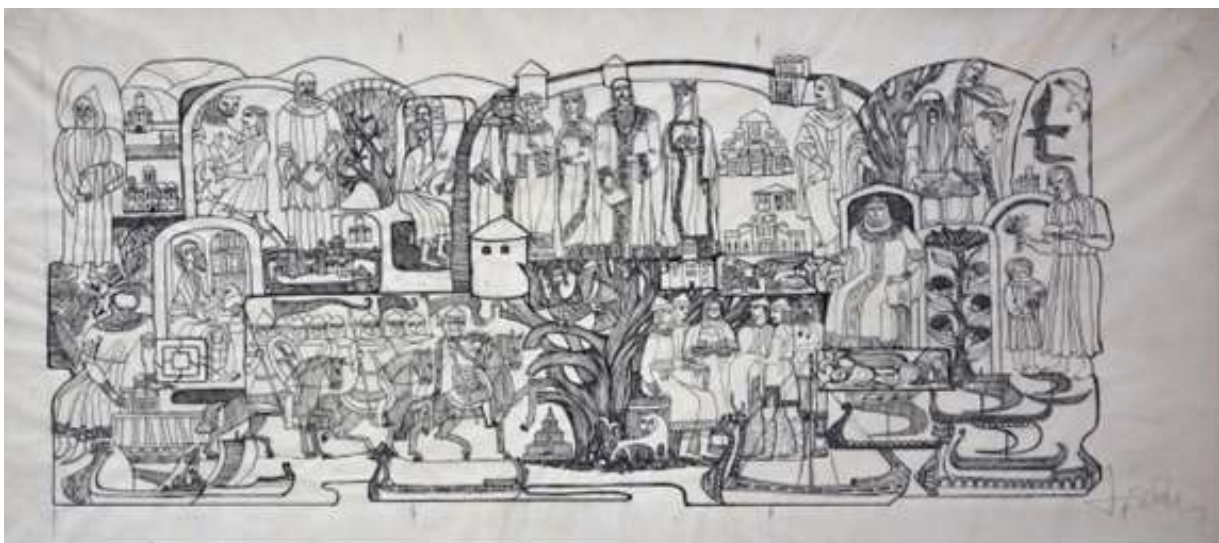
**Б.3.76.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Віночок». 1981. Кераміка, поливи, емалі, розпис. Бар у сільському клубі с. Матусів, Шполянський р-н, Черкаська обл.





**Б.3.77.** Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Давній Чернігів». 1981–1982. Кераміка, поливи, емалі, скло, солі, розпис. 230 × 335×40 см. Перенесено з Чернігівського готелю «Градецький» в Чернігівський обласний художній музей імені Григорія Галагана. Фото надано співробітниками музею. *Facebook.com/Chernihiv Monumentalism*. Фото Павла Ходимчука.





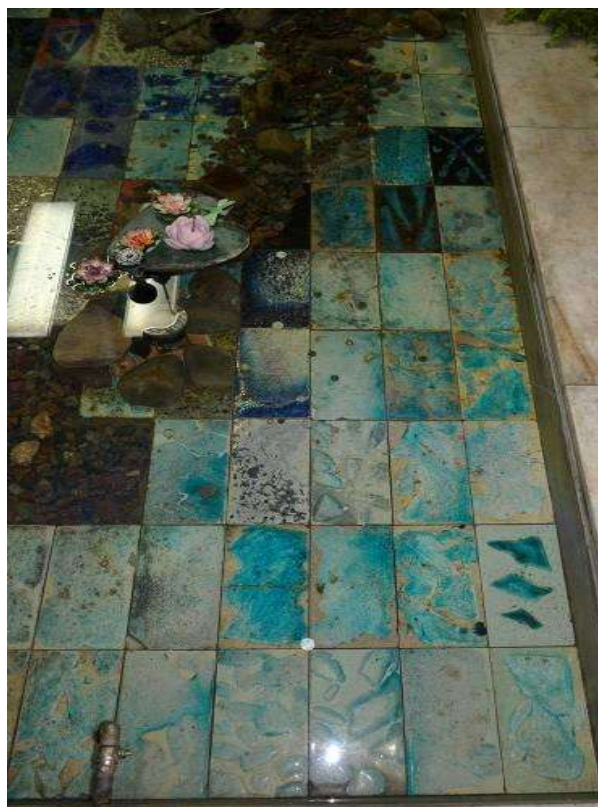
1



2

**Б.3.78.** 1. Г. Севрук. Графічний ескіз збірного керамічного панно «Місто на семи горбах». Збірка Г. Севрук. 2. Г. Севрук. Збірне керамічне панно «Місто на семи горбах». 1985–1987. Кераміка, поливи, емалі, скло, солі, розпис. 2,48 × 5,73 м. Готель «Турист». Вул. Раїси Окіпної, 2. Київ. Б.3.213.

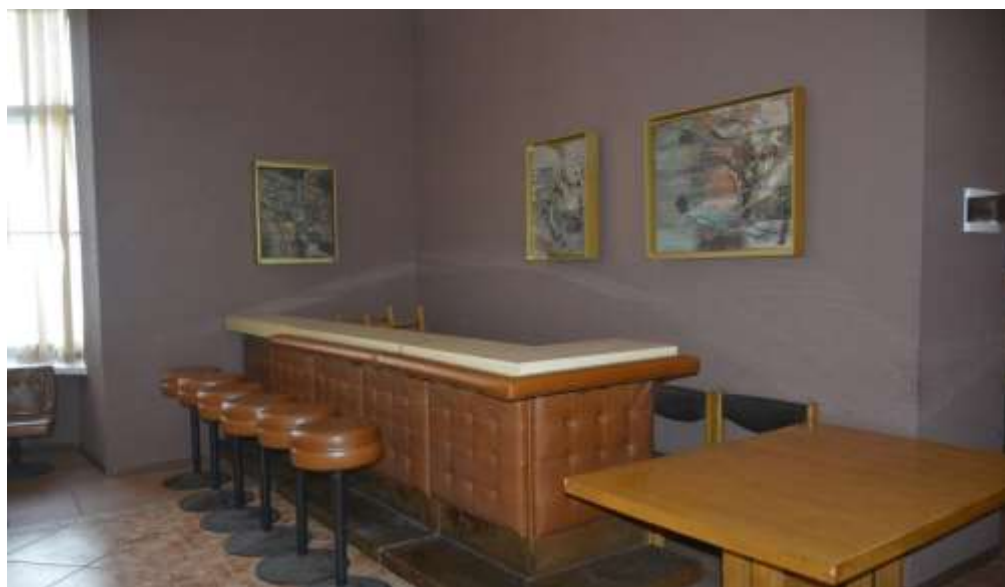




**Б.3.79.** Н. Федорова, Л. Мешкова. Фонтан-водойма. 1973–1975. Стандартна облицовальна плитка, глазури, скло. Площа водойми в межах 10 м<sup>2</sup>. Інтер'єр Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6. Київ.



**Б.3.80.** Л. Мешкова. Триптих «Зародження життя. Земля». 1973–1975. Стандартна облицювальна плитка, глазур відновного вогню, розпис. 77 × 73 см. Інтер'єр Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.



**Б.3.81.** Л. Мешкова. Інтер'єр кафе Інституту медицини праці ім. Ю. І. Кундієва НАМН України. Вул. Саксаганського, 75. Київ.





**Б.3.82.** Л. Мешкова. Триптих. Керамічні панно. 1973. Стандартні облицювальні плитки, керамічні фарби, глазур, розпис. 68 × 74 см; модуль 24,5 × 13,5 см. Кафе ІМП ім. Ю. І. Кундієва НАМНУ. Вул. Саксаганського, 75. Київ.



**Б.3.83.** Л. Мешкова. Марена. 1973–1975. Стандартна облицювальна плитка, керамічні фарби, відновний випал, розпис. 281 × 58 см; модуль 14,5 × 25 см. Інтер'єр бібліотеки Будинку кіно. Вул. Саксаганського, 6/8. Київ.



**Б.3.84.** Г. Севрук. Фриз «Легенди рослин». 1983–1984. Стандартна облицовальна плитка, емалі, керамічні фарби, розпис. Аптека № 35. Вул. Данила Щербаківського, 32/38. Київ.





**Б.3.85.** Г. Севрук. Фрагмент фризу «Легенди рослин». 1983–1984. Стандартна облицювальна плитка, емалі, керамічні фарби, розпис. Аптека № 35. Вул. Данила Щербаківського, 32/38. Київ.



**Б.3.86.** Л. Мешкова, Н. Федорова. Ресторан готелю «Русь». 1979–1980. Стандартна облицовальна плитка, глазур відновного вогню, емалі, скло, розпис. Ширина однієї стіни 11,2 м, іншої 4 м, висота 2,40 м; модуль 25,5 × 14,6 см. Вул. Госпітальна, 4. Київ.





**Б.3.87.** Л. Мешкова, Н. Федорова. Готель «Русь». 1979–1980. Фрагмент декоративної стіни в ресторані готелю. Стандартна облицювальна плитка, глазурі відновного вогню, емалі, скло, розпис. Модуль 25,5 × 14,6 см. Вул. Госпітальна, 4. Київ.



**Б.3.88.** Л. Мешкова, Н. Федорова, Я. Падалка. Декоративна стіна в ресторані готелю «Русь» з металевими вставками. 1979–1980. На передньому плані посудини народного майстра Я. Падалки. Фото з архіву НМУНДМ.



**Б.3.89.** Л. Мешкова. Архітектурна біоніка. 1982. Стандартна облицювальна плитка, поливи, емалі, керамічні фарби, розпис. Довжина 3,40 м, ширина 1,25 м, висота 2,60 м. ПАТ «КиївЗНДІЕП». Б-р Лесі Українки, 26 А. Київ.





**Б.3.90.** Л. Мешкова. Фрагменти панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилає...!». 1987. Стандартна облицювальна плитка, фрита білої емалі, керамічні фарби, прозора глазур, глазурі, смальта, люстри, ангоби, флюси, розпис. 55 м<sup>2</sup>. Штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж. Фото А. Сабадаш.



**Б.3.91.** Л. Мешкова. Фрагмент панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилай...!». 1987. Стандартна облицювальна плитка, фрита білої емалі, керамічні фарби, прозора глазур, глазурі, смальта, люстри, ангоби, флюси, розпис. 55 м<sup>2</sup>. Штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж. Фото А. Сабадаш.





**Б.3.92.** Л. Мешкова. Фрагмент панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилає...!». 1987. Стандартна облицювальна плитка, фрита білої емалі, керамічні фарби, прозора глазур, глазурі, смальта, люстри, ангоби, флюси, розпис. 55 м<sup>2</sup>. Штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж. Фото А. Сабадаш.



**Б.3.93.** Л. Мешкова Фрагмент панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилає...!». 1987. Стандартна облицювальна плитка, фрита білої емалі, керамічні фарби, прозора глазур, глазурі, смальта, люстри, ангоби, флюси, розпис. 55 м<sup>2</sup>. Штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж. Фото А. Сабадаш.





**Б.3.94.** Л. Мешкова. Фрагмент панно «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилай...!». 1987. Стандартна облицювальна плитка, фрита білої емалі, керамічні фарби, прозора глазур, глазурі, смальта, люстри, ангоби, флюси, розпис. 55 м<sup>2</sup>. Штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж. Фото А. Сабадаш.





**Б.3.95.** Арх. А. Власов, А. Добровольський, Б. Приймак, худ. Н. Федорова, О. Железняк. Житлові будинки з керамічним декором. 1950–1951. Хрещатик, 13/2 і 17. Київ.



**Б.3.96.** Арх. А. Власов, А. Добровольський, Б. Приймак, худ. Н. Федорова, О. Железняк. Житловий будинок з керамічним декором і керамічна рельєфна плитка. 1950–1951. Хрещатик, 17. Київ.



**Б.3.97.** 1. Фрагмент софіту карниза п'ятого поверху житлового будинку з керамічним декором. 1958; 2. О. Железняк. Декоративна вставка. 1958. Кераміка, ліплення, формування, емалі, розпис. Проєкт «ДПРОсільбуд» УРСР. Вул. Мечникова, 6. Київ.





**Б.3.98.** О. Грудзинська. Керамічний фриз і вставки на фасаді житлового будинку. 1960. Теракота, ліплення, формування, глазур, розпис. Вул. Олексіївська, 10/12. Київ.



**Б.3.99.** 1. Екстер'єрне декорування тарелями та облицювальною розписною плиткою вхідної групи житлового багатоповерхового будинку; 2. Таріль декоративний. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню, розпис. Ø 34 см; 3. Таріль декоративний. Кераміка, формування на гончарному колі, емаль, розпис. Ø 33 см. 4. Таріль декоративний. Кераміка, формування на гончарному колі, емаль, збірчаста глазур, розпис. Ø 33 см. 25 × 14,5 см. 1970. Північно-Броварський масив. Вул. Миропільська, 3. Київ.





**Б.3.100.** Екстер'єрне декорування вхідної групи житлового багатоповерхового будинку тарелями. 1971. Північно-Броварський масив. Дарницький бульвар, 4. Київ.



1



2

**Б.3.101.** Н. Федорова. Екстер'єрне декорування тарелями вхідної групи житлового багатоповерхового будинку. 1971. *1.* Кераміка, гончарне коло, глазурі відновного вогню, розпис. *2.* Кераміка, гончарне коло, поливи, емалі, глазурі, розпис. Композиція з дев'яти тарелей: 146 × 138 см і 146 × 137 см; Ø тарелей: 41 см, 34 см, 33 см, 32 см. Північно-Броварський масив. Дарницький бульвар, 4. Київ.





1



2

**Б.3.102.** Н. Федорова, Г. Шарай. Екстер'єрне декорування вхідної групи тарелями житлового багатоповерхового будинку. 1971. *1.* Кераміка, гончарне коло, поливи, глазури, емалі, розпис. *2.* Кераміка, гончарне коло, поливи відновного вогню, емалі, розпис. Композиція з дев'яти тарелей: 144 × 130 см і 145 × 132 см; Ø тарелей: 41 см, 40 см, 33 см, 32 см. Північно-Броварський масив. Дарницький бульвар, 4. Київ.





1



2

**Б.3.103.** Н. Федорова. Екстер'єрне декорування вхідної групи тарелями житлового багатопверхового будинку. 1971. 1. Кераміка, гончарне коло, поливи, глазури відновного вогню, емалі, розпис. 2. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, емалі, глазури, розпис. Композиція з дев'яти тарелей: 144 × 126 см і 145 × 137 см; Ø тарелей: 34 см, 33 см. Північно-Броварський масив. Дарницький бульвар, 4. Київ.



**Б.3.104.** Панно. Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку розписними плитками. 1970. Стандартна облицювальна плитка, глазурі, емалі, збірчаста глазурь, полива, розпис. Загальний розмір 218 × 80 см. Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. О. Бойченка, 16 (тепер Анатолія Солов'яненка). Київ.





**Б.3.105.** Панно. Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку. 1970. Стандартна облицювальна плитка, глазурі, емалі, збірчаста глазурь, полива, розпис. Загальний розмір 218 × 80 см. Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. О. Бойченка, 16 (тепер Анатолія Солов'яненка). Київ.



1

2



3

**Б.3.106.** Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку керамічними вставками. 1970. Стандартна облицювальна плитка, глазурі, емалі, розпис. 51 × 43 см; Стандартна облицювальна плитка, глазур відновного вогню, розпис. 53 × 42 см; Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. Андрія Малишка, 31. Київ.





1



2



3



4

**Б.3.107.** Н. Федорова. Керамічні вставки вхідної групи житлового багатоповерхового будинку. 1970. Стандартна облицювальна плитка, глазур відновного вогню, збірчаста глазур, розпис (1–3), стандартна облицювальна плитка, глазурі, емалі, розпис (2), Стандартна облицювальна плитка, глазурі, полива, розпис (4). 51 × 40 см; 51 × 44,5 см; 52 × 43,5 см; 51 × 44 см. Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. Андрія Малишка, 31. Київ.



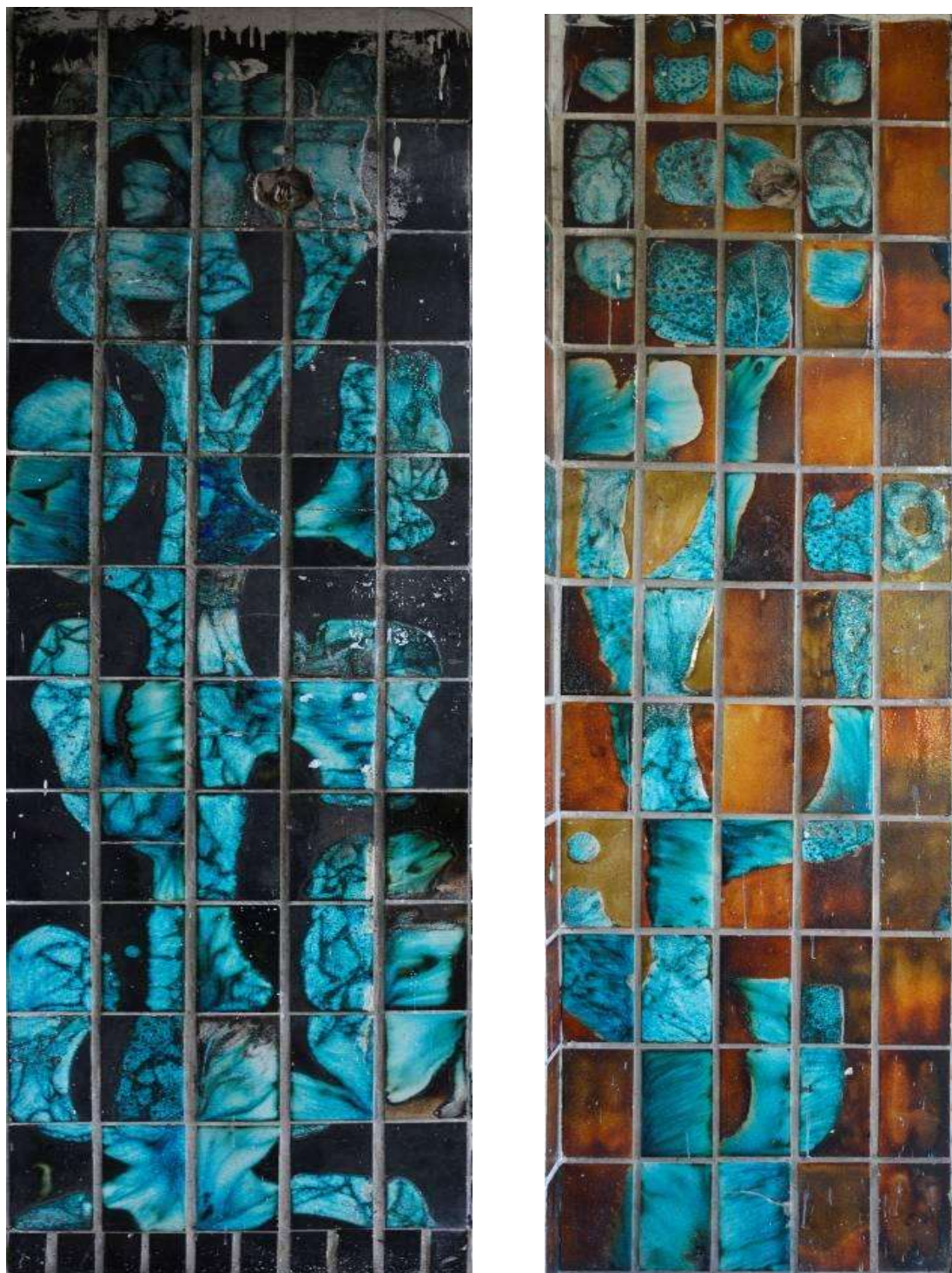
**Б.3.108.** Екстер'єрне декорування вхідної групи житлового багатопверхового будинку керамічними вставками. 1971. Стандартна облицювальна плитка, полива, глазур, збірчаста глазур, розпис.  $50 \times 29$  см;  $50,5 \times 29,6$  см;  $50,5 \times 44,5$  см;  $55,5 \times 44,5$  см. Модуль  $25 \times 14,5$  см. Північно-Броварський масив. Вул. О. Бойченка, 4 (тепер Анатолія Солов'яненка). Київ.





**Б.3.109.** Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку. 1974. Стандартна облицювальна плитка, поливи, глазури, скло, розпис. Загальний метраж варіюється у межах 11 м<sup>2</sup>. Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. Генерала Жмаченка, 18 (тепер вул. Князя Романа Мстиславича). Київ. Сучасний вигляд.





**Б.3.110.** Н. Федорова. Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку. 1974. Стандартна облицювальна плитка, поливи, глазур, скло, розпис. Загальний метраж варіюється у межах 11 м<sup>2</sup>. Модуль 25 × 14,5 см. Північно-Броварський масив. Вул. Генерала Жмаченка, 18 (тепер вул. Князя Романа Мстиславича). Київ.



**Б.3.111.** Г. Шарай. Екстер'єрне декорування варіантними панно вхідних груп житлового багатоповерхового будинку. 1975. Кераміка, ліплення, формування, сучасна фасадна фарба.  $190 \times 127$  см та  $210 \times 127$  см; модуль  $20,5 \times 20,5$  см. Північно-Броварський масив. Вул. О. Бойченка, 6 (тепер Анатолія Солов'яненка). Київ.



**Б.3.112.** Г. Шарай. Екстер'єрне декорування вхідної групи житлового багатоповерхового будинку. 1981. Стандартна облицювальна плитка, глазури відновного вогню, розпис. Вставки вгорі –  $76 \times 67$  см (модуль  $125 \times 13,2$  см). Облицювання стіни плиткою (модуль  $25 \times 13,2$  см). Воскресенський масив. Вул. Курнатовського, 2 (тепер Остафія Дашкевича). Київ.





**Б.3.113.** Г. Шарай. Екстер'єрне декорування вхідної групи житлового багатоповерхового будинку. 1981. Стандартна облицювальна плитка, глазури відновного вогню, розпис. Вставки вгорі –  $76 \times 67$  см (модуль  $125 \times 13,2$  см). Облицювання стіни плиткою (модуль  $25 \times 13,2$  см). Воскресенський масив. Вул. Курнатовського, 2 (тепер Остафія Дашкевича). Київ.



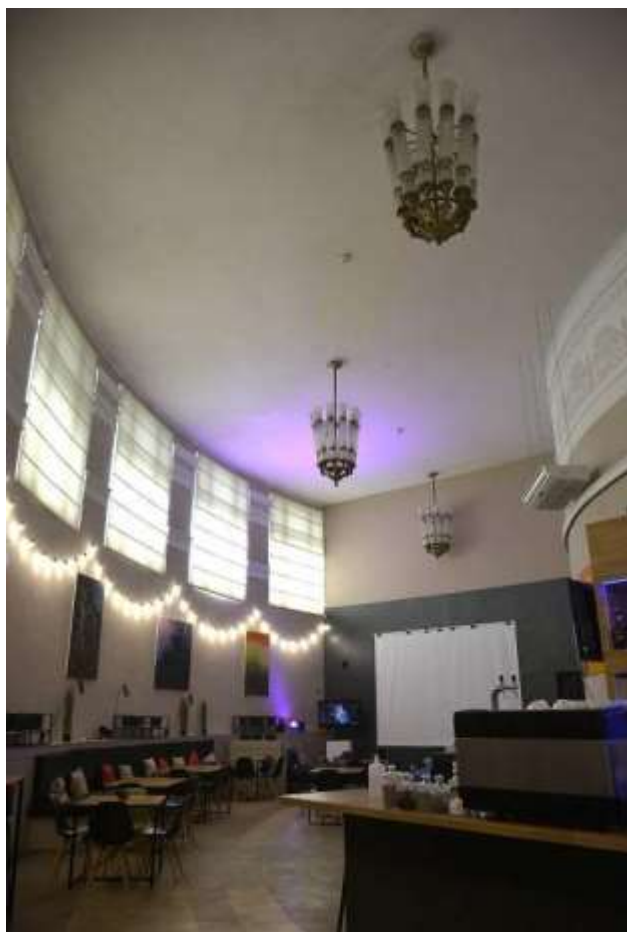
**Б.3.114.** Г. Шарай, О. Лобов. Екстер'єрне декорування вхідних груп житлового багатоповерхового будинку. 1981. Кераміка, ліплення, формування, емалі, поливи відновного вогню, розпис. Керамічні вставки:  $59 \times 57$  см,  $55 \times 11$  см, модуль  $5,7 \times 5,8$  см. Воскресенський масив. Вул. Курнатовського, 6 (тепер Остафія Дашкевича). Київ.



## Ілюстрації до розділу 4



**Б.4.1.** Н. Федорова. Настільні електричні лампи з художніми керамічними стійками. 1950-ті. **1.** Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, розпис. Метал, дрiт, пластик. Н 16 см. НМУНДМ, Київ. 601; О. Грудзинська. **2.** Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Метал, дрiт, пластик. НМУНДМ, Київ. 636; **3.** Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Метал, пластик. Н 18 см. НМУНДМ, Київ. 602; **4.** Кераміка, формування на гончарному колі, гравіювання, поливи, розпис. Метал, дрiт, пластик. Н 23 см. НМУНДМ, Київ. 600; **5.** Кераміка, формування, ліплення, поливи, розпис. Метал, дрiт, пластик. Н 23 см. НМУНДМ, Київ. 604.



1



2

**Б.4.2. 1.** Сучасний інтер'єр Павільйону зернових і олійних культур ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»), Київ. 2020.  
**2.** Арх. В. Дзугаєв, худ. О. Грудзинська, О. Железняк,. Електрична люстра з художніми керамічними вставками. 1957. Кераміка, ліплення, формування, поливи, скло. Павільйон зернових і олійних культур ВДНГ УРСР (тепер Національний комплекс «Експоцентр України»), Київ.



1



2



3

**Б.4.3.** Я. Падалка. 1. Свічник «Дракон». 1970. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 20,5 × 16 см. НМУНДМ, Київ. К-9702. 2. Свічник «Відьма». 1971. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, збірчаста полива, розпис. 19,5 × 9,4 см. НМУНДМ, Київ. К-9729. 3. Свічник. 1977. Кераміка, ліплення, полива відновного вогню, розпис. Н 19,2 см. Збірка Г. Севрук.





**Б.4.4.** О. Грудзинська. 1. Ваза-флакони для олівців з письмового набору. Кераміка, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. Н 14 см, Ø 9 см. МЕ СК 252/КВ 2330. 2. Предмет з письмового набору. Кераміка, гравіювання, поливи, розпис. Н 3,5 см, Ø піддону 11 см. МЕ СК 253/КВ 2342. 3. Предмет з письмового набору з вкладеною чорнильницею «наперстком». Глина, гравіювання, поливи, розпис. Н 4,5 см, Ø піддону 10 см. МЕ СК 254/КВ 2343. Твори передані до музею у липні 1964. МЕХП ІН НАНУ, Львів.



**Б.4.5.** Г. Севрук. Скарбонка «Лици». Кінець 1960-х. Кераміка, ліплення, рельєф, поливи. Н 11 см. Збірка Г. Севрук.



**Б.4.6.** Г. Севрук. Тютюнниця «Рибки». Кінець 1970-х. Кераміка, ліплення, рельєф, поливи. 16,5 × 13,5 см. Збірка Г. Севрук.



**Б.4.7.** Г. Севрук. Попільничка «Саламандра». Кінець 1970-х. Кераміка, ліплення, рельєф, поливи. 15,4 × 16,8 см. Збірка Г. Севрук.



1



2

**Б.4.8.** Н. Федорова. Вази для квітів. 1950-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню на основі сполук міді, розпис.  
 1. Н 24,5 см, Ø вінця 19,6 см, Ø вінця 12,5 см. НМУНДМ, Київ. К-8797.  
 2. Н 14 см, Ø вінця 15 см. ЛММК П. Г. Тичини, Київ. 270.



**Б.4.9.** Н. Федорова. Ваза і глеки. 1950–1980-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню на основі сполук міді, розпис. Виставка «Межигірський керамічний технікум. Відлуння віку». 05.12.2019–10.01.2020, НМУНДМ, Київ.



**Б.4.10.** Н. Федорова, Г. Шарай, Г. Севрук. Керамічні вироби та ескізи на тимчасовій виставці під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії». 9–10 жовтня 2019, ДНАББ ім. В. Г. Заболотного, Київ.



1.

2.

**Б.4.11.** Н. Федорова (?). Вази. 1. Кін. 1950-х. Н 38 см; Ø вінця 17,5 см, Ø дна 19 см. 2. 1970-ті. Н 27,7 см; Ø вінця 9,2 см, Ø піддону 16 см. Тимчасова виставка під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії». 9–10 жовтня 2019, ДНАББ ім. В. Г. Заболотного, Київ.





1



2

**Б.4.12.** Н. Федорова. 1. Ваза для квітів. 1958. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 14,5 см. ШНЗ, Канів. М-127/478.

2. Вазочка. 1981. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, солі металів, розпис. Н 16,3 см, Ø вінця 12,7 см, Ø вінця 9,7 см. НМУНДМ, Київ. К-8804.



1



2

**Б.4.13.** 1. Г. Шарай. Вазочка. 1959. Кераміка, формування на гончарному колі, полива відновного вогню на основі сполук міді, розпис. Н 13 см, Ø 10 см. НМУНДМ, Київ. К-8883.

2. О. Лобов. Вазочка. 1981. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, розпис. Н 14,2 см; Ø вінця 11 см, Ø піддону 9,7 см. НМУНДМ, Київ. 9695.



1



2

**Б.4.14.** О. Грудзинська. Вази. 1956. 1. Кераміка, формування на гончарному колі, розпис чорною керамічною фарбою по теракотовому черепку. Н 12,5 см, Ø 16,5 см. НМУНДМ, Київ. К-9882. 2. Кераміка, формування на гончарному колі, емаль, поливи, розпис. Н 13 см, Ø вінця 12 см, Ø піддону 10,9 см. Збірка О. Грудзинської, Київ.



1



2

**Б.4.15.** 1. О. Грудзинська, О. Железняк. Ваза. 1950-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, гравіювання, поливи, розпис. Н 20 см. МЕХП ІН НАНУ, Львів. ЕП 16084. 2. Н. Федорова, О. Железняк. Ваза декоративна. Надійшла до музею у 1964. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 19 см. МЕХП ІН НАНУ, Львів. ЕП 16083. Фото В. Кушнір.





**Б.4.16.** Г. Севрук. Ваза. Середина 1970-х. Кераміка, ліплення, гравіювання, глазурі. Н 19 см, Ø вінця 6,5 см, Ø піддону 9,5 см. Збірка Г. Севрук.



1.



2.

**Б.4.17.** Г. Севрук. Вази «Планета». Кін. 1970-х. 1. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Н 12,5 см, Ø вінця 1,6 см, Ø піддону 6,4 см. Збірка Г. Севрук. 2. Кераміка, ліплення, рельєф, поливи. Н 11 см, Ø вінця 1,9 см, Ø піддону 5,2 см. Збірка Г. Севрук.



1



2



3

**Б.4.18.** 1. Г. Севрук. Ваза «Тілець». Кін. 1970-х. Кераміка, ліплення, поливи. Н 20,5 см, Ø вінця 6,8 см, Ø піддону 6,6 см. Збірка Г. Севрук. 2. О. Лобов. Ваза. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, розпис. Н 30,2 см, Ø вінця 5,3, Ø піддону 8,6 см. НМУНДМ, Київ.К-9788. 3. О. Лобов. Ваза. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 28, 2 см, Ø вінця 5,5 см, Ø д піддону 6,8 см. НМУНДМ, Київ. К-9787.



1



2

**Б.4.19.** О. Лобов. Вази. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис аерографом. 1. Н 22,5 см; Ø вінця 14,5 см, Ø піддону 12,5 см. НЗ «Софія Київська». НДФ-4051. 2. Н 35 см, Ø вінця 17,5 см, Ø піддону 11,5 см. НЗ «Софія Київська». НДФ-4048.



**Б.4.20.** О. Лобов. Ваза. 1983. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис аерографом. Н 57,5 см, Ø вінця 10 см, Ø піддону 11,8 см. НЗ «Софія Київська». НДФ-4049.



**Б.4.21.** О. Лобов. Ваза. 1983. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис аерографом. Н 50,5 см, Ø вінця 20 см, Ø піддону 12,5 см. НЗ «Софія Київська». НДФ-4050.



1

2

**Б.4.22.** Г. Шарай. Глечики. 1956. 1. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 27 см. ШНЗ, Канів. М–414/2091. 2. Н 16 см. ШНЗ, Канів. М–98/449.



**Б.4.23.** Г. Шарай. Горщики-трійнята. 1957. Кераміка, формування на гончарному колі, полива відновного вогню, розпис. Н 10 см. ШНЗ, Канів. М–97/448.





**Б.4.24.** Н. Федорова. Динамічний глечик. 1959. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню. Н 20 см. НМУНДМ, Київ. К–8457.



**Б.4.25.** О. Грудзинська. Динамічний глечик. Кераміка, формування на гончарному колі, емаль, полива відновного вогню, розпис. Н 16 см, Ø вінця 11,8 см, Ø піддону 10,3 см. Збірка О. Грудзинської.



1



2

**Б.4.26.** 1. О. Грудзинська. Тиква. 1959. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 25 см. НМУНДМ, Київ. К-9896. 2. М. Маринченко. Тиква. 1978. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, розпис. Н 23 см. НМУНДМ, Київ. К-9775.



1



2

**Б.4.27.** М. Маринченко. 1. Тиква. 1985. Кераміка, формування на гончарному колі, полива. Н 18,5 см, Ø вінця 6,7 см, Ø піддону 7,6 см. НМУНДМ, Київ. К-9778. 2. Чайник. 1985. Кераміка, формування на гончарному колі, полива. Ø 16,1 см, Ø вінця 11 см, Ø піддону 8,5 см. НМУНДМ, Київ. К-9782.





1



2



3

**Б.4.28.** Г. Шарай. Мисочки. 1959. 1. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Ø 19 см. НМІУ, Київ. К-1475. 2. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Ø 18,5 см. НМІУ, Київ. К-1476. 3. Кераміка, формування на гончарному колі, розпис чорною керамічною фарбою по теракотовому черепку. Ø 26 см. НМІУ, Київ. К-1477.



**Б.4.29.** О. Грудзинська. Фруктовниця. 1956. Кераміка, формування на гончарному колі, гравіювання, ажур, поливи, розпис. Ø 26,6 см. НМУНДМ, Київ. К-9867.



1



2

**Б.4.30.** О. Грудзинська. Миски. Кераміка, формування на гончарному колі, розпис чорною керамічною фарбою по теракотовому черепку. 1. Ø 26,5 см. НМУНДМ, Київ. К-9906. 2. 1959. Ø 25 см. НМІУ, Київ. К-1478.





1

2

**Б.4.31.** Н. Федорова. Тарелі декоративні. Не раніше 1956. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 31 см. ЛММК П. Г. Тичини. 189<sup>1-2</sup>.



1

2

**Б.4.32.** Н. Федорова. Тарелі декоративні. 1961. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 33 і 37 см. Приватна збірка, Канів.



**Б.4.33.** Н. Федорова (1–3, 5, 6); Г. Шарай (4). Тарелі декоративні. 1961. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø: 33 см (1–2), 32 см (3–4), 19 см (5), 17 см (6). Приватна збірка, Канів.





**Б.4.34.** Н. Федорова. Тарелі декоративні «Квітка»: *1–3*: Кераміка, формування на гончарному колі, ангоби, глазур, збірчаста глазур, розпис; *4–6*: Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. *1*. 1966. Ø 33 см. ШНЗ, Канів. М–125/476; *2*. Ø 39 см. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. Тимчасова виставка під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії», 9–10 жовтня 2019; *3*. Ø 40,8 см. Збірка Г. Севрук; *4*. Ø 41 см. ШНЗ, Канів. М–182/770; *5*. Ø 39 см. ШНЗ, Канів. М–183/771; *6*. Ø 32 см. НЦНК «МІГ». Збірка І. М. Гончара (1911–1993). КН–8586, КС–1133.



1



2



3

**Б.4.35.** Н. Федорова. Тарелі декоративні. 1977. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Всі – Ø 33см. ІМП ім. Ю. І. Кундієва НАМНУ, Київ. 1130661444.





**Б.4.36.** Г. Шарай. Тарелі декоративні «Квіти»: *1.* 1980-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, емалі, розпис. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. Тимчасова виставка під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії», 9–10 жовтня 2019. Збірка родини Г. Шарай; *2.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 31 см. ШНЗ, Канів. М–469/2321; *3.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 33 см. ШНЗ, Канів. М–468/2320; *4.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 32,8 см. Збірка Г. Севрук.



**Б.4.37. 1, 3.** Г. Шарай. Таріть декоративний та поліхромні ескізи тарелей. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис, папір, пастельні олівці. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. Тимчасова виставка під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії», 9–10 жовтня 2019. Збірка родини Г. Шарай; 2. Н. Федорова. Таріть декоративний. 1971. Кераміка, формування на гончарному колі, збірчаста глазур, розпис. Ø 33см. ШНЗ, Канів. М– 475/2439.





**Б.4.38.** Н. Федорова: **1.** Таріль декоративний «Ліс». Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 39 см. ШНЗ, Канів. М–184/772; **2.** Таріль декоративний. 1973. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 21,5 см. ШНЗ, Канів. М–599/3510; **3.** Таріль декоративний. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 41 см. ДМІ. К 1915; **4.** Таріль декоративний. 1961. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 19,7 см. Приватна збірка, Канів; **5.** Таріль декоративний «Діва і козеріг». 1968. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 41 см. НМУНДМ. К–13813. **6.** Г. Шарай. Таріль декоративний. 1980-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, збірчаста глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, полива, розпис. Збірка родини Г. Шарай.



**Б.4.39.** Н. Федорова: *1.* Таріль декоративний «Рибки». 1962. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур. Ø 33 см. НМУНДМ. К–8766; *2.* Таріль декоративний «Олень». 1962. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 33 см. НМУНДМ. К–8690; *3.* Таріль декоративний «Птах щастя». Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 42 см. ШНЗ, Канів. М–181/769; *4.* Таріль декоративний. 1976. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 33 см. ШНЗ, Канів. М–470/2322; *5.* Таріль декоративний. 1962. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 17,8 см. НЦНК «МІГ». Збірка І. М. Гончара (1911–1993). КН – 2296. КС–494.





**Б.4.40.** 1. О. Грудзинська. Таріль декоративний. 1961. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 17 см. Приватна збірка Канів. 2. Г. Шарай. Таріль декоративний. 1973. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø– 19,5 см. ШНЗ, Канів. М–598/3509; 3. Г. Шарай. Таріль декоративний. 1982. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 32см. НМУНДМ. К–9016.



**Б.4.41.** О. Грудзинська. Таріль декоративний. 1962. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 47,4 см. Збірка О. Грудзинської (Несененко, 2018).



**Б.4.42.** Г. Шарай. Таріль декоративний. 1980-ті. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. ДНАББ ім. В. Г. Заболотного. Тимчасова виставка під час проведення XIV Заболотнівських читань «Архітектурна та будівельна книга в Україні» на тему «Родом з Академії», 9–10 жовтня 2019. Збірка родини Г. Шарай.





**Б.4.43.** Н. Федорова. Тарелі декоративні. 1968. *1.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 33,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–338/1; *2.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 41 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–338/4; *3.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 40 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4023; *4.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, збірчаста глазур, розпис. Ø 41,5 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4024; *5.* 1972. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 34,8 см. НЗ «Софія Київська». НДФ–4025. *6.* Г. Шарай. Таріль декоративний. 1968. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур відновного вогню з окисами кольорових металів, розпис. Ø 33,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–339/1.



**Б.4.44.** Г. Шарай. Тарелі декоративні. 1968. *1.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 33,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–339/2; *2.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур з окисами кольорових металів, розпис. Ø 33,2 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–339/3; *3.* Н. Федорова. Таріль декоративний. 1968. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, розпис. Ø 40,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–338/2; *4–6:* Г. Шарай. Тарелі декоративні. *4.* 1968. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, емаль, розпис. Ø 32,5 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–339/5; *5.* 1967. Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, збірчаста глазур, розпис. Ø 33,1 см. НЗ «Софія Київська». ДПМ–339/6; *6.* Кераміка, формування на гончарному колі, глазур, полива, розпис. Збірка родини Г. Шарай





**Б.4.45.** Г. Шарай. Символ Експериментальної майстерні художньої кераміки. 1960-ті. Кераміка, ліплення, полива. НМУНДМ, Київ. Фото надано І. Бекетовою.



**Б.4.46.** Г. Севрук. Плакетки-сувеніри. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. НЗ «Софія Київська»: 1. Собор Михайлівський Золотоверхий. 1972. 12,5 × 12,3 см. НДФ–4041. 2. Кирилівська церква. 1970. 11,5 × 13 см. НДФ–4037. 3. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. 1971. 11,7 × 9,5 см. НДФ–4036. 4. Свята Премудрість Софія Київська. 1969. 12 × 11 см. НДФ–4043.



**Б.4.47.** Г. Севрук. Плакетки-сувеніри. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис: *1.* Кирилівська церква. 1971. 12,5 × 11,5 см. К-9809. *2.* Софія Київська. 1971. 12 × 11 см. К-9808. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. НМУНДМ, Київ. *3.* XII вік – град Переяславль. 1976. 14 × 11 см. М-419/2110. ШНЗ, Канів. *4.* Град Переяславль. 1976. 13,5 × 10,5 см. М-626/3982. ШНЗ, Канів.



**Б.4.48.** Г. Севрук. *1.* Пласт «Бібліотека Ярослава Мудрого». 1973. Кераміка, ліплення, рельєф, глазур, розпис. 21,5 × 16 см. ШНЗ, Канів. М-479/2448. *2.* Сувенір «Вавилон». 1973. Кераміка, ліплення, рельєф, глазур, розпис. 12,5 × 13 см. ШНЗ, Канів. М-595/3506.



**Б.4.49.** Г. Севрук. Серія медальйонів-сувенірів «Десять київських князів»:  
**1.** Аскольд 882 р. 1977. Ø 11,5 см. К-13860. **2.** Дір – ІХ вік. 1977. Ø 11 см. К-13861. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. НМУНДМ, Київ. **3.** Ігор 913–945. 1982. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. Ø 11 см. ШНЗ, Канів. М-540/2941. **4–5.** Ольга 945–964. 1982. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. Ø 13 см. ШНЗ, Канів. М-541/2941; М-426/3117. **6.** Володимир 980–1015. 1976. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. Ø 11 см. ШНЗ, Канів. М-418/2109. **7.** Ярослав Мудрий. 1976. Кераміка, ліплення, барельєф, поливи, розпис. Ø 12,5 см. ШНЗ, Канів. М-420/2111.





**Б.4.50.** Н. Крутенко. Кулони з тератологічними образами і сюжетами, 1983–1985. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. Фото надано Н. Крутенко.





**Б.4.51.** Н. Крутенко. Кулони за мотивами орнаментів на фресках Софії Київської. 1983–1985. Кераміка, ліплення, глазур, розпис. Фото надано Н. Крутенко.



**Б.4.52.** Н. Крутенко. Плакетки-сувеніри: Золоті ворота 1983 р., Михайлівська трапезна. 1989 р. Кераміка, поливи, розпис. Фото надані Н. Крутенко.



**Б.4.53.** О. Железняк. Куманець-гличик. 1958. Кераміка, ліплення, поливи, розпис, випалювання відновного вогню. 20 × 21 см. ЛММК П. Г. Тичини. 232.



**Б.4.54.** 1. О. Грудзинська, О. Железняк. Посудина «Одноріг». Кераміка, формування на гончарному колі, поливи, розпис. Н 21 см, Ø піддону 12 см. Збірка О. Грудзинської. 2. О. Грудзинська. Посудина «Баран». 1959. Кераміка, формування на гончарному колі, поливи відновного вогню, розпис. Н 32,2 см, Ø вінця 12 см, Ø 13 см. НМУНДМ, Київ. К – 9907.



**Б.4.55.** Я. Падалка. Посудина «Фантастичний звір». 1970. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 56 × 20 см. НМУНДМ, Київ. К 9703.



**Б.4.56.** Я. Падалка. Посудина «Фантастичний звір». 1970. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 60 × 36 см. НМУНДМ, Київ. К 9701.





**Б.4.57.** О. Железняк, Н. Федорова. Іграшка-свищик «Кінь героїчний». 1954. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 30 см. ДМІ, Київ. Н-143.



**Б.4.58.** Я. Падалка. Іграшка-свищик «Коник». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 16 × 14 см. ДМІ, Київ. Н-401.



**Б.4.59.** Я. Падалка. Іграшка «Коник». 1972. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 23 см. ШНЗ, Канів. М-413/2090.



**Б.4.60.** А. Масехіна. Іграшка-свищик «Конячка» 1970-ті. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 15 × 11 см. ДМІ, Київ. Н-400.



**Б.4.61.** О. Железняк. Статуетка «Олень» на два отвори. 1960-ті. Кераміка, ліплення, поливи, підполив'яний розпис ангобами, гравіювання. 9,4 × 12,5 см. НЦНК «МІГ». КН-2430. КС-567.



**Б.4.62.** О. Железняк. Статуетка «Олень» на два отвори. 1960-ті. Кераміка, ліплення, поливи, гравіювання, розпис. 9,3 × 11 см. НЦНК «МІГ». КН-2423. КС-565.



**Б.4.63.** Ф. Олексієнко. Іграшки-свищики «Олень». 1964 і 1966 рр. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 18 см; 16 см. ШНЗ, Канів. М-52/403; М-50/401.





**Б.4.64.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Олень-султан». 1980-ті. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 33 × 24 см. НМНАПУ, Київ. КС-3322.



**Б.4.65.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Олень-зірка». 1980-ті рр. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 26,5 × 18 см. НМНАПУ, Київ. КС-814.



**Б.4.66.** О. Железняк. Іграшка-свищик «Цап», на два отвори, 1960-ті. Кераміка, ліплення, поливи, підполив'яний розпис ангобами. 14,4 × 11,2 см. НЦНК «МІГ». КН-2438. КС-262.



**Б.4.67.** О. Железняк. Іграшка-свищик «Баран». 1953–1954. Кераміка, ліплення, поливи, підполив'яний розпис ангобами. 12 × 13 см. ДМІ, Київ. Н-169.



**Б.4.68.** О. Железняк. Іграшка-свищик «Баранчик». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 13,5 × 14,5 см. ШНЗ, Канів. М-620/3901.



**Б.4.69.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Баран-Красень». 1967. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 20 × 16,2 см. НМНАПУ, Київ. КС-869.



**Б.4.70.** О. Железняк, Н. Федорова. Статуетки «Козел гірський», «Козел». 1953–1954. «Козел». 1960-ті. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 16 × 15 см; 20 × 16 см; 14,5 × 18 см. ДМІ, Київ. Н-145; Н-144; Н-55.



1.



2.

**Б.4.71.** 1. Ф. Олексієнко. Іграшка «Козел». 1966. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 15 см. ШНЗ, Канів. М-51/402. 2. О. Железняк. Статуетка «Корова». 1950-ті. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 11 × 3 см. ДМІ, Київ. Н-61.





**Б.4.72.** О. Железняк. Статуетка «Бик». Кін. 1950 – поч. 1960-х. Кераміка, ліплення, поливи, гравіювання, відновне випалювання. 11,2 × 10 см. НЦНК «МІГ». КН-2444. КС-566.



**Б.4.73.** С. Кацімон. Іграшка-свищик «Бик». 1966. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 16,4 × 19,5 см. НМУНДМ, Київ. К-9634.



**Б.4.74.** С. Кацімон. Іграшка-свищик «Бик». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 18 × 9 см. ДМІ, Київ. 3393.



**Б.4.75.** Я. Падалка. Іграшка-свищик «Бик». 1972. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 11,5 × 13,5 см. ШНЗ, Канів. М-480/2449.





**Б.4.76.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Тур-однорогий». 1967. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 13,5 × 23 см. НМНАПУ, Київ. КС-902.



**Б.4.77.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Тур-травень». Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 14,5 × 25 см. НМНАПУ, Київ. КС-867.



**Б.4.78.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Тур-грізний». Кераміка, ліплення, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. 13 × 26 см. НМНАПУ, Київ. КС-905.



**Б.4.79.** А. Масехіна. Статуетка «Злий звір», свистун. 1972. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 9 × 17 см. НМУНДМ, Київ. К-9669.



**Б.4.80.** А. Масехіна. Статуетка «Одноріг», свистун. 1966. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 9,4 × 18 см. НМУНДМ, Київ. К-9643.



**Б.4.81.** А. Масехіна. Статуетка «Собачка». 1970-ті. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 11 × 6 см. НМУНДМ, Київ. ДМІ, Київ. Н-366.



**Б.4.82.** С. Кацімон. Свистунці «Леви». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 15 × 11 см; 14 × 12,5 см. ДМІ, Київ. 3080 (272–273).



**Б.4.83.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Лев». 1966, 1972. Кераміка, ліплення, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. 12,9 × 10,7 см. НМУНДМ, Київ. К–9451.





**Б.4.84.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Лев-спостерігач». 1967. Кераміка, ліплення, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. 12 × 18 см. НМНАПУ, Київ. КС-920.



**Б.4.85.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Лев-незнайко». Кераміка, ліплення, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. 13,5 × 16,5 см. НМНАПУ, Київ. КС-921.



**Б.4.86.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Лев у дуплі». Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 15 × 23,5 см. НМНАПУ, Київ. КС-904.



**Б.4.87.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Лев грізний». Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 29 × 45 см. НМНАПУ, Київ. КС-845.



**Б.4.88.** О. Железняк. Статуетки Качка або Павич. 1940-ві; Качечка, 1940-ві. Павич. 1940–1950-ті; Глухар. 1953–1954. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 16 × 10 см; 10 × 14 см; 19 × 13 см; 13 × 19 см. ДМІ, Київ. Н-59; Н-97; Н-94; Н-142.



**Б.4.89.** О. Железняк. Статуетка «Одуд». 1960-ті. Кераміка, ліплення, поливи, відновне випалювання. 15 × 5,4 см. НЦНК «МІГ». КН-2416. КС-286.





**Б.4.90.** О. Железняк. Іграшка «Курочка». 1962. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 10 × 14 см. ШНЗ, Канів. М-481/2114.



**Б.4.91.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Папуга». Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 21,7 × 21,8 см. НМНАПУ, Київ. КС-910.



**Б.4.92.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Попка». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 24,5 × 24 см. НМНАПУ, Київ. КС-332.



**Б.4.93.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Птаха-королева-балерина». Кераміка, ліплення, гравіювання, ангоби, поливи, розпис. 23,5 × 24,5 см. НМНАПУ, Київ. КС–868.



**Б.4.94.** Г. Севрук. Статуетка «Птах». 1980-ті. Кераміка, ліплення, рельєф, поливи. Н 24 см. Збірка Г. Севрук.



**Б.4.95.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Квартет “Веселі хлопці”». Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 17,5 × 27 см. НМНАПУ, Київ. № КС–866.



**Б.4.96.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Троїста музика». Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 13,5 × 18,5 см. НМНАПУ, Київ. КС–856.



**Б.4.97.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Мавпа слухає». 1965. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 14,7 × 12,5 см. НМНАПУ, Київ. КС–885.





**Б.4.98.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Гончар». 1967. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис.



**Б.4.99.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Гончар». 1972. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. Н 17,5 × 21 см. НМНАПУ, Київ. КС–828.



1



2

**Б.4.100.** Ф. Олексієнко. 1. Статуетка «Радісна зустріч чортів». Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 13,5 × 15 см. НМНАПУ, Київ. КС–833. 2. Статуетка «Чорти-картярі». 1968. Кераміка, ліплення, ангоб, поливи, розпис. 13,5 × 16 см. НМНАПУ, Київ. КС–875.



**Б.4.101.** С. Кацімон. Статуетка «П'яні чорти». 1969. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 16 × 16 см. НМУНДМ, Київ. К–9636.





**Б.4.102.** Ф. Олексієнко. Статуетки «Нарада чортів майстрів». 1966. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 11,5 × 11 см. НМУНДМ, Київ. К–9527.



**Б.4.103.** С. Кацімон. Статуетка «Чорт, який веде бесіду». 1966. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 10,5 × 6,5 см. НМУНДМ, Київ. К–9630.



**Б.4.104.** С. Кацімон. Статуетка «Чорт на пенсії». 1969. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. ДМІ, Київ. Н-368.



**Б.4.105.** Я. Падалка. Статуетка «Весілля чортів». 1980. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи відновного вогню, розпис. 20,5 × 19 см. НМУНДМ, Київ. К – 9756.



**Б.4.106.** Я. Падалка. Статуетка «Еней у пеклі» за мотивами «Енеїди» І. Котляревського. 1970. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 23 × 21 см. НМУНДМ, Київ. К – 9747.





**Б.4.107.** 1. О. Железняк. Статуетка «Вакула на чорті». 1957. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 19,4 × 12,3 см. НМУНДМ, Київ. К–9368. 2. Ф. Олексієнко. Статуетка «Чорт на химері». 1962. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 18,2 × 16 см. НМУНДМ, Київ. К–9455.



**Б.4.108.** О. Железняк. Скульптурна статуетка «Сон». 1950-ті. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. НМУНДМ, Київ. За Щирба, 2014.



**Б.4.109.** Ф. Олексієнко. Статуєтки «Перебендя». *1.* 1966. Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 16 × 11 см. НМНАПУ, Київ. КС – 950. *2.* 1967. Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 18,5 × 12 см. НМНАПУ, Київ. КС–951.



**Б.4.110.** Ф. Олексієнко. Статуєтки «Кобзар». Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 15 × 12 см. НМНАПУ, Київ. КС–948.



**Б.4.111.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Катерина зустріч». 1967. Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 19,5 × 19 см. НМНАПУ, Київ. КС-954.



**Б.4.112.** Ф. Олексієнко. Статуетка «Катерина і москаль». 1967. Кераміка, ліплення, ангоби, поливи, розпис. 15,7 × 10 см. НМНАПУ, Київ. КС-952.





**Б.4.113.** Я. Падалка. Статуетка «Лісовик». 1971. Шамот, солі, поливи відновного вогню. 35 × 30 × 14 см. НМУНДМ, Київ.



**Б.4.114.** Я. Падалка. Статуетка «Лісовик». 1971. Шамот, солі, поливи відновного вогню. 35 × 37 × 18 см. НМУНДМ, Київ.



**Б.4.115.** О. Железняк. Статуетка «Козак Мамай». 1962. Кераміка, ліплення, гравіювання, поливи, розпис. 13,5 × 25,5 см. НМУНДМ, Київ. К-9377.



**Б.4.116.** Я. Падалка. «Ходить гарбуз по городу». Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 5,5–15 см. ДМІ, Київ. Н-373–383; 3558.



**Б.4.117.** О. Олексієнко. Статуетка «Вовки-ковалі». 1965. Кераміка, ліплення, поливи, розпис. 15,8 × 17,1 см. НМУНДМ, Київ. К-9586.

**ДОДАТОК В.**  
**ІНТЕРВ'Ю З ОКСАНОЮ ГРУДЗИНСЬКОЮ**  
**(19.08.2020, 26.10.2020)**

**Алеся Скоромна (далі А. С.):** Хто в сім'ї вплинув на обрану Вами професію? На Ваш вибір бути керамістом?

**Оксана Грудзинська (далі О. Г.):** Доля. Батько — творча людина, архітектор, спочатку багато займався живописом. У 1916 р. навчався у Московському коледжі живопису, скульптури та архітектури, а 1920 р. захистив диплом архітектора. У Московському інституті ужиткового і декоративного мистецтва він викладав рисунок і нарисну геометрію. Потім розпочалася війна і всю нашу сім'ю евакуювали до Самарканда. Я тільки-но закінчила школу. До речі, тоді всіх художників до Самарканда відправили. Німці були за 15–16 км від Москви, обстрілювали місто щоночі з літаків. Страшно було, палали будинки, а на дахах пильнували військові. Що робити мені в Самарканді? Батько запропонував піти на підготовчі курси в інституті, де 1941 р. я й розпочала своє навчання. Малювати завжди любила, багато часу приділяла цим заняттям. Перший семестр на курсах минув, і мене одразу перевели на перший курс інституту. Зі мною починав навчання мій ровесник Ваня, молодший син відомого художника, мистецтвознавця й педагога, який на той час викладав у інституті, Фаворського Володимира Андрійовича. Але Ваню призвали до лав армії. Десь через рік-два, 1943 р., ми повернулися до Москви. Тоді відновив роботу інститут, студенти розпочали навчання. 1947 р., захистивши диплом, я стала керамістом.

**А. С.:** Як батько потрапив до Києва?

**О. Г.:** Залишивши Самарканд, ми дізналися, що нашу комунальну квартиру в Москві, де ми мали дві кімнати, зайняли. Ми не мали, де жити, а речі наші склали в підвал. Тож уся наша сім'я (брат, тато, мама, я) мешкала в тітки в Сокольниках. Мій батько, захоплива й талановита людина, довго на одному місці не затримувався. Народився він у Києві, у нього вся рідня Грудзинських тут мешкала, але все життя прожив у Москві. 1945 р. батькові



запропонували працювати в Києві, де відразу виділили кімнату в Софійському подвір'ї в Братському корпусі, що в глибині Софійського собору, і він з радістю переїхав. Там жили й інші мешканці. У дворі напроти відкрили керамічну майстерню. Її організувала та очолила Федорова Ніна Іванівна. Батько ж товариський був, познайомився з Н. Федоровою. І пише мені листа, що «я тобі знайшов роботу». Я приїхала до Києва. Оселилася в батька в Софійському подвір'ї, там же працювала в керамічній майстерні. Майже двадцять років я там творила. Мені подобалася робота. Звісно, про технологію виготовлення кераміки та композицію, коли закінчила інститут, я мало чого розуміла.

**А. С.:** Чим займався тато?

**О. Г.:** Управління вищих навчальних закладах, управління у справах архітектури. Відділ, у якому працював батько, створили для відновлення закладів. Київ у руїнах був, усе знищили. На Володимирську гірку вийдеш, подивишся — стіни без дахів. Батько пропрацював у цьому управлінні кілька років. Як адміністратор був не дуже вправний і перейшов на проєктну роботу в іншу організацію.

**А. С.:** Хто викладав у інституті? Кого вважаєте своїми вчителями з кераміки? Які викладачі вплинули на Вашу творчість?

**О. Г.:** Скульптуру викладала чудова жінка Зеленська Ніна Германівна, а рисунку приділяв увагу Фальк Роберт Рафаїлович. Викладачів гарних багато було. Розумієте, пластиці та скульптурі мене навчила Н. Зеленська. Вона товаришувала з Івановою, а разом вони працювали з Мухіною Вірою Ігнатівною. І всі великі витвори мистецтва В. Мухіна створювала з їх допомогою. Ніна Германівна мене навчила не кераміці, а пластиці, і напевно-таки навчила, виходячи з моїх умінь у творчості. Тому Н. Зеленська — мій учитель і ще ректор інституту Дейнека Олександр Олександрович. Керівником мого дипломного проєкту був Васильєв Володимир Олександрович, товариш Дейнеки. Але над дипломом я працювала не з В. Васильєвим, а більше під керівництвом О. Дейнеки. Адже не всі викладачі розуміли декоративне мистецтво. Вони працювали в напрямі реалістичного мистецтва. Олександр

Олександрович був монументалістом і відчував архітектуру, дуже талановитий. У чомусь він мене любив, я йому імпонувала.

**А. С.:** А Роберт Фальк?

**О. Г.:** Фальк Роберт Рафаїлович викладав живопис і рисунок у Самарканді. Аудиторію (майстерню) з двох кімнат мали в старому соборі. Працювали аквареллю, олії не було. Пам'ятаю, він поставив нам натюрморт із кавуном. Для групи в першій кімнаті — натюрморт, а для групи в другій каже: «Малюйте по пам'яті». Ось так по пам'яті ми багато працювали. Це дуже корисно. Отже, до викладачів можна ще записати Р. Фалька.

**А. С.:** Працювати над розробкою орнаментів Ви почали ще в інституті? Диплом теж пов'язаний із орнаментом?

**О. Г.:** Орнамент я робила ще зі шкільної лави. Для дипломної роботи я обрала тему українських танців.

**А. С.:** Тобто Ви моделювали орнаменти все своє життя?

**О. Г.:** Так. Усе життя. Я люблю орнамент. Це моє хобі. Ритм, колір, масштаб. У монументальному мистецтві, а саме в мозаїці, доводилося багато працювати. Визначним митцем-мозаїстом був Кириченко Степан Андрійович. Я з ним офіційно ніде не працювала. Ми з ним товаришували. Саме він мене спокусив із мозаїкою працювати. Ніколи навіть не думала, що почну займатися монументальним мистецтвом. Це завдяки С. Кириченку почала творити й розуміти монументальне мистецтво!

**А. С.:** Де саме почали займатися монументальним мистецтвом?

**О. Г.:** На початку 1947 р. я працювала в Н. Федорової в Академії архітектури. С. Кириченко працював там над якимись творами, ми до нього приходили з художниками допомагати: камінчики били та викладали. Допомогли створити велику кількість виробів, робота скрупульозна. Так я захопилася монументальною мозаїкою. Я мала подругу Воскресенську Тамару, разом навчалися в Москві. Вона дружила з С. Кириченком, працювала над різними творами. Приїжджала з Москви та жила в мене, а зі Степаном Андрійовичем вони працювали в майстерні. Ось завдяки Тамарі ми всі разом



приятелювали з монументалістами.

**А. С.:** Чому, закінчивши Інститут ужиткового і декоративного мистецтва в Москві 1947 р., Ви говорите, що мало чого розуміли в кераміці?

**О. Г.:** Ви знаєте, тоді панував стиль «соцреалізм». Усе було в класичних традиціях, у яких я й працювала. Приїхавши до Києва, і в майстерні продовжила так творити. І через багато років перейнялась українським мистецтвом. Життя та оточення навчило так. До Федорової Ніни Іванівни приходило багато народних майстрів, наприклад, з Опішні приїжджали, в майстерні ліпили керамічні твори, спілкувалися.

**А. С.:** Головка Дмитро теж бував у майстерні? Випалював керамічні вироби?

**О. Г.:** Дмитро Головка навчався разом з Ніною Іванівною в Межигір'ї (Межигірський керамічний технікум). Ніночка та Митя — вони були на «ти». Приходив у майстерню й випалював. Потім Ніна Іванівна захопилася поливами відновного вогню.

**А. С.:** Можна сказати, що Ви відіграли важливу роль у становленні майстерні та задали певний темп роботи?

**О. Г.:** Я працювала від початку її заснування. У 1947 р. все тільки починалося. Але це все заслуга Ніни Федорової. Вийшло так, що ми з Ганною Шарай в один день прийшли. У мене була московська школа — соцреалізм. Я приїхала з Москви і мене одразу прийняли на роботу. Федорова Ніна Іванівна і Мусієнко Пантелеймон Никифорович, чоловік її, та інші працівники майстерні ставилися до мене трохи насторожено, обачно. Тому що такі національні тенденції в Україні.

**А. С.:** Н. Федорова та П. Мусієнко разом керували майстернею?

**О. Г.:** Ні. П. Мусієнко займався вивченням образотворчого мистецтва, писав науково-дослідну роботу, він не брав участі в роботі майстерні.

**А. С.:** Усі пишуть, що саме він відкрив майстерню 1944 р. за підтримки В. Заболотного, а з 1946 р. керувати стала Н. Федорова.

**О. Г.:** Так, так, він відкривав. У майстерню я прийшла 1947 р. в один день

з Шарай Ганною Григорівною. У 1971 р. вийшла заміж за її брата Шарая Леоніда Григоровича. Він демобілізувався й працював оформлювачем. Тридцять років ми з ним прожили. Так що ми родинами дружили і по цей день товаришуємо. У майстерні вже не працювала. Я взяла замовлення з мозаїчними роботами у місті Рудне, в Казахстані.

**А. С.:** Тоді звільнилися?

**О. Г.:** Коли ми закінчили роботу в Рудному, то отримали непогані гроші. На початку моєї співпраці з Художнім фондом податок від виконаних замовлень був 25 %, а все інше — мій заробіток. Уже пізніше податок підвищився. Фонд мав багато замовлень. За цією роботою наступну запропонували. Ми з Леонідом вдвох почали працювати. У нього був друг Іван — директор навчального комбінату Київського механіко-металургійного технікуму в Дарницькому районі. Комбінат замовляв чимало монументальних робіт. Ми зробили декілька мозаїчних і керамічних рельєфів. Узагалі багато творів створили у 1970-х роках.

**А. С.:** Л. Жоголь пише, що майстерня здобула тріумф після того, як виготовила плитки для екстер'єру будинків на Хрещатику в 1948 р. Ви робили теракотові плиточки без поливи?

**О. Г.:** Нісенітниця. Майстерня фізично не могла штампувати таку кількість. У нас була маленька майстерня, 3–4 працівники. Ми не могли фізично це все зробити. А крім того, вони ж робилися штампом! Для станції метро «Хрещатик», звісно, всі зразки я вигадувала. Там були архітектори, мені щось підказували.

**А. С.:** Як виготовляли панно для київського метро на станції «Хрещатик»?

**О. Г.:** Усі зразки зробила я. Спочатку малювала, а потім із глини ліпила. Далі ці зразки передавали на Експериментальний керамічний завод на Подолі, і там їх штампували. Власне кажучи, ніхто не робив поливи відновного вогню на основі поєднання міді та срібла. Федорова Ніна Іванівна розробила та дала рецепт Миколі Йосиповичу — головному технологу на Експериментальному заводі. Велику кількість компонентів треба було перемолоти. Завод ці поливи

виготовив. І ми всією компанією ці плитки розписували. З однієї сторони на зовнішній платформі — на срібному фоні червоний рисунок, а з іншої, навпаки, — по червоному срібний рисунок. Ми це все своїми ручками створили: Ніна Іванівна, Ганна Шарай, я і ще Надія Дехтяр (вона працювала короткий термін, певної ролі в майстерні не відіграла, була підсобним працівником). Ми приходили на Експериментальний завод і там працювали, і це все на заводі випалювали. Потім привозили плитки до майстерні, і я на підлозі викладала килими. Спочатку на міліметровці з таких квадратиків  $5 \times 5$  см. При цьому, ви знаєте, десь воно червоне, а десь воно не відновилося, тому зелене. І коли ці плиточки стикувалися, то доводилося міняти, тому що десь траплялося синє, а десь червоне. На звороті писала А1, А2, А3, В1, В2, В3... А потім з облицювальниками, які працювали в метро, все це викладали.

**А. С.:** А орнамент хто підказав? Самостійно розробили?

**О. Г.:** Усі килими виклала своїми руками, все робила сама. Щось мені підказав Ю. Кисличенко — архітектор, один із авторів проекту. Він брав активну участь в роботі. Дещо підказували інші, я прислухалася та й робила. Там повторюються, можливо, один-два рисунки, а так усі різні.

**А. С.:** На станції метро «Хрещатик» плиткою «кабанчик» Ви оздобили верхній вестибюль?

**О. Г.:** Так. Привезли туди плитки «кабанчик» із заводу «Керамік». Він розташовувався на сусідній вулиці від Межигірської, 85. Прийшов архітектор А. Добровольський і говорить, що треба якось цим плиткам дати лад. І ось я з двома хлопцями і дівчиною з Москви (вони допомагали викладати панно) зробили всю роботу з моєї легкої руки. Уже підходили терміни виконання, все, як завжди, в останній момент: треба було метро відкривати, а тут ще нічого не готово. Ми це все бігом, бігом, на ходу та ще і верхній вестибюль виклали. За жодну станцію премії ми не отримали. Мали заробітну плату 80 рублів. Не знаю, як так вийшло, що у фондах заповідника «Софія Київська» (там розташовувалась Академія архітектури) є ескіз верхнього вестибюля, зроблений А. Добровольським. По факту ніяких ескізів не було. Ось так

експромтом робили, а виявляється, що ескіз був. Часу не було! Коли це робити? Не знаю, можливо, це він раніше його намалював. Я побачила ескіз 30 років по тому, як уже все було зроблено. Можливо, ескізи і були, але я їх ніколи не бачила і дуже здивувалася. Як порівняти з ескізом, то не так трохи вийшло. Але, звісно, в матеріалі кераміка завжди інакше виглядає, а ескіз акварельний, інший матеріал. Усі плитки «кабанчик» розмістили в хаотичному порядку: «А який тут колір класти? А давай зелений, а тут вистачить зеленого, давай жовтий...» Так усе і зробили. *(Усміхається)*.

**А.С.:** Коломієць Інна Вам допомагала оформлювати станцію метро «Хрещатик»?

**О. Г.:** Ні, не допомагала. Вона в оформленні станції метро «Хрещатик» участі не брала. Але, бувало, І. Коломієць працювала з нами. Це мила та дуже талановита людина. Вона виготовляла свої вироби, багато в нас випалювала, дещо я їй допомагала, підказувала.

**А. С.:** Яку роботу Ви виконували в майстерні в 1948—1949 роках?

**О. Г.:** У майстерні працював також О. Железняк, ми робили декоративний посуд. Ніна Іванівна від початку і до кінця свого життя експериментувала з поливами відновного вогню та емалями. Розумієте, білі емалі робили на основі олова, а Черепова Ольга Василівна розробила цирконієві емалі, які до сьогодні використовуються. З Ніною Іванівною вони ще з Межигір'я товаришували. Ольга Василівна працювала в Інституті будівельних матеріалів, але часто бувала в нас у майстерні. На основі розроблених білих емалей ми робили всі ці поливи. Їх розробляла Ніна Іванівна.

**А. С.:** Оксано Аркадіївно, у процесі вивчення технології Ви запропонували варіанти нових розписів: емаль по емалі, розпис керамічною фарбою і поливами відновного вогню по теракотовому черепку?

**О. Г.:** Ми все робили. Емаль по емалі. Ось фарби, якими розписують порцеляну. Вони ж усі до  $t = 800^{\circ}\text{C}$ , а далі вони не жаростійкі. І там велика палітра кольорів, а для кераміки, яка на  $t = 1000^{\circ}\text{C}$ , там тільки окис міді, окис кобальту, окис заліза, окис марганцю. Це жаростійкі барвники. Ось ці —

жаростійкі барвники, кобальт основний, який витримує  $t = 1000^{\circ}\text{C}$ . Ними можна випалювати одразу, вони не вигорають. І ось я займалася цими барвниками. Ми робили різні експерименти. Це не наше відкриття, ми просто все розробляли для себе.

**А. С.:** Для Будинку агрокультури колгоспу ім. Шевченка Золотоніського району Черкаської області виготовили архітектурні деталі (капітелі, гірлянди, обрамлення дверей, розетки та ін.). Автор Ви? *(Показую світлини)*.

**О. Г.:** Так, автор я. Від цього я не відмовляюся. *(Усміхається)*.

**А. С.:** Для типових будинків райкомів партії за проєктом архітектора Л. Синькевича було створено 2 (дві типові капітелі, вкриті кольоровою емаллю. У м. Глобине Полтавської області в будинку райкому КПРС було встановлено 6 таких капітелей. *(Показую архівні фото)*.

**О. Г.:** Схожі на мої капітелі. Так, напевно, це я робила. Таке стандартне.

**А. С.:** Для павільйону «Тваринництво», що в Національному комплексі «Експоцентр України» (колишня ВДНГ), Ви створили панно? *(Показую дві світлини: дві арки — одна з оленем і рослинним орнаментом, інша — просто рослинний орнамент)*.

**О. Г.:** Так, це моя робота. Там при вході вставки, арки у внутрішньому дворику та нагорі керамічні вставки. Це я ліпила. До речі, там була Крутась Євгенія. Вона закінчила коледж ліпників. Вона деякі орнаменти робила з моєї подачі. Мої роботи — у внутрішньому дворику та бічні фасади. Задній фасад робила Є. Крутась. Архітектор павільйону «Тваринництво» Катернога Мусій Тимофійович, світла йому пам'ять. Усе обрамлення моє. А тварин хтось виготовляв на заводі «Керамік».

**А. С.:** За архівними даними, на ескізах написано: скульптор І. Макогон, художник О. Грудзинська.

**О. Г.:** Значить, так і є. Я пам'ятаю, де вхід у внутрішній дворик, там точно Іван Васильович Макогон робив ті рельєфи з тваринами.

Орнаментальні композиції та обрамлення всі мої.

**А. С.:** *Показую світлини з павільйону «Тваринництво»: внутрішній дворик*

*із барельєфами та емалевими керамічними вставками з блакитним рослинним розписом. Показую світлину капітелі з квіткою. Це Ваші роботи?*

**О. Г.:** Так, капітель — це мій твір і орнаменти всі мої. А людей ліпив І. Макагон. Скульптор Ксензова, дружина М. Т. Катерноги, та її подруги робили скульптури для внутрішнього дворика, але ці твори всім не сподобалися. Мусій Тимофійович товаришував з І. Макагоном. І я пам'ятаю, як ми всі поїхали на завод подивитися, що там Ксензова зліпила. Макагон подивився, взяв лопату і все розбив. Розумієте, барельєф має свої принципи, а кругла скульптура — це інше. Там багато умовностей, скульптурна грамастика. Закінчував фігури тварин І. Макагон.

**А. С.:** Ксензову не зазначено як учасника.

**О. Г.:** Ксензову я пам'ятаю ще з Самарканда, ми навчалися разом: вона на скульптурному факультеті. Розумієте, там вийшли якісь спотворення. Це все не так просто. Коли зблизька дивишся — це одне, а коли з відстані — там уже ракурс. Голова зверху, ноги знизу. Це все треба враховувати. Ось Іван Васильович усе і стесав і почав наново створювати.

**А. С.:** *Показую світлину капітелі з геометричним орнаментом із павільйону «Тваринництво».*

**О. Г.:** Ні, це мені зовсім не знайоме. Навіть якщо Є. Крутась щось робила, це все було за моїми ескізами. Розумієте, це ж Академія архітектури і до Ніни Іванівни нескінченно приходили аспіранти, наукові працівники, архітектори, але вони не були залучені до роботи. Штейнберг Яків Аронович, наймиліша людина, архітектор, професор у інституті. Ми спілкувались, і архітектори спрямовували мене мислити інакше. Особливо в таких класичних речах, як створення капітелей. І тому всі вироби я робила під впливом цих архітекторів, наших друзів. Вони вчилися у нас кераміки, а ми вчилися у них архітектурних форм.

**А. С.:** Що найголовніше в декоративній композиції? Наприклад, у композиціях павільйону «Тваринництво»?

**О. Г.:** Як казав Валерій Карась: «найголовніше — це концепція». Треба



враховувати тему, масштаб, колір. Мені дуже допоміг мій чоловік, оформлювач Л. Г. Шарай. У нього виходило все з ходу, робив усе як треба. Бувало й так: він придумав композицію на якусь тему, а я вже доопрацьовую. Створювала монументальну композицію за масштабом, кольором, плямами.

**А. С.:** Поєднання теракоти та емалей — це ваша ідея? Ви поєднували теракоту з емаллю у багатьох творах.

**О. Г.:** Цей орнамент з італійського бароко, ренесанс-бароко. Це нас так у інституті вчили. Ми це все робили у великій кількості. Але мені здається, що я першою в майстерні це почала створювати. Можливо, і до мене хтось робив. Рельєф теракотовий і кольорова площина — це точно я робила, ні до кого не підглядала. Усі прийняли такий вид декору.

**А. С.:** Для павільйону «Зернові та олійні культури» Національного комплексу «Експоцентр України» люстри Ви робили? Автор проєкту архітектор В. Дзугаєв. Працювали з О. Железняком? Можливо, пригадаєте, це Ваші люстри? *(Показую світлини)*.

**О. Г.:** Найімовірніше. Ось ці я пам'ятаю, як ми робили. Адже деталі у вигляді фігурних листків дуже тоненькі та часто ламалися під час випалювання. Ми робили разом із Железняком Омеляном Савелійовичем.

**А. С.:** А ці лампи настільні з Національного музею українського народного декоративно-прикладного мистецтва? Вони не підписані. Це Ваші твори? *(Показую світлини)*.

**О. Г.:** Ламп ми робили багато. Ці схожі на мої. Багато робили форм із О. С. Железняком. Нічник «Качечка» і нічник із блакитним розписом та зеленим рослинним орнаментом, і ця з вигравіруваним птахом і квітами точно мої. Напевно, це всі мої. Ось такі складні розписи ніхто не робив, окрім мене. Якщо це все тих часів, тоді їх я моделювала. Ніна Іванівна з Г. Шарай займалися поливами відновного вогню. А я робила підглазурні розписи. Ми працювали там з ранку до вечора. Навіть запізнитися не можна було. Я багато чого зробила. Якщо зроблено відновними поливами, тоді не я робила, а Ніна Іванівна і Ганна Шарай. Ніна Іванівна дуже широко розпис робила. Я багато

настільних ламп вигадала та розписала.

**А. С.:** В архівних документах я прочитала, що лампами займалися Ви та О. Железняк. А форму хто робив?

**О. Г.:** Різні форми вигадувала я, показувала їх О. Железнику, і він точив на гончарному колі. Спочатку картинки робили.

**А. С.:** *Показую світлини червоної настільної лампи.*

**О. Г.:** Напевно, це не мій твір. Це могли робити художники в симбіозі. Один раз випалили, не вийшло, ще раз випалювали, поки не вийде орнамент.

**А. С.:** Чи пам'ятаєте роботи з реставрації Микільської церкви в Лаврі 1957 р.? Майстерня також виготовила керамічні розетки для Михайлівської церкви в Переяславі-Хмельницькому (1954 р.) та плитки для Крутицького палацу в Москві? Хто автор розеток, плиток? *(Показую світлини).*

**О. Г.:** Можливо, за старими зразками. Усе, що треба було ліпити, я ліпила. Я пам'ятаю ці твори, ми робили їх багато та всі вони однотипні. Швидко набридали.

**А. С.:** 1964 р. у майстерні підготовлено ескізи та виконано моделі орнаментальних вставок для оформлення київських наземних станцій метро «Гідропарк», «Дарниця», «Лівобережна». Ви автор вставок на перонах, на колонах?

**О. Г.:** Так, це все мої твори. Архітектор І. Масленков проектував усі ці відкриті станції. Прийшов він до нас в майстерню і сказав, «що затвердили для зовнішніх станцій київського метро український напрямок, щоб був український дух». Отже, я створила ось ці орнаменти, щоб був український дух. *(Усміхається).*

**А. С.:** Чому в майстерні завжди акцентували увагу на українському мистецтві?

**О. Г.:** Ми ж усі українці, крім мене, та і я наполовину.

**А. С.:** Мабуть, у них це від Межигір'я?

**О. Г.:** Вони всі любили українське мистецтво. Панько Никифорович Мусієнко і Дмитро Головка, що вже тут казати.

**А. С.:** 1958 р. майстерня працювала над розробкою варіантних плиток для оформлення екстер'єрів масового будівництва. Для фризової частини експериментального житлового будинку на вул. Олексіївська, 10/12 створено рельєфні вставки. Хто автор? Можливо, О. Железняк? І хто автор кераміки на вул. Мечникова, 6? *(Показую фото)*

**О. Г.:** Можливо, й О. Железняк. Вірогідно, я одну зліпила, а потім у гіпсовій формі тиражували. Таке могло бути. Мабуть, так і було. Якщо тиражували, отже, О. Железняк робив гіпсову форму.

**А. С.:** *Показую світлинку вставок із вул. Олексіївської.*

**О. Г.:** Це ж експериментальний будинок на вул. Олексіївській, його побудувала Академія архітектури. Ми його оздоблювали. Це точно я ліпила, мої твори. Це перша така робота в архітектурі. Ми хотіли, щоб вони за масштабом попали.

**А. С.:** У 1962 р. Інститут містобудування АСіА УРСР спільно з майстернею працює над оформленням автопавільйонів. Які автопавільйони оформлювали Ви? («Красне», «Водогін», на пл. Т. Шевченка, на Бориспільському шосе, «Моринці», «Шевченкове», «Городище», «Вербівка»).

**О. Г.:** Так, оформлювали. Ніна Іванівна запропонувала декорувати керамікою зупинки. Архітектори розробляли зі стандартних деталей автобусні зупинки. І монтували туди тарелі. Але ці тарелі дуже швидко знищили місцеві. Навіщо — не розумію, все зіпсували. І ми перестали цим займатися.

**А. С.:** У Національному музеї українського народного декоративно-прикладного мистецтва в інтер'єрі вестибюля закладу стіну прикрашає Ваше керамічне панно з гуцулами, які танцюють (1964 р.). *(Показую світлини)*. Де Ви робили цей твір?

**О. Г.:** Це мій твір. Створила в Експериментальному керамічному заводі на Межигірській. Не пам'ятаю, де тоді працювала. Це замовлення отримала від Міністерства культури, Романишина Михайла, світла йому пам'ять. До Академії архітектури та до Експериментальної майстерні цей твір стосунку не має. Я це робила на заводі.

**А. С.:** Чому обрали таку композицію? Як називається твір?

**О. Г.:** «Єдина Україна».

**А. С.:** Чи займалися ви реставраціями?

**О. Г.:** У мене були приватні замовлення. Я займалася реставрацією кахельної пічки в будинку, де жив Т. Шевченко, на провулку Тараса Шевченка в Києві. Я для цього будинку багато чого поновила. Я ж займалася в майстерні розписом по білій емалі. Тому для мене це було легко зробити. Там частина старих кахлів, а частину я реставрувала за оригіналами.

**А. С.:** Пам'ятаєте архітекторку Людмилу Залогіну (Людмилу Мешкову)?

**О. Г.:** Людмила мені зробила добру справу. Вона тільки-но прийшла в майстерню. Мистецтвознавець Володимир Цельтнер, який працював у Спілці художників, якось прийшов і говорить: «Оксано Аркадіївно, зробимо на Інститутській вашу персональну виставку». Це ж вази, глеки, тарелі, треба було десь їх розмістити. Там відбулася виставка В. Бородая і залишилися подіуми. Ну, ось Л. Мешкова скористалася подіумами та оформила мені виставку.

**А. С.:** Народні майстри працювали поряд із Вами в майстерні. Вони якось впливали на Вашу творчість? Чи вплинуло творче спілкування з О. Железняком?

**О. Г.:** Аякже, звісно, вплинули. Інакше не могло й бути. До нас приїздили і працювали з Опішні. Це ж була «Художпромспілка». Приходив до Ніни Іванівни керівник із вул. Межигірської розв'язувати різні технологічні питання. Проблема була в тому, що їхня полива — на основі свинцю, а свинець був дефіцитним. Ну, от вони з Ніною Іванівною й думали, як відродити Опішню. Тому що проблема була з випалом, дров не було. Не було ресурсів, щоб існувала Опішня. До нас приїздила працювати, наприклад, Настя Пошивайло. Ніна Іванівна сказала: «Дайте нам когось, нехай у нас попрацює». Прийшла молоденька Настя, а в них у цей час конкурс був. І Настя ліпила коників. Ніна Іванівна випалювала, виготовляла красиві поливи. І, у висновку, Настя отримала першу премію на конкурсі, який оголосив «Укрхудожпромсоюз», із відзначення 40-річчя революції. *(Усміхається).*

**А. С.:** Коли в майстерні почали виготовляти сувеніри, до приїзду Н. Пошивайло (1957 р.)?

**О. Г.:** Спеціально сувеніри ніхто не виготовляв. Це все були експерименти з поливами. Багато творів робив О. Железняк, Ф. Олексієнко. Сувеніри створювали не на продаж, адже працювали на зарплату, більше дарували.

**А. С.:** Цю сувенірну плакетку з Андріївською церквою коли виготовили?

**О. Г.:** У творчій групі в Прибалтиці (країни Балтії. – А. С.).

**А. С.:** Чи можна було підглядіти в народних майстрів якусь тему?

**О. Г.:** Мабуть, ні. Яюсь я не пам'ятаю.

**А. С.:** Чи з'являлося колись відчуття масового виробництва в майстерні? Чи творчість превалювала?

**О. Г.:** Та ні. Масове ми не виготовляли. Ось, наприклад, розетки. Це теж не було масовим. Це було для конкретного будинку. Ми нічого не робили в масове виробництво, щоб потім запустити в тираж.

**А. С.:** Якою роботою Ви найбільше пишаєтеся?

**О. Г.:** Ви знаєте, доки робиш, то переймаєшся, а створив — і слава Богу. Закінчив і бачиш велику кількість недоліків. І думаєш, що в наступній роботі я це все врахую, зроблю краще. На жаль, нині я навіть світлин жодної роботи, що ми робили для Рудного, для Середньої Азії тощо, не маю.

**А. С.:** У Казахстані, Рудному творили, коли вже в майстерні не працювали?

**О. Г.:** Тоді я ще працювала в майстерні. Але за власний кошт брала відпустку та їхала туди на заробітки. Іван Аполлонов, Вася Махрін і я. Нас було троє. А, ще Ірина Левицька, теж брала участь. Ми там мозаїки робили. А мозаїки знаєте, як створювати? Спочатку, звісно, ескіз. Потім вугіллям малювали розміри в натуру і фарбами тонували. Це називається картон. Потім креслили 50 × 50 см квадратики, різали та клали на підлогу і на цих квадратах викладали мозаїку за кольорами. Потім брали ганчірку, мастили її борошняним клейстером і заклеювали. Підписували А1 та В2... Потім уже на місці об'єкта брали шматок, який наклеєний на ганчірку, та перегортали на

фанеру. Виворіт намащували цементом, разом із фанеркою на стіну шльопнули, постукали і так усе викладали, один за одним. Ось так ці панно ми виготовляли. А шви вже затирали та протирали.

**А. С.:** Керамічне панно на школі № 24 (1963—1964 рр.) у м. Краматорську. Ескіз авторства Н. Гаркуші, виконавцями самої мозаїки були О. Грудзинська та О. Іржаківський. Матеріал — керамічна плитка, на замовлення ПАТ «КиївЗНДЦЕП». Також на замовлення Краматорського шиферного заводу О. Грудзинська створила панно на фасаді школи № 25 у цьому ж місті (1963—1964 рр.). Твір виготовлений із шиферу, фарбованого сумішшю ПВА та окисом заліза. Це Ваша авторська техніка?

**О. Г.:** Так, це панно я зробила з шиферних плиток. Спочатку в м. Краматорськ робила ескіз панно Н. Гаркуша, а я та О. Іржаківський ліпили це все. Тобто втрьох працювали. У Краматорську завідував будівництвом інженер Ю. Д. Крохмаль. І ось із його легкої руки я школу й оформлювала. Завод виготовляв ці шиферні плити. Цікаво, що цей шифер, коли виходить із печі, — гарячий і м'який, то можна ліпити з нього. Я так і ліпила. *(Усміхається)*. Це я ще працювала в майстерні, тому що потім звіт писала.

**А. С.:** У 1954—1955 роках для дитячого садка майстерня виготовила майоліковий портал і 18 окремих круглих вставок із дитячою тематикою. *(Показую світлини керамічних вставок із тваринами та орнаментом)*.

**О. Г.:** Таких козликів тільки я ліпила. Це все ми робили на Експериментальному заводі, не в майстерні. Змонтовану кераміку в натурі я не бачила. Все хотіла поїхати подивитись, а по транспорту щось не виходило.

**А. С.:** Г. Шарай і О. Железняк такі роботи могли ліпити?

**О. Г.:** Це не стиль О. Железняка, він робив тільки в народному стилі. Він не скульптор, а гончар. І Галина такі твори не робила. Це все мої твори. Це 1954 р., таких композицій у такому дусі я зробила велику кількість.

**А. С.:** А ось ці композиції з фігурами (вихователька з дітками) на фасаді дитячого садка Ви робили?

**О. Г.:** Я фігури людей не ліпила. Автором, мабуть, є Коломієць Інна



Антонівна.

**А. С.:** Інна Коломієць прийшла аспірантуру закінчувати?

**О. Г.:** Так. Вона і в нас працювала. Можливо, це вона. Н. Гаркуша могла, але це не її твори. Гаркуша Нінель закінчила Московський інститут, той, що і я, але на 5 років пізніше, щось пов'язане з металом, із яким ніхто там не працював.

**А. С.:** *Показую світлини медальйонів із дитячого садка та фрагменти кераміки.*

**О. Г.:** Це все мої твори, окрім композицій з людьми. Але це не в стилі Н. Гаркуші. Могла Інна Антонівна Коломієць робити.

**А. С.:** *Показую світлини капітелі.*

**О. Г.:** Капітелі я пам'ятаю — я робила. Напевно, це все робили з форми. Відомим формувальником був Омелян Савелійович Железняк. Із гіпсу він робив будь-яку форму для скульпторів — портрети, голови тощо. Криксунова Ірина Григорівна (пізніше — Кароль) була автором проєкту порталу дитячого садка. Вона до нас прийшла із пропозицією зробити вставки для порталу, вхід до садка та вставки по боках. Це її власна ініціатива — декоративно оформити садок, вона була куратором цього проєкту. Це все її починання, вона брала значну участь у цьому. Але ескізи творів малювала та ліпила я. На папері все викладали, це пам'ятаю. Є фотографії, де ми стоїмо на фоні картонів: Ірина Криксунова і я... Чи не маєте світлин розпису на плитках сантехнічних 15 × 15 см із санвузлів?

**А. С.:** Не маю. У дитячих садках швидко роблять ремонти. Усе знищують. Чи не пригадаєте, як декорували магазин «Кулінарія» 1955 р.?

**О. Г.:** Це ми працювали з архітектором Чмутіною Наталією Борисівною. Ніна Іванівна розробляла цирконієві емалі. По білих плитках наносили зелений окис хрому, буквально схоже на аплікації. Цей магазин «Кулінарія» я оформлювала. На плитках декор птахів, звірів. Там усе було облицьовано сантехнічною плиткою, арочне оформлення дверей було. Боже, яку ж кількість об'єктів із творами знищили!

Я пам'ятаю для магазину «Заморожені продукти» на пл. Льва Толстого (у Києві нинішня назва – пл. Українських героїв. – А. С.) застосували плиточки «кабанчик», викладали панно. Минув якийсь час, і архітектор Мирон Павлович сказав, що все знищили. Після того ми з моїм чоловіком Леонідом Григоровичем повторно робили ліпні вставки. І їх уже немає! Мені якось довелося розмовляти з Рибачук Адою і Мельниченком Володимиром з приводу магазину «Заморожені продукти». Вони не знали, що його я оформлювала. І запитали: «Ой, а це ви робили? А ми не знали. Нам дуже сподобалася виконана робота». Для цього магазину я створила вставочки, а поряд кафе-закусочна. Це кут Пушкінської (у Києві нинішня назва вул. Євгена Чикаленка. — А. С.) та Прорізної (Київ). До речі, Н. Гаркуша в цьому будинку жила. Якось телефонує і каже: «Ми з Миколою (це її чоловік, архітектор М. Коломієць) йшли додому, бачимо — валяються шматки твоєї роботи, ми їх підібрали». Вони десь удома в мене, в шматках. Магазин «Українська ковбаса» теж знищили. Там також були ліпні цільні вставки з орнаментом.

**А. С.:** 1947 р. Ви прийшли, а 1965 р. пішли з Експериментальної майстерні. Двадцять років працювали!

**О. Г.:** Так, у 1965 р. я пішла.

**А. С.:** Н. Гаркуша часто приходила, вона виконувала якісь замовлення в майстерні?

**О. Г.:** Так, звісно, вона приходила та ліпила. Ми з нею товаришували.

Ось знаєте, чому до нас прийшла Г. Севрук. Існував «Клуб творчої молоді», центр шістдесятників у Києві, який розігнали. Молоді люди за традиціями українського мистецтва вирішили робити монументальні роботи в українському дусі, як, наприклад, бойчукісти творили. Вони мали цікаві ідеї. В університеті зробили вітраж на шевченківську тематику, а на фоні заднього плану зобразили портрети відомих українських митців, котрих розстріляли як націоналістів. І це панно знищили. І почалось переслідування на цю творчу молодь. Ось тоді Аллу Горську під виглядом якогось бандитизму і вбили. І цей клуб знищили під корінь як паростки українського націоналізму. Галя Севрук,

Люда Семикіна були членами Клубу. Молоді, тільки закінчили інститут. Роботи ніякої. Про якісь замовлення не було й мови. Галя жила в нашому будинку на подвір'ї Софії Київської. Прийшла до нас працювати на заробітну платню у 80 рублів. Ось цей короткий час я працювала з Галею. Потім я звільнилася, а Галя продовжила працювати. Пізніше зробила виставку. У неї гарні виставки були на українську тематику, в якій вона продовжувала творити.

**А. С.:** Що запам'яталося з оформлення готелю «Дніпро»? Якийсь новий досвід отримали? Усі розписи тарелей готелю «Дніпро» (1964 р.) проводили Ви, Н. Федорова та Г. Шарай?

**О. Г.:** Я в цьому проєкті принципово не брала участі.

**А. С.:** Усі пишуть, що Ви теж є автором.

**О. Г.:** Ні. Пару тарелей там моїх. Я там свідомо не працювала. Мене туди зараховувати не треба. Це все Ніна Іванівна, вона обожнювала тарелі.

**А. С.:** Так хто ж автори? Г. Шарай і Н. Федорова?

**О. Г.:** Так, Г. Шарай і Н. Федорова. Працювала Зубченко Галя та інші. Я захоплювалася розписом по сирій емалі. Тарелі мене не цікавили.

**А. С.:** Не пригадуєте, хто точив на гончарному колі великі тарелі діаметром 1,2 м для готелю «Дніпро»? Ф. Олексієнко?

**О. Г.:** Тарелі робили з кусків. Там працювали майстри, форми були гіпсові. Потім розкатувався глиняний пласт на цю гіпсову форму. На нього наліплювали глину. Хто робив? Усі, кому не лінь було. Ганна Шарай багато робила. Це була суто технічна робота. О. Железняк останніми роками дуже сильно хворів.

**А. С.:** Майстерня декорувала цілу низку нових ресторанів Києва «Мисливець», «Млин», «Полтава», «Вітряк», «Метро», школи, аптеки та інші громадські споруди. В оформленні цих закладів Ви брали участь?

**О. Г.:** Нічого не пам'ятаю. Ми робили оформлення кафе біля входу в метро «Хрещатик». Там у житловому будинку дві тераси. З лівої сторони — морозиво, а з правої — кафе. Вони, мабуть, і зараз є. Там були плафони з кераміки та на стінах кераміка. Потім прийшов новий власник і все знищив. До

речі, щоб Ви знали, це жахлива трагедія нашої промисловості.

На вулиці Малишка розташовується ресторан «Братислава». Його оформлювала керамістка Начерян Анна, навчалася в Тбілісі. Ми з нею однолітки. Якийсь час разом паралельно працювали. Вона і Григорій Боня (живописець-монументаліст) оформили кафе керамікою і розписом по деревині. Я була на відкритті закладу і дуже вразило його декорування, адже це «Братислава», мала бути словацька тематика.

**А. С.:** Яка була атмосфера в майстерні, чи залишилися приємні спогади?

**О. Г.:** Ми всі дружили. Усі там були гарні люди. Ніна Іванівна взагалі як мати рідна була. У Ніни Іванівни дітей не було. А з Ганною Шарай вони ще потоваришували при німцях у воєнних роках на заводі «Керамік». Ніна Іванівна організувала цех художніх виробів. Там працювали О. Железняк, Ф. Олексієнко, майстрині О. Грядунова, З. Охримович, Л. Кияниціна, фарфорист О. Сорокін. Н. Федорова всіх туди зібрала, і вони робили розпис із піпеток, традиційну українську кераміку. Ніна Іванівна — технолог. Уже потім організували цю майстерню. Ганну Шарай ховали від німців, вона була красивою дівчиною, її хотіли вивезти до Німеччини. З того часу вона товаришувала з Ніною Іванівною. Вона була для неї як донька, дуже гарна людина. Ми з нею приятелювали до самої її смерті.

**А. С.:** А ви пам'ятаєте, якою була Ніна Іванівна? Яке місце в її житті посідала кераміка?

**О. Г.:** Кераміка була її життям! Вона почала розробляти поливи відновного вогню. Зробила велику кількість червоних полив. У Лаврі в музеї декоративного мистецтва була виставка. Ніна Іванівна виставила наші роботи. Відвідали виставку мистецтвознавці Бутник-Сіверський Борис Степанович, Середа Антон Фомич, Головка Дмитро Федорович і сказали, що червоний колір не характерний для української кераміки. І цим не треба займатися, це не українське. Бідна Ніна Іванівна плакала. Я не очікувала такого від Миті Головка. З того часу в неї стосунки з Дмитром Головком якимось охололи. Ось таке придумали тогочасні провідні мистецтвознавці.

Ніна Федорова була дуже гордою людиною, Ганна Шарай також. У мене рекомендації для вступу до Спілки були від В. Фаворського, О. Дейнеки та П. Мусієнка. А потім Галю до Спілки прийняли. Ми казали Ніні Іванівні, що їй треба вступити. Спілка в тих часах давала багато корисного, були творчі групи. Я тричі виїжджала з творчою групою в Прибалтику (країни Балтії. — А. С.). Збиралися керамісти з усього Радянського Союзу. Ми говорили про це Ніні Іванівні, але вона все чекала, коли її запросять. А головував тоді в секції декоративного мистецтва Головка Дмитро Федорович. Він її не запрошував, а вона так і не пішла і не вступила до Спілки. Неприємно це все, вона дійсно достойна людина. Створила велику кількість красивих тарелей з орнаментами. У неї була велика культура національного українського мистецтва. Тому на цій основі Ніна Іванівна творила багато хорошого. Вона була абсолютно скромною людиною у своїх вимогах. Ніколи ніде себе не випинала. Всі винаходи в майстерні — це все її заслуга.

**А. С.:** Що технологічно означає «поливи відновного вогню»?

**О. Г.:** Червоні поливи — на основі сполук міді, срібні — на основі срібла. Поливи відновного вогню робили в печі за малого доступу кисню, коли пройшов певний випал. Потім десь  $t = 900^{\circ}\text{C}$  пічка починає остигати. За температури приблизно  $t = 700^{\circ}\text{C}$  її закривають, щоб не було доступу повітря. Утворюється відновне середовище без кисню. І окиси віддають свій  $\text{O}_2$ , метал відновлюється та залишається. Окиси кисню забирає вогонь. Де трошки продуло киснем, замість червоного залишається зелений. Це все треба було розробити в температурному режимі: за якої температури, за якого режиму, яка кількість процентів окисів  $\text{Cu}$ ,  $\text{AgNO}_3$ . Це все вони з Ганною Шарай робили. А почалося все з того, що на якусь плитку капнула мідна полива і утворилася червона пляма. Це стало поштовхом ідеї створення режиму для червоних полив.

**А. С.:** Якою Ви були в той період? У плані творчої роботи, у виконанні замовлень? Ніна Федорова критикувала?

**О. Г.:** У мене був поступливий характер. У плані замовлень для мене

важливо було, щоб мені робота подобалася, щоб була пластика. Ніна Федорова не критикувала. Я старанна, ніколи не халтурила. Ми з чоловіком багато працювали. Щоб тільки заради коштів, то ні. Він теж був добропорядним.

**А. С.:** Ви викладали в Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука?

**О. Г.:** Так, 10 років викладала.

**А. С.:** Вас запросили туди?

**О. Г.:** *(Усміхається)*. Ось знову про те, як мені допомогли. Поховала я чоловіка. Залишилася сама, без роботи. Це вже мені було понад 70 років. Я робила рецензії на дипломні роботи в інституті Бойчука, пішла за коштами в інститут, а мені кажуть: «Добре, що ви прийшли. Звільняється Свида Людмила Василівна. Приходьте до нас на роботу». Я колись викладала. В інституті працювала Музиченко Таня, Печорний Петро. Тетяна мене запросила до ректора. Я написала заяву про влаштування на роботу.

**А. С.:** Вам подобалася викладацька робота?

**О. Г.:** Так. Зі студентами мені сподобалося працювати. Багатьох я наставила на «шлях істини». Я працювала із задоволенням. Створювали й дипломні роботи. Але в основному дипломними проєктами займався П. Печорний.

**А. С.:** Але ж Ви пішли.

**О. Г.:** Так, мені було 86 років. Я почала вже погано чути.

**А. С.:** Думаю, студенти були від Вас у захваті.

**О. Г.:** Та ні. Я вже зрозуміла, що вистачить. Це все було вже не те. Але ми чудово працювали. Там була Лампека Наташа, дочка Павленко Галини. Вона і зараз там працює, і її чоловік. Вони закінчили Львівський інститут. Музиченко Таня, яка працювала на Васильківському заводі, робила неймовірні розписи. Хто достойний особливої уваги, так це Печорний Петро, народний художник, професор. Він не мав людей, які б його проштовхували. Став лауреатом Шевченківської премії України за серію керамічних тарелей (50 × 50 см) за мотивами творів Т. Шевченка. Ці тарелі йому допомагав робити Нагірняк



Леонід. Це колосальний труд. Треба було багато дослідити літератури про творчість Шевченка, знайти потрібний текст, щоб його можна було використати у розписах тарелей.

**А. С.:** Чи вважаєте Ви, що виставкова діяльність впливала на Ваш творчий розвиток? Як саме? Як виставкова діяльність впливала на розвиток майстерні?

**О. Г.:** Ми всі працювали, деякі художники в Москві виставлялися. На творчість виставки не впливали. Робили та й усе. Корисними були поїздки з творчими групами до Прибалтики. Коли збираються художники з усього Радянського Союзу. Там була гарна технічна база і поливи вони мали, до того ж знайомилися з цікавими талановитими скульпторами. Ці творчі групи — чудовий захід, багато користі приносили для розвитку художників.

**А. С.:** Ніна Федорова багато чому навчила?

**О. Г.:** Ніна Іванівна Федорова багато чого для мене зробила. Хоча спочатку дуже насторожено до мене ставилася, тому що я із Москви. У мене, напевно, був такт такий вроджений, що я ніколи не лізла поперед батька в пекло. Н. Федорова очолювала майстерню, керувала нею, але при цьому все робила ненав'язливо. Я робила все, що хотіла. Завдяки Ніні Іванівні мої твори опинилися в музеях, а інакше вони б розійшлися «по руках». Ніну Іванівну я дуже поважаю. Вважаю, що для української кераміки це визначний етап в історії мистецтва.

**А. С.:** А хто приходив із відомих людей?

**О. Г.:** Багато хто приходив, наприклад, відомі архітектори. І Ніна Іванівна вже мала лекцію, вона по готовому тексту читала. Ми сиділи й знали, що вона зараз скаже. *(Усміхається)*. До речі, С. Параджанов до нас часто навідувався і приводив московських знаменитостей, я їх не пам'ятаю. А як усе було... Тарелі прийшов випалювати кераміст Щербина Владислав на відновному випалі, їх же ніхто не робив. І ці тарелі поклав у авоську і пішов вниз по Хрещатику. Його зупинив якийсь чоловік і каже: «Ану покажи!». Вони на газоні розклали ці тарелі, стали роздивлятися. З'ясувалося, що цей чоловік — С. Параджанов. І Владислав привів його до нас у майстерню. З того часу ми з С. Параджановим

були знайомі. Бувало таке, що його за щось саджали. Він приводив до нас московських знаменитостей, акторів. І вони обов'язково щось із творів тихенько забирали із собою. А Ніна Іванівна говорила: «Нічого, якщо тихо забирають вироби, значить, подобаються».

**А. С.:** С. Параджанов отримав подарунок від Вас?

**О. Г.:** Він підбирав все, що можна було взяти, якийсь брак. А потім сам дарував. Ніна Іванівна казала: «Беріть». Твори з браком нам були не потрібні, тому їх віддавали С. Параджанову. Ми з Галеєю були в нього в гостях, але ми з Галеєю були більш провінційні.

Наш колектив створила Ніна Іванівна. Галя Севрук прийшла, не розуміючи в кераміці абсолютно нічого, вона живописець за освітою. І до того ж напрями освіти в художньому інституті й у інституті ужитково-декоративного мистецтва — це абсолютно два різні напрями. Живописці такі натуралісти були. Леонід мій захоплювався живописом і дружив із Пламеницьким Анатолієм, разом їздили відпочивати. А я з А. Пламеницьким про декоративне мистецтво сперечалася. Він говорив, що ж це за художник, який палець намалювати не може. Я йому доводила, що ще не художник той, хто палець намалює.

**А. С.:** Ганна Шарай теж була художником?

**О. Г.:** Коли Н. Федорова у воєнні роки при німцях згуртувала коло себе працювати в майстернях заводу «Керамік» керамістів О. Грядуну, Л. Кияніцину та інших, серед них була і Ганна, це і стало її школою. Ганна дуже здібна.

**А. С.:** Для станції метро «Нивки» вона розробила панно?

**О. Г.:** Я б там трохи по-іншому зробила панно.

**А. С.:** Станцію метро «Святошин» Н. Гаркуша оформлювала?

**О. Г.:** Навіть не знаю. Ми з Н. Гаркушею закінчили один інститут, ми ж з нею навчалися в Москві. У неї московська школа так і залишилася при ній.

**А. С.:** Кому належить ідея створювати обереги?

**О. Г.:** Це ідея Н. Федорової та П. Мусієнка, вони любили історію. Ніна Іванівна захоплювалась оберегами, прислів'ями. Вони всі разом навчалися в

Межигір'ї — і Д. Головка, і П. Мусієнко, і Н. Федорова. А потім усі розійшлися в різні боки. П. Мусієнко гарно орієнтувався в декоративно-прикладному мистецтві.

**А. С.:** А з Лобовим Олександром доводилося співпрацювати? У майстерні він працював офіційно?

**О. Г.:** Так, офіційно. Лобов Олександр гончар, а потім закінчив інститут і здобув освіту архітектора. Він працював під час війни з Н. Федоровою на заводі «Керамік». Ми з ним ровесники. Коли захворів О. Железняк, то в нас тимчасово працював гончарем О. Лобов. Працював і тоді, коли помер О. Железняк. У майстерні робив гарні форми, крутив на крузі форму, я йому підказувала: «Тут вужче, тут ширше зробіть». Олександр приходив і творив у майстерні, ще коли я працювала, наприкінці 1960-х рр.

**А. С.:** Ці збірні вази (інв. НДФ 4048—4050) зберігаються у фондах Софійського заповідника. *(Показую світлини)*. Це О. Лобов гончарив?

**О. Г.:** Так, це схоже на його твори. Крім нього, такі вишукані твори ніхто не крутив на гончарному колі. У нього вони виходили дуже якісні.

**А. С.:** Масехіну Антоніну, Батечко Раїсу, Орлова Валерія пригадуєте?

**О. Г.:** Масехіна Антоніна жила в одній квартирі з Ганною Шарай. І до нас прийшла працювати, коли я ще там була, на посаду прибиральниці. Орлов Валерій зайняв мою посаду, коли я пішла, а Батечко Раїса також працювала після мене, але освіти художниці не мала.

**А. С.:** Ці тарелі з трьома квітками та зигзагоподібним орнаментом на бортах та інша таріль із п'ятьма листками, що йдуть один за одним по колу, з приватної збірки з м. Канева схожі на роботу Н. Федорової? *(Показую світлину)*.

**О. Г.:** Так, ці тарелі Ніни Федорової.

**А. С.:** А ця таріль із шістьма дзвониками з приватної збірки з м. Канева? *(Показую світлину)*.

**Г. С.:** Ця таріль Н. Федорової.

**А. С.:** Наступні тарелі: одна із зіркою та інша з подвійною квіткою, також

із приватної збірки з м. Канева. *(Показую світлинку).*

**Г. С.:** Це Ніни Іванівни Федорової!

**А. С.:** Ось це емалі? *(Показую світлини).*

**О. Г.:** Так, цирконієва емаль. Ви знаєте, вона спочатку робилася на олові.

**А. С.:** Це безолов'яні та безсвинцеві емалі?

**О. Г.:** Так, без олова та свинцю. Італійські майолікові розписи — це ж теж емалі. Але вони на основі олова. Свинець давав прозорість, а олово — білий колір. А коли Черепова Ольга Василівна розробила дешевші цирконієві емалі, вони повністю замінили олово.

**А. С.:** Для готелю «Тарасова гора» в Каневі 1964 р. зробили рельєфи на ізображенням кобзаря. Хто автор панно? Я віднайшла там гіпсове панно з кобзарем *(Показую фото гіпсового панно, пофарбованого червоною емалевою фарбою).*

**О. Г.:** Що це? Це не я робила. Це вже після мене робили. Там же працювали й інші художники: Коломієць Інна, Мешкова Люся, а Севрук Галя при мені розпочала працювати.

**А. С.:** У 1964 р. при в'їзді до Києва в районі Конча-Заспи майстерня за договором із обласним дорожнім управлінням оформила обеліск із написом «Київ». Виконано рельєфний герб України зі склоцементу. А стовбур облицьовано керамічною мозаїкою. Художники О. Грудзинська, Г. Шарай?

**О. Г.:** Це не творча робота. Автором була молода архітекторка.

**А. С.:** 1962 р. виліплено панно з мотивами «звірі умиваються» для умивальних кімнат дитячого садка заводу «Арсенал». Садок «Зірочка» або «Орлятко»? Це був розпис на плитках?

**О. Г.:** Так, для садочка я створила розпис на плитках 15 × 15 см. Для якого садочка, на жаль, не пам'ятаю.

**А. С.:** Який період роботи в майстерні виявився найпліднішим для Вас? Окрім виконаних панно для станції метро «Хрещатик».

**О. Г.:** Навіть не знаю.

**А. С.:** Пам'ятаєте, Ви у 1960-х роках для умивальних кімнат дитячого

садка МВС, що нині втрачені, розробили проєктні панно на дитячу тематику. Усі панно для 4-х кімнат виконано на облицювальних плитках коричневою з жовтим, сірою з жовтим, блакитною з жовтим емаллю?

**О. Г.:** Робили розписи на плитках, мабуть.

**А. С.:** Для дитячого садка Київської ГЕС щось робили?

**О. Г.:** Можливо.

**А. С.:** Пригадаєте які твори?

**О. Г.:** Якись маленькі роботи. Не пригадаю вже. Речі, на які не звертаєш уваги. Вони забуваються.

**А. С.:** Для дитячого садка заводу «Арсенал» та для магазину «Кулінарія» розписи робили за однаковим технологічним принципом?

**О. Г.:** На такі речі я не звертала уваги, адже якщо це не творчі роботи, то вони й забувалися.

**А. С.:** 1960 р. майстерня оформлює інтер'єр урядового блоку Річкового вокзалу (кімнати відпочинку). Скульптор І. Коломієць створює шість тематичних монолітних керамічних полив'яних збірних і незбірних рельєфів на тему «Енеїди» І. П. Котляревського. Вона була тоді аспіранткою?

**О. Г.:** Я не пам'ятаю, але вона в нас багато працювала.

**А. С.:** Ви також працювали над оформленням інтер'єрів готелю «Інтурист» 1962 р. Автори архітектурно-декоративних виробів Н. Федорова, Г. Шарай, Ф. Олексієнко, О. Грудзинська. Що створено для цього готелю? У архівних даних не віднайдено інформації.

**О. Г.:** Не пам'ятаю. Можливо, робили якись вставки.

**А. С.:** Отже, готель «Дніпро» фактично Ви не оформлювали?

**О. Г.:** Ні, не декорувала.

**А. С.:** Профтехшколу на 1000 місць у м. Калуш Ви оформлювали?

**О. Г.:** Не пам'ятаю.

**А. С.:** 1965 р. на стінах Дарницької експериментальної школи використано декоративні вставки Г. Севрук і Л. Мешкової. Ви щось робили?

**О. Г.:** Не знаю. Я не робила.

**А. С.:** Хто оформлював кафе «Братислава»?

**О. Г.:** Автори — Начерян і Боня. Прошло років 8—10. Наш товариш влаштував у ньому весілля своїй донці, і я прийшла з чоловіком. І нічого немає, все завішали ганчірками. Порожньо! Куди вони це все поділи? Прийшов новий власник і усе знищив. І немає жодного сліду! І це ж стосується особисто мене і моїх робіт. А скільки взагалі знищено гарних творчих робіт!

**А. С.:** Цікаво, як у Вас усе склалося. Жили поряд, працювали поряд, заміж вийшли за брата Г. Шарай.

**О. Г.:** Так, у мене це як ланцюг. Усе на блюдечку. Як я потрапила в евакуацію, на навчання — це взагалі якась доля. І закінчила інститут, а батько вже жив у Софійському подвір'ї на другому поверсі. А на подвір'ї — Софійська гончарня Ніни Іванівни. Він з нею познайомився і пише в листі, що мені роботу знайшов... Ну, це хіба не чудо! А чому я пішла з майстерні? Зарплата була жебрацька. А в цей час почали робити мозаїку, зводити «хрущовські» п'ятиповерхові будинки, які оформлювали мозаїкою. І було повно замовлень у Художньому фонді. Ось ми і взялися з Аполоновим Іваном Махріним Василем виконувати одне за одним замовлення. Так почалася моя епопея з мозаїчними творами.

**А. С.:** Безолов'яні та безсвинцеві емалі, застосовані для втраченої Дніпро-Інгулецької насосної станції (1953 р.). *(Показую світлини з керамічними творами).*

**О. Г.:** Це вже без мене було. Який це рік? Покажіть картинки.

**А. С.:** Це 1953—1956 роки.

**О. Г.:** Я цього не пам'ятаю. Це характерно для того часу. Хто ліпив, не знаю. Це, можливо, робив хтось із архітекторів. Вони робили ескізи, а потім ліпники заводу «Керамік» виготовляли. Ці ліпники весь «Хрещатик» виклали керамічними плитками. У нас ще працювала Крутась Єгенія. Ще була одна дівчинка, теж гарно ліпила. Можливо, це вона робила.

**А. С.:** *(Показую світлини павільйону, що поряд із павільйоном «Тваринництво» Національного комплексу «Експоцентр України». Керамічні*



*вставки зеленого кольору з барельєфом у вигляді арки).*

**О. Г.:** Ні, це не мої твори. Це з мене взяли приклад.

**А. С.:** У Вас світлини з майстерні не збереглися?

**О. Г.:** Збереглися світлини з виставки в музеї. І все. Нічого нового не маю. Усе, що є в музеї, є і в мене.

**А. С.:** У селі Вербівка оформлено дорожній вказівник керамікою, розписаною українськими мотивами. *(Показую світлини).* Це робота майстерні? Щось пригадуєте?

**О. Г.:** Можливо, робила наша майстерня. Я до цього стосунку не маю. Ці твори я не пам'ятаю.

**А. С.:** Які керамічні твори, виконані до 1985 р., залишилися в екстер'єрі, а які в інтер'єрі?

**О. Г.:** Навіть не знаю. От до заслуг Ніни Іванівни можна додати таке. Робимо якісь глечики, випалюємо. Коли відкривається піч, усі засовують носики, щоб подивитися, що вийшло. Кожна річ — це якийсь експеримент! І кожного разу щось нове. І як щось виходило гарне, Ніна Іванівна ховала та тихенько потім передавала до Лаври в музей. І завдяки цьому в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, у відділі, де працює Бекетова Ірина, багато наших гарних виробів.

**А. С.:** Так, 1500 виробів.

**О. Г.:** Це все завдяки Ніні Іванівні Федоровій. Вона це робила тихо.

**А. С.:** Для сіл Вербівка, Шевченкове, Моринці Ви щось створили? Ви ще працювали? Це 1962 рік.

**О. Г.:** Не пам'ятаю.

**А. С.:** А в майстерні Ваш чоловік нічого не робив?

**О. Г.:** Ні. Мій чоловік Леонід — оформлювач. Пізніше він також захопився керамікою. Його сестра і я — керамістки. Ми іноді сварилися з чоловіком. Він абсолютно не розумів пластику. Він оформлювач площинний. Робив якийсь рельєф вище, нижче, а щоб якось пластично, то ні. На цю тему ми з ним сперечалися. *(Показує творчу роботу чоловіка).*

**А. С.:** Ви створювали якісь варіантні, модульні плити, окрім «Хрещатика»?

**О. Г.:** Не знаю.

**А. С.:** Якби Ви мали можливість щось змінити на своєму творчому шляху, змінили б?

**О. Г.:** У мене все складалось добре, слава Богу! У мене така планида. Пригадую, один раз була така ситуація. Терміново на українську тематику треба було зробити твір, адже М. Хрущов приїжджав. І я швиденько щось придумала. Пішла до заступника директора ПАТ «КиївЗНДІЕП» (в минулому — Академія будівництва), а кабінет його був десь на вул. Житомирській. Прийшла до нього з ескізом і кажу, що ми не встигаємо. Ось Хрущов післязавтра приїжджає, а нам треба ще випал зробити. А це ще доба. Це випал, потім ще має все остигнути. І спало на думку: якщо негайно завантажимо піч, тоді зранку вже зможемо її відкрити. Після розмови приходжу до майстерні. І відчула, що Ніна Іванівна на мене образилася за те, що пішла до заступника директора, поспішила. Але це все вийшло так само собою. І потім усе якось вирішилось...

Ще одна історія. У Ганни Шарай, коли була навала німців, пропали всі документи. Вона зі своєю подружкою ходила у вечірню школу й отримала атестат за десятий клас. А до нас часто в гості приходив хлопець Юрко. Він закінчив Київський національний університет будівництва та архітектури і там працював. Залицявся до Ганни. Говорив: «Вступай до нас, я тобі допоможу. Ти вступиш до інституту та здобудеш вищу освіту». А потім Ганна мені сказала, що, коли Юрко це запропонував, їй здалося, що Ніні Іванівні це не сподобалося. І вона на цей крок не пішла. Я б ухопилася за таку можливість, як завжди, коли мені випадала нагода! Я б здобула другу освіту. А Ганна не пішла. У нас були курси англійської мови. Ганна краще за всіх нас була, дуже талановита. Гірше за всіх Ніна Іванівна, у неї пам'ять була погана на мову, і ще я. Ось такі були Ганна і Ніна Іванівна.

**А. С.:** Наслідували творчість Абрамцевських майстерень?

**О. Г.:** Там своя школа була, епохи модерн. Там творили В. Васнецов, М. Врубель тощо.

**А. С.:** А ось ці роботи, що на стіні висять, — «порцелянові козлики», коли Ви їх виготовили?

**О. Г.:** Це я робила у творчій групі в порцеляні. Це перші й останні мої твори в порцеляні.

**А. С.:** Ви їх у майстерні робили?

**О. Г.:** Ні, це я сама робила. І ліпила, і розписувала.


**А. С.:** Якісь речі з періоду роботи в майстерні залишилися?

**О. Г.:** Ні. Десь якийсь дріб'язок. Якийсь глечик із червоним розписом. Таріль є. Майже нічого не залишилося! Ось ця ваза з орнаментом, а нижня частина без поливи, з червоної лощеної глини, виконана з глини, розробленої Н. Федоровою. В її склад входила київська спонділова легкоплавка глина та глина тугоплавка з Донбасу, Часів Яр, що додала жаростійкості. Глини мололи на барабані та відстоювали, й згодом отримували готову сировину. Її можна було гарно шліфувати.

**А. С.** Чи не пригадаєте, коли прийшли працювати в майстерню, яке там було обладнання?

**О. Г.** Піч дров'яна, глином'ялка, барабанно-кульовий млин (німецьке обладнання, для перемелення глини). Пізніше Д. Головка зробив ще одну піч.

**А. С.:** Дякую за розмову. До побачення.

З моїх слів написано вірно  
Оксана Артезієвська Брудницька  
18.11.2021р. 

07.04.2023

**А. С.:** Хто ще приходив працювати в майстерню?

**О. Г.:** До нас приходили та приїздили багато різних людей. Зокрема, ліпили Вадим Щербина, Іван Гончар із Опішні, Інна Коломієць, Неллі Гаркуша. Випалював кераміку Івана Кавалерідзе і сліпа художниця Ліна По. Тетяна Яблонська писала етюди глазурями на керамічних плитках.

**А. С.:** Чи створювали Ви якісь спільні роботи з Н. Манучаровою, Є. Катоніним, О. Мізиним, В. Кациним, В. Ковтуном, О. Власовим, В. Заболотним, А. Комаром, П. Альошиним?

**О. Г.:** Ніна Манучарова хотіла, щоб я захистила дисертацію, проте я упиралася всіма силами й не хотіла цього, не цікавилася наукою. Ось такі в нас були взаємини. Вона була науковим працівником і хотіла, щоб усі займалися наукою. Я не цікавилась наукою, хотіла більше рисувати, працювала більше з виготовлення глазурей та кераміки, ми з Н. Федоровою та Г. Шарай виконували творчі роботи. Усім відомо, що центральний вхід з вулиці стадіону «Динамо» робила Н. Манучарова. Давав різні поради стосовно творчих робіт Є. Катонін, йому ми показували свої ескізи. Ми його дуже поважали, він був ерудованою та інтелігентною людиною. О. Мізин підказував нам творчі ідеї, проте з глиною не працював. Він також був творчою та жартівливою людиною. Нам було приємно з ним спілкуватися. Євген Ковтун також з нами працював, а що саме робив, не дуже пам'ятаю. Узагалі всім було цікаво, що ми робили в майстерні, тому до нас приходили багато творців. Ніна Іванівна завжди мала якісь цікаві ідеї, і це все постійно обговорювалось. Інна Коломієць завжди з нами працювала, вона була своєю людиною, постійно та багато ліпила. Вона була дуже талановитою людиною, завжди створювала щось нове. На останній виставці І. Коломієць був відчутний вплив Львівської школи. Н. Гаркуша менше творила.

Із О. Власовим, членом-кореспондентом, ми майже не спілкувались, іноді приходив до нас, так само з А. Комаром. Останній був деякий час президентом після В. Заболотного. В. Заболотний був більше творчий і практичний. П.

Альошин, здається, виконував якісь ескізи, але руками нічого не робив, вони всі були більше науковцями.

**А. С.** Мені відомо, що О. Власов вплинув на створення Експериментальної майстерні?

**О. Г.** Так, ми завжди вважали, що О. Власов вплинув і підтримав відкриття Експериментальної майстерні.

**А. Г. В.** Заболотний теж вплинув?

**О. Г.** Перший був О. Власов, потім В. Заболотний і П. Мусієнко.

Ви скульптора А. Морозову у своїй роботі згадуєте?

**А. С.** Про неї нічого не зазначено в документах.

**О. Г.** Вона ліпила портрети О. Железняка та Г. Шарай. Збереглася тільки світлина з бюстом О. Железняка. Вона приходила неофіційно і багато в нас працювала, проте створювала не декоративні твори, а скульптуру в соцреалізмі.

**А. С. Є.** Крутась пам'ятаєте?

**О. Г. Є.** Крутась закінчила технікум, де він знаходився на Михайлівській площі. Вона ліпницею була. Такі фахівці необхідні були для виготовлення кераміки для Хрещатика. Необхідно було виліпити кераміку, а потім зняти форму. Вони там займались керамікою.

**А. С.** Чи добудовували до Вашої майстерні, що на території НЗ «Софії Київській» ще кімнати?

**О. Г.** Так, наші вікна виходили в сад, потім туди добудували цегляний будиночок, і я там працювала. Ми любили сидіти на вікні й ходили в сад за яблуками через вікно. 1965 р. я пішла, бо масово почали будувати будинки, і їхні торцеві частини архітектори оздоблювали творами мистецтва. Відповідно, було багато замовлень. Ми почали гарно заробляти. Я їздила в Кентау, Рудне. Почала брати відпустки власним коштом, так і відкололась від майстерні.

**А. С.** Досі в НЗ «Софії Київській» є сад: яблуня, персик, черешня, вишня та інше.

**О. Г.** Та Ви що, несподівано!

**А. С. Л.** Жоголь ліпила щось із кераміки?

**О. Г.** Ні, не ліпила. Вона керувала відділом монументально-декоративної кераміки.

**А. С.** А сувенірну продукцію коли почали виготовляти?

**Г. С.** Сувенірами ми не заробляли, ми їх виготовляли від початку роботи майстерні. На них ми практикували нові розроблені глазурі. Далі їх дарували гостям майстерні. Як тільки з'явилися експерименти з глазурями, так і почали виготовляти сувенірну продукцію. Вони приховують рельєф, треба було розуміти, який вийде орнамент і пробний колір.

**А. С.** Додавали мозаїку до глазурей?

**О. Г.** Я ні, це Г. Севрук експериментувала з мозаїкою.

**А. С.** Чи приходив М. Брайчевський в майстерню?

**О. Г.** Приходив, але більше спілкувався з Галиною Севрук і Паньком Мусієнком.

**А. С.** О. Селюченко до Вас приїжджала ?

**О. Г.** Після Н. Пошивайло до нас приїжджала Тележенко, народний майстер з Опішні, ліпила коників. Також працювали в майстерні З. Охрімович і Л. Кияницина, виготовляли кераміку. Вони здебільшого розпис робили різкуванням.

**А. С.** Експериментальними глазурями користувались інші керамісти поза межами майстерні? Барани, вкриті червоною глазур'ю О. Ворони, ті, що в підземному переході на Майдані Незалежності, де їх виготовили?

**О. Г.** Фігури виготовили в нас в майстерні, їх не було багато. Н. Федорова постійно дбала про морозостійкість червоної глазури й завжди цим переймалась.

**А. С.** Ось ця ваза синя з квітковим орнаментом із Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки імені В. Г. Заболотного. Це не Н. Федорова виконала? *Показую світлинку.*

**О. Г.** Це Н. Федорової ваза.



**А. С.** А ця Ваза червона з ледве помітним квітковим орнаментом із Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки імені В.Г.Заболотного? Показую світлину.

**О. Г.** Цю вазу створила Н. Федорова.

**А. С.** А таріль із квітковим орнаментом та потьоковою глазур'ю зі збірки Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки імені В. Г. Заболотного? Показую світлину.

**О. Г.** Це схоже на Г. Шарай, проте ні, більше на Н. Федорову.

**А. С.** Хто придумав форму «Динамічного глечика»? Показую світлину.

**О. Г.** Це була моя ідея!

**А. С.:** Дякую за розмову. До побачення.

З моїх слів записано вірно  
Брадзінська О.А.  
07.04.2023  
Брадзін

**ДОДАТОК Г.**  
**ІНТЕРВ'Ю НАТАЛІЄЮ КРУТЕНКО**  
**(08.09.2021, 30.09.2021)**

**Алеся Скоромна (далі А. С.):**

**Наталія Крутенко (далі Н. К.):**

**А. С.:** Пригадайте, будь ласка, Ваш шлях до кераміки.

**Н. К.:** Мій шлях до кераміки був звивистим, тому що я не маю керамічного фаху. І до кераміки йшла через шалену любов до цього виду мистецтва. Ця любов виникла ще у шкільні роки, коли я з татом приходила до майстерні архітектурно-художньої кераміки, що в Софії. Тата-архітектора приводили сюди справи. Мене ж він брав, щоб показати прекрасні твори кераміки, яких не можна було більше ніде побачити в такій кількості. Поверталась я додому із грудочкою глини й ліпила, ліпила... Але через стан здоров'я батьки не могли мене відпустити на навчання до Львова, на факультет кераміки. До того ж мені подобалось і мистецтво дизайну. І після школи я вступила на факультет промислової графіки КХПТ (нині це Інститут декоративного мистецтва ім. Бойчука). Під час навчання я захопилась історією мистецтва (вдячна за це педагогу Гончару Валентину Петровичу) і після художнього технікуму вступила на мистецтвознавчий факультет КДХІ. Але всі ці роки я не випускала з рук глину. І коли настав час вирішувати, куди йти працювати, питання не стояло: в Софійську майстерню! Мій прихід до майстерні був давно омріяним. Я знала колектив, традиції, уявляла, чим займатимусь. З першого дня я поринула в роботу. Із цікавістю виконувала всі завдання Ніни Іванівни. Саме вона, як досвідчений керівник, давала їх мені. А завдання отримувала – як художник і мистецтвознавець. Ніна Іванівна зраділа, що нарешті справдиться її мрія – у майстерні буде свій «літописець». Так у моєму творчому житті й пішло надалі: в одній руці – ручка, у другій – грудка глини.

**А. С.:** Ви розпочали працювати в Експериментальній майстерні 1981 р., одразу після закінчення інституту. Яку обіймали посаду? Що входило у Ваші обов'язки?

**Н. К.:** ПАТ «КиївЗНДІЕП» структурно складався із двох відділів – проєктного та наукового. Софійська майстерня належала до наукового. З огляду на мій диплом і відділ, куди я йшла, мене оформили на посаду молодшого наукового співробітника.

У Спілку художників України я вступила 1990 р., вже після звільнення з ПАТ «КиївЗНДІЕП».

Із першого дня я поповнила штат керамістів. Розробляла типи варіантних плиток, виконувала декоративні вставки із брекчії для оздоблення вхідних пілонів будівель, спроектованих нашими архітекторами. Відтворила барокові розетки фриза Михайлівської трапезної під час її реконструкції 1983 р. Також — кахлі для реконструкції старовинного каміна особняка Інституту ортопедії (Київ. – А. С.). Ліпила деталі панно за ескізами Г. Севрук, виконувала розпис на плитках.

У наші маленькі вікна потрапляв блиск софійських бань. Він надихав створювати твори, присвячені Софії, княжому Києву. Ескізи таких робіт я робила вдома. Коли приносила на роботу ескіз, ліпила оригінал, відливала форму і починала формувати. Кожний із нас мав можливість працювати творчо. Часто саме такі, народжені спонтанно, твори, здобували визнання, тираж, виручали керівництво. Я тиражувала свої «київські мініатюри» лише в перерві між виконанням поточних завдань! Коли ж О. Лобов, тодішній керівник майстерні, зрозумів, що мої керамічні мініатюри роблять план (їх замовляли ПАТ «КиївЗНДІЕП», різні інституції, перераховуючи кошти), – я отримала можливість віддатися цій роботі цілком. Мої декоративні плакетки вручали делегатам ІХ Міжнародного з'їзду славістів (1983 р.), з'їзду письменників (1984 р.), з'їзду архітекторів (1985 р.), учасникам конференції з нагоди 50-річчя Софійського заповідника (1984 р.) та ін.

**А. С.:** Чи пам'ятаєте, хто працював у майстерні, коли Ви прийшли?

**Н. К.:** Н. Федорова, О. Лобов, Л. Мєшкова, Г. Севрук, Р. Батечко, Я. та О. Падалки, Л. Тараховська. У різний час на кілька місяців приходили попрацювати (під виконання певних завдань) Г. Шарай, яка вже перебувала на пенсії, та М. Маринченко.

**А. С.:** Кого, на Вашу думку, слід вважати ініціатором створення Експериментальної майстерні (П. Мусієнка і В. Заболотного)? У 1944 р. П. Мусієнка призначили керівником сектору кераміки Академії архітектури Української РСР.

**Н. К.:** Думаю, П. Мусієнка. Ідея використання кераміки, впевнена, належала йому. Імовірно, він обміркував її з дружиною і виніс на обговорення.

**А. С.:** Які замовлення від музеїв, громадських і приватних установ Ви виконали за час роботи в майстерні?

**Н. К.:** Чотири декоративні мозаїчні вставки з «брекчії» (бою полив'яних плиток) для оздоблення вхідних пілонів будівель, спроектованих архітекторами ПАТ «КиївЗНДІЕП» на Оболоні та Виноградарі. Відтворила 8 барокових розеток за малюнками арх. В. П. Шевченко для оздоблення фриза Михайлівської трапезної. Була залучена до виконання всіх поточних робіт колективу – ліплення за наданими ескізами, розпис плиток, формування.

**А. С.:** Чи мала Н. Федорова раціоналізаторську пропозицію на чорну матову поливу?

**Н. К.:** Знаю, що є публікації Федорової 1950–1960-х років у спеціалізованих часописах із її викладами хімічних розрахунків, режимом випалу, рецептурами. Але свідоцтво про винахід знаю лише щодо морозостійкої червоної на основі міді.

**А. С.:** Які спогади залишились про керамічну майстерню?

**Н. К.:** Я тільки те й роблю, що вже сорок років описую творче щастя, пов'язане з роками роботи у майстерні, сама собі заздючи.

**А. С.:** Які головні технологічні досягнення Н. Федорової, окрім розробки червоної та чорної поливи відновного вогню?

**Н. К.:** Колектив працював повністю на барвниках, створених за рецептурами Федорової, – поливи, емалі, солі оксидів металів, ангоби. Поливи – матові, збірчасті, з додаванням скла, емалей, солей металів... Численні техніки декорування, які Ніна Іванівна винайшла. Способи покриття – набрызк, патьокові, розпис піпеткою тощо. Ми лише замовляли складові для їхнього створення.

**А. С.:** Чому, на Ваш погляд, Ніна Федорова мала такі потяг і любов до українського мистецтва?

**Н. К.:** «Це все – школа Седляра» – улюблена фраза Ніни Іванівни з приводу багатьох наших «чому».

Учителі межигірців – це учні Бойчука. Здебільшого живописці, графіки за фахом. Практичні ж заняття учням викладали гончарі з Нових Петрівців. Учили їх роботі за гончарним колом, розпису. Формула: «професійне мистецтво плюс народне» з Межигір'я було підхоплене у практику Лаврської школи народних майстрів, у діяльності якої П. Мусієнко брав участь. Пізніше цей досвід Ніна Федорова перенесла й у Софію.

**А. С.:** Які роки слід вважати найвдалішими та найпоказовішими (1960-ті рр., 1970-ті рр. або 1980-ті рр.) для Експериментальної майстерні в галузі виготовлення керамічних виробів на замовлення?

**Н. К.:** Кожний етап мав свою «зірку» і свої «зіркові проекти». Злам 1950–1960-х рр. – це шедеври О. Железняка, активна діяльність О. Грудзинської; серед проектів станція метро «Хрещатик», готель «Дніпро». 1970-ті рр. – початок діяльності Л. Мешкової, злет Г. Севрук, кращі роботи Г. Шарай, Я. Падалки. 1980-ті рр. – робота ансамблю!

**А. С.:** Коли розпочали та закінчили роботу художники О. Грудзинська, Г. Шарай, Г. Севрук, Л. Мешкова, О. Любов, Ф. Олексієнко, С. Кацімон, Я. Падалка, М. Маринченко, В. Орлов, А. Масехіна, Л. Тараховська, Р. Батечко? Можливо, пригадаєте точні роки роботи?

**Н. К.:** О. Грудзинська (1947–1964 рр.), Г. Шарай (1946–1983 рр.), Ф. Олексієнко (1961–1967 рр.), Г. Севрук (1963–1986 рр.), С. Кацімон (1966–

1967 рр.), Я. Падалка (1968–1986 рр.), Л. Мєшкова (1971–2018? рр.), О. Лобов (1979–? рр.), М. Маринченко (періодично), В. Орлов (1970-ті рр.), А. Масехіна (1970-ті рр.), Л. Тараховська (1980–1986 рр.), Р. Батечко (з поч. 1970-х до поч. 2000-х рр.).

**А. С.:** Мало відомо про творчість та роки роботи Людмили Тараховської, Раїси Батечко, Антоніни Масехіної? Щось пам'ятаєте про них?

**Н. К.:** Батько Л. Тараховської був оператором студії документальних фільмів, зняв якусь короткометражку про майстерню і почав благи взяти на роботу його доньку. Ліда прийшла працювати в майстерню відразу після закінчення школи. Через кілька років вступила на заочне відділення мистецтвознавчого факультету КДХІ. Працювала робітницею. У вільний час ліпила.

Р. Батечко – дружина софійського художника. Раїса Павлівна працювала набірницею текстів на книжковій фабриці «Жовтень». Іван Васильович умовив Ніну Іванівну взяти на роботу його Раюшу – робітницею, тому що на фабриці вона вже була отруєна свинцем. Дуже відповідальна, акуратна, виконувала будь-яку роботу. А сівши відпочити, спробувала ліпити (спробуй у Ніни Іванівни не заліпити!) Створювала унікальні обережки, які розходилися наліво і направо. Почала підглядати, як Г. Шарай розписує. Приносила різні журнали («Робітниця», «Селянка» з рисунками вишивок, наприклад, коробки цукерок із рисунками) і переносила ці малюнки на плитку, а пізніше – і на тарелі. Р. Батечко і Г. Шарай сиділи навпроти. Одна в одній запозичували окремі декоративні елементи. Через це їхні роботи часто важко ідентифікувати.

**А. С.:** Ганна Шарай не мала фахової керамічної освіти?

**Н. К.:** У нас ніхто не мав фахової керамічної освіти (крім Ніни Іванівни)! Отакий парадокс! І всі вмiли ліпити, малювати. Була унікальна атмосфера, в якій художниками ставали всі.

**А. С.:** Що було в пріоритеті в народних майстрів і професійних художників під час роботи в Експериментальній майстерні?



**Н. К.:** Насамперед народні майстри виконували, як і всі ми, – роботи для конкретного об'єкта.

**А. С.:** Хто керував майстернею, коли Н. Федорова доглядала за чоловіком у 1978–1980 роках?

**Н. К.:** Із 1979 р. керував О. Лобов. Майстерня була філіалом наукового підрозділу інституту. Тому наше «вище» керівництво керувало нами з вул. Тампере. Я прийшла в часах керівництва науковим відділом (його філіалом – текстильною та керамічною майстернями) Л. Жоголь. Коли вона очолила СХ, нам «спустили» Й. Ахтьорова.

**А. С.:** Відомо, що тимчасовим неофіційним художнім керівником Експериментальної майстерні у 1980-х рр. була Людмила Мешкова. Чи не пригадаєте, скільки років вона була художнім керівником?

**Н. К.:** Л. Мешкову призначили за пару місяців до мого звільнення, в лютому 1986 р. За мною відразу, упродовж 1986-го р., звільнилися Г. Севрук, Л. Тараховська, Я. Падалка із сином Олексієм. Л. Мешкова «керувала» вже сама собою.

**А. С.:** Наприкінці 1970-х років майстерню хотіла закрити санепідемстанція? Як удалось вистояти під тиском? Чи були подібні утиски у 1980-х рр.?

**Н. К.:** Нас постійно, починаючи з 1960-х років, хотіли «закрити», говорили, що ми — «шкідливе виробництво» на території заповідника. Але щорічні перевірки та їхні прикінцеві акти давали дозвіл на подальшу роботу, оскільки в нас усі технічні стандарти були в нормі.

**А. С.:** У якому році Ви пішли із закладу та в чому була причина? Хто залишився творити в майстерні?

**Н. К.:** Із часу звільнення (влітку 1985 р.) Ніни Іванівни працювати стало неможливо. Атмосфера стала нестерпною. Усі по черзі пішли.

**А. С.:** Коли фактично закрили майстерню: 1985 р. або 1987 р.?

**Н. К.:** 1987 – рік закінчення панно для ЮНЕСКО. Це ще було завдання в рамках підпорядкування ПАТ «КиївЗНДІЕП». Чи були ще завдання від

інституту – не знаю. Відтоді тут залишилися Л. Мешкова, Р. Батечко, М. Маринченко, вони працювали ще на початку 2000-х. М. Маринченко помер 2004 р., Р. Батечко 2006 р., Л. Мешкова залишалася до 2018 р. (?)

Коли Ніні Іванівні виповнилось 70 років (1977 р.), директор ПАТ «КиївЗНДІЕП» Олексій Іванович Заваров привітав її й натякнув, щоб вона підшукала собі заміну. Ще з повоєнних часів Ніна Іванівна пам'ятала по заводу «Керамік» Олександра Лобова – скромного працюючого хлопця. Пізніше він закінчив КІБІ, працював у якомусь інституті. Ніна Іванівна знайшла його, і він від 1979 р. став офіційно нашим керівником. Дуже сумлінна, порядна людина. Він комплексував від свого статусу. І колектив цим користувався. Як це було й до нього, всі (крім Ніни Іванівни: вона приходила найпершою) приходили на роботу коли хто як хотів; так само – за необхідності раніше могли піти з роботи... Такий режим роботи мав свої причини. Так, Я. Падалка мешкав за Києвом, у Віті Поштовій, і залежав від графіка автобуса. У Р. Батечко – діти, вона мусила вранці всіх зібрати й випроводити з дому. Г. Севрук, прийшовши, відразу поринала в роботу і її день був насиченим, вона все встигала. Л. Мешкова вважалася «примою», якій все можна. О. Лобов вирішив покласти цьому край. Його робочий стіл стояв у першій кімнаті. Коли заходив черговий «запізнений», він мовчки дивився на годинник і тихо промовляв: «Між іншим, уже 10-а година» (ми офіційно працювали з 8.15. На цей час приходили лише О. Лобов, я, інколи Л. Тараховська. О котрій приходила Ніна Іванівна – важко сказати: вона поспішала прийти, щоб розвантажити піч. О 8.15 піч завжди була розвантажена!). Проти О. Лобова почався підпільний «бойкот». Це стосувалося не лише його вимог дисципліни. Усі, за звичкою, продовжували отримувати завдання від Н. Федорової. Коли ж їх «спускав» О. Лобов, ми могли перепитати: «Ніна Іванівна, це треба робити?»

Насправді О. Лобов був прекрасною людиною! Віртуозно працював за гончарним колом і, якщо гончар не встигав виконати якусь роботу, – сідав і виготовляв форми великих тарелей, точив вази... Любив нам у подарунки всілякі вазочки наліпити. Саме він зробив мені креслення для виконання

барокових розеток, бо малюнок для форми мусив бути на 7% більшим – із урахуванням «усадки» глини. А коли я виконувала мозаїчні вставки, розкладаючи малюнок на шиферній плиті, О. Лобов потім оббивав плиту каркасом і заливав цементом. Наступного дня ламав каркас, усе шліфував. Не цурався жодної роботи! Усе виконував красиво, вправно. Був справжнім хазяїном. Нічим не гребував. Ловив пацюків, яких було повно в нашому старому приміщенні. Усе ремонтував, за необхідності – щось купляв за свої кошти. Нерідко їздив на бульвар Лесі Українки по наші зарплати (коли я чомусь не могла, бо це був мій обов'язок як наймолодшої в колективі). Був надзвичайно скромним. Але мусив «одягати маску» суворого керівника, щоб ми хоч якусь острашку мали.

Десь 1984 р. О. Заваров звернувся до Ніни Іванівни ще з одним проханням: віднайти собі наступника-технолога, поділитися з ним своїми багаторічними напрацюваннями. Це було найболючішим для Ніни Іванівни. Бо всі її рецептури – це роки, десятиліття копітких експериментів, пошуків... Кому передати їх, кому довірити ці рецепти?! Поливи, емалі, інші барвники Ніна Іванівна намагалася готувати в «кухні», коли там ніхто не вештався. Свідків її «алхімічних таїнств», як правило, не було. Колись я випадково побачила, як вона відміряла на ручних терезах-тарілочках якісь хімікати, використовуючи старовинні малесенькі бронзові тягарці, захотіла подивитися, та Ніна Іванівна мене делікатно відрядила. Хоча, ясна річ, я б не «викрила» її таємниць. Інколи вона могла дозволити Р. Батечко виконати частину якогось процесу – щось зважити, з чимось поєднати. Усього ж етапу створення барвників не знав і не бачив ніхто. І раптом — усе комусь передати! Та Ніна Іванівна вже й сама відчувала, що вік бере гору, що їй потрібен помічник. Але не знала людини, яку б приставити до себе. Зараз, повертаючись у ті роки, я із жалем розумію, що треба було на цю роль взяти Раїсу Павлівну Батечко. Вона шанувала Ніну Іванівну, була дуже відповідальною, вже багато чого знала і вміла. Але керівництво натякнуло: «молоду дівчину, на перспективу». Як з'явилася в майстерні Клава Барташевич – не пригадаю. Здається, керівництво

зателефонувало на завод «Керамік» і попросило «дівчинку-технолога». Їй було років 35 р. Галаслива, безпардонна, самовпевнена, – вона з першої хвилини дала зрозуміти, «хто в будинку хазяїн». Ви потребуєте технолога? – тож мовчіть! І ми замовкли. Вона не лише не збиралася чогось учитись, у щось поринати, цікавитись у Ніни Іванівни, – ні! Вона, навпаки, всюди сунула свого носа: хто що робить, для чого? Командувала, розпоряджаючись – які й у якому порядку будуть випалюватись роботи, наприклад, зовсім не знаючи й не розуміючи вже добре розроблених правил. Невдовзі Ніна Іванівна захворіла на запалення легенів і потрапила в лікарню (вперше в житті! Це для неї був стрес! Хоча лікарня була «своя» – Київський *інститут гігієни праці та профзахворювань*, оздоблений керамікою майстерні, а головний лікар Юрій Ілліч Кундієв наш друг), після цього виписалася додому й уже на роботу не виходила. Було літо 1985 р. Отже, Клава Барташевич отримала карт-бланш! Колектив ще не «штормило», бо лишалися повні відра і виварки барвників Н. Федорової. Коли ж їх почало меншати, художники почали дивитись на Клаву із запитальним поглядом. Клава здзвонилась із заводом у м. Вишневому. І почала регулярно привозити звідти по кілька пластикових бочок емалей. Це був жах! Вони не були пристосовані до нашого режиму випалу. Крім того, це були лише емалі, якими ми користувались обмежено. Головними барвниками в нас були прозорі поливи відновного вогню. Їх завод не мав (це я так думаю, бо ми ж замовляли їх, але Клава не привозила). Настав початок кінця. Клава вела шпигунство проти кожного, пліткувала, всіх пересварила. Працювати стало неможливим.

Не можу пригадати – коли пішов О. Лобов? Здається, він перший не витримав Клаву.

На «базі», тобто в корпусі на Тампере, нашим керівником в цей час був Ахтьоров Йосиф Самійлович. Він періодично приїздив нагадати, що в нас є керівництво. Але колективу був необхідний «диригент» на місці – давати завдання, корегувати виконання. Так художнім керівником 1986 р. тимчасово призначили Л. Мешкову.

Першою не витримала я. І 9 квітня 1986 р. звільнилась. Я щойно повернулась із творчого відрядження (своїм коштом) із Будинку творчості СХ у Седневі, де проходив перший заїзд керамістів. Познайомилась і затоваришувала там із талановитими колегами-керамістами. І вирішила, що піду працювати на художній комбінат, у цех кераміки. Невдовзі трапився Чорнобиль. У зв'язку з трагедією Г. Севрук попросила Й. Ахтьорова про відпустку своїм коштом, аби вивезти з Києва 3-річну онучку. Він заборонив, і Г. Севрук також звільнилась. 1985 р. на Андріївському узвозі було відкрито кооператив «Гончарі». Сюди після звільнення і прийшли працювати Г. Севрук та Л. Тараховська. За ними звільнилися батько і син Я. Падалки. Вже пізніше – молодий гончар Жора Гура. 1987 р. колектив Експериментальної майстерні виконав останнє замовлення – керамічне панно авторства Л. Мешкової «Земля! Флюїди життя і розквіту світам Всесвіту посилай!», яке уряд України передав у дарунок Франції, що й понині прикрашає хол у штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі. Яків Падалка виконував допоміжну роботу — покривав тло на плитках, це було його останнє завдання, після виконання якого він розрахувався. У майстерні лишилися М. Маринченко, Р. Батечко та Л. Мешкова, яка працювала тут до 2018 р.

**А. С.:** Г. Севрук і Л. Тараховська перейшли до новоствореного кооперативу «Гончарі»?

**Н. К.:** У 1986 р., але не надовго. Г. Севрук після цього вела гурток кераміки для дітей при ЖЕКу в приміщенні на вул. М. Коцюбинського, а Ліда Тараховська пішла на художній комбінат, 1990 р. емігрувала.

**А. С.:** До якого року Л. Мешкова працювала на території НЗ «Софія Київська» у приміщеннях Експериментальної майстерні?

**Н. К.:** До 2018 р. Але краще – уточніть у співробітників Софії.

**А. С.:** Що надихнуло Вас до створення логотипа для Національного науково-дослідного реставраційного центру України? Це офіційне замовлення? У якому році створили ескізи та сам логотип?

**Н. К.:** 1938 р. Постановою Раднаркому УРСР (№ 922 від 9 червня) створено Державні науково-дослідні майстерні (з 1994 р. – Національний науково-дослідний реставраційний центр України). 1998 р. відзначався ювілей центру. Гостям і учасникам наукової конференції вручали мої медалі/плакетки.

Історія створення плакетки така. Директор Головатюк Іван Данилович висловив побажання, щоб на медалі був напис: «ННДРЦУ. 1998». Але я запропонувала: ювілейний рік замінити роком заснування центру – 1938. Що дозволило через 10 років повторити тираж медалі, вже для 70-річного ювілею. На основі моєї медалі створили логотип Реставраційного центру. Загалом створено 6 варіантів медалі. Образотворча ідея для всіх варіантів спільна: витвір мистецтва, рука реставратора та робочі інструменти. Хотілося також показати сам процес реставрації (ось чому спочатку навіть планувала дати заклеювання ікони цигарковим папером).

Який твір мистецтва відібрати для плакетки? Ікона – жанр образотворчого мистецтва – поза часом і модою. Але яку ікону обрати? «Трійця» Андрія Рубльова – одна з найзнаменитіших ікон у світі. Легко впізнавана. Реліквія – для вірян. Безперечний шедевр – для всіх. Фрагмент ікони – центральний ангел – символ Бога-Сина. Його я взяла в основу медалі.

Написана ікона в стінах Троїце-Сергієвої лаври, в Підмосков'ї. Спочатку перебувала в ногах гробниці преп. Сергія (Радонезького). Майже 500 р. була храмовою іконою Троїцького собору лаври. 1904 р. ікона вперше опинилася в руках реставраторів. З ініціативи відомого художника, колекціонера і опікуна Третьяковки І. Остроухова її розчистили від верхніх нашарувань. До 1904 р. ікона зберігалася під золотою ризою (відкритими залишалися лише обличчя і долоні ангелів), через що сильно потемніла. 1918 р. відділенням Центральних державних реставраційних майстерень при Загорському історичному художньому музеї провели остаточне розчищення ікони та визнали неприпустимим надалі закривати її окладом. Від 1929 р. світовий шедевр зберігається в Третьяковці, в залі давньоруського живопису.



«Про що пишу, про те ліплю» – мій девіз у професії. Зазвичай я ліплю, тобто створюю керамічну ілюстрацію, до вже написаного мистецтвознавчого матеріалу. Але у випадку з реставраторами – вийшло навпаки. Після керамічної роботи несподівано, 2003 р., редакція «Пам'яток України» дала мені завдання зробити матеріал про Луку Петровича Калениченка, незаслужено забутого «батька» вітчизняної реставраційної справи. Уже з 1932 р. він реставрував твори станкового живопису – з різних українських музеїв. Калениченко – ініціатор створення реставраційних майстерень.

Вийшло дві публікації: Н. Крутенко. Пам'ятки *України*: історія та культура. 2004. № 4. С. 43–51 і Н. Крутенко. Лука Калениченко: життя в мистецтві. Київська старовина. 2005. № 3. С.160–170.

Інформаційно щільні, статті цікаві й для непрофесіоналів. Прикро, що матеріал із них не використано при створенні статті про Калениченка у Вікіпедії.

Л. Калениченко (20.02.1898–05.08.1968) – творець школи української наукової реставрації. Ініціатор створення науково-дослідних реставраційних майстерень України, їхній головний художник-реставратор, директор (з травня 1944 р. – до кінця життя). Започаткував новий напрям – синтез охорони та реставрації пам'яток культури, що призвело до створення Товариства охорони пам'яток. Науковець, мистецтвознавець, популяризатор українського мистецтва.

**А. С.:** Логотип для Національного науково-дослідного реставраційного центру України був створений додатково як сувенірна продукція, його тиражували?

**Н. К.:** До Міжнародної конференції з нагоди 60-річного ювілею Реставраційного центру я виліпила 250 штук медалей – для учасників конференції.

**А. С.:** У 1986–1990 роках Ви працювали в цеху кераміки комбінату монументального декоративного мистецтва «Художник» Художнього фонду УРСР. Чим там займалися?

**Н. К.:** Створювала нові й тиражувала ті, що існували, декоративні плакетки, затверджені художньою радою комбінату. Їх замовляли численні художні салони України й навіть інших республік.

**А. С.:** У яких роках Ви створили твори (роботи: «Музеї Києва», «Парки Києва», «Архітектори Києва», «Духовні світочі Київської Русі»? Ці теми були затверджені в плані роботи майстерні?

**Н. К.:** «Музеї Києва» (1986–1988 рр.), «Зодчі Києва» (1987 р.), «Архітектурні перлини Подолу» (сер. 1980-х), «Духовні світочі Київської Русі» (1982–2001 рр.), серія плакеток, присвячених Софії (1982–1985 рр.). Темі придумувала сама. Ліпила те, що надихало. В роки роботи у майстерні ці плакетки вручались делегатам дев'ятого Міжнародного з'їзду славістів (1983 р.), учасникам конференції з нагоди 50-річчя заповідника «Софія Київська» (1984 р.), з'їзду письменників (1984 р.), з'їзду архітекторів (1985 р.), інших заходів. Мої керамічні твори зберігаються у 14 музеях України та за її межами.

**А. С.:** У яких роках Ви створили такі роботи: керамічні плакетки до відкриття Київської дитячої Академії мистецтв, до відкриття Першого симпозіуму українського гончарства в Опішні, першого з'їзду Спілки народних майстрів, на замовлення Музею історії міста Києва, а також «Музеї Києва», «Парки Києва» тощо?

**Н. К.:** До відкриття дитячої Академії мистецтв 1989 р., ці плакетки вручали всім вступникам; моя медаль стала основою логотипа Академії. До відкриття Першого симпозіуму українського гончарства в Опішні 1989 р. (220 медалей для учасників симпозіуму), першого з'їзду Спілки народних майстрів 1988 р. (260 медалей), серія «Музеї Києва» на замовлення Музею історії міста Києва 1986 р. У серії – 14 київських музеїв, усього – 37 тематичних плакеток і 35 кулонів за мотивами орнаментів Софії Київської), керамічна медаль до відкриття Києво-Могилянської академії 1989 р., (виготовила 100 штук).

**А. С.:** У яких роках створено кулони та плакетки у скіфському звіриному та візантійському стилі, кулони за мотивами Софійських фресок?

**Н. К.:** У 1983–1985 роках. За мотивами Софії – 18 варіантів, у «звіриному» стилі – 14.

**А. С.:** У яких роках створено плакетки, присвячені Софії Київській: «Дзвіниця Софійського собору», «Брама Заборовського», композиційні образи «Ярослава Мудрого», «Бібліотеки Ярослава Мудрого», «Анни королеви Франції», «Древнього Києва» та інші? Що надихало Вас звертатися до історичних постатей?

**Н. К.:** «Дзвіниця Софійського собору» (1985 р.), «Бібліотека Ярослава Мудрого» (1986 р.), «Золоті ворота» (1983 р.), серія плакеток «Музей просто неба» (1984 р.), «Анна королева Франції» (2003 р.), «Древній Київ» (1984 р.). «Брама Заборовського» та «Ярослав Мудрий» – це твори із серій («Музеї» та «Духовні світочі Русі»). Софії було присвячено десь із півтора десятка плакеток – з 1982–1994 років.

Із 1981 р. я була учасником Клубу киевознавців. Ми збиралися двічі на місяць у Кловському палаці, де розташовувався на той час Музей історії Києва. Звідти – мої друзі; ми любимо Київ, цікавимося його історією, пишемо про нього. А я ще й ліплю його архітектурні «автографи». У Музеї була персональна виставка цих моїх керамічних творів (приблизно 1985 р.). Досі збираю листівки, книги про Київ.

**А. С.:** У яких роках створено плакетки з Михайлівською трапезною, медаль до відкриття Києво-Могилянської академії, 100-річчя Київського оперного театру, із костелом святого Миколая, із першою приватною аптекою на Подолі? Перераховані твори тиражували й продавали в перерахованих закладах?

**Н. К.:** «Михайлівська трапезна» (1989 р.), медаль до відкриття Києво-Могилянської академії (1989 р.), 100-річчя Київського оперного театру (1988 р.), «Костел святого Миколая» (1989 р.), перша київська аптека «Аптека на Подолі» (1993 р.). Твори тиражувались, дарувались, продавались.

**А. С.:** Один Ваш твір зберігається у фонді Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара». Що символізує плакетка?



«Символ зодчої мудрості, хитрості храмоздательської», так званий Вавилон, своєрідна логарифмічна лінійка давньоруських зодчих. Один із упізнаваних сувенірів. Це ціла історія. Явиліпила (на все це, як Ви розумієте, надихала Ніна Іванівна) «Магічний квадрат», «Довершене число», обереги, знаки і марки Франциска Скорини та Івана Федорова, Реріхівську медаль «Світ через культуру»... І писала до них тексти.

На початку 1985 р. науковий секретар ПАТ «КИЇВЗНДІЕП» дала мені завдання — написати наукову роботу про історію заснування і діяльності майстерні, пояснюючи, що наша майстерня належала до наукового відділу, а я є молодшим науковим співробітником. Хоча до цього ніхто й ніколи в майстерні не писав жодних наукових робіт! Щоправда, я на той час вже написала дві рецензії до захисту дисертацій, «спущені» мені від наукового секретаря. Пам'ятаю ім'я одного з них – Василя Гудака, мистецтвознавця зі Львова. До того ж я була завантажена поточною роботою, пов'язаною з керамікою. Тому науковий секретар (Марія Миколаївна, прізвище не пам'ятаю) домовилася з О. Лобовим, що в першій половині дня я буду «ліпити», а в другій – «писати». Після обіду я йшла до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. До нього Ніна Іванівна, відразу після смерті П. Мусяєнка у 1980 р., передала свій архів. Також Ніна Іванівна познаходила всі папки з документами, фото, численні публікації, дотичні до історії майстерні. І обклала цими матеріалами мій стіл. Важливо й те, що більшість героїв, про яких я писала, були поруч. Кілька місяців я все нотувала. Потім почала писати. У лютому 1986 р. роботу було завершено. Назва: «Історія створення та діяльності лабораторії архітектурно-художньої кераміки Академії архітектури Української РСР (надалі – «Київ ЗНДІЕПу»)).

Марія Миколаївна її прийняла, наукова рада інституту затвердила. Після чого секретар настирливо благала, щоб я захищала дисертацію. Але я мала перед собою взірець – Ніночку Іванівну, яка ніколи не робила кар'єри, не захищала дисертацію, не вступала до Спілки художників (хоча секцію декоративного мистецтва при Спілці започаткував П. Мусієнко із Сергієм Нечипоренком – ще наприкінці 1950-х). Донедавна ця моя написана робота існувала у двох примірниках – у архіві ПАТ «КиївЗНДІЕП» та в мене. У жовтні 2019 р. я дала її для сканування у Державну наукову архітектурно-будівельну бібліотеку імені В. Г. Заболотного. Знаю, що й вони її поширили.

Писати про майстерню, про наших майстрів, про кераміку Опішні та інші керамічні теми я почала з першого року роботи. Публікувала в різноманітних газетах і часописах. Крок за кроком Ніна Іванівна потихеньку мене налаштовувала й на написання книги про кераміку, про всі її види – декоративну, будівельну, художню, побутову, про застосування глини в усіх сферах життя людини. «Глина – це не бруд, це – диво природи, без якого людство багато чого б не знало і не вміло», – любила повторювати вона. Ніна Іванівна закохала мене в порцеляну, до якої я була байдужа, вважаючи його технічним видом мистецтва. Ніна Іванівна повторювала, що порцеляна — «королева кераміки», приносила мені купи книг про неї, розповідала про історію, традиції українського порцеляно-фаянсового виробництва, про Буди, звідки розпочалася кар'єра керамістів – її з чоловіком. А потім звернулась до О. Лобова, щоб він відрядив мене до Коростеня, на порцеляновий завод. Він уважно вислухав емоційну розповідь Ніни Іванівни, помовчав і тихо запитав: «А це відрядження дасть інституту прибуток?» Мені було боляче дивитись на Ніну Іванівну, на цю романтичну, ентузіастичну людину, яка так сподівалася, що її «Олександр» любить кераміку, як вона, і зрозуміє її поривання. То ж я взяла відгул і поїхала. А вже під час відпустки (мій чоловік родом із Полісся) – об'їхала всі керамічні заводи Полісся. Приїжджала з паролем: «Я – з Києва, від Ніни Іванівни!» Цього було достатньо, щоб мене приймали як рідну, і за день встигали показати все-все – виробництво, архів, виставку, зустрічі з майстрами,

показати документи з історії. Це було влітку 1983 р. Через багато років ці враження поповнили мій розділ про порцеляну в книжці «Розповіді про кераміку». Книжку я почала писати, коли Ніна Іванівна вже не працювала, і я регулярно відвідувала її вдома. До самої її смерті. На жаль, вона не мала телефону. Ми попередньо домовлялися, що я приїду наступного разу через 2 чи 3 тижні. До цього дня Ніна Іванівна готувала якусь тему – чи про Межигір'я, чи про Седляра, про лаврську школу... Добирала фото, документи. І ми кілька годин працювали. Я все записувала. І почала вже писати книгу. За життя Ніна Іванівна встигла вичитати два перші розділи й затвердити загальний план книги. Вона померла 30 січня 1993 р. Книга вийшла у травні 2002 р. Я присвятила її пам'яті Ніні Іванівни, мого вчителя. Книга стала номінантом конкурсу «Український BEST'2002».

Ніна Іванівна – унікальна людина. Учитель із великої літери. Крім теми кераміки, вона мене запалила ще кількома темами, якими я також ґрунтовно займалась і продовжую займатись, – історія Музею Ханенків, долі доньок Ярослава Мудрого. Видала дві книги – «Анна Ярославна. Історико-літературна та мистецтвознавча розвідка» («Пульсари», 2011) і «Королева двох держав» («Либідь», 2015), обидві стали номінантами різних книжкових проєктів. Історії Музею Ханенків присвятила чимало публікацій та стала автором тексту і концепції спецвипуску часопису «Пам'ятки України», (1998 р., №2), надрукованому з нагоди відкриття Музею після 10-річної реставрації.



**ДОДАТОК Д.**  
**ІНТЕРВ'Ю З ГАЛИНОЮ СЕВРУК (23.07.2021)**

**Алеся Скоромна (далі А. С.):** За фаховою освітою Ви живописець, закінчили клас В. Пузиркова, але професійно почали займатись керамікою. Що привело Вас до кераміки?

**Галина Севрук (далі Г. С.):** Ви знаєте це дійсно як містика і випадковість. Я не була керамістом, але я весь час прагнула до монументального.

**А. С.:** В якому році розпочали працювати в майстерні у 1963 р. або 1964 р.?

**Г. С.:** Я приходила в майстерню, як тільки Галина Зубченко мене привела. Вона також живописець і там працювала. Вона відчувала кераміку більш предметно, але не відчувала її так, як я. Мені хотілось одразу щось зробити.

**А. С.:** Ви почали працювати в Академії архітектури Української РСР в секторі інтер'єра, потім перейшли в керамічну майстерню?

**Г. С.:** В секторі інтер'єра я не працювала. Вже тоді я почала глибоко проходити становлення керамічної майстерні й кераміки.

**А. С.:** Отже, Ви одразу прийшли працювати в керамічну Експериментальну майстерню.

**Г. С.:** Так.

**А. С.:** Чи не пригадаєте перший день в майстерні? Як зустріли колеги? Хто працював в Експериментальній майстерні коли прийшли?

**Г. С.:** Я пам'ятаю цей день, там працював О. Железняк.

**А. С.:** Це був 1963 р. Він помер у 1963 р. Отже, ви прийшли в майстерню у 1963 р. Він довго там працював?

**Г. С.:** Я не можу сказати як довго він працював, якийсь час. Головне, що він тоді робив багато невеликих скульптурних сувенірів. Виготовлення сувенірів — це була ідея Ніни Федорової.

А. С.: А. Масехіна також виготовляла сувеніри?

Г. С.: І Антоніна Масехіна створювала сувеніри.

А. С.: І Ви моделювали сувеніри?

Г. С.: Так.

А. С.: Часто майстерню називали «майстернею Н. Федорової» або «Софійською гончарнею»? Як називали майстерню?

Г. С.: І так говорили й так говорили. Але знаєте це такі домашні назви, які нічого по суті не говорять.

А. С.: Чи зробили Ви щось для станції метро «Нивки»? Один пласт з птахом я знайшла в Шевченківському національному заповіднику, аналогічний що знаходиться на металевих шафах на київській станції метро «Нивки». Показую світлини.

Г. С.: Ні, не пам'ятаю, а от цей твір з фондів Шевченківського заповідника, це моя робота.

А. С.: Ось наступна робота, називається «Віночок» з інтер'єру. Це Ваша робота? Показую світлину.

Г. С.: «Віночок». А що там зображено?

А. С.: Квіти.

Г. С.: Може і моє. Я не пам'ятаю. Зараз не можу сказати.

А. С.: Тут квіти виконані у техніці схожій на Вашу. Аналогічні квіти створені на панно «Весна», що виготовили для готелю «Золотий колос» у 1981 р.

А. С.: А ось ця тарель з трьома квітками та зигзагоподібним орнаментом на бортах з приватної збірки, схожа на роботу Н. Федорової? Показую світлину. Мабуть твір Н. Федорової?

Г. С.: Мабуть так. В основному вона розписувала. Галина Шарай робила твори трошки інакше. Як сказати, більше в народному дусі.

А. С.: Ця тарель Н. Федорової з п'ятьма листками, що йдуть одне за одним по колу?

Г. С.: Так, це Н. Федорова. Я її одразу впізнаю одразу по масштабу, по малюнку, якась у неї своєрідна манера була малювати. Вона ж зі школи В. Седяра.

А. С.: А ця тарель з шістьма дзвониками з приватної збірки? Показую світлину.

Г. С.: Ця тарель трошки не в стилі Ніни Іванівни.

А. С.: Г. Шарай в такому стилі працювала?

Г. С.: Так Галина Шарай і навіть Антоніна Дмитрівна Масехіна. Не так часто, але дещо вона також робила. Але школа Ніни Іванівни.

А. С.: Наступна тарель із зіркою також з приватної збірки. Показую світлину.

Г. С.: Це Ніночки Іванівни. Так, так.

А. С.: Наступна тарель з подвійною квіткою. Показую світлину. Це також виріб Н. Федорової?

Г. С.: Так.

Г. С.: Загалом я хочу сказати, що всі тарелі, майже всі тарелі, які знаходяться в «Будинку кіно», це зробила Ніна Іванівна Федорова та Галина Шарай. В більшості Ніна Іванівна.

А. С.: Чому перший пласт «Плач Ярославни» мав успіх в ті часи?

Г. С.: Річ у тому, що я займалась історією. Я любила історію. І я весь час думала історичними постатями. І «Плач Ярославни», Ярослав Мудрий, княгиня Ольга, Святослав — це всі ті образи, які живі і разом з тим легендарні, натхненні легендами, це образи історії України, які ми любимо. Ми всі дуже любимо Україну. І в цьому плані у нас була така солідарність щодо історичних реалій.

А. С.: Ви більше за всіх працювали над темою Київської Русі, О. Железняк мав спрямування українського народного мистецтва. У Вашій творчості дві головні теми: язичництво та Київська Русь. Як зацікавились цією темою. Багато читали?

Г. С.: Багато читала. Якщо увійти в ті часи, там було дуже багато історії. І власне історії України. І ми всі любили Україну і хотіли для неї тільки добра. Всі тарелі й сувеніри, вази, все, що ми робили ми присвячували Україні. І тому всі ці твори мають символічне звучання.

А. С.: Н. Федорова завжди ставила акцент на українському мистецтві?

Г. С.: Так.

А. С.: В майстерні завжди працювали народні майстри. Чи вони впливали на Вашу творчість?

Г. С.: А як же. Я весь час підглядала, як вони працюють. Мені дуже сподобались ці народні речі. Ф. Олексієнко робив різних мавпочок, козаків в невеличкому масштабі.

А. С.: Такий потяг і любов до українського мистецтва звідки в Н. Федорової?

Г. С.: Ви знаєте дуже сильний вплив цієї українізації був як печатка на всіх наших творах. Ми творили не для Москви, не ці Московські шпилі, а зробили для України. Я любила «Слово о полку Ігоревім», і весь час його перечитувала. У мене був оригінал цієї роботи. Я цим займалась і дуже переймалась, а «Плач Ярославни», я почала робити буквально з перших днів. Адже в мене була ідея фікс.

А. С.: В одному інтерв'ю ви говорите, що «Та мала у майстерні сексотів, що доносили до КДБ, хто приходить до мене, з ким спілкуюсь, що роблю, які думки висловлюю». Хто доносив?

Г. С.: Це дуже широка тема. І це не означає, що кожного разу, там сидить сексот. Люди приходили, допомагали, освоювати цю історичну тематику. Я сиділа в окремому чотирикутнику і в кінці того чотирикутника стояло гончарне коло спеціально зроблене, для того, щоб гончар прийшов і робив свої справи в майстерні. Так і робили. І дуже часто приходили чужі люди й робили там свої речі.

А. С.: Ви підписали лист-протест проти політичних переслідувань в Україні у 1966 році? Вас виключили зі Спілки художників, були утиски у

творчих замовленнях, негласна і гласна заборона працювати над темою козацької серії? Пам'ятаєте цей період?

Г. С.: Так, це було таке.

А. С.: У 1967—1968 рр. Ви працювали з козацькою тематикою і на Н. Федорову почали тиснути, щоб заборонити цю тему.

Г. С.: Заборонили й сказали, що такої теми взагалі не було. Як це не було? Як могло не бути козацької теми? Все на цій темі крутилось і трималось. Це була така глибока ідея, що її не можна було одним прочерком знищити. З цією темою нас дуже сильно підтримували в Софії.

А. С.: Після цього Ви почали звертатися до історичних постатей княгині Ольги, Ярослава Мудрого, Бояна, Святослава тощо?

Г. С.: Я не могла інакше. Я хотіла почати й утвердити ті великі постаті які вже існували, які не можна знищити. Вони є і були. І я почала з ними працювати. Я ніколи не була монументалістом. В якому розумінні, в розумінні, що не я не робила на площах ніяких скульптур.

А. С.: «Древо життя» скульптура?

Г. С.: Це вже було пізніше.

А. С.: На Михайлівській площі в сквері стоїть скульптура «Збруцький ідол». Показую світлину.

Г. С.: Ми захоплювали дуже багато тем. А це чотириликий. Так, ми хотіли зробити, щоб він стояв в центрі Києва, і сторожував нашу Україну. Ми також переймались образом Святослава, як завойовника, як борця за Україну. Я зробила кілька спроб стосовно скульптури Святослава, який боровся з печенігами. Потім була велична постать в українській державі така, як княгиня Ольга — могутня, сильна, мудра. Це всі робили, не тільки я. Багато до нас народу ходило, і вони робили те, що бачили й те, що хотіли.

А. С.: Хто офіційно керував майстернею у 1978—1980 рр. коли Н. Федорова доглядала за чоловіком П. Мусієнко? Можливо Л. Мешкова?

Г. С.: Ні, не Л. Мешкова, майстернею керував О. Лобов.

А. С.: До Вас в майстерню приходив працювати Сергій Отрощенко. Він у штаті працював?

Г. С.: Він просто приходив, в штаті не працював.

А. С.: О. Лобов за фаховою освітою архітектор.

Г. С.: Так, архітектор.

А. С.: М. Маринченка пригадуєте, він гончарив у вас в майстерні?

Г. С. : М. Маринченко був менше за всіх, він гончарив.

А. С.: Які твори виготовляв М. Маринченко найбільше: вази, скульптури, тарелі?

Г. С.: Він гончарив.

А. С.: Народні майстри які працювали в майстерні виготовляли форми ваз, тарелей, а потім їх розписували професійні художники?

Г. С.: Так. У нас в майстерні вважалося найкращим, те, що йде з народу.

А. С.: Для готелю Київ ви створили 16 панно. Архітектор Єжов теж брав участь? Ім'я архітектора не пригадаєте? Чи збереглись фото панно які створили для готелю Київ? Чому почалась нищівна критика та знищили панно?

Г. С.: Ім'я Єжова, і що робила для готелю «Київ» не пам'ятаю. Я працювала також над інтер'єром «Будинку кіно».

А. С.: Що особисто Ви зробили для «Будинку кіно»?

Г. С.: Пантеон богів.

А. С.: Це скульптурна кераміка для інтер'єру «Будинку кіно».

Г. С.: Так, скульптурна кераміка.

А. С.: Яка робота у Вашій творчості найулюбленіша, з точки зору композиції та технологічного виконання?

Г. С.: Ви знаєте важко сказати, здається, що одна робота найкраща. А потім зробиш ще кілька і там, і там впливає ще найкраща. І починаються між ними суперечки.

А. С.: Ви ще створили панно «Фенікс» для готелю «Русь». На жаль, його вже знищено. Керамічна стіна Л. Мешкової збережена, а вашу роботу втрачено.

Г. С.: Так.



А. С.: Н. Федорова розробляла поливи відновного вогню. І існують патенти на поливи?

Г. С.: Так, Ніна Іванівна добивалась цього патенту. Мені так здається, на скільки я пам'ятаю. Патент на чорну матову поливу і червону поливу. Вона добилась того, і оформила патент.

А. С.: А Ви виготовляли поливи?

Г. С.: Я не виготовляла.

А. С.: Н. Федорова Вас вчила як треба змішувати це все технологічно?

Г. С.: Так, Ніночка Іванівна нам все розповідала і вчила. Все так і було. Це все було в рамках майстерні. І, я б сказала, що це дуже серйозна і глибока робота.

А. С.: На які творчі періоди можна розділити творчий доробок майстерні? 1944-ті — 1950-ті рр., 1950-ті — 1960-ті рр., 1960-ті — 1970-ті рр., 1970-ті — 1985-ті рр. Кожне десятиліття було нове віяння? Ви відчували ці зміни.

Г. С.: Відчували, ще й як.

А. С.: Ми зараз з художником-реставратором Святославом Петриком проводимо реставрацію панно «Місто на семи горбах», що передано в НЗ «Софію Київську». На деяких фрагментах змивається фарба. Ви щось тонували після випалу? Деякі фрагменти розбиті, склеєні коричневим клеєм, зі зворотної сторони залиті гіпсом. Це авторська реставрація?

Г. С.: Я не клеїла, панно не розбивалось! Я не сподівалась, що буду двічі опікуватись своїм панно «Місто на семи горбах».

А. С.: Ви розпочали це панно робити у 1985 р. коли Експериментальну майстерню закрили?

Г. С.: Не можу точно Вам сказати, адже вже втрачаю пам'ять, я можу помилятись.

А. С.: У монографії Б. Мисюги написано, що розпочали у 1985 р., потім закрили майстерню, і Ви закінчили вже в іншому місці у Василькові. У 1986 р. трапилась Чорнобильська трагедія, і у 1987 р. зробили монтаж в готелі

«Турист»? Ви монтували панно з Георгієм Гурою? Він також працював в майстерні?

Г. С.: Так, так Георгій Гура працював в майстерні, там творив і Яків Іванович Падалка, і Ф. Олексієнко, але він раніше працював. Дуже довгий час працював О. Лобов.

А. С.: О. Лобов багато створив робіт в майстерні?

Г. С.: Я не можу Вам сказати чи створив багато творів.

А. С.: Хто в майстерні виготовляв збірну, модульну кераміку? Це твори Олександра Лобова? Чи робив О. Лобов таку кераміку яка складається з двох частин? Показую світлини.

Г. С.: Так, я думаю, що це Лобов. Більше крім О. Лобова таку кераміку ніхто не виготовляв. А О. Лобов міг.

А. С.: Ось це О. Лобова фіолетова ваза з крапками із фондів НЗ «Софія Київська». Чи не пригадаєте, чи О. Лобов робив такі вази які складаються з двох частин? Показую світлини.

Г. С.: Так, пам'ятаю. Це О. Лобова ваза. Він робив такі. Це його роботи. Він робив їх і при мені. І я пригадую, що ми були настільки здивовані, що у нас жоден гончар не міг викрутити таку велику вазу. А О. Лобов міг це зробити залюбки!

А. С.: Панно «Місто на семи горбах» замовив директор готелю «Турист»?

Г. С.: Так, це замовлення ми отримали через КиївЗНДІЕП спеціально для цього готелю.

А. С.: Хтось Вам підказав ідею для композиції та як виконувати технологічно?

Г. С.: Це панно надзвичайно складна робота і в ньому були залучені всі. І вся майстерня працювала над цією роботою. Сказати, що тільки ті, чи інші майстри виконували, так не можна. Всі допомагали з панно. Була така солідарність.

А. С.: Чи збереглись ескізи для панно «Місто на семи горбах»?

Г. С.: Так збереглися. Ось вони на папері. Графічний ескіз.

А. С.: Ескіз ідеальний з панно! Як Ви його виготовляли технологічно? Ви зліпили це панно, а потім різали глину?

Г. С.: Ні. Ми довго думали як його зробити. Я зробила ескіз, потім картон, а потім в глині. Довгий проміжок часу. Оскільки у нас не було місця в майстерні, адже панно майже 6 м. Ми з Ніною Іванівною зрозуміли, що нам треба щось вигадати. І ми поїхали на завод у м. Васильків. Іншого виходу у не було. В Експериментальній майстерні не було місця. А там великі простори. Місця багато. І там я почала робити картон цього ескізу. Всі фрагменти випалювали у Василькові спочатку на бісквіт, потім на колір. Панно ж було 6 x 2,50 м. І тоді почалися неприємності. І тоді мені допомагав історик Михайло Юліанович Брайчевський. Він феномен, на пам'ять знав майже всі літописи. І мені допомагав і розказував про всі ці історичні постаті й події які тоді траплялися. Багато людей залучили, щоб створити це панно. На відстані, це здається так просто, а це ціла епопея. Панно вкрили поливами, емаллями, солями та додавали шматки скла. Робили експерименти зі скла. Там де хотіли акцент зробити там додавали скло та емалі й проводили випал на заводі.

А. С.: Який вплив М. Брайчевський мав на Вашу творчість та на вибір історичної тематики?

Г. С.: М. Брайчевський мав великий вплив. Це був багато етапований шлях до цього панно. Ми думали, що ми робимо щось нове, а ми нічого нового не зробили. А ми зробили наш давній код України.

А. С.: У Вашій творчості Ви використовували прототипи відомих людей?

Г. С.: Так, наприклад, першим прототипом «Нестора літописця» був саме М. Брайчевський.

А. С.: Чи можуть поливи, скло, емалі, солі змиватися водою?

Г. С.: Ні, в жодному разі. Не можуть змиватися водою.

А. С.: Можливо солі можуть змиватися?

Г. С.: Ні, ні в якому разі. Це ж хімія.

А. С.: Ви поєднуєте написи на кераміці з образами. Це Ваша ідея?

Г. С.: Написи на кераміці — це все органічно поєднується з тими героями яких я ілюструю. До них треба було зробити пояснення. Ось, наприклад, Агапіт — головний лікар в Києво-Печерській Лаврі. Це мені М. Брайчевський розповідав, що він мав багато рецептів. І рецепти написали й зробили для того, щоб ними можна було користуватися.

А. С.: Використання таких літер це Ваша авторська техніка?

Г. С.: Я не можу сказати, що це моя авторська техніка.

А. С.: «Клуб Творчої молоді» вплинув на Вашу творчість 1978—1980 рр. ?

Г. С.: Ще і як.

А. С.: Коли познайомились з М. Брайчевським?

Г. С.: Десь у 1970-х рр.

А. С.: Ви до знайомства з М. Брайчевським почали робити твори пов'язані з українською тематикою?

Г. С.: Так, до знайомства.

А. С.: Чи не пригадаєте сюжет композиції панно «Либідь»?

Г. С.: Цей твір я зробила для музею українського народного декоративного мистецтва. Либідь з одного боку кинула рушник, для того, щоб врятувати Київ. Це все символічно. Це символ порятунку Києва.

А. С.: Чи пам'ятаєте Ви Людмилу Тараховську та Раїсу Батечко?

Г. С.: Про Людмилу Тараховську нічого не можу сказати. А Раїса Батечко працювала досить довгий час. Спочатку на підсобних роботах, а потім почала робити свої сувеніри, обереги.

А. С.: Валерій Орлов?

Г. С.: А з В. Орловим дивна ситуація. Він прийшов до нашої майстерні. Ніна Іванівна нікому не відмовляла, тож він і залишився там. І почав працювати. Але все що він робив було створене якось не самостійно. Там підглядів, там підглядів.

А. С.: Тобто власної манери й техніки виконання не мав.

Г. С.: Не мав.

А. С.: Хто відвідував майстерню? С. Параджанов, М. Рильський, М. Стельмах?

Г. С.: Майборода, багато народу було, що важко й згадати.

А. С.: Ви товаришували з Іваном Марчуком?

Г. С.: Він приїхав зі Львова прямо до мене. І почали ми з ним навіть монументальні речі робити.

А. С.: Що ви робили?

Г. С.: Ми з Іваном Марчуком працювали над декоруванням крамниці одягу «Юність».

А. С.: Якою була Н. Федорова?

Г. С.: Надзвичайно симпатична та неймовірна людина. Я потім таких людей в житті не зустрічала. Мила, приваблива, доброзичлива, цікава. Я пригадую, що до мене приходили люди й хотіли, щоб я розказала щось про панно. Н. Федорова мені казала, щоб я відпочила, і розповідала сама про панно, і робила це краще ніж я сама.

А. С.: Н. Федорова товаришувала з Г. Шарай?

Г. С.: Так, вона для неї як хрещена була.

А. С.: Дякую за розмову. До побачення.

з м'яких слів

Катерина

Фіренца

Татьяна Шевчук

Катерина

23.04.2021 рік

## ДОДАТОК Е.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

## Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

*Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Скоромна, А. 2020. Керамопластика вхідних груп житлових будинків Північно-Броварського та Воскресенського масивів у Києві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*, 4, с. 82–89.

2. Скоромна, А. 2020. Художні особливості керамопластики вхідних груп житлових будинків Північно-Броварського масиву м. Києва. *Культура і сучасність: альманах*, 2, с. 175–180.

3. Скоромна, А. 2021. Екстер'єрна та інтер'єрна керамопластика 1950х років кийвської Експериментальної майстерні художньої кераміки. *Народознавчі зошити*, 3(159), с. 689–699. <https://doi.org/10.15407/nz2021.03.689>

4. Скоромна, А. 2022. Історія створення та закриття Київської експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1987 рр.). *Народознавчі зошити*, 3(165), с. 585–593. <https://doi.org/10.15407/nz2021.03.689>

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

5. Скоромна, А. 2019. Ніна Федорова – генератор ідей нового стилю в кераміці та керамопластиці. У: *Мистецька освіта в Україні та світі: стандарти професіоналізму та нова комунікативна реальність*. Збірник матеріалів науково-теоретичної конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів ЛНАМ. Львів, 20.11.2019. Львів: ЛНАМ, с. 80–81.

6. Скоромна, А. 2020. Новаторство та особливості майстерні архітектурно-художньої кераміки Н. Федорової. У: *Сьомі Платонівські читання*. Тези



доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 23.11.2019. Київ: Видавництво Людмила, с. 148–149.

7. Скоромна, А. 2021. Архітектурна керамопластика у творчості О. Грудзинської 1950-х рр. У: *Восьмі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 21.11.2020. Київ: СПД Чалчинська Н. В., с. 148–149.

8. Скоромна, А. 2021. Атрибуція керамопластики народних майстрів О. Железняка, Ф. Олексієнка та професійних керамістів Н. Федорової, Г. Шарай, Г. Севрук з колекції Державного музею іграшки. У: *Інноваційний розвиток сучасної науки: нові підходи та актуальні дослідження*. Науково-практична конференція. Запоріжжя, 26–27 березня 2021. Херсон: Молодий вчений, с. 41–47.

9. Скоромна, А. 2021. Зооморфна пластика та художні особливості творчої манери народних майстрів київської Експериментальної майстерні художньої кераміки. In: *International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction»: conference proceedings*. Riga, Latvia, July 16-17, 2021. Riga: Baltija Publishing, с. 157–160.

10. Скоромна, А. 2021. Реконструкція екстер'єрної керамопластики історичних пам'яток XVII—XVIII ст. київською Експериментальною майстернею художньої кераміки (1944–1987 рр.). У: *Дев'ять Платонівських читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ, 20.11.2021. Київ: ФОП О. Лопатіна, с. 150–152.

11. Скоромна, А. 2021. Симбіоз народного та професійного у творах митців київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1985 рр.). У: Павлюк, С., Никорак, О., Герус, Л., Козакевич, О., Куцир, Т. (ред.). *Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень: науковий щорічник: Випуск 1*. Львів: Інститут народознавства НАН України, с. 119–121.

12. Скоромна, А. 2021. Трансцендентальна уява Федора Олексієнка – народного майстра київської Експериментальної майстерні художньої кераміки

(1944–1985 pp.). У: Пивоваров, С. В. (відп. ред.). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності*. Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції. (до 95-річчя заснування Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»). Київ. 23–24.09.2021. Київ: Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», Асоціація реставраторів України, с. 268–271.

13. Скоромна, А. 2021. Художні особливості творчості Антоніни Масехіної – фахівця київської Експериментальної майстерні художньої кераміки (1944–1985 pp.). У: *Тези доповідей до XXV Міжнародної наукової конференції «Слобожанські читання»*. ОКЗ «Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини». Харків, 19–21.04.2021. Харків: ТОВ «Друкарня Мадрид», с. 134–135.