

КЕРАМІЧНИЙ КОД

ІВАНА ЛЕВИНСЬКОГО

в естетичному вимірі українця
кінця XIX — початку XX ст.



Національна академія наук України
Інститут народознавства, 2020

Раритети України, 2020

УДК 691.4:747.023.7

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту народознавства НАН України
Протокол № 8 від 9 вересня 2020 р.

УКФ

за підтримки
Українського Культурного Фонду

к 36

Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця XIX — початку XX ст. / за ред. А. Клімашевського. Львів: Інститут народознавства НАН України; Харків: Раритети України, 2020. 256 с.; іл. (Серія «Зі скрині часу»)

ISBN 978-966-02-9387-8

ISBN 978-617-7691-11-1

ISBN 978-966-02-9386-1 (серія)

Альбом сформований за результатами резонансної виставки «Керамічний код Івана Левинського» (Львів, 2019–2020). Репродуковані у книзі понад 500 пам'яток ужиткової і будівельної кераміки кінця XIX — початку XX ст. дають уявлення про виняткове мистецьке явище, створене підприємницьким талантом українського архітектора Івана Левинського. Науково-популярні статті дослідників зі Львова, Опішні, Харкова розкривають перед читачем захопливу панораму закодованих у візуальних формах смислів, що постали в добу модерну — час, коли в пошуку власного національного виразу з новою силою зазвучав мистецький діалог між Заходом і Сходом України.

Album powstał na podstawie wyników nagłośnionej wystawy „Kod ceramiczny Jana Lewińskiego” (Lwów, 2019–2020). Odtworzone w książce ponad 500 zabytków ceramiki użytkowej i budowlanej z przełomu XIX i XX w. pozwalają poznać wyjątkowe zjawisko artystyczne stworzone przez talent przedsiębiorczy ukraińskiego architekta Jana Lewińskiego. Artykuły naukowe i poznawcze badaczy ze Lwowa, Opiszni, Charkowa ujawniają czytelnikowi fascynującą panoramę znaczeń zakodowanych w formach wizualnych, powstałych w epoce secesji — czasie, kiedy w poszukiwaniu własnego wyrazu narodowego z nową siłą zabrzmiał dialog artystyczny między Zachodem a Wschodem Ukrainy.

The album was created based on the celebrated exhibition, the “Ivan Levynskyi’s Ceramic Code” (Lviv, 2019–2020). Over 500 images of household and building ceramics of late 19th — early 20th centuries shown in the book provide a glimpse of a unique art phenomenon, created by a talented Ukrainian entrepreneur and an architect Ivan Levynsky. The scientific and educational articles written by the researchers from Lviv, Opishnia, and Kharkiv bring to light an exciting picture of implications encoded in visual forms that emerged in the times of modernism — the times, when in a quest of our own national self-expression the artistic dialogue between the East and West of Ukraine grew even louder.

ISBN 978-966-02-9387-8

ISBN 978-617-7691-11-1

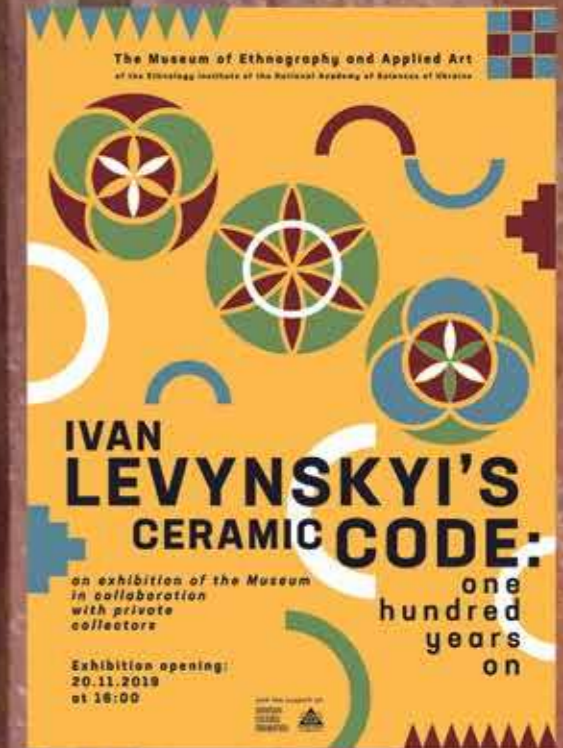
ISBN 978-966-02-9386-1 (серія)

© Колектив авторів, 2020

© НАН України: Інститут народознавства, 2020

© Раритети України, 2020

© УКФ, 2020



«Різьбив душі людей силою характеру,
молотом енергії і кров'ю серця»¹

«Буду старатися, щоб ви, панове, йдучи в майбутнє за моїми вказівками і порадами, під час навчання вже полюбили нашу професію, яка крок в крок йде з поступом людства, яка лучить красу з користю, яка, врешті, нашим ближнім тільки добро принести має намір. Щоб ви стали добрими громадянами краю, полюбили працю і те, що наше, і дасть Бог колись закордон позаздрить нашому поступові на ниві техніки — що однак і від Вашої волі залежить».

«Не жалійте, панове, що не знайдете в нашому краю заняття відповідного вашим бажанням, бо хоч край бідний, але він наш. Працюйте охоче й продуктивно, бо на кожному полі треба двигати цей край і боронити його від іноземної інвазії. Тішимо себе, що наші наступники будуть мати такі умови в краю, які мають інші і які у нас бути повинні».

«Народ породжує своїх митців, а митці є членами свого народу, тож взаємно відчують себе. Хто хоче піднести народ, нехай працює сам, нехай заохочує інших, нехай цінує свою, але й чужу працю, нехай радить іншим, але і сам ради приймає».

*Іван Левинський*²

«Такої міри люди, як Іван Левинський, не вмирають. Його творчість, його чистий характер і діла є вічним пам'ятником живучості його духа»

*Іван Олексин,
робітник фабрики І. Левинського*

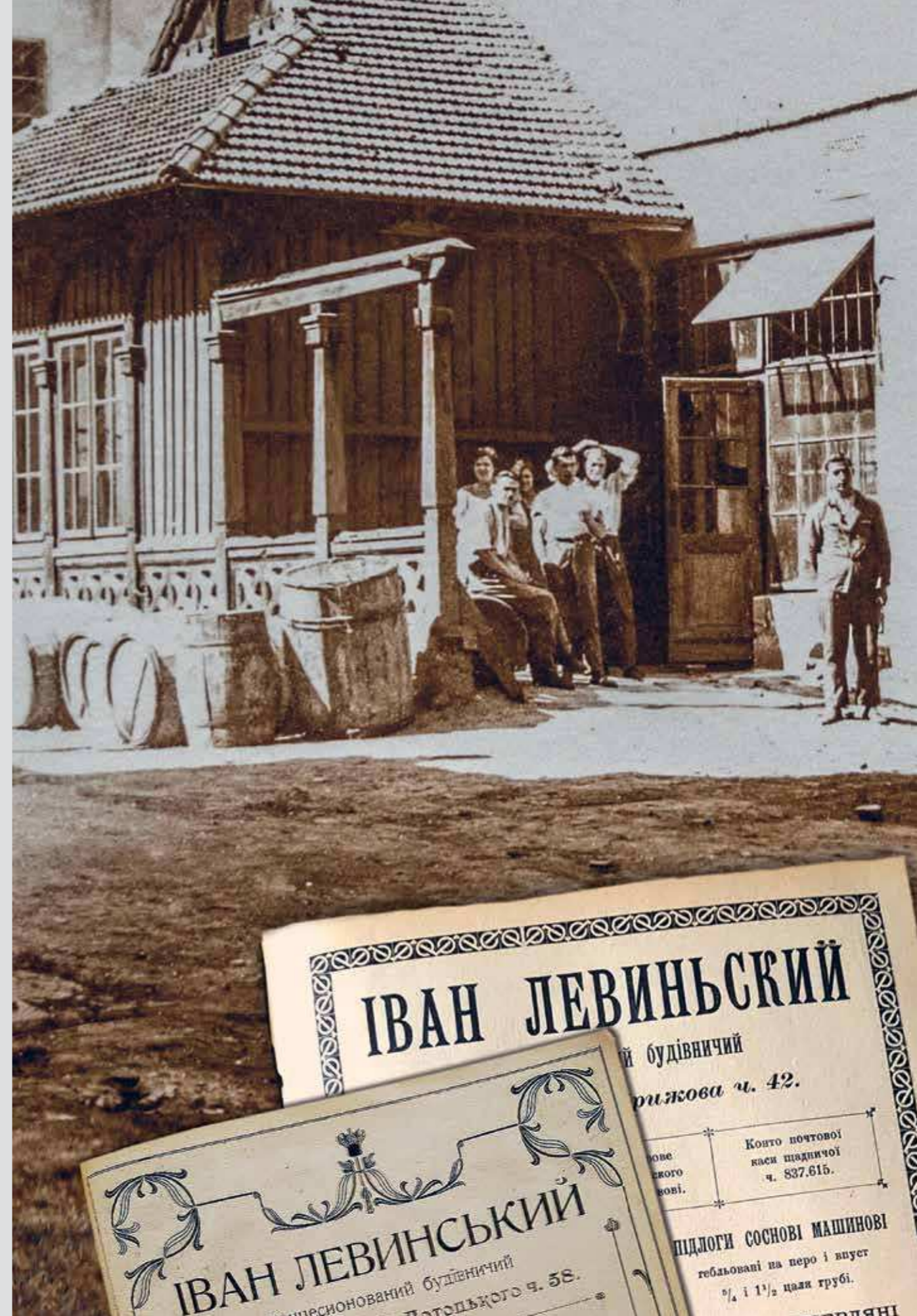
«Для своїх керамічних виробів він використав багату скарбницю української орнаментики і показав світові велику артистичну вартість народного мистецтва»

Зі статті «Fabryka J. Lewińskiego»³

¹ Епітафія на надмогильному пам'ятнику Івану Левинському, який було встановлено на Личаківському кладовищі.

² Lewiński J. O budownictwie uylitarnem. *Czasopismo Techniczne*, 20, 4. Lwów, 1902. S. 55–56.

³ Fabryka J. Lewińskiego. *Przegląd ceramiczny*, 16. Podgórze, 1912. S. 214.



Іван Левинський: віхи життя і праці



У пошуках керамічного коду



I. Кераміка свят і повсякдення

Художньо-промислові виставки та поживлення керамічного промислу в Галичині, с. 22
Типи глиняного посуду фабрики Івана Левинського, с. 32
Орнаментика керамічних виробів, с. 46
«Керамічний код Івана Левинського»: розкодування імен та шкіл, с. 66

II. Майолікові акценти міських кам'яниць

Технологія створення фабричної будівельної кераміки, с. 82
Керамічний фасад міста як автограф Івана Левинського, с. 94
Барвистий світ кераміки Василя Кричевського, с. 116

III. Нова мова дрібної пластики

Фігурки Теофіла і Олександрі Джулинських: типажі та їхні художні особливості, с.124
Опішнянська глиняна іграшка з колекції Івана Левинського, с.142
Розкрилля українського керамолога Осипа Білоскурського, с. 152

IV. Соло кахляної печі

Кохлі фабрики Івана Левинського у Львові, с. 164



Summary / Streszczenie
Каталог



ІВАН ЛЕВИНСЬКИЙ: ВІХИ ЖИТТЯ І ПРАЦІ

- 1851** 6 липня народився Іван Левинський у м. Долина (Івано-Франківська обл.) в учительській сім'ї (батько — директор української народної школи, мати — з родини баварських колоністів);
- 1858** сім'я переселяється до м. Стрий, де Іван закінчує 4 класи початкової школи;
- 1869** після завершення навчання у Львівській реальній школі І. Левинський вступив до Технічної академії у Львові (згодом — Львівська політехнічна школа, тепер — Національний університет «Львівська політехніка»), де його наставником був засновник львівської архітектурної школи Юліан Захарієвич;
- 1874** закінчив Технічну академію;
- 1881** здобув урядовий дозвіл на самостійне будівництво й відкрив власне архітектурне бюро;
- 1889** розпочала роботу його перша «Фабрика кахлевих печей. Іван Левинський»;
- 1891** відкрито другу фабрику — «Левинський, Захарієвич, Домашевич, Кордаевич і спілка» з виробництва цегли, дахівки, плитки і штучного каменю;
- 1892** продукція фабрик І. Левинського відзначена нагородами на Виставці будівельного промислу у Львові;
- 1894** на Загальній крайовій виставці у Львові кераміка фабрики здобуває нагороди; І. Левинський та Ю. Захарієвич створюють Павільйон українських товариств — першу споруду в Україні у національній стилістиці;
- 1900** за проектом Івана Левинського та Альфреда Захарієвича споруджено пасаж Міколяша — першу знакову сецесійну споруду Львова. Фірма І. Левинського бере участь в оформленні Галицького павільйону на Всесвітній виставці у Парижі та провадить будівництво Львівського оперного театру;
- 1901** обраний надзвичайним професором Львівської політехнічної школи, де у 1909 р. очолив кафедру утилітарного будівництва;
- 1901** бюро І. Левинського завершує будівництво Єврейського шпиталю, купол якого вкритий різнобарвною глазурованою дахівкою; зведення Головного залізничного вокзалу Львова.
- 1904** спорудив Дяківську бурсу в дусі українського модерну, де вперше головним декором фасадів стали майолікові панно з гуцульськими мотивами;
- 1905** спорудження серії кам'яниць у Львові та містах Галичини з барвистими керамічними акцентами;
- 1906** завершення майолікової оздоби споруди страхового товариства «Дністер» — визначної пам'ятки українського модерну в Галичині;
- 1907** зведення бурси Інституту «Народний дім» у Львові;
- 1911** будівництво вілли Ковшевича з найвиразнішим майоліковим панно в дусі українського модерну;
- 1915** як заручник вивезений окупаційною владою на територію Російської імперії;
- 1916** І. Левинський у Києві ініціює організацію товариства «Праця», будує греко-католицьку церкву;
- 1918** повернення до Львова;
- 1919** 4 липня у Львові відійшов у вічність.



Іван Левинський





У пошуках керамічного коду

101 рік тому — 4 липня 1919 р. — обірвався титанічний за людськими мірками життєвий шлях архітектора Івана Левинського — постаті Епохи, головного диригента і творця оригінальної львівської сецесії. Цей найбільший будівничий Львова за усю його історію створив неповторний у своїй красі архітектурний образ міста Лева кінця XIX — початку XX ст. Це помітно як у побудові модерних за духом і стилем кварталів «Нового Світу», так і в особливій керамічній естетиці зовнішнього і внутрішнього вбрання львівських кам'яниць, і в декоративно-ужитковому спадку І. Левинського, який подано в існуючому стані збереження на сторінках цієї книги



Майоліковий пояс з фасаду Дяківської бурси. Фабрика І. Левинського. 1903–1904 рр. Львів, вул. Озаркевича, 2 а

С. 11 — символічний «вітвар пам'яті» І. Левинському, сформований з трьох свічників виробництва його фабрики у першій залі виставки

¹ Нога О. Керамічна палітра Івана Левинського. *Іван Левинський. Імпульс*. Львів: Арт-бук, 2019. С. 58.

Мандруючи Львовом, кожен повсякчас відчуває незриму присутність І. Левинського як архітектора або будівничого у створених ним мальовничих забудовах вулиць акад. Богомольця, акад. Павлова, Донцова, Котляревського, Чупринки тощо та у багатьох спорудах, які стали візитками міста: оперний театр, залізничний вокзал, страхове товариство «Дністер» та ін.

Окремо милують око численні технологічні та декоративні новації, сецесійні акорди, народно-орнаментальні акценти керамічних панно, штучного каменю виробництва його фабрик на фасадах та в інтер'єрах

кам'яниць, навіть якщо самі будівлі втілені за проектами інших архітекторів його доби.

Особлива заслуга І. Левинського полягає у формуванні самобутнього українського архітектурного обличчя Львова в шатах і формах його власної моделі національного модерну з впровадженням барвистого світу народної орнаментики. Його улюбленим дітищем була кераміка у всіх її можливих на той час технологічних проявах. Іван Труш уважав здобутки фабрики І. Левинського найбільшим досягненням фабричного промислу Галичини¹. У різні роки ідею керамічного дива допомагала втілювати у життя плеяда визначних митців: Юліан Захарієвич, Михайло Ковальчук, Олександр Лушпинський, Тадей Обмінський, Філемон Левицький, Осип Білоскурський, Еміль Дубрава, Михайло Лукіянович та ін.

Головним чином проект «Керамічний код», що реалізовується в рамках грантової програми Українського культурного фонду, покликаний відтворити поглядом через століття увесь діапазон застосування і усю велич керамічного спадку Івана Левинського, як це до 10-річчя з дня смерті великого будівничого втілено в ювілейному





«Міщанське братство». Кін. XIX ст. Архівне фото. У першому ряді (крайній зліва) — голова братства Михайло Стефанівський; у другому ряді (третій зліва) — Іван Левинський

Реклама підприємства Івана Левинського у «Календарі Просвіти» (Львів, 1908)

яка на завершення «Року Івана Левинського» всеосяжно охопила через сто років усю палітру керамічних здобутків українського мистця і підприємця: від цеглин до дахівок; від підлогових (метлаських) плиток до облицювальних поясів і панно кам'яниць; від церковних свічників до майолікових образів та ікон; від дрібної пластики до вишуканих ваз, амфор, тарелів; від серії етнографічних типажів різних регіонів України до рекламних вивісок і пічних кахель історизму, модерну і раннього ар-деко. Близько 350 пам'яток зі збірки МЕХП та приватних колекцій, розміщені на площі 5 зал, демонструють еволюцію формотворчих, художньо-декоративних і технологічних особливостей фірмового стилю кераміки І. Левинського впродовж 1889–1914 рр., загальну картину ґрунтовно доповнюють два слайд-фільми (авторства Оксани Герій), які через світлини архівних матеріалів та збережених і малодосліджених творів передають увесь значний масштаб керамічної спадщини І. Левинського в екстер'єрах та інтер'єрах кам'яниць Галичини.

Вперше експоновані тут унікальні документальні свідчення епохи в контексті життєвого шляху і творчої діяльності великого українця, зокрема періоду окупації Львова військами Російської імперії в 1914 р.; світлини і проекти будівель, предметів інтер'єру Українського павільйону до Загальної крайової виставки у Львові 1894 р. та Галицького павільйону до Всесвітньої виставки у Парижі 1900 р.; рекламна продукція усіх



Експозиційні вітрини другої зали, які демонструють багатство й різноманіття форм і декору продукції фабрики І. Левинського

підприємницьких структур Івана Левинського за період діяльності.

Концептуально побудова експозиції відповідала структурі 5 виробничих відділів фабрики кераміки І. Левинського станом на 1912 р.: 1) підрозділ плиток до підлоги і стін; 2) відділ посуду і декоративних ваз; 3) відділ дрібних керамічних виробів; 4) відділ пластики; 5) кахлярський підрозділ. Виставка була реалізована у координації з Центром дизайну, архітектури та урбаністики Львівської обласної організації Національної спілки архітекторів України та «Я Галереєю» Павла Гудімова.

У круглій залі експозицію розпочинає панорамний огляд своєрідних семантичних кодів у контексті основних композиційних схем керамічних виробів



² На спомин праці визначного громадянина проф. І. Левинського. Ювілейний фотоальбом, виготовлений до 10 роковин смерті архітектора. Львів, 1929.

альбомі (переважно в контексті архітектурних здобутків), підготовленому українською громадою міста у міжвоєнний період².

20 листопада 2019 р. відбулася прелюдія проекту — відкриття масштабної фондової виставки у Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (далі — МЕХП),



Фрагмент експозиції четвертої виставкової зали із умеблюванням у народній стилістиці, українським килимом, виготовленим за проектом Роберта Лісовського (?), та посудом фабрики І. Левинського

Ваза. Кам'яна маса. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП

Івана Левинського на прикладах геометричних мотивів, шахівниці, солярних і хрестових орнаментів тарелів та художнього відтворення метлаських плиток підлог львівських кам'яниць. Своєрідний вівтар пам'яті великому містобудівничому і зодчому сформувала символічна східчаста композиція з трьох свічників під портретом І. Левинського. З боків її замикають дві знакові вази з сюжетами з життя гуцулів, які

демонструють вершинні досягнення продукції фабрики кераміки. Друга зала репрезентує розмаїття предметів камерного керамічного світу Левинського: від дрібної фігуративної пластики національно-етнографічних типажів різних регіонів України до показу формотворчих і орнаментальних новацій початку ХХ ст. у руслі творення модерного українського стилю на прикладах шедеврів малих художніх форм інтер'єрного при-



значення з колекції МЕХП. Основне символічне ество цих творів відображене у винайденому на фабриці І. Левинського своєрідному національному декоративному коді з гербовим підтекстом — композиції 3-стрижневого «вишитого» гуцульського рушника, наче переверненого стилізованого тризуба, заданого у формосхемі віденської сецесійної тяги. Це наочно яскраво демонструє велика вишукана ваза, подарована 1909 р.

музею НТШ у Львові митрополитом Андреем Шептицьким. Інша частина експозиції розкриває усю палітру художньо-декоративних можливостей, орнаментальних кодів і смислів керамічного світу Івана Левинського, втілених в архітектурі львівських кам'яниць (від різноманітного покриття облицювальної плитки підлог і стін вхідних вузлів, брам та сходових кліток до барвистих акцентів дахівки, орнаментально й сюжетно

Креденс з продукцією фабрики кераміки І. Левинського у четвертій залі експозиції

Ваза, яку митрополит Андрей Шептицький 1909 р. подарував Музею НТШ у Львові. Майоліка. Фабрика І. Левинського. 1909 р. МЕХП





Рекламна вивіска, складена з майолікових плиток, стала унікальним експонатом виставки. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП

Фрагмент мощення підлоги метлаською плиткою виробництва фабрики І. Левинського. Малюнок Олеса Ноги

Підвіконний майоліковий фриз фасаду вілли Гелени Бромільської. 1899 р. Львів, вул. Коновальця, 27



вирішених пічних кахель та поясних композицій фасадів будівель). Хронологічно простежена стильова еволюція творчої манери керамічних плиток і виробів фабрики І. Левинського від епохи історизму з його зашифрованою геральдичною декоративною символікою на зразок тиражованих мотивів лілій та еклектично інтерпретованих історичних стилів в орнаментальних рішеннях кінця XIX ст. до сецесійних тяг, модер-

но втілених рослинно-квіткових композицій і керамічної «веселки» в манері народної «вишиванки».

Третя зала демонструє оригінальні зразки декоративного оздоблення львівських кам'яниць: облицювальну плитку екстер'єрного (фасадного) призначення та внутрішньобудинкових вхідних вузлів сходових кліток, реконструкції метлаських плиток, що по-сецесійному орнаментально-хімірно і різнобарвно встеляли ке-



Рекламна вивіска з майолікових плиток. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст.

Візерунок-шахівниця з боніями — характерний декор споруд І. Левинського. Прибуткова кам'яниця Юзефа Скварчинського. 1906–1907 рр. Львів, вул. генерала Чупринки, 11 а

Облицювальна плитка. Шамот, полива. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП

рамічними килимами долівки будівель Львова і Галичини до 1914 р. По центру зали розміщена вітрина з автентичними зразками барвістої керамічної дахівки з купола Єврейського шпиталю у Львові. Поруч представлена дрібна пластика фабрики І. Левинського, здебільшого плакетки з рельєфними зображеннями видатних історичних діячів (Фридерика Шопена, Тараса Шевченка різця уславленого скульптора Михайла Гаврилка).

Четверта зала відтворює атмосферу новаторських пошуків перших Галицьких крайових художньо-промислових виставок, інспірованих духом Всесвітніх виставок у Парижі. Тут представлені унікальні проекти знакового Галицького павільйону для знаменитої виставки в Парижі 1900 р. У цій манері здійснена дизайнерська реконструкція елітного інтер'єру помешкання галицького українця кураторами проекту Андрієм



Рекламна вивіска підприємства І. Левинського в п'ятій виставковій залі

Кахлі для печі. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. Приватна колекція А. Каменщика, МХП

«Галицький лев» — теракотова вставка на чоловій стороні печі, яку підприємство І. Левинського виготовило для кімнати товариства «Просвіта». Поч. ХХ ст. Львів, пл. Ринок, 10

Клімашевським та Андрієм Колотаєм у стильовому діапазоні пошуків мистців кола І. Левинського (зокрема його вчителя і компаньйона Юліана Захарієвича, сучасників Едгара Ковача, Михайла Стефанівського та графіків Олени Кульчицької і Гната Колцуняка). Доповнює створену атмосферу «українського стилю» тканий килим 1920-х рр. (виконаний за проектом видатного графіка Роберта Лісовського), інспірований творчістю великого будівничого.

В останній залі здійснена спроба реконструювати світ естетики кахляних печей виробництва І. Левинського — від оригінальної рекламної вивіски підприємства, моделі печі зламу століть — до різноманітних зразків кахель історизму, модерну і раннього ардеко, що заповнили львівські помешкання, починаючи від запуску у 1889 р. першої фабрики. Експозицію ґрунтовно доповнили пам'ятки, надані управлінням Охорони історичного середовища Львівської міськради, приватними колекціонерами: Павлом Хобзеєм, Оксаною Тріскою, Тарасом Курманом, Богданом Дециком, Олександром Волковим та особливо — цілісна збірка пічних кахель Андрія Каменщика (понад 50 од.).

Об'єднавчим композиційно-естетичним компонентом усіх зал експозиції є відтворені орнаменти підлогових плиток львівських кам'яниць та інтер'єрів міської ратуші та оперного театру, які виконав відомий дослідник творчості І. Левинського Олесь Нога. Доповнюють загальну картину



унікальні архівні матеріали зі світлинами проектів Всесвітньої виставки в Парижі, Загальної крайової виставки у Львові, творців українського модерну в Галичині кола І. Левинського — архітектора Олександра Лушпинського, художника Гната Колцуняка, фото і документи з архівів родин Туркевичів і Стефанівських. Дві третини виставлених пам'яток вперше представлені для огляду широкому загалу і не демонструвалися на попередній виставці 1993 р. «Іван Левинський і його час»³.

Неабиякий позитивний громадський резонанс від заходів у рамках святкувань «Року Івана Левинського», зокрема двох найбільших виставок «Імпульс» у будинку архітекторів у Львові та «Ке-

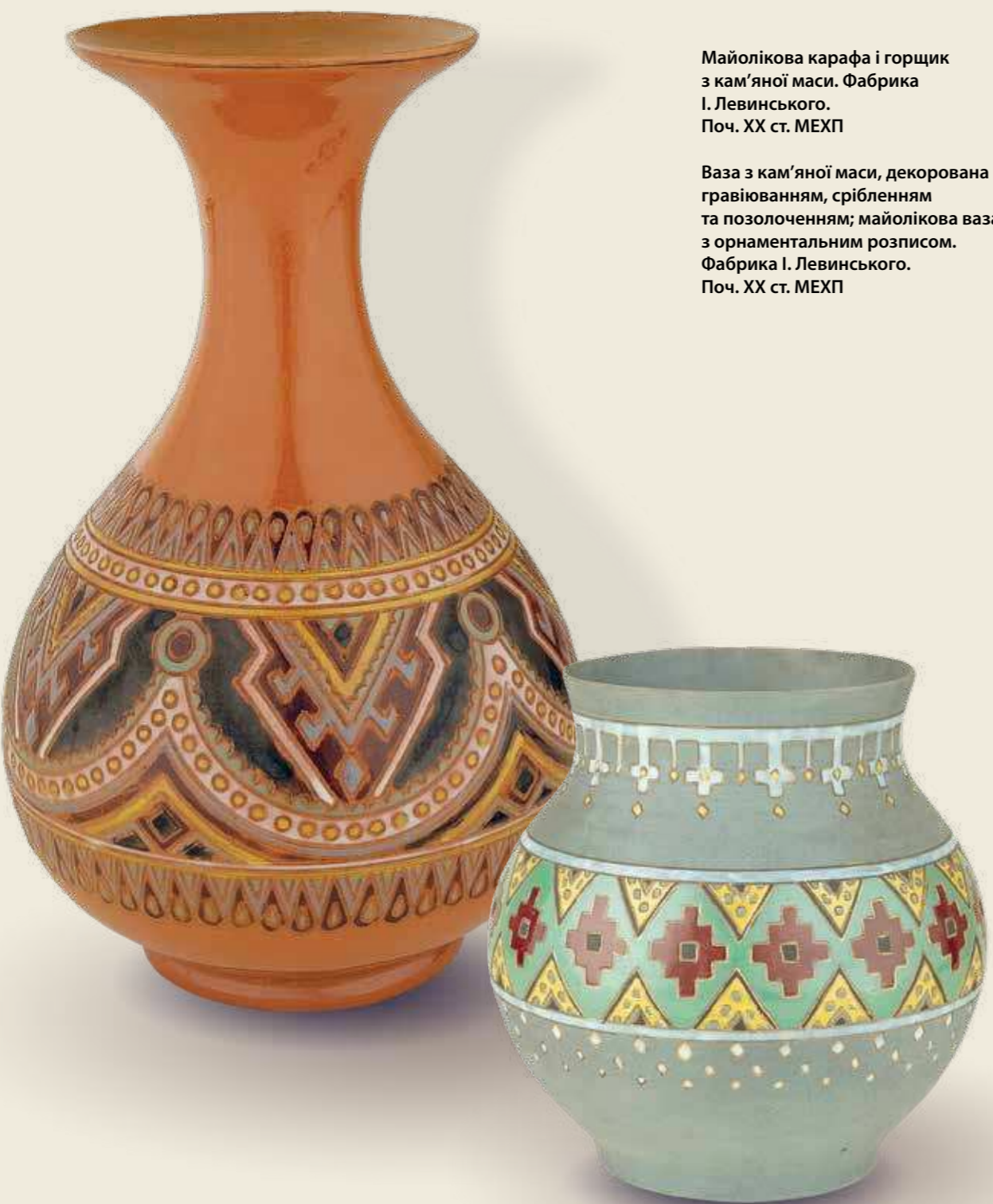
рамічний код Івана Левинського» у МХП, спонукав до підготовки нинішнього проекту, який не лише розширив межі каталогу виставки кераміки, але й у співпраці дослідників Львова, Опішні і Харкова поєднав «два світи»: Заходу Івана Левинського та Сходу Василя Кричевського у створенні феномену українського модерну. Донині керамічні твори І. Левинського, як своєрідні візуальні художньо-декоративні знаки і коди українського культурного пласту, ваблять око оригінальними колористичними акцентами, формами і загадковими орнаментами.

Андрій Клімашевський
Головний куратор виставки
«Керамічний код Івана Левинського»
Серпень, 2020 року

Гнат Колцуняк.
Графічне художнє оформлення у «гуцульському» стилі альбома-щоденника та запрошення на благодійну акцію. 1910-ті рр. Львів. Приватна колекція родини Туркевичів

Таріль з портретом Т. Шевченка.
Майоліка. Фабрика І. Левинського.
Поч ХХ ст. МХП

³ Сілецька Л. Матеріали до каталогу виставки «Іван Левинський і його час». Народнознавчі зошити, 1, 2. Львів, 1995. С. 57–61; 115–121.



Майолікова карафа і горщик
з кам'яної маси. Фабрика
І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МХП

Ваза з кам'яної маси, декорована
гравіюванням, срібленням
та позолоченням; майолікова ваза
з орнаментальним розписом.
Фабрика І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МХП



Зала італійської кераміки на Всесвітній виставці в Парижі 1878 р. Архівне фото

Зала експозиції Крайової виставки у Львові 1877 р. На задньому плані — піч і гончарні вироби майстра з Сокаля Василя Шостопальця. Архівне фото

Піч майстра з Пістиня Петра Кошака на Загальній крайовій виставці у Львові 1894 р. Архівне фото

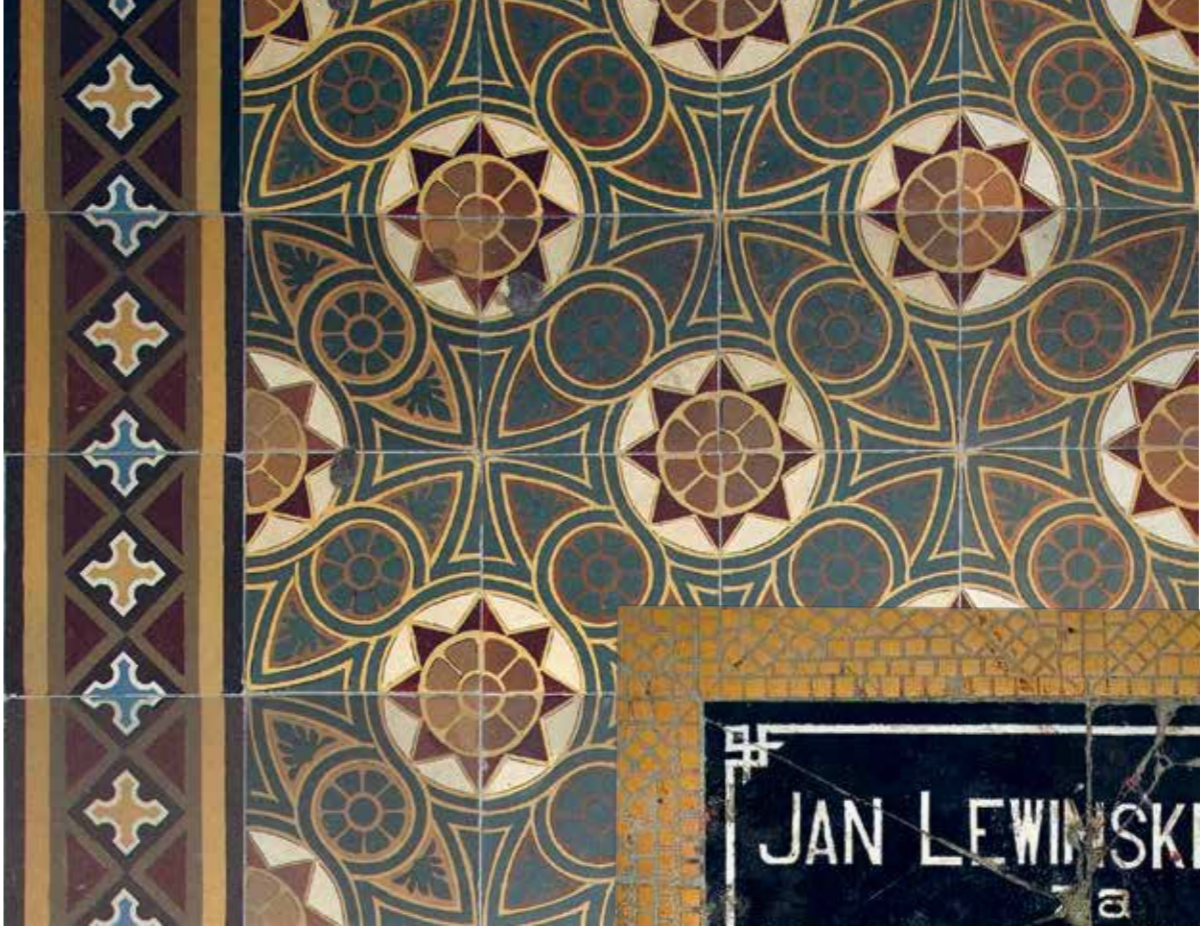


³ Lützwow C. *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1875.

⁴ Giller A. *Polska na wystawie powszechnej w Wiedniu 1873 r. Listy Agatona Gillera*. Lwow, 1873. T. 2. S.183.

⁵ Мальована кераміка Косова і Пістиня XIX — початку XX століть. Альбом. Авт. вст. ст. Г. Івашків. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, Київ: Майстер книг, 2012. С. 15.

В. Дідушицький став делегатом комісії від Галичини на Всесвітній виставці у Відні 1873 р., де репрезентував твори народного мистецтва (тоді говорили «домашнього промислу») з власної збірки. На цій виставці українське народне мистецтво отримало високу оцінку, зокрема, відомого австрійського мистецтвознавця Карла фон Лютцова³, а найширше визнання здобула колекція писанок В. Дідушицького⁴. В тогочасній пресі анонсували експонування повноцінного інтер'єру гуцульської хати, включно з керамікою⁵. Ще однією місією В. Дідушицького у контексті



Композиція з метлаських плиток і фірмова таблиця підприємства Івана Левинського у співпраці з фірмою «Барта і Тіхи» на долівці вілли Яна Стики. 1890 р. Львів, вул. Новаківського, 2

віденської виставки була закупка експонатів для майбутнього Промислового музею у Львові, серед ініціаторів створення якого були також Ю. Захарієвич і бургомістр Львова Ф. Земляковський⁶.

Виставка продемонструвала розвиток промислів та охоплення ними всіх сфер життя і виробництва. Можна припустити, що колосальне враження на відвідувачів, зокрема і на В. Дідушицького, справила експозиція фірми кераміки «Віллерой & Бох». Ця відома на всю Європу та обидві Америки фабрика кількох поколінь підприємців розташовувалась у регіоні

Заарлянд, у м. Метлах⁷. У середині XIX ст. додаткового поштовху і без того успішному виробництву надали археологічні знахідки мозаїчних давньоримських підлог поблизу Метлаха. Покликаний реставрувати цю мозаїку Ойген фон Бох був настільки нею вражений, що розробив метод масового виготовлення довговічної і привабливої керамічної плитки. Перші такі вироби, а також теракотові прикраси на будівлях Метлаха з'явилися у 1856 р. Ця комерційна пропозиція надійшла дуже вчасно: розросталася глобальна урбанізація, всюди велося інтен-

⁶ Шмагало Р. Роль музеїв у становленні художньо-промислової освіти України наприкінці XIX — початку XX ст. (До 125-річчя Міського промислового музею у Львові). *Мистецтвознавство*'99. Львів, 1999. С. 82.

⁷ А також в інших містах: Мерциг, Дрезден та ін.

⁸ Існувала з 1875 р., була під державною опікою. Див.: Савчук М. *Українські еліти Коломиї 1848–1991* (Інтернет-ресурс, див. с. 192)

⁹ Мельник І. *140 років Галицької Крайової виставки* (Інтернет-ресурс, див. с. 192). До комісії також входили: голова Галицького господарського товариства кн. А. Сапіга, сеймовий посол Ю. Бадені, президент Наглядової ради Рільничого банку Б. Августинович та інженер, будівничий галицьких залізниць, один з організаторів Промислового музею у Львові і дослідник Л. Вербицький.

¹⁰ Beck P. *Administrativer Bericht über die Beteiligung Österreichs an der Weltausstellung in Paris im Jahre 1878*. Wien, 1879.

¹¹ Горда-Цибко О. Львівські «археологічні» виставки 1885 та 1888–1889 років і новий етап українського музейництва у Львові. *Дрогобицький краєзнавчий збірник*, 17–18. Дрогобич, 2014. С. 235–247.

сивне будівництво. Завдяки неймовірній кількості замовлень наприкінці 1870-х рр. компанія стала найуспішнішим керамічним підприємством світу. А термін «Mettlacher Platten» — метлаські плитки — отримав статус загальної назви керамічної міцної оздоблювальної плитки.

Приклад досягнень різноманітних промислів на віденській виставці відчутно стимулював поштовхування промислу у Галичині та пришвидшив справу організації крайових виставок та закладання ремісничих шкіл. До цього підштовхували також наявні у краї осередки народних ремесел: справу треба було перевести у потрібне русло та надати їй підтримки. Тож у 1886 р. Володислав Федорович заснував гончарну школу у Товстому, 1876 р. В. Дідушицький долучився до поштовхування гончарної школи у Коломиї⁸, а 1877 р. став головою комісії з організації Крайової рільничо-промислової виставки у Львові, яка послужила одним із інструментів активізації економічного розвитку Галичини⁹. Експозицію сформували відділи промисловості, ремесла, жіночої праці, будівництва, освіти, наукових інструментів та сільського господарства. Серед багатьох зразків народних ремесел виставляли піч та гончарні вироби майстра Василя Шостопальця із Сокаля та Олекси Бахматюка з Косова. Він здобув медаль і грошову нагороду, а його вироби — популярність. Цікаво, що у процесі підготовки виставки загострилася потреба у мистецьких кадрах, що й пришвидшило

відкриття у Львові художньо-промислової школи 24 квітня 1877 р.

Тим часом всевітні виставки ставали свідченням економічного потенціалу і культурного поступу європейських націй. На Всесвітній виставці в Парижі 1878 р. В. Дідушицький був почесним членом австро-угорської виставкової комісії та членом міжнародного журі за спеціалізацією гончарна промисловість¹⁰. Він також з великим успіхом представляв українське народне мистецтво (різьбярство, гончарство та ін.), яке здобуло гучну славу та нагороди.

Суспільне захоплення народним мистецтвом та ентузіазм, пов'язаний із його популяризацією та вшануванням, спричинили проведення у 1880 р. двох етнографічних виставок у Коломиї: польської — від краківського «Татранського товариства» та української — від української громади міста, представленої народовцями, діячами «Просвіти» та товариства ім. Качковського. Виставки відвідав цісар Франц Йосиф I. Він не лише віддав велику шану майстерності народних митців, але й виявив намір замовити кахлеву піч в О. Бахматюка.

Загальний культурний резонанс отримали також польсько-українська археологічна виставка, присвячена Археологічному з'їзду, котрий відбувався у Львові у вересні 1885 р., та вагома для самоусвідомлення української спільноти краю ювілейна «Археологічно-бібліографічна виставка Ставропільського інституту» 1888–1889 рр.¹¹ Цінністю останньої

Створений фірмою І. Левинського «Будинок робітника» в експозиції Виставки будівельної промисловості у Львові 1892 р. Фото з преси

Сторінка з проекту інтер'єру Галицького павільйону на Всесвітній виставці в Парижі. Едгар Ковач. 1900 р. Архівне фото

Рекламний плакат Загальної крайової виставки у Львові 1894 р. МЕХП

Глечик виробництва фабрики І. Левинського. Майоліка. Кін. XIX ст. МЕХП





Експозиція кераміки фабрики І. Левинського на Художньо-промисловій виставці в Коломиї 1912 р. Архівне фото

Ваза зі сценою «Гуцульський ярмарок» і з підписом автора: Еміліян Дубрава. Майоліка. Фабрика І. Левинського. 1906 р. МХП

Таріль, полумисок і свічник виробництва фабрики І. Левинського. Майоліка. Поч. ХХ ст. МХП

стала репрезентація комплексного погляду на давню культуру українців, визнання її високих здобутків та потужного естетичного і дослідницького потенціалу. Коли І. Левинський розпочав створення своєї «будівельної імперії», перспектива її розвитку була уже достатньо чітка: будівництво і реконструкція Львова надава-

ли як широкі творчі можливості, так і фінансовий зиск, адже відчувалася гостра потреба не лише в концептуальних архітектурних розв'язаннях планованих споруд та цілих районів, але й у фахових інженерних знаннях та якісних будівельно-оздоблювальних матеріалах. Тут тандем Захаревича і Левинського виявився надзви-



Тарелі фабрики І. Левинського. Поч. ХХ ст. МХП

чайно плідним. Спочатку у районі Кастелівки у Львові було відкрито будівельний магазин, який торгував, серед іншого, матеріалами відомої фірми «Барта і Тіхи»¹². Брак матеріалів у час інтенсивного будівництва давався взнаки. Коли у 1887 р. відбувалася Крайова художньо-промислова виставка у Кракові, у ділянці саме будівельної і оздоблювальної продукції сильніше, ніж на львівській виставці 1877 р., відчувалася нестача пропозицій. Усвідомлюючи це, у 1889 р. І. Левинський за підтримки чеських партнерів, а також Юліана Захаревича та Олександра Домашевича відкрив власне перше виробництво — «Фабрику кахлевих печей»¹³. З цього почалася історія успішного українського підприємця, це змінило кон'юнктуру споживання і вплинуло на есте-

тику споруд. Кахлі, облицювальна та підлогова плитка і фаянсовий декор стали тими невід'ємними складовими багатьох архітектурних комплексів, які поставали у кінці ХІХ — на початку ХХ ст. у Львові. А їх виразні запозичення і стилізації народної, зокрема гуцульської, орнаментики забезпечили цій кераміці оригінальну естетику та яскраву індивідуальність у масиві іншої різнопланової та різнонаціональної продукції. Важливою з огляду на стрімкий урбанізаційний розвиток Львова стала Виставка будівельного промислу 1892 р., яка відбулася на території довкола Політехнічного інституту. Вона ж принесла нагороду і виробам І. Левинського, одного з ініціаторів виставки, котрий експонував зразок типового житла робітника.

¹²Фірма «Ф. Барта і К. Тіхи» заснована на околиці Праги. Спочатку Ф. Барта мав успішне підприємство з виготовлення портландцементу, з яким на виставці у Відні 1873 р. отримав почесний диплом. Та з крахом Віденської фондової біржі підприємство зупинилося. У 1875 р. він зустрів К. Тіхого, їхнє спільне підприємство з виробництва шамоту, кераміки та декоративної теракоти запрацювало у 1878 р. і тривалий час було успішним (Інтернет-ресурс, див. с. 192).

¹³Нога О. Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат. Львів: «Центр Європи», 2009. С. 105.



Організаційний комітет Гуцульської промислової спілки 1888 р. Архівне фото

Парні тарелі із погрудними зображеннями гуцула та гуцулки. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП

Наприкінці XIX ст. виставки утвердили за собою статус майданчика для демонстрації досягнень культурно-економічного розвитку різних європейських народів. У цьому контексті позитивним прикладом національної консолідації був досвід влаштування Крайової виставки у Празі 1891 р., яку відвідала українська делегація на чолі з Володимиром Шухевичем.

Для української громади такою символічною стала Загальна крайова виставка у Львові 1894 р. Попри всі перипетії її організації, вона потужно представила потенціал української культури

і промислу, зокрема і в архітектурно-будівельній справі. Спроектований Ю. Захарієвичем і збудований І. Левинським Павільйон українських товариств, що брали участь у виставці, постав вдалим прикладом поєднання мотивів національної архітектури із керамічною оздобою. Серед тисячі експонентів Промислового павільйону фабрика І. Левинського як місцевий виробник помітно виділялася фірмовим стилем і якістю керамічних виробів. Вона поряд з етнографічною експозицією, дерев'яною гуцульською церквою та зразками сільських хат з різних



регіонів творила цілісне виразне обличчя української культури.

Крайова виставка у Львові, яку у підсумку відвідало понад мільйон людей, спричинилася, серед іншого, і до популяризації керамічного промислу. Про це свідчать зведені у 1890–1920-х рр. фірмою І. Левинського численні споруди у Львові та інших містах краю, оздоблені вишуканими керамічними панно, декоративними фризами та майоліковими вставками. Архітектурні рішення у формі інтерпретації традиційних будівельних прийомів у поєднанні з керамічним декором позначили етап

нового модерного українського зодчества, де кераміка відіграла роль символічного коду до творення, розуміння і сприйняття національного мистецтва і культури.

Безперечно, на участі кераміки І. Левинського у виставці 1894 р. справа не зупинилася. Навпаки, усі наступні промислові, художні чи сільськогосподарські виставки (Львів 1902 р., Стрий 1909 р., Одеса 1911 р., Коломия 1912 р. та ін.) були підтвердженням заслуженого визнання І. Левинського як творця нової мови колориту й архітектоники кераміки з яскравим національним виразом.

Панно на фасаді прибуткової кам'яниці Юзефа Скварчинського. Майоліка. Фабрика І. Левинського. 1906–1907 рр. Львів, вул. генерала Чупринки, 11 а

Фрагмент панно на фасаді санаторію Солецького. Майоліка. Фабрика І. Левинського. 1908 р. Львів, вул. Личаківська, 103





Типи глиняного посуду фабрики Івана Левинського

Олена Щербань



Глиняний посуд є особливим джерелом історичної, етнологічної, культурологічної, соціально-економічної (ніде так яскраво не виявляється зв'язок між побутом та економічними умовами, як в речах хатнього вжитку) і культурологічної інформації. Це вагома складова традиційної народної культури, в якій упродовж багатьох століть українці демонстрували високий мистецький талант і утверджували власну культурну ідентичність.

Пропоную читачеві короткий огляд типів глиняних виробів посудних форм фабрики Івана Левинського через призму типології вжитку глиняного посуду в культурі харчування, де реалізовано визначені етнокультурні функції, досить стійко пов'язані з конструкцією посуду. Тож на основі розробленої автором типології, підґрунтям якої було взято призначення глиняного посуду в традиційній культурі харчування, виокремимо такі типологічні групи глиняного посуду:

- для приготування страв і напоїв — кухонний (призначений переважно для приготування);
- для збирання (нагромадження), зберігання і тран-

спортування продуктів і напоїв;

- для подавання і споживання страв і напоїв — столовий;
- для здійснення обрядів, святковий — обрядово-«празничний» — виготовлений чи придбаний спеціально для здійснення обряду або підготовки до нього.

Звичайно ж, що кожен тип посуду в кожній групі мав варіанти за особливостями форм окремих частин та розмірами¹.

Цікавими є горщикоподібні виробу, що трансформувалися у приземкуваті вази. Є очевидним, що для приготування страв і напоїв, наприклад, у печі, такий глиняний посуд не є доречним. Але вони цілком підходять для подачі страв до столу — наприклад, різдвяної куті.

Горщики різних форм
виробництва фабрики
І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МХП



¹ Щербань О. *Глиняний посуд в народній культурі харчування українців Наддніпрянщини (друга половина ХІХ — початок ХХІ століття)*. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. С. 43–45.



Банька (тиква)
початку XX ст. і глек
без вуха кінця XIX ст.
Майоліка. Фабрика
І. Левинського. МХП

Глечик з вухом. Майо-
ліка. Фабрика
І. Левинського.
Кін. XIX ст. Приватна
колекція

Вироби вазоподібної форми користувалися великим попитом, а тому й випускали їх великими партіями. Серед них вирізняються такі, які дуже нагадують традиційні форми «тиквастих глечиків» і «тиков». Зупинюся детальніше на описі народної форми глиняної посудини «тиква». «Тиква», «тиковка», «тиковочка», «водяний гле-



чик» — опуклий глечик із вузьким горлечком, вушком. Він використовувався для тримання води прохолодною в полі, рідше — для хмільних напоїв, олії². Дизайн глиняної тикви мав бути таким, щоб її було зручно переносити в руках на далекі відстані (в поле, в степ, на толоку). Отвори «тиков», які носили в поле, закорковували більш герме-



Глечик. Майоліка.
Фабрика
І. Левинського.
Поч. XX ст. МХП

тично за допомогою ганчірки, качана кукурудзи, щільно підігнутого дерев'яного чопика, який досить часто прив'язували до вуха посудини, щоб не загубився. Ідеальний внутрішній діаметр горла такого виробу дорівнює діаметру кукурудзяного качана. Коли людина несла незакриту посудину в руках чи на коромислі, із неї майже не вилива-

лася вода, а якщо її перевернути, рідина з неї буде витікати тоненькою цівкою. До тиков не робили глиняних покришок, щоб ті не дзвеніли, не билися і не губилися. Для прикладу: для столових посудин (куманців, плесканців, іноді барил) гончарі спеціально виготовляли глиняну покришечку, часто — декоровану.

Горлечко і вінця «тиков» були найбільш вузькими, ці посудини було неможливо вимити рукою всередині. Тому в них наливали рідини, які не швидко псувалися. Кожна посудина використовувалася для окремої рідини. Вузькість отвору передусім пов'язана з намаганням зменшити випаровування вмісту. В таких посудинах вода, олія і хмільні напої повільніше нагрівалися. Для цього форми тулубів більшості таких виробів виготовляли кулястими. До того ж вузькі отвори простіше закрити, ізолювавши вміст від контакту з довкіллям. До речі, у регіонах поширення культури виготовлення і споживання виноградного вина (Прикарпаття, Закарпаття і, частково, Поділля) шия частини «тиков» (вони там називалися «баньки», «корчаги») була вищою, ніж на інших територіях. Така деталь при-

таманна і для античних посудин з подібними функціями, що, очевидно, пов'язано з особливостями зберігання вина — воно випаровується більше, ніж інші рідини, і для утворених газів потрібний більший резервуар, яким і є високе горло. Декоративні глечики з вухом і без можна застосувати для зберігання і подачі до столу води чи напоїв, молока, молокопродуктів.

² Василенко В. Опыт толкового словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии. Отдел I-й, II-й и III-й. Кустарные промыслы, сельское хозяйство и земледелие, народные поговорки и изречения. Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII Археологического съезда. Харьков: Типо-литография «Печатное дело», 1902. Т.2. Ч. 1–2. С. 139–216; Пошивайло О. Люстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина). Опішня: Укр. Народознавство, 1993. С. 148–149.



Тарілка, куманець та циліндрична ваза. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЄХП

Особливо декоровані глечики («перепійці») з широким горлом, іноді переплетеним вухом використовували в групі обрядів, нині забутих, що відбувалися під час традиційного весілля. У глечик-перепійцеві переносили і з нього наливали в чарки хмільні напої під час домовлянь між старостами обох сторін після приїзду Молодого до Молодої, при «виводі» Молодої до церкви та її покриванні, під час весільного застілля. Особливим цікавим видом весільного посуду є «глечик для вареної», завжди багато декорований. «Варена» — весільний хмільний напій складного рецептурного і технологічного приготування, який готували в Наддніпрянській Україні.

Своєю чергою у Галичині досконалістю форми і декору виділялися такі вироби фабрики І. Левинського, як куманець і плесканець (можливе їх використання для подачі хмільних напоїв). Ці різновиди посуду для напоїв мали найбільш складні форми тулуба. Специфічна форма тулуба створює ілюзію великого об'єму посудини (плесканець і куманець вміщує меншу кількість хмільного напою, ніж тиква такого розміру, і значно більший за пляшку подібного об'єму), що досить важливо у випадку використання на свята.

Зокрема, в «куманця» («кумана», «калача») тулуб кільцеподібний. Деталі — ніжку, носик, вуха —



Циліндрична ваза, плесканець і полумисок. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЄХП

гончар виготовляв окремо, а потім приточував їх. В літературних джерелах є інформація про те, що глиняну посудину «куманець» можна накласти на руку для зручності перенесення, тримання та розливання вмісту, зокрема під час весілля. Функція одягання на руку була не головним стимулом для створення такої складної форми тулуба. Відомо, що всередині отвору цього типу посуду останньої чверті XIX — початку XX ст. іноді містилися антропоморфні, зооморфні чи орнітоморфні фігурки, що заважали просилити у нього руку. А вже з кінця 1920-х рр. на більшій території України (зокрема на Полтавщині, Слобожанщині) такі вироби виго-

товлялися як декоративні, а не вжиткові. Тобто важливішими виявлялися естетичні якості таких посудин.

Серед глиняних виробів фабрики І. Левинського наявні і посудини циліндричної форми, що перегукуються із народною формою «слоїків» чи банок. Такі види декоративного посуду можуть виконувати функцію зберігання сухих (сипучих) продуктів, меду, повидла та їх транспортування. У хатньому дизайні ці посудини є особливо принагідними вазами.

Чи не основною групою столового посуду, що завжди багато орнаментувався, є миски, тарілки і тарелі. Полив'яні миски поступово стали головним столовим



Таріль і тарілка в «гуцульському стилі». Майоліка. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МХП

посудом широких верств населення до кінця XIX ст. (до того часу використовували здебільшого прості); фабрика І. Левинського випускала миски й тарелі різних розмірів і різного призначення. Використання у побуті декорованих мисок було пов'язане з естетичними факторами.

У народі глиняні миски розрізняли за формою та пропорціями. Глиняна миска — одна з найпоширеніших столових посудних форм. Відповідно до універсаль-

ної народної системи поділу глиняного посуду серед мисок можна виокремити такі типи: «миски», «блюда», «глибокі миски». Оздоблена особливим декором миска могла бути використана в ритуалах та обрядових діях. Наприклад, в Україні побутовали миски для поминальних страв, «миски на принос» — для освячення великодніх страв, святкові миски, в яких до столу подавали кутю чи хліб, зберігаючи їх потім увесь рік у миснику, виставляючи напоказ.



Таріль з портретом жінки й полумисок з розетою. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП

Ваза. Кам'яна маса. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП



Таріль, мисочка і келих. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МХП

Щодо метрологічної системи розрізнення глиняних форм Опішні миски за формою і розмірами поділяли на: «сімейну», «велику», «мисочку», «плоску», «крисату», «ендолу»; у Біликах (Кобеляцький р-н, Полтавщина) за величиною, тобто місткістю, — на «ендолу», «під'ендолок», «під'ендолку», «велику», «мищату», «мисочку». Крім

того, миски за розмірами поділяють, подібно до горщиків, на «килашеву», «горщатну», «кашникову», «махітчану» (Хомутець, Полтавщина). У Постав-Муках (Чорнухинський р-н, Полтавщина) — на «рядову» або «одинарку» — найбільшу миску, «приставку» або «двойку», «тройку», «четв'юрку», «п'ятьорку», «шістьорку».



Дискос для літургійного призначення; горня з одним вухом, сільничка і кухлик з двома вухами. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП



Зразки продукції відділу посуду і декоративних ваз фабрики І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП

Варто зауважити, що «єндолою» називалася велика миска місткістю до 10 літрів, здебільшого з двома вухами, що зазвичай використовувалася для миття посуду, прання білизни, інших господарських потреб³. Багаторазово продірявлена глиняна миска перетворювалася на «друшляк». Фабрика І. Левинського, серед іншого, випускала глиняні друшляки з отворами, наприклад, у вигляді правильної форми квітки-зірки. Такий друшляк можна було використовувати за прямим призначенням, але він міг слугувати і чудовим декоративним елементом у миснику.

Серед інших виробів фабрики вирізняється столова група посуду: сільнички, кухлики, чаркоподібні посудини. Посудинами

для споживання напоїв були «кухоль» і «кухлик». Ці два види виробів різняться не лише розмірами, але і формою. «Кухлі» часто мали складну профілізацію стінок. Стінки «кухликів» дуже часто були прямими, діаметри дна — завжди меншими ніж діаметри верхнього отвору. Тому іноді вони використовувалися у якості кухонних посудин. У кухликах готували «стовпці» — страви, які після запікання повинні мати циліндричну форму. Тобто використання цього виду посуду як кухонного обумовлено необхідною формою і розмірами готової страви. Важливо, що після запікання «стовпці» легко вийняти з посудини.

Окрім утилітарних виробів фабрика випускала маленькі

³ Щербань О. Глиняний посуд в народній культурі... С. 52–54.



Чвірнята і друшляк Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП

декоративні вазочки-монетки — іграшковий посуд, що відтворював традиційні форми глиняних виробів. На базарах і ярмарках вони коштували від півкопійки до копійки, одну монетку — звідси й назва.

Рідкісним видом глиняного посуду, що був у переліку виробів фабрики Левинського, є «чвірнята». Такий глиняний посуд використовувався для носіння страв і напоїв у поле. Спеціалізованою для цього формою наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. здебільшого на Дніпровському Правобережжі були глиняні «двійнята» («двійнятка», «парка», «близнята», «дзвінята»⁴) — два невеликі горщики, зроблені окремо, а потім з'єднані до купи, з ручкою-кільцем на дотичних вінцях, що одночасно правила за держално. Їх

застосовували для перенесення гарячих страв під час польових робіт і сіножатей: в один горщик насипали рідку страву (борщ), в другий — кашу; на Святвечір малі хрещеники носили в них хрещеним батькам кутю й узвар. Рідше з цією метою робили трійнята чи навіть «чвірнята». Глиняні близнята накривали глиняними покритками, приладженими до їх отворів, а також дерев'яною накривкою, спільною для всіх горщиків, або полотниною.

Стосовно четвертої групи посуду — для здійснення обрядів і використання під час свят — то більшість із виробів фабрики, зокрема глечики, миски, тарелі, блюда, могли б виконувати це функціональне навантаження. Найбільш виразні в обрядовому плані глиняні

⁴ Матейко К. Народна кераміка західних областей Української РСР ХІХ–ХХ ст. Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. 108 с.



44

Святкова миска і таріль із зображенням св. Миколая. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП

вироби в контексті традиційної культури харчування використовувалися на Різдво, Водохреще та Великдень. Упродовж циклу новорічних свят в обрядовій ролі, як об'єкти культури харчування, використовували горщики (для куті та узвару), глечики (для узвару та свяченої води), миски і тарілки. Їхню ритуальну роль засвідчують факти, що вони здебільшого мали бути новими чи застосовуватися лише для певної святкової okazji. Новий посуд — значить, не вживаний, чистий, не осквернений.

Святковий різдвяний та великодній глиняний посуд використовували здебільшого за його основним призначенням — приготування та подавання святко-

вих страв до столу, а також транспортування їжі для освячення в церкві. Гончарям нерідко надходили спеціальні замовлення на виготовлення святкового посуду.

Вироби фабрики Івана Левинського багато декоровані (відома любов видатного львівського будівничого до майоліки), тож їх першочергова функція — декоративна. З погляду функціонального призначення, багато декорований посуд здебільшого використовували для оформлення святкової трапези — Різдвяної вечері, Великоднього обіду, весільного чи недільного родинного застілля, або для прикраси помешкання, у хатньому дизайні.



45

Дискос літургійного призначення, підсвічник і святкова миска виробництва фабрики І. Левинського. Поч. XX ст. МХП



Орнаментика керамічних виробів

Оксана Герій



У час, коли Іван Левинський розпочинав свою власну підприємницьку діяльність у сфері виробництва кераміки (кінець 1880-х рр.), орнамент у культурі суспільства Галичини відіграв важливу роль. Його вивчали в усіх навчальних закладах, так чи інакше пов'язаних із ремеслом і мистецтвом¹. Речі, які супроводжували життя людини, щедро декорували: селяни — традиційними народними візерунками, а до вибору містян був широкий репертуар мотивів різних історичних стилів, які пропонувала художня промисловість Австро-Угорської імперії.

Тоді, не зважаючи на заклики прогресивної еліти виявляти «патріотичне почуття самотньої минувшини» і відроджувати рідне мистецтво², загал споживачів і мистців ще за інерцією, вихованою естетикою історизму, визнавав красу виробів, які наслідували античну класику чи зразки європейських стилів. Тому виготовлені у той час на фабриці І. Левинського пічні кахлі та набори підлогової плитки були прикрашені переважно елементами ренесансного чи рококового орнаменту. Натомість рельєфні кольорові майолікові плитки для



Фрагменти майолікового облицювання вілли Яна Стики з орнаментами періоду історизму. Фабрика І. Левинського. 1890 р. Львів, вул. Листопадового чину, 11

облицювання фасадів будівель декоровані мотивами, почерпнутими з середньовічного мистецтва: романо-візантійського (квітки-пальмети), готичного (французькі лілії, трилисники), іранського (тричастинні листки тощо). Однак, як не дивно, у фасадних композиціях ці екзотичні для європейських класичних стилів елементи укладалися з властивою ренесансу розміреністю, статичною симетричністю, геометричною правильністю. Такий орнамент наочно демонстрував скерування естетичної думки мистців, що гуртувались довкола Львівської Політехніки, до раціонального осмислення краси. Завідувач кафедри архітектури, автор проєк-

тів керамічних ваз і плиток³, вчитель і компаньйон Івана Левинського професор Юліан Захарієвич з цього приводу писав: «Світ збудований математично і до цього ідеалу всі несвідомо у мистецтві прагнемо ... образ красивий, коли укладений за математичними лініями, чи шукає рівноваги як в колориті, так і в пропорціях...»⁴. Отож, близька світогляді І. Левинського та дотримана художниками, які з ним співпрацювали, заснована на раціональних законах композиції культура орнаментальної творчості допомагала тримати високий рівень професіоналізму у керамічній продукції фабрики й під час новаторських пошуків, до яких спонукали закли-

¹ Wystawa prac uczniów i uczeń C. K. szkoły dla przemysłu artystycznego we Lwowie. *Czasopismo Techniczne*, 11. Lwów, 1887. S. 130.

² Wdowiszewski J. *Malarstwo dekoratywne ze szczególnem uwzględnieniem miejscowych stosunków*. *Czasopismo Techniczne*, 7. Kraków, 1881. S. 80–82.

³ Нора О. *Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат*. Львів: Центр Європи, 2009. С. 98, 103, 111–112.

⁴ *Czasopismo Techniczne*, 1. Lwów, 1889. S. 7.



Теракотовий і поливаний тарелі та ваза з кам'яної маси з рослинним орнаментом періоду модерну. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП

ки розвивати національне мистецтво або творити нове, модерне.

Стиль модерн висував до орнаменталістів революційну вимогу забути все попереднє і шукати нові мотиви, опираючись на особисте вміння узагальнити й стилізувати побачену в природі форму, досягнути відповідність декору конструкції⁵. Старанне змальовування гіпсових відливів класичних архітектурних прикрас, яке у попередні роки практикували у художньо-промислових школах, тепер дедалі частіше поступалось місцем

завданням натурних студій місцевої флори і фауни й укладанню на основі їхніх стилізацій оригінальних візерунків⁶. Випускники цих галицьких чи інших європейських шкіл видозмінили й декор керамічних виробів фабрик І. Левинського: кахель, плиток і посуду. Компонування елементів стало динамічне, закручена спіраллю вісь симетрії пролягла по діагоналі форми, нерівний ритм об'єднав вигнуті контурні лінії. Прикрашаючи фасадні плитки, бордюри підлогових панно, пічні кахлі та вази, вазони, тарелі,

⁵ *Przemysł artystyczny*, 1, 1896. S. 14.

⁶ Шмагало Р. *Історичний розвиток, структурування та методологія дизайноосвіти в Україні кінця XIX — середини XX ст. Нариси з історії українського дизайну XX століття*. Київ: Фенікс, 2012. С. 155. Іл. 17–18.



Тарелі і таця виробництва фабрики І. Левинського зі стилізованими мотивами місцевої флори. Майоліка. Поч. XX ст. МХП



Тарелі і ваза з орнаментом, натхненим народною вишивкою та мотивами мистецтва Сходу. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП

майстри експериментували із стилізаціями зображення будяка, кульбаби, польового букету з волошок та ромашок тощо. Інколи вони захоплювались алюзіями до східного мистецтва, обираючи або характерну для Японії естетику вільного розташування на білому багатозначному тлі квітучої гілки, або щільний, притаманний ірано-турецькій традиції, насичений кольорами і деталями візерунок.

Однак продукція відділу гончарства і посуду (мабуть, через найбільшу наближеність до народного побуту, а не до міської елітарної архітектури) вже від самого початку діяльності фірми І. Левинського була зорієнтована на завоювання елементів та засад національного орнаменту. У цій ділянці підприємництва, як стверджували сучасники, І. Левинський особливо виявляв свою любов до української



Група розписаних посудин із кам'яної маси, візерунки яких наслідують орнамент Близького Сходу або археологічної Трипільської культури. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП



Таблиця № 8 з альбому «Взірці домашнього промислу» (Львів, 1882) та натхненні народною керамікою Косова і Пістиня виробу фабрики І. Левинського. Кін. XIX ст. МХП

⁷ Олексин І. Іван Левинський: його життя та праця. Львів: Агрономічно-технічне товариство «Праця», 1934. С. 17.

⁸ Нога О. Іван Левинський... С. 98.

⁹ Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi. Krakow, 1880. S. 22.

¹⁰ Wierzbiński L. Wzory przemysłu domowego: wyroby gliniane włoscian na Rusi. Lwów, 1889. 26 s.

народної творчості⁷. Спершу, не маючи ще власних ані технологічних, ані мистецьких напрацювань, він запрошує до роботи на фабриці сільських майстрів та випускників Коломийської гончарної школи, заснованої 1876 року⁸. Вони розпочали декорувати фабричний посуд за зразками кераміки народних майстрів Косова і Пістиня, зокрема Олекси Бахматюка, який на той час здобув визнання на виставках і серед колекціонерів⁹. Виразними є паралелі між репродукованими

у виданні Міського промислового музею у Львові декоративними мотивами творів О. Бахматюка й орнаментами на посуді¹⁰ і навіть облицювальних плитках фабрики І. Левинського. Виконані в зеленому, жовтому, брунатному кольорах дзвіночки, квіти-розети, гірлянди, трипелюсткові квіти та інші колишні елементи пишного барокового орнаменту, які, зазнавши спрощення та узагальнення, надовго затримались у народному гончарстві Гуцульщини, тепер



одержали нове життя у львівській фабричній продукції. Також були запозичені і суттєво розвинені оригінальні орнаментальні винаходи Коломийської гончарної школи: широкий мальований на корпусі ваз фриз зі сценою «Похід гуцулів», вписування круглих розет у півколові арки-вигини декору плічок глеків, фриз з гострих трикутничків — «вовчих зубів» тощо.

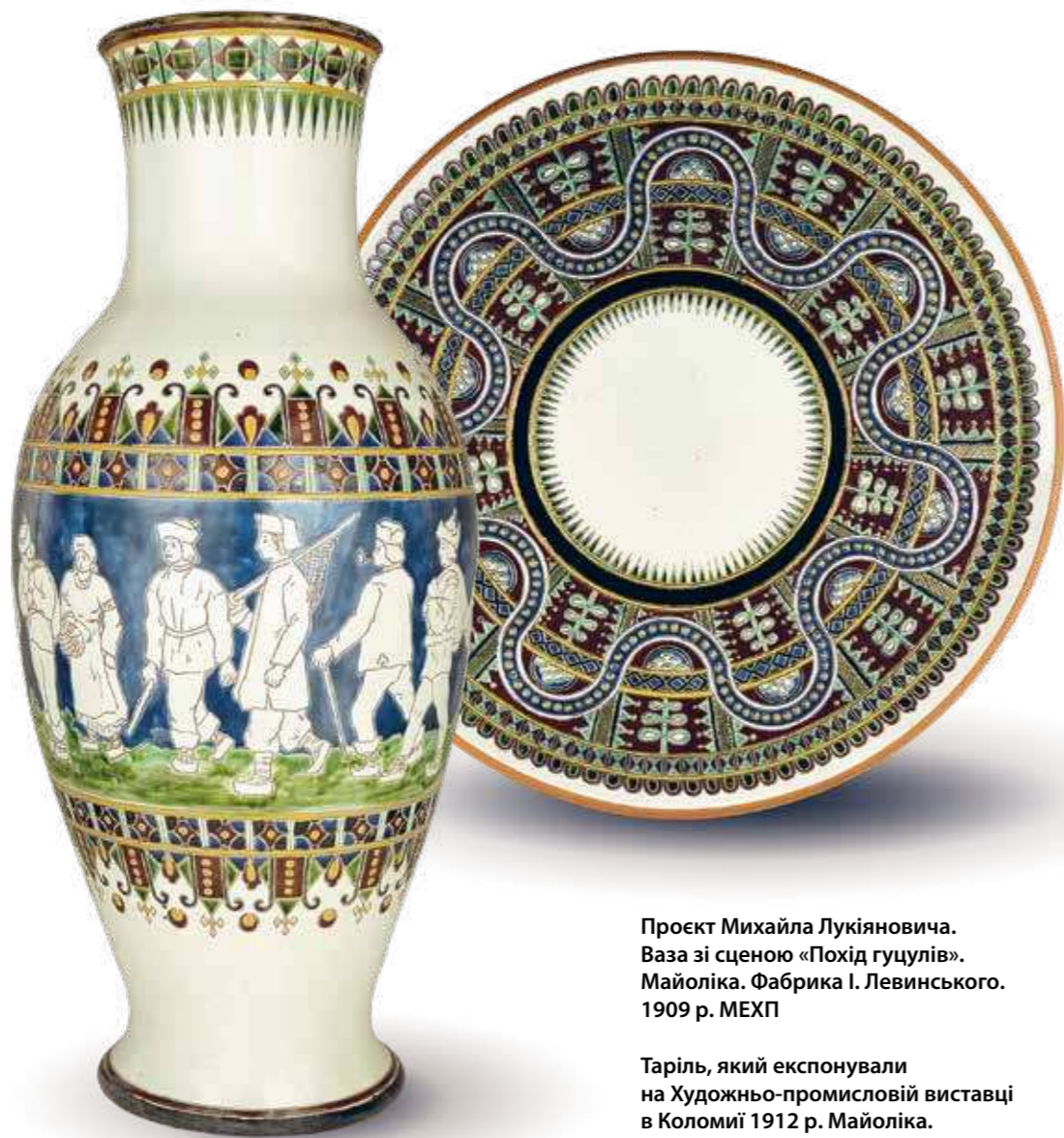
Останнє десятиліття XIX ст. стало часом активних пошуків власного мистецького обличчя гончарних

виробів фабрики І. Левинського. Було складно, адже інерція історизму у смаках суспільства ще залишалась, про що свідчить той факт, що умови оголошеного 1893 р. Міським промисловим музеєм у Львові конкурсу проєктів «з народними мотивами» виконали лише 2 учасники¹¹. Та й загалом, ще й 1899 р. доводилось констатувати, що «рідний» орнамент не надто популярний у Галичині, «для більшості людей він чужий, ще так і не став істотним виразом уподобань і понять

Проєкт Станіслава Мацьке і його реалізація на фабриці І. Левинського. Майоліка. Поч. XX ст. Приватна колекція

Горщик з кам'яної маси із подібним орнаментом, який наслідує форми гуцульських зг'ард. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП

¹¹ Czasopismo Techniczne, 3. Lwów, 1894. S. 26.



Проект Михайла Лукіяновича.
Ваза зі сценою «Похід гуцулів».
Майоліка. Фабрика І. Левинського.
1909 р. МХП

Таріль, який експонували
на Художньо-промисловій виставці
в Коломиї 1912 р. Майоліка.
Фабрика І. Левинського. МХП

¹²Lachner F. Ornament roślinny w obecnej sztuce zastosowanej do przemysłu. *Czasopismo Techniczne*, 23. Lwów, 1899. S. 254.

¹³Вороняк І. Образотворче мистецтво в «Просвіті» як засіб формування національної свідомості. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, 19. Львів, 2010. С. 208.

сучасного суспільства»¹². Тому майстри фабрики шукали компроміс, прикрашаючи форму грецької амфори не процесією античних героїв, а сценою «Похід гуцулів», вміщуючи замість класичних йонік та антемію «бахматюкові» дзвіночки та турецькі гвоздички, як це видно на вазі 1899 р. майстра, підписаного монограмою «S.D.».

Але часи змінювались, потужна просвітницька робота української інтелігенції виховувала у спожи-

вачів замилювання рідним мистецтвом¹³, а співробітники фабрики І. Левинського вдосконалювали орнамент «українського стилю». До виконання цього важливого завдання підприємець залучав як керамістів (Еміля Дубраву, Осипа і Миколу Білоскурських, Михайла Галібея, Михайла Лукіяновича, Юрія Лебіщака та ін.), так і архітекторів (Олександра Лушпинського, Лева Левинського, Гната Колцуняка), підбадьорюючи



Парні тарелі з портретами гуцула і гуцулки та ваза-амфора зі сценою «Похід гуцулів» і написом на плічках «S. D. 1899» — приклади поєднання мотивів історичної європейської та української народної стилістики. Фабрика І. Левинського. МХП

випускників Львівської Політехніки словами: «Щоб ви собі, панове, малих завдань ніколи не легковажили. Якщо цілість постає завжди з досконалих частинок, то не обтяжить панів засильно, а тільки скоротить вільний час, якщо малому промислові, який дотичний до будівництва, посвятимо кілька вільних хвилин»¹⁴.

Для пошуку національного виразу мистецтва використали засвоєну ще в час історизму ме-

тодологію: «зачерпнути з багатої скарбниці народних мотивів, зіставити їх і пристосувати за потребою так, щоб знайти орнамент самобутній, на рідних взірцях опертий, всі вимоги естетичні задовольняючий, і разом з тим імпонуючий своїм багатством якостей, барв, майстерного виконання»¹⁵.

Уважний спостерігач в орнаментах посуду фабрики І. Левинського першого десятиліття ХХ ст. знайде не лише елементи декору народної

¹⁴Lewiński J. O budownictwie użytkowym. *Czasopismo Techniczne*, 4. Lwów, 1902. S. 55–56.

¹⁵Lachner F. Ornament... S. 254.



Майоліковий таріль і ваза з кам'яної маси із орнаментом, який наслідує гуцульське різьблення в дереві. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МХП.

¹⁶Кам'янка, кам'яна маса — склиста керамічна маса, кольорова після випалу і глазурування (на відміну від подібної за технічними характеристиками білої склистої маси — порцеляни). Див.: Leski J. *Glina i wyroby z nej*. Podgórze: Nakładem Redakcyi «Przeglądu ceramicznego», 1902. S. 13–14. На фабриці І. Левинського з кам'янкою почали працювати з 1906 р. Див.: Нога О. Іван Левинський... С. 96, 113.

¹⁷Lewiński J. *O budownictwie uylitarnem...* S. 56.

кераміки, але й мотиви гуцульської різьби по дереву, прославленої виробами династії Шкрібляків, повтори багатой геометричними варіаціями народної вишивки, мотиви гуцульського мосяжництва. Кераміка для таких запозичень — благодатний матеріал, бо різні технології її декорування (ритування, розпис ангобами, різьблення по сирому черепку) могли відтворити плоске різьблення в дереві чи гравіювання в металі, чітке оконтурення чи суцільне зафарбування площин кольором. Усі почерпнуті зі скарбниці народного мистецтва мотиви у руках професійно вишколених художників і ремісників зазнавали трансформації: десь — уподібнення класичним пальметам,

десь — раціональної геометризації, десь — сміливого узагальнення й укрупнення форм, оригінального кольорового чи новаторського технологічного (кам'янка¹⁶, іррадійовані поливи тощо) рішення. Важливо, що скомпоновані із цих «народних цеглинок» орнаменти гармонійно узгоджувались із формою виробу, підкреслювали його головні функціональні частини, надавали йому виразної самобутності. До речі, на критичні зауваження щодо новаторських пошуків Іван Левинський справедливо зауважував: «Критика краси, яка народжується, є передчасною, бо тільки те залишиться красивим для живучого народу, що він відповідно до своєї культури за своє приймає»¹⁷.



Еміль Дубрава. Рельєфна плакетка із зображенням торговця та селянки. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МХП

Карафа із мотивами розет, які повторюють композицію гуцульських мосяжних чепраг. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МХП

Горщик і ваза з орнаментами, натхненними народною вишивкою. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МХП





Декоративний посуд фабрики І. Левинського із оригінальним поєднанням стилізованих мотивів народної вишивки і мотивів класичного орнаменту. Поч. XX ст. МХП

Не варто вважати, що процес перенесення мотивів з вишивки чи різьби на кераміку контролювали лише естетичні чинники: мода, смак, розвинене відчуття композиції чи кольору. На рівні стійких, закорінених у народному світогляді асоціативних рядів простежується й більш глибокий зв'язок, наприклад, символічного зіставлення людини й горщика¹⁸. Тому корпус вази декорували спущеними донизу трьома смугами геометричного орнаменту, що пере-

гукується із вишивкою передньої частини народної сорочки, яка вкривала корпус людини, а плічки глека оздоблювали горизонтальним зубчастим візерунком, що нагадувало бісерну селянку чи намисто довкола шиї дівчини. З цього погляду абсолютно логічним є використання у вертикальних смугах на тілі вази орнаменту, схожого на вишитий; оправданим є вплітання композицій гуцульських зг'ард чи чепраг у декоративні смуги плічок посуду.

¹⁸Станкевич М. Протодизайн, концепції і морфологія дизайну. Нариси з історії українського дизайну XX століття. Київ: Фенікс, 2012. С. 128.



Вази фабрики І. Левинського, розеткові мотиви яких наслідують прикраси гуцульського мосяжництва і різьблення по дереву. Поч. XX ст. МХП



Вироби фабрики І. Левинського з абстрактним орнаментом, який походить від сміливої стилізації народних мотивів. Поч. XX ст. МХП

Можливо, саме прагненням зрозуміти глибинні корені й смисли народної орнаментики для того, щоб вільно володіти національною формою вислову новочасних ідей, умотивоване використання в прикрасах посуду фабрики І. Левинського мотивів писанкового орнаменту. Звісно, певну роль споріднення відіграла візуальна подібність між технологією воскового розпису яєць і способом риткування кераміки, чи відповідна геометрія опуклої поверхні писанки й кулястих боків горщика.

Є майже дослівні повторення писанкових гуцульських коників чи вітрячків на фабричних вазочках з камінки, є складніші, багаторульні композиції на великих тарелях, але схоже на те, що саме писанковий орнамент як найсильніше абстрагований від конкретики і як найбільше ємний щодо закладених давниною смислів надав майстрам підприємства І. Левинського простір для новаторських експериментів з декором посуду, в яких вже відчутно подихи раціонального конструктивізму.

Майолікові тарелі і горщики з кам'яної маси, прикрашені візерунками, які наслідують орнаменти писанок. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП





С. 62–63 — посуд з писанковими мотивами. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП

Орнамент гончарних виробів фабрики І. Левинського, закорінений у народній культурі, розвинувся, приймаючи всі доступні професіоналу того часу досягнення мистецтва й технології. Випробувані в малих формах посуду національні візерунки стали основою для розробки інформаційно промовистого керамічного декору фасадів громадських бу-

дівель українців. Прикраси кераміки фабрики Івана Левинського скрупульозно увібрали в себе всі цеглинки розсіяного по різних видах народного мистецтва візуального коду національного світогляду й етногенезу, зберегли їх у чудових формах і передали нащадкам як базовий матеріал для подальшого творчого розвитку.





Майоліковий
декоративний посуд
і дискос для
церковного обряду
виробництва
фабрики
І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МХПІ





«Керамічний код Івана Левинського»: розкодування імен та шкіл

Ростислав Шмагало

66



Валеріан Крицінський.
Малюнок до таблиці № 6
з альбому «Взірці
домашнього промислу»
(Львів, 1889)

Ваза. Майоліка. Фабрика
І. Левинського.
Поч. XX ст. МХП

Нвілейна виставка «Керамічний код Івана Левинського» виявилася наймасштабнішою в історії Музею етнографії та художнього промислу презентацією фондкових збірок та окремих приватних колекцій продукції фабрики кераміки Івана Левинського. В численних виступах з нагоди відкриття прозвучали вкотре імена архітекторів — творців унікального варіанту сецесії та модерну в архітектурі Галичини, т. зв. «українського стилю», «гуцульського стилю» або українського модерну.

Але славнозвісний бренд: «Фабрика кераміки Івана Левинського» створювали художники-керамісти, технологи та дослідники, які за власними проектами і авторськими технологіями витворювали ці шедеври. Адаже декоративну кераміку фабрики лише частково проектували відомі архітектори і, як виняток, втілювали в матеріалі. Левину частку продукції створювали художники, випускники керамічних, художньо-промислових шкіл (далі — ХПШ) та академій мистецтв. Напрошується порівняння із брендом відомої ювелірної фірми Карла Фаберже, що мала, до речі, окрім Петербурга і Лондона, дві

успішні фабрики у Києві та Одесі. Як ідеолог і талановитий менеджер свого стилю, Фаберже власними руками долучився до створення лише кількох ювелірних предметів. Не зайвим буде згадати й те, що серед сотень каменерізів, граверів, емальєрів та ювелірів фірми було понад сорок вихідців з України. Тільки початково К. Фаберже працював на російського царя, а І. Левинський ідейним чинником і потенційним користувачем своєї іменної кераміки бачив увесь український народ.

Школи кераміки з тогочасною ефективною методикою обміну фахівцями та практикою пересувних навчальних майстерень динамічніше просували ідеї модерну, ніж школа архітектури Львівської Політехніки, першочергово зорієнтована на регіональні потреби. Хто ж були оті «безіменні» на вистав-

ці однодумці Івана Левинського, безпосередні творці українського модерну в кераміці? Пригадую захист своєї кандидатської дисертації «Гончарні промисли України кінця XIX — початку XX ст...», що відбувався у Москві часів «Перестройки» у 1992 р. Тоді вперше на захист були винесені такі звичні для нинішнього наукового обігу поняття як «український модерн» чи «український стиль» в архітектурній та промисловій кераміці. У залі захисту відчувся шум занепокоєння. Але після представлення доказової бази історичне явище здобуло визнання, а головуючий на захисті академік сказав: «Какое богатое искусство, а от московского модерна одни перья остались». І ще одне, доречне у цьому контексті порівняння із глибшою історією. Коли на Всесвітній виставці в Парижі

Макітра. Майоліка.
Фабрика І. Левинського.
Поч. XX ст. МХП

67



1900 р. кераміка Коломийської гончарної школи була відзначена Золотою медаллю, Імператорський порцеляновий завод Петербурга посів у рейтингу міжнародного журі останнє місце в числі усіх керамічних підприємств тодішньої Європи. Оцінювалася, насамперед, новизна стилістики, актуальні і новаторські на той час національні відгалуження стилю модерн...

А здобути фабрикою кераміки І. Левинського на численних виставках успіхом вона найперше завдячує конкретним майстрам та конкретним керамічним школам,



Склад готових виробів на фабриці І. Левинського. Архівне фото

Таблиця № 4 з альбому «Взріці домашнього промислу» (Львів, 1882)

Свічник. Фабрика І. Левинського. Майоліка. Поч. XX ст. МХП



що у пошуках нового стилю зробили ставку на стилізацію місцевого народного мистецтва.

Першість в означених організаційно-творчих процесах належить Коломийській гончарній школі (1876–1914), зокрема одному з її керівників, згодом директорові Львівської ХПШ Валеріану Крицінському та видатним випускникам — Осипу та Миколі Білоскурським, Юрію Лебшаку та ін. Вони згодом стали творчим, технологічним та організаційним ядром фабрики кераміки І. Левинського. Разом з архітекторами ці майстри

були основоположниками не лише галицького та всеукраїнського, але й транс-європейського, ба навіть трансконтинентального (після Другої світової війни) національного стилю та нових технологій в кераміці: від Галичини до Києва, Полтави, Одеси, аж до Казахстану, Криму, Парижа і Америки.

На виставці «Керамічний код...» створено своєрідний ідейно-композиційний центр, вівтар пам'яті Іванові Левинському, який склали портрет архітектора та керамічні свічники виробництва його фабрики. Думаю, цей збірний

Таблиці № 36, 37 з альбому «Мотивы украинского орнамента» (Харків, 1902)

Ваза. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП



¹ Словник художників України. Київ, 1973; Митці України. Енциклопедичний довідник. Київ, 1992.

² Шмагало Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850–1950-і рр.). Львів: Українські технології, 2002. 144 с.

³ Шмагало Р. Словник митців-педагогів...; Шмагало Р. Перша в Україні (до історії розвитку Коломийської гончарної школи). Вісник Львівської академії мистецтв, 5. Львів, 1991. С. 56–62; Шмагало Р. Професійна українська кераміка на виставках кінця XIX — початку XX століть. Вісник Львівської академії мистецтв, 6. Львів, 1992. С. 49–56; Шмагало Р. Тримав на собі цілу школу (Валер'ян Крицінський). Науково-мистецький вісник: Львівський державний коледж декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша. 2002. № 1. С. 14–15; Шмагало Р. Українська кераміка XX століття поза Батьківщиною. Українська керамологія: Національний науковий щорічник. Опішне: Українське народознавство, 2002. Кн. 2. С. 244–276.



Титульний аркуш і таблиця № 2 з альбому «Взірці домашнього промислу» (Львів, 1882)

образ колективної творчої звитяги слід доповнити текстовими «портретами» згаданих вище майстрів мистецтва глини, які творили стилістичне, технологічне і типологічне обличчя славнозвісного підприємства. Інформація про них у найвідоміших словниках мистців України, що вийшли у світ у XX ст., або відсутня, або вкрай обмежена з різних причин¹. Тому відомості подаю на основі «Словника митців-педагогів України та з України у Світі 1850–1950» та згаданої вище дисертації (1992)².

Крицінський Валеріан (1852, с. Каролінів біля Яворова — 1929, м. Краків). Художник-педагог. Ідеолог, теоретик, організатор, методист і літописець кераміки Гали-

чини. Навчався в реальних школах у Тернополі та Львові, Школі красних мистецтв у Кракові (1872–1875) під керівництвом проф. Лушкевича і Синдевського. У 1874 р. отримав 1-у нагороду Товариства приятелів красних мистецтв у Кракові. У 1875 р. навчався у Віденській АМ та в ХПШ при музеї у Відні. Професор рисунку в Коломийській реальній гімназії (1880–1898); керівник Коломийської гончарної школи (1885–1890) і професор рисунку у ній (викладав рисунок і декорацию кераміки на основі місцевих народних мотивів); від 1898 р. — професор рисунку і малярства Львівської ХПШ (читав лекції з історії кераміки, художніх гаптів та рисунку у Львівському промисло-



Таблиця № 12 з альбому «Взірці домашнього промислу» (Львів, 1882)

вому музеї), був директором. Автор численних наукових та методичних праць у сфері декоративно-ужиткового мистецтва. Методика В. Крицінського стала своєрідним теоретичним підсумком піввікового існування ХПШ у Львові і була викладена у його посібнику «Нових методів навчання рисунку в школах різних типів» (1926).

Найповажніше видання Львівського промислового музею «Взірці промислу домашнього», серія VII, Львів, 1883, містить 10 таблиць рисунків гуцульського сніцарства і гончарства, виконаних В. Крицінським. Головний ініціатор вищезгаданого видання Людвиг Вербицький у вступному слові дякує за безкорисну і дуже велику

працю В. Крицінського, одним з чинників якої була гаряча любов до виробів крайових: «Тих кілька слів щирої вдячності, яку складаємо п. Крицінському, нехай виражать правдиве узнання за його шляхетну поміч в праці, піднятій для добра краю». У виданні В. Крицінський уперше відтворює з великою ретельністю вироб народного майстра В. Шкрібляка, фіксує для історії чи не єдині графічні портрети гуцульських талантів, зокрема О. Бахматюка. Технологічні та стилістичні особливості кераміки Коломийської школи були взяті за основу діяльності Керамічної дослідної станції Львівської Політехніки (1886) та фабрики кераміки І. Левинського³.

Горщик. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП

Фриз на фасаді будинку страхового товариства «Дністер». Фабрика І. Левинського. 1905–1906 рр. Львів, вул. Руська, 20

Портрет Осипа Білоскурського на керамічній плитці. Миргородська художньо-промислова школа ім. М. Гоголя. 1908 р. Музей МХПК ім. М. Гоголя



⁴ Шмагало Р. *Мистецька освіта в Україні...* С. 528.

Білоскурський Осип (1883, Коломия — 1943, Алмати, Казахстан) — майстер художньої кераміки. 1890 р. закінчив Коломийську гончарну школу. Від 1904 р. працював на фабриці кераміки І. Левинського у Львові, спочатку директором відділу керамічних виробів, згодом — головним художником, а 1905 р. призначений директором фабрики; від 1908 р. на запрошення українських прогресивних діячів Полтавського губернського земства працював у Миргородській керамічній школі ім. М. Гоголя (викладав з перервами до 1924 р.). У 1909 р. через сімейні обставини переїхав у Петербург, де рік працював завідувачем керамічного відділення Імператорського технічного товариства. У 1910 р. його запро-

шує Буковинський уряд для організації керамічних курсів з метою підготовки кадрів для відродження місцевих гончарних промислів. Далі його запрошено на посаду завідувача та художнього керівника єдиної в Росії Школи інструкторів гончарного виробництва в м. Глинську (Полтавщина), де він працював до 1913 р. Того ж року переїхав у Київське губернське земство, де працював інструктором гончарного виробництва і організував керамічну школу в с. Дибинці Богуславського повіту. У 1915 р. переїхав у Ізюмське повітове земство, де працював до 1918 р. як організатор і завідувач керамічної школи в с. Миколаївці під Слов'янськом. Після 1-го випуску учнів переїжджає на Поділля, де



працює завідувачем відділу професійної освіти при Подільському губернському земстві. Організував низку художньо-промислових навчальних закладів (керамічних, килимоткацьких, вишивальних та деревообробних) в Одесі, Кам'янці-Подільському, Вінниці, Миргороді.

У 1923 р. його призначили головним інструктором з художньої освіти в Народному комісаріаті освіти України. 1925 р. — директор Миргородського керамічного технікуму, та вже 1926 р. його було відкликано на посаду головного інструктора індустріально-технічної освіти України. У 1929 р. Білоскурського переведено в науково-методичний сектор Народного комісаріату освіти з індустріальної освіти, 1932 р. — в Укрпросвітра-

ду, де він організував керамічну станцію. У 1934 р. їде в Крим розвивати керамічне виробництво у Бахчисараї; 1935р. він запрошений у Казахстан (м. Алмати) для організації науково-експериментальної керамічної станції (очолював у 1935–1943 рр.).

Відомо, що керамічні твори О. Білоскурського експонувалися на Всесвітній виставці в Парижі у 1938–1939 рр. (йому присуджено срібну медаль і диплом). О. Білоскурський є автором книг та публікацій про українську кераміку⁴.

Земляк Осипа Білоскурського — також випускник Коломийської гончарної школи *Білоскурський Микола* (1882–1943) — був керівником майстерні будівельного від-

Таріль та ваза. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХПК



У відділі гончарства та посуду фабрики І. Левинського. Архівні фото

ділення Миргородської керамічної школи ім. М. Гоголя у 1907–1941 рр.

Художник фабрики кераміки І. Левинського *Лебіщак Юрій* (1873, Богородчани — 1927, Проскурів, нині Хмельницький) у 1893 р. закінчив гончарну школу в Коломиї, практикував у керамічних майстернях Відня, Львова та Галича, а згодом у Полтаві, Миргороді, Опішні, Хомутці, Ротмістрівці на Черкащині, Проскурові на Поділлі, вів навчання кераміки в Кам'янець-Подільській ХПШ. Автор низки статей, зокрема «Наше гончарство» (1908)⁵.

Лукіянович Михайло (1870?, с. Городниця Тернопільської обл. — 1942, Львів) — вивчав керамічне виробництво у різних європейських художніх центрах. Після навчання у керамічній школі Володслава Федоровича у с. Товстому (1886) закінчив Школу кераміки споріднених промислів у Знаймі

(1888–1892), працював модельєром і художником на керамічному підприємстві В. Гейбеля (1892–1898) та фабриці фаянсу та майоліки фірми Б. Бермана (1892–1893), модельєром керамічної фабрики в м. Фінеркірхен та ін. художньо-промислових підприємствах Західної Європи. Від 1896 р. до закриття Товстівської школи викладав у ній малюнки і моделювання (1900). Тридцять п'ять років (1904–1939) працював художником і керівником фабрики кераміки І. Левинського у Львові; у 1930-х рр. став співзасновником її ідейної правонаступниці — керамічної майстерні «ОКО» у Львові під проводом С. Литвиненка⁶.

Литвиненко Сергій (1898, Полтавщина — 1964, Нью-Йорк) — скульптор і кераміст, був організатором, професором і деканом Вищої образотворчої студії (т. зв. Академії) у Львові (1943). У 1929 р. закінчив Краківську ака-

демію мистецтв у проф. К. Ляцки (був помічником та учнем майстра кераміки, українця В. Трибушного). Студіював у Парижі, де виставлявся у Салоні Тюільрі. 1931 р. прибув до Львова. До Другої світової війни організаційно вів фабрику «ОКО» у Львові, яка продовжила традиції фабрики кераміки І. Левинського. У повоєнний період (1946–1948) викладав на «Вищих образотворчих студіях» у таборі переміщених осіб у м. Берхтесгадені, паралельно співорганізував там навчальні майстерні художньої кераміки. 1956 р. вийшла в Нью-Йорку монографія С. Литвиненка з текстом д-ра М. Гоція⁷.

Десятки висококласних спеціалістів з Коломийської гончарної школи, фабрик Івана Левинського, школи с. Товстого та інших керамічних осередків переїхали на постійну роботу в Польщу, Німеччину, Австрію, Угорщину, Чехію, Російську імперію та інші країни й зарекомендували себе там з найкращого боку, вагомо збагативши своїм досвідом і працею керамічне обличчя Європи. Рух українських керамістів до країн Західного світу поетапно вкладається у наступні періоди.

1880–1910-ті рр. — праця випускників керамічних шкіл Галичини на фабриках і підприємствах західноєвропейських країн.

1912–1914 рр. — еміграція великої кількості керамістів і їхня праця над створенням навчальних керамічних майстерень у європейських таборах для військовополонених, що постали після Першої світової війни;



Михайло Лукіянович. Ваза зі сценою «Похід гуцулів» (вперше сцену використали для декору вази Коломийської гончарної школи у 1899 р.). Майоліка. Фабрика І. Левинського. 1909 р. МХП

⁵ Лебіщак Ю. Наше гончарство. Січ, 1908. С.146-149.

⁶ Лукіянович М. Кудюго повести кераміку. Наші дні, 4. Львів, 1942. С. 8.

⁷ Шмагало Р. Словник митців-педагогів... С. 59-60.



Парні тарелі з портретами гуцула й гуцулки. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МХП

1920–1930-ті рр. — запровадження керамічної освіти в Краківській академії мистецтв, в Інституті пластичного мистецтва ім. Щепанського в Кракові, в Українській Студії пластичного мистецтва в Празі (В. Трибушний, Н. Кислевський, С. Литвиненко, М. Черешньовський, М. Паращук, К. Стаховський, Н. Левитська та ін.).

1945–1948 рр. — школи-майстерні та виставки кераміки у таборах для переміщених осіб у Німеччині (С. Литвиненко, П. Сесь та ін.).

1950–1960-ті рр. — студійна кераміка та викладання українських керамістів у Франції (І. Нижник-Винників, Ю. Кульчицький), в США (Я. Гніздовський, Я. Геруляк, Н. Стефанів, О. Ванчинська, М. Зубар, С. Репа та ін.).

У 1970–1980-х рр. — творча праця у США (О. Дяченко-Коч-

ман, П. Капшученко, С. Зялик, Т. і Б. Осадци та ін.), в Аргентині (П. Капшученко), в Канаді (М. Копистинська, І. Іванусів, О. Монастирська), у Франції (В. Макаренко, Г. Мазепа)⁸.

В усіх зазначених осередках на різних часових стадіях українське мистецтво кераміки позначилося видатними досягненнями на виставках та на ниві мистецького вишколу. Керамікою було охоплено ділянки камерної пластики та скульптури, декоративно-ужиткового посуду на основі традиційного українського гончарства та фабричних зразків початку ХХ ст. з орнаментальною палітрою усіх етнографічних регіонів України.

Ретроспектива столітнього розвитку кераміки важлива задля розуміння історичних причинно-наслідкових зв'язків мистецького

⁸ Шмагало Р. Українська кераміка ХХ століття поза Батьківщиною... С. 244–276.



Михайло Лукіянович (?). Ваза. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. ЛНЛММ Івана Франка

Михайло Лукіянович. Горщик. Майоліка. Фабрика І. Левинського. 1909 р. МХП

Михайло Лукіянович (?). Ваза. Кам'яна маса. Фабрика І. Левинського. 1909 р. МХП

вишколу та художньо-промислового руху. Адже у Львові організація керамічного вишколу історично завжди була нелегкою справою. Заходи громадськості, спрямовані на створення керамічної школи у Львові, супроводжувалися багатолітніми невдачами⁹. Про проблеми та завдання створення керамічного відділу йшла мова у Статуті Львівської художньо-промислової школи (1899). Але організувати такий відділ не вдалося навіть через вісім років після того. Враховуючи також факт закриття на початку ХХ ст. гончарної школи в Товстому та постійні утиски Коломийської гончарної школи (як писав один з її керівників В. Крицінський: «Над школою щось тяжіє, якась чорна рука керує її льосами»), стає очевидним, що урядовці не були зацікавлені у розвитку керамічного промислу Галичини¹⁰. Втім, Коломийська гончарна школа продовжувала активно заявляти про себе на ринку керамічної продукції, на виставках у Станіславові (1880), Тернополі (1884), Львові (1885), Пешті (1885), Кракові (1887), Відні (1890), Львові (1892, 1894, 1899), Парижі (1900), Відні (1904), Мисленіцах (1904), Кракові (1905)¹¹, часто поруч із виробами найуспішнішої в Галичині фабрики кераміки І. Левинського. З огляду на політичні та економічні чинники, показово, що Коломийська школа не взяла участі у першій спробі організації всеукраїнської виставки, Виставки домашнього промислу в Коломиї (1912), тоді як експозицію кераміки фабрики І. Левинського на цій акції супроводжував великий успіх.

З погляду новаторського втілення стилістичних ідей, саме Коломийській школі належить першість появи декоративних тарелів із рельєфними зображеннями гуцульських церков, портретів етнографічних типів, гербу Галичини для Українського Дому; кахлі з рельєфним портретом Т. Шевченка; ідеї поліваріантного згодом фризу «Похід гуцулів» на декоративних вазах тощо. Задовго до фабричних звитяг І. Левинського Коломийська школа досягла великих успіхів у розробленні зразків і виробництві художньо-будівельної та облицювальної кераміки. У зв'язку зі зростанням попиту на багато декоровані кахлеві печі тут виготовляли десятки печей найрізноманітніших форм і розмірів. Поряд з варіюванням форм і декору традиційних гуцульських печей виготовляли також каміни з використанням елементів декору народного мистецтва, зображеннями народних типів, традиційної архітектури, церков, постатей святих¹². Школа використовувала стиль традиційної кераміки у створенні керамічних поясів, фризів, окремих круглих декоративних вставок у зовнішньому та внутрішньому облицюванні як приватних будівель, так і великих громадських споруд. Важливо відзначити стилістичну близькість, а в окремих випадках ідентичність орнаментальних мотивів архітектурної декоративної кераміки Коломийської гончарної школи і фабрики І. Левинського зі зразками орнаментики народної кераміки, зібраними В. Крицінським в альбомах

⁹ Промышленная школа во Львове. Галицкая Русь. 1892. № 147, 2(14). С. 3.

¹⁰ Шмагало Р. Перша в Україні... С. 60.

¹¹ Шмагало Р. Професійна українська кераміка на виставках... С. 49–56.

¹² Munnich T. Przemysł krajowy na wystawie Lwowskiej w 1894 r. Krakow, 1894. S. 30.

¹³ Wierzbiński L. Wzory przemysłu domowego: wyrobów glinianych włościan na Rusi. Lwów, 1882. 52 s.

¹⁴ Лукіянович М. Кудю повісти кераміку. Наші дні, 4. Львів, 1942. С. 9.



Львівського промислового музею «Взори промислу домашнього»¹³.

Після смерті професора Львівської політехніки І. Левинського (1919) традиції його керамічної фабрики намагалися відродити у 1933 р. скульптор С. Литвиненко та кераміст М. Лукіянович у заснованій при посередництві товариства «Праця» керамічній майстерні «ОКО» у Львові. У загрозах Другої світової війни досвід сподвижників мистецтва кераміки обмежено зводився до теоретичних узагальнень, освітянських рекомендацій і просто повчальних порад¹⁴. У цьому ж руслі художньо-естетичних пошуків у другій половині ХХ ст.

досягла значних успіхів Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика, яка нині практично припинила свою діяльність.

Слово про майстрів та ідеологів справи фабрики кераміки І. Левинського завершу ненауково-сакраментальною фразою: Батьківщина повинна знати своїх Героїв-керамістів. Їхній внесок у розвиток мистецтва кераміки вийшов за межі локального явища і набув ознак світового. «Рік Івана Левинського» — це лише добрий привід для праці «тихою сапою», за висловом митрополита Андрея Шептицького, задля відродження української кераміки.

Михайло Гаврилко.
Плакетка з портретом
Т. Шевченка. Теракота.
Фабрика
І. Левинського.
1911 р. МХП

Аркуш з альбому
виробів «Бабині глечики»
Ольги
Манастирської
та її школи (Торонто,
1995)

Таріль з геральдичним
«Галицьким левом»
(вперше мотив
використали майстри
Коломийської гончарної
школи в 1899 р.).
Майоліка. Фабрика
І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МХП







Технологія створення фабричної будівельної кераміки

Олег Рибчинський



Споруда страхового товариства «Дністер» (арх. Іван Левинський, Тадей Обмінський, Олександр Лушпинський, Лев Левинський). 1905–1906 рр. Львів, вул. Руська, 20

Фрагменти керамічного декору фасаду цієї споруди. Майоліка

Упродовж 1880–1910-х рр. фірма Івана Левинського була провідним підприємством у сфері будівельного виробництва Львова. У цей період в місті інтенсивно зростала кількість населення, розвивалося виробництво, освіта та наука, збільшувалися райони забудови. Починаючи з 1860-х рр., розбудовується залізниця, яка сполучає Львів із Віднем, Краковом, Чернівцями, Бродами та іншими більшими й меншими містами.

У 1870 р. формується міський статут, який суттєво розширив систему місцевого самоврядування Львова. Відтак місто здобуло широкі можливості для розвитку економіки цілого регіону. Фінансовим підґрунтям цього процесу став створений 1883 р. Крайовий банк. Позики українському населенню здійснював кооперативний банк «Дністер», заснований у 1895 р. Торгово-економічну сферу спільноти українців Галичини підтримував й організований у 1883 р. споживчий кооператив «Народна торгівля». З 1873 р. діє Наукове товариство імені Шевченка, яке сприяло розвитку істо-



ричної, філософської, філологічної, математичної, природничої та медичної наук. У той час статус коронної провінції Королівства Галичини та Володимирії зумовив просторове розширення Львова. З 1879 р. починає функціонувати кінний трамвай, який у 1894 р. замінює електричний. Кульмінацією індустріальних процесів стає відкриття у 1894 р. Галицької крайової виставки. На ній найбільше уваги приділяють розвитку техніки та технології виробництва.

У другій половині XIX ст. осередком розвитку технічної науко-

Будівлі фабрики кераміки і фабрики «Здоров'я» І. Левинського. Архівні фото

Реклама фірми І. Левинського в «Календарі Просвіти» (Львів, 1909)

Зворотна сторона облицювальної плитки зі штампом підприємства І. Левинського. Приватна колекція

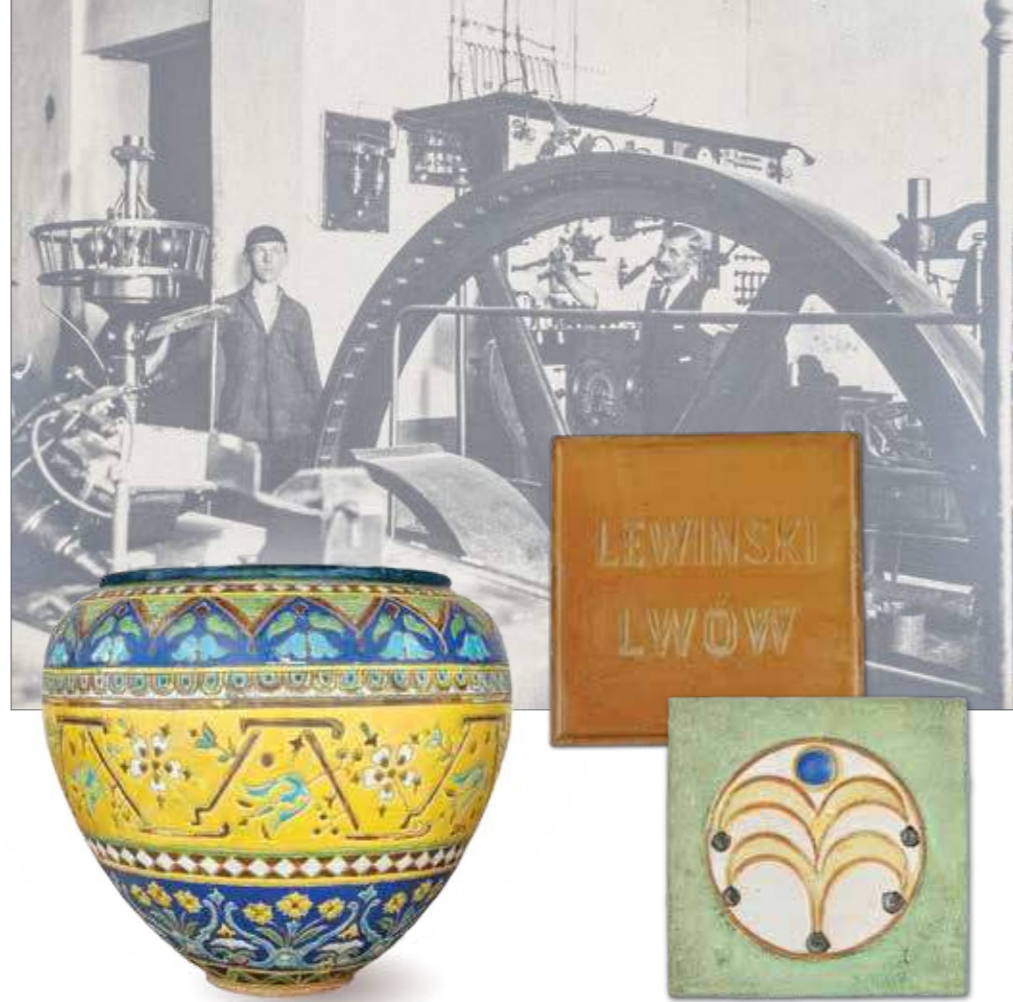
Зразки метласької плитки фірми «Віллерой & Бох»

Електромеханічний відділ фабрики І. Левинського. Архівне фото

Ваза, виготовлена на Дослідній керамічній станції при Вищій політехнічній школі у Львові за проєктом Юліана Захарієвича. Майоліка. Кін. XIX ст. МЕХП

Облицювальна плитка. Шамот, полива. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП

Зворот облицювальної плитки з клеймом фірми. Приватна колекція



¹ *Архітектура Львова. Час і стилі. XIII–XXI ст.* Під ред. Ю. Бірюльова, Б. Черкеса, М. Бевза, А. Рудницького. Львів: Центр Європи, 2008. С.322–323.

² Жук І. *Львів Левинського: Місто і будівничий*. Київ: Грані-Т, 2010. С. 51–55.

вої думки в Галичині була Політехнічна школа. Тому здібний до точних наук вісімнадцятилітній Іван Левинський обрав для навчання саме цю установу. З 1869 до 1874 р. він навчається на відділі інженерії та отримує диплом інженера-архітектора, а в 1881 р. стає будівничим підприємцем.

Досвід інженерно-архітектурного проектування підказав йому перспективний напрямок — виробництво якісної будівельної продукції. Для цього необхідно було застосувати тогочасні науково-технічні здобутки та належно організувати працю на виробництві. У 1885 р. на вул. Крижовій (теп. генерала Чупринки, 58а) Іван Левинський розпочинає будівни-

цтво перших корпусів фабрики і відкриває крамницю будівельних матеріалів. У ній також продавали керамічну плитку званого в Європі підприємства «Barta & Tichý» з Праги. В багатьох репрезентативних будівлях Львова поряд із виробами львівської фабрики є і празькі. Підприємство Левинського невпинно розширювалося, і вже на початку XX ст. об'єднувало 8 земельних ділянок, на яких було приблизно півсотні різного розміру будівель виробничого призначення. Тут розташовувались: мануфактура із виробництва кахель, столярні майстерні, кузня, численні сховища гіпсу, деревини, глини, стайні, котельня, адміністративні та житлові будівлі¹. Від



часу заснування у 1885 р. фабрику Левинського безперервно, майже щорік реконструювали і розширювали, до 1919 р. на її території було проведено більш як 30 розбудов². У 1894 р. на виробничих процесах підприємства брало участь 25 осіб. Вони обробляли і переробляли матеріали, слідували за дотриманням технологічних правил та вимог.

На території фабрики збудували двоповерхову споруду, у якій розмістили паровий двигун, млинки для перемелювання глини і печі для випалювання керамічних виробів. Тут виробляли кахлі для печей, вазони, дахівку, цеглу, плитки для підлог та облицювання стін, рельєфи та скульптурні композиції. Сировину підбирали

відповідно до місця застосування виробів. Якісні вогнетривкі глини з вмістом глинозему більше 39,5% і незначними кількостями оксидів заліза та сульфідів привозили з Чехії, менш якісні, із невеликим вмістом кальциту, гіпсу та сидериту — з Глинська біля Жовкви та Олейова біля Золочева. Це свідчить, що на фабриці впроваджували ефективні й економні виробничі процеси, широко застосували малоопераційні та маловідходні методи роботи. Підприємство І. Левинського було запрограмованим на увесь цикл реалізації архітектурного задуму. Відтак вироби його фірми застосовують у найбільших будівлях Львова кінця XIX — початку XX ст.: впродовж 1897–1900 рр. під

Міський театр у Львові (проєкт арх. Зигмунта Горголевського, будівництво фірми Івана Левинського). Листівка

Фрагмент долівки вестибюлю театру, вимощеної метлаською плиткою підприємства І. Левинського. 1900 р.

Фрагмент долівки. Малюнок Олеса Ноги



Панно на фасаді кам'яниці спілки Ельстера-Топфа. Майоліка. Фабрика І. Левинського. 1905–1906 рр. Львів, вул. акад. Богомольця, 4

Скульптурна композиція із зображенням кінських голів (проект Петра Гарасимовича). Замковий камінь бічної брами палацу Семенських-Левицьких. Теракота. Фабрика І. Левинського. 1894 р. Львів, вул. Пекарська, 19

час будівництва міського театру; у 1901–1904 рр. в період зведення нового львівського залізничного вокзалу; у 1898–1901 рр. при будівництві Єврейського шпиталу; у 1907–1910 рр. під час зведення Львівської торгово-промислової палати. Важливим архітектурним твором фірми І. Левинського була будівля Українського кооперативного банку та страхового товариства «Дністер», збудованого у 1906 р. на вул. Руській, 20 у Львові.

На початку ХХ ст. з огляду на стрімкий розвиток технологічних засобів і будівництва у Львові фабрика І. Левинського стає провідним підприємством Галичини. У виробничому процесі створення керамічних кахель, цегли та дахівки, декоративних плиток для підлоги та стін, виробів декоративно-ужиткового мистецтва, рельєфів та скульптурних композицій було задіяно майже 800 осіб. У вдосконаленні естетичних характеристик керамічних виробів фабрики, після того як у 1901 р. Іван Левинський став надзвичайним професором будівництва Вищої технічної школи у Львові, беруть участь його учні: Вітольд Мінкевич, Владислав Дердацький, Євгеніуш Червін-



ський, Лев Левинський-молодший, Олександр Лушпинський та інші.

Зацікавлення І. Левинського технологічними аспектами будівельного виробництва не зменшили Перша світова війна, примусове вивезення на територію Російської імперії та звинувачення в колабораціонізмі з росіянами. Тому у 1918 р. він засновує товариство «Праця», яке було покликане формувати серед українського суспільства усвідомлення значення ремесла, промислу і торгівлі для життя народу і розвитку його творчих продуктивних сил; заохочувати українську молодь села і міста до науки та праці на полі економічного життя; уможливити молоді вишкіл на ремісників, промислов-

ців і взагалі фахівців з різних ділянок народного господарства через пропаганду, взаємопоміч і творення окремих курсів, шкіл та бурс, розбуджувати творчу ініціативу на полі господарського життя³.

Після смерті Івана Левинського 4 липня 1919 р. фабрикою недовго керував архітектор Броніслав Бауер. Однак через кризу після світової та українсько-польської війн потужне підприємство поділилося на окремі малі фірми та спілки.

На фабриці І. Левинського у виробництві цегли використовували легкоплавкі глини та суглинки без домішок грубозернистого піску, а для плиток для підлоги — тугоплавкі і вогнетривкі глини, що мають пластичність, однорідний

Зразки метласької плитки фабрики І. Левинського. Колекція майстерні кафедри «Архітектура та реставрація» Національного університету «Львівська політехніка»

Композиції метласької плитки на долівках львівських кам'яниць. Малюнки Олеса Ноги

³ Лучишин І. Товариство «Праця». У кн.: Олексин І. *Іван Левинський. Його життя та праця*. Львів, 1934. С. 41–43.



Фрагмент долівки кам'яниці Губелів. Метласька плитка. Фабрика І. Левинського. 1905–1907 рр. Львів, вул. Наливайка, 9

Зразки метласької плитки фабрики І. Левинського. Колекція майстерні кафедри «Архітектура та реставрація» Національного університету «Львівська політехніка»

склад, низьку температуру та інтервал спікання не менше 200 °С. Збережені до сьогодні плитки в архітектурі Львова мають щільну субстанцію, площини без деформацій, у випаленій масі відсутні плями, виплавки і вкраплення. Вироби фабрики І. Левинського витримували жорстку конкуренцію на львівському ринку. У цей час тут вживалися плитки щонайменше ще дев'яти фірм: фабрики братів Мунд (1898–1939), фабрики Адольфа Кампеля (засн. у кінці XIX ст.), фабрики в Раковніку (1883 — до сьогодні), технічного підприємства Генрика Ебера (засн. у 1896 р.), фірми Ітамера Гірштрітта, фабрики А. Грубера, фірми Людвіка і Густава Каденів (засн. у 1880-х рр.), чеської фірми «Hardtmuth», німецької фабрики

«Villeroy & Boch» з міста Метлах, яке дало назву плитці мощення. Саме метласька плитка стала широковживаною в архітектурі Львова наприкінці XIX ст., оскільки мала ряд переваг. Її вважали міцним облицювальним матеріалом, на якому не залишаються подряпини та вм'ятини і який має високу стійкість до хімічних речовин, вологи та перепаду температур. Метласька плитка не змінювала колір після випалу. Сухі глиняні метлаські плитки забарвлювали в масі та випалювали до спікання. Вони мали одноколірну або декоровану поверхню, складалися з двох шарів — верхній тонкий шар декоративний і нижній більш міцний, конструктивний і однорідний шар. Під час виробництва мілко подрібнену



масу висипали вручну у форми, які просуvalи під баран, що стискав глинистий порошок. Для виготовлення декоративних плиток використовували трафарети, які заповнювали кольоровими випаленими глиняно-порцеляновими порошками. Трафарети витягували з глиняного порошку до того, як відбувався процес пресування плиток. Згодом керамічну плитку випалювали при температурі понад 1200 °С. Плитки для підлог, які продукувала фабрика І. Левинського, переважно мали розмір 160 x 160 x 16 мм. Для оздоблення фасадних площин підприємство І. Левинського виробляло майолікові плитки: одноколірні, із геометричним або рослинним орнаментом. Оптичні властивості такого типу кера-

мічних виробів на фасадах підкреслювали фактури тиньку або декоративні рельєфні композиції. Яскраві приклади застосування такого типу інтонації фасадних площин зустрічаються у Львові на вулицях акад. Богомольця, акад. Павлова, Богуна, Донцова, Руставелі, Руській, Нижанківського та інших. Виробництво майолікових плиток було зумовлене розумінням естетичних завдань архітектури, які Іван Левинський виголосив на відкритті кафедри «Ужитково-колієвого будівництва», яку очолював у Львівській політехнічній школі: «Архітектура не повинна трактуватися окремо від всіх технічних досягнень, а до них пристосовуватись. Старатись треба думкою і працею осягнути всі чинники мистецтва

Зразки облицювальної плитки фабрики І. Левинського (лицьова і зворотна сторони). Колекція МЕХП

Композиція метласької плитки на долівці. Малюнок Олеса Ноги



Зразки облицювальної плитки фабрики І. Левинського (лицьова і зворотна сторони). Майоліка. Поч. ХХ ст. МЕХП

Зелена облицювальна плитка. Колекція майстерні кафедри «Архітектура та реставрація» Національного університету «Львівська політехніка»

Фрагмент керамічного панно на фасаді Народного дому в м. Кам'янка-Бузька. 1911 р.

і техніки... Молоді архітектори повинні сміливо стояти на стороні добрих матеріалів, раціональної конструкції, художнього вигляду...»⁴.

Майоліка — це гончарний матеріал, утворений з глини, ретельно випалений та покритий непрозорою емаллю, складеною з піску, свинцю та олова⁵. На фабриці І. Левинського майолікові плитки виконували машинно-ручним способом. Для керамічної глазури використовували сировину із кремнеземом, який є найголовнішим утворювачем скляної поверхні. Випалений глиняний витвір (випал 900–950 °С) покривали кольоровою свинцевою глазур'ю, відставляли для висихання і випалювали вдруге (випал 900–1100 °С). Цей процес вимагав чотирьох окремих етапів та високої майстерності малювання. За

мистецьку якість та технічну досконалість керамічної продукції Іван Левинський отримав срібну медаль на будівельній виставці у Львові 1892 р. Вироби його фабрики представляли на Загальній крайовій виставці 1894 р. у Львові, Всесвітній виставці в Парижі 1900 р., ювілейній виставці до 25-річчя Політехнічного товариства 1902 р., Всеросійській виставці в Києві 1913 р. тощо.

Іван Левинський був одним із професорів-ініціаторів створення «Крайової керамічної дослідної станції», заснованої при Вищій політехнічній школі у Львові. У ній напрацьовували техніки та технології, аналізували хімічний склад та формували естетичні виміри керамічних виробів. Завдяки цим технологічним новаціям створили декоративну кераміку для будин-



ку, вирішеного в неороманському стилі, запроєктованого архітектором Юліаном Захарієвичем у 1889–1890 рр. на вул. Листопадового Чину, 11 (сьогодні — Музей Олекси Новаківського); бурси «Народний дім», яку у 1907 р. фірма І. Левинського спорудила на вул. Лисенка, 14; вілли Дзівінського на вул. Чупринки, 21 (1900 р., архітектор І. Левинський спільно з Ю. Захарієвичем); житлового будинку на вул. Чупринки, 11-а; будинку Технологічного інституту (1907–1909) на вул. Нижанківського, 5 та ін.

Для формування громадської думки щодо цінності керамічних виробів під керівництвом І. Левинського у 1907 р. засновано «Руський керамічний гурток», на зібраннях якого досліджували і вдосконалювали майстерність українські

інженери, хіміки та мистці. На базі фабрики кераміки Іван Левинський заснував курси для зовнішніх слухачів, після завершення яких вони могли відкривати власні майстерні. Випускники Львівської політехнічної школи працювали на фабриці дизайнерами керамічних виробів, де проектували нові керамічні твори, експериментували із візуальними ефектами та дотримувалися технологічних принципів.

Окрім цього, на фабриці у великих кількостях виробляли будівельну та облицювальну цеглу. Для якісної продукції глину видобували взимку, коли земля промерзає, потім її дробили та перемішували до однорідної консистенції в спеціальних машинах, у масу додавали від 18 до 40% води та різних мінералів (наприклад, кварцового

Цеглини з клеймами підприємства І. Левинського. Приватна колекція Т. Курмана

Вілла «Марія». Фрагмент фасаду з облицювальною цеглою і плиткою виробництва І. Левинського. 1890–1891 рр. Львів, вул. Нечуя-Левицького, 20

⁴ *Czasopismo Techniczne*, 4. Lwów, 1902. S.54.

⁵ Arnoux L. Lecture 23. *Lectures on the Results of the Great Exhibition of 1851*. London, 1853. P. 396.

Зразок дахівки типу «бобрівка» і фриз з майолікових облицювальних плиток. Вілла Пладида Дзівінського. 1890 р. Львів, вул. генерала Чупринки, 21

піску, піщаної глини, цегляного борошна), що запобігало усадці та розтріскуванню глини. Після завершення процедури тісто розкладали у дерев'яні форми і сушили на повітрі під дахом, оскільки воно не могло контактувати із сонячними променями. Після висихання бруски випалювали вугіллям у печах при температурі 900–1100 °С, облицювальну цеглу випалювали при температурі 1100–1300 °С. Для випалу застосовували тунельну піч, винайдену Фрідріхом Гофманом у 1858 р., а для формування — механічний цегляний прес, розроблений у 1860 р. на фабриці Schlickeysen. Ці винаходи суттєво збільшили масштаби випуску цегли.

Виробництво дахівки на фабриці Івана Левинського також

було масштабним, ця продукція була популярна серед львівських будівничих. Так, глазуровану дахівку (типу «бобрівка») охристих, синіх, зелених та коричневих кольорів використали у покритті куполу Єврейського шпиталю на вул. Раппопорта, 8, де її уклали на бані геометричним зигзаговим орнаментом. Цей тип дахівки обрали серед інших через те, що її форма дозволяла покривати дуже стрімкі дахи. Шпиль кутової вежі та дахи вілли на вулиці Коновальця, 71; вілла українського адвоката Романа Ковшевича (вул. Вишенського, 12), будинок страхового товариства «Дністер», будівля Музею Олекси Новаківського та кілька інших покриті дахівкою «марселькою», виготовленою механічним способом.



Сировину заготовляли аналогічно до решти будівельної кераміки.

У 1891–1894 рр. Іван Левинський та Ян Томаш Кудельський за проектом архітектора А. Вагнера реконструювали палац Семенських-Левицьких (вул. Пекарська, 19). Скульптор Петро Віталіс Гарасимович розробляв оздоблення фасадів та інтер'єрів палацу. На бічній брамі, із фронту, в замковому камені арки вмонтували скульптурну композицію із подвійним зображенням кінських голів. Імовірно, цей майстерний твір також виконаний на фабриці І. Левинського, які і керамічні балясини в огорожі балкону кам'яниці на

вул. Пекарській, 48. Тож на фабриці виготовляли не лише утилітарні керамічні вироби, а й скульптурні композиції та архітектурні деталі.

Життєва позиція, переконання, принципи діяльності, ціннісні орієнтації, прикладні знання властивостей та технології створення матеріалів Івана Левинського лягли в основу його керамічного коду. Він віртуозно інтерпретував світові технічні досягнення і відкриття, чітко програмував ефективність використання будівельних матеріалів та конструкцій. Його світоглядний стрижень і раціональний фокус єднали архітектурну думку та будівельну працю.

Дахівка виробництва І. Левинського з куполу Єврейського шпиталю. 1898–1901 рр. Львів, вул. Раппопорта, 8





Керамічний фасад міста як автограф Івана Левинського

Андрій Клімашевський

В архітектурній міміці історично збережених міст Європи закарбовані в камені характерні риси авторського почерку його творців: архітекторів, будівничих, дизайнерів, мистців, які промовляють до нас своєю рукою мовою місцевого урбанізованого ландшафту, забудови кварталів, вулиць, кам'яниць, окремих містобудівних акцентів і навіть дрібних конструктивних і декоративних деталей. Разом вони, як пазли мозаїки, складають загальний образ міста, його особливу ауру і навіть харизму.

Через патину часу, пласти століть, пануючі стилі, смаки правлячих еліт, містобудівних спільнот творча індивідуальність окремих великих урбаністів дійшла до сьогодення їхніми творіннями, окремі з яких з плином епох стали своєрідними візитками та навіть знаковими впізнаваними символами багатьох міст Європи. Так, Атени годі собі уявити без античного Партенону (проект Іктіна і Калікрата, будівничий — геніальний Фідій); образ Лондона як першого сучасного мегаполіса — без реконструкції центру Крісто-



фером Реном з домінантою собору св. Павла; сецесійний Відень — без конструктивних і декоративних новацій фасадів Отто Вагнера та його школи, і зрештою, барвистий колорит Барселони — без керамічної мозаїки каталонця Антоніо Гауді.

Саме в епоху А. Гауді та О. Вагнера яскраво і знаково тріумф архітектора-будівничого проявив себе в Європі на тлі промислово-технічної революції, Всесвітніх виставок у Лондоні, Відні і Парижі з куль-

том нових технологій, матеріалів та нестандартних інноваційних архітектурно-інженерних рішень. Це оживило старіючі обличчя давніх європейських міст яскравими новаторськими технологічними акцентами епохи модерну, що втілювалося в новому функціональному й естетичному баченні форм, конструкцій, матеріалів, гри кольору і декору (загально визнані шедеври — вежа Густава Ейфеля у Парижі та собор Св. Сімейства

Вазі запроєктовані Юліаном Захаревичем і виготовлені на Дослідній керамічній станції при Вищій політехнічній школі у Львові.
Кін. XIX ст. МЕХП

Майолікове тондо із зображенням Мадонни з дитям на фасаді вілли. Фабрика І. Левинського. 1901 р. Львів, вул. Коновальця, 71



Чарльз Ренні Макінтош. Будинок для любителя мистецтв. Ескіз вітальні. 1901 р.

Таріль і фасадна розета. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП

Зелена облицювальна плитка. Колекція майстерні кафедри «Архітектура та реставрація» Національного університету «Львівська політехніка»

¹Фар-Беккер Г. *Искусство модерна*. Köln: Könenmann, 2000. S. 31.

²Хиллер Б. *Стиль XX века*. Москва: Слово/Slovo, 2004. С. 53.

³Tondos B. *Styl Zakopiański i Zakopian-szczyzna*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2009. S. 13.

в Барселоні, вінець творінь А. Гауді). Водночас наприкінці XIX — на початку XX ст. на противагу гігантотоманії великих світових імперій (Британії, Франції, Німеччини, Австро-Угорщини і Росії) поступово формуються, а згодом (перед Першою світовою війною) починають превалювати ідеї пошуку модерного національного образу і навіть власного народно-романтичного стилю серед малих, тоді ще бездержавних народів Європи.

У передчутті модерну ще перед Всесвітньою виставкою у Парижі 1887 р. з її тріумфом Сходу і зародженням нового мистецтва Європа була натхненна першоджерелом — новаторською за духом концепцією Вільяма Моріса (в дусі естетизуючих ідей Джона Раскіна) щодо відтворення минулого в стилізованих середньовічних обрисах, формах і декорі заміської англійської

садиби (еталон — «Червоний дім» В. Моріса 1858 р.; архітектор Філіп Вебб)¹. Під цим впливом патріотично налаштоване середовище інтелектуалів і мистців «нових» малих націй Старої Європи культивувало ідеї створення національного стилю насамперед в архітектурі, базованого на засадах модерного переосмислення питомих рис власної історичної мистецької традиції. Реалізована Ф. Веббом «ідея національного духу» в простій двоповерховій заміській садибі знайшла свій подальший активний розвиток у різних європейських національних форматах ще на зорі епохи модерну².

Так, у Шотландії в останнє десятиліття XIX ст. зійшла зірка Чарльза Ренні Макінтоша і «групи чотирьох» з двома програмними творами зламу століть: художньою школою в Глазго і особливо — садибою «Вінді Хілл» з її модерним



втіленням образу середньовічної шотландської архітектури: готизуючими стрімкими дахами, східчастими гребенями фронтонів, срібно-сірою волокнистою фактурою отинькування. В іншому кінці Європи, в історичному ядрі Речі Посполитої (в Закопаному поблизу Кракова) раніше, ніж у Шотландії, у 1880-х рр. зародився і згодом розгорнувся, проте майже виключно в рамках дерев'яного будівництва садибного та рекреаційного типу, т. зв. «закопанський» (польський) стиль у проекції художньої уяви Станіслава Віткевича. Однак, якщо Макінтош створював ексклюзивні шедеври, то польський мистець поставив справу закопанського стилю на широку ногу, сформувавши велику школу послідовників. Їхні будівлі з акцентуючим різьбленим в дереві декором (включав 4 базові елементи: стилізації квітково-рос-

линних мотивів, сердечок і давніх солярних символів — сонечок і розет)³ були результатом синтезу образу і форм типової дерев'яної шляхетської садиби періоду розквіту Речі Посполитої XVII ст. з народним художнім світом гуралів Татр. Натомість у Східній Галичині, передовсім її столиці Львові, на відміну від курортного Закопаного не дерево і різьблення стало головним виразником зародження нової, більш барвистої архітектурної мови українського модерну, а органічне

Вілла «Окша». Проект Станіслава Віткевича. 1895 р. м. Закопане, Польща

Зразок різьбленої розети та проект Літнього театру у закопанському стилі



Споруда спортивного товариства «Сокіл» у м. Коломия, її будівництво вела фірма І. Левинського. Кін. XIX ст.

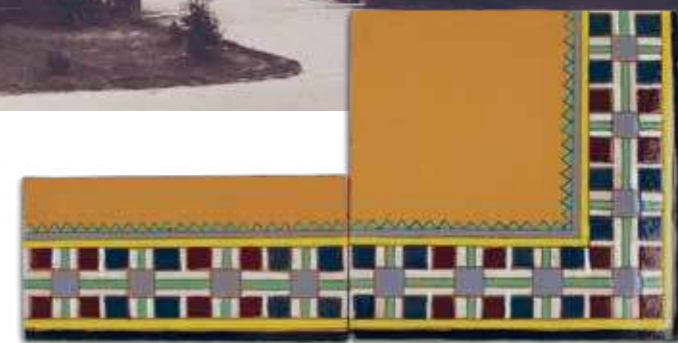
Керамічний фриз вежі цієї споруди. Проект Валеріана Крицінського. 1895 р.

Гасова лампа. Проект Юліана Захарієвича. Кін. XIX ст. МЕХП

поєднання 4-х основних матеріалів: каменю, дерева, металу і кераміки — базового підґрунтя для творення національного стилю, започаткованого і визрілого в творчій майстерні І. Левинського. Стратегічно це дало можливість у подальшій перспективі Івану Левинському та колу його соратників і послідовників (Олександру Лушпинському, Леву Левинському-молодшому, Філемону Левицькому, Тадею Обмінському, Євгену Нагір-



ному та ін.) не замикається у вузьких рамках «дерев'яного» стилю, де специфіка матеріалу часто диктувала обмежений діапазон конструктивних і формотворчих рішень. Вони мали змогу широко експериментувати з різними будівельними і облицювальними матеріалами (як традиційними, так і технологічно новаторськими) задля досягнення максимального ефекту і гармонії усіх компонентів. На відміну від позаміського за-



Ю. Захарієвич, І. Левинський. Павільйон Українських товариств на Загальній крайовій виставці у Львові 1894 р. Між поверхами — фриз з керамічних плиток виробництва фабрики І. Левинського. Архівне фото

духом курортно-садибного стилю Віткевича, «український народний стиль» І. Левинського, або, як його називали сучасники, «гуцульська сецесія» (згодом — «національний модерн») не лише напрочуд мальовничо наповнив осердя галицьких міст, але й став знаковим урбаністичним феноменом своєї епохи впродовж 1903–1912 рр. Це була більш ніж адекватна відповідь на патріотичні потреби української громади Галичини щодо створення власного стилю в архітектурі, про що промовисто висловився у 1903 р. невстановлений

автор статті «Гуцульський музей в Коломиї» в манері відомого теоретика, етнологі і знавця життя гуцулів Володимира Шухевича: «... оригінальний гуцульський стиль спирається на більш глибоких основах народних, чим штучний «закопанський спосіб», і він повинен стати головною скарбницею мотивів для національного декоративного мистецтва»⁴.

Предтечею цього феномена загальноукраїнського масштабу була спершу романтична адаптація на національному ґрунті ідейних засад британських пошуків власного

Облицювальна плитка фабрики І. Левинського. Майоліка. Поч. XX ст. МЕХП

⁴ Museum huculskie w Kolomyi. Tygodnik ilustrowany, 14. 1903. S. 275.



Керамічні панно, які втілюють ідею «міста-саду», укладені за проектом Тадея Обмінського з облицювальних плиток фабрики І. Левинського на фасадах кам'яниць у Львові по вул. Личаківській, 70 та акад. Павлова, 4. 1905–1906 рр.

Пічні душники з клеймом фабрики І. Левинського в обрамленні орнаментальних мотивів модерну. Поч. XX ст. Приватні колекції

«Я», що яскраво втілилася першою ластівкою на Загальній крайовій виставці 1894 р. у Львові в Павільйоні українських товариств — будівлі садибного типу (арх. Юліан Захарієвич, Іван Левинський) з двоповерховим силуетом, готизуючими елементами у формі стрілчастих арок дерев'яної критої галереї цокольного поверху, що з одного боку нагадують об'ємні видовжені ганки бойківських хат, а з іншого — традиційне опасання навколо наших церков. Планувально-просторове вирішення павільйону наслідувало конфігурацію традиційної української дерев'яної тридільної церкви з розвиненим у хрещату композицію центральним масивним об'ємом, перекри-

тим наметовим верхом з заломом, як у давніх храмах Галичини XVI — першої половини XVIII ст.

Цю першу в Україні модель споруди в національному стилі яскравим акцентом, свіжо й оригінально вирізняв на рівні міжповерхового перекриття керамічний фриз висотою в одну плитку з вперше застосованим по периметру споруди поясним орнаментом, інспірованим народними мотивами Карпат. Цікаво, що раніше фризи з керамічної плитки на фасадах кам'яниць Львова застосовувалися І. Левинським та Ю. Захарієвичем лише вгорі для декоративного підкреслення лінії карнизу даху, до того ж виключно з використанням орнаментики епохи історизму (Галицька ошад-



на каса, 1891), натомість міжповерхові розмежування виконував поребрик з виступів укладених на ребро цеглин. У свою чергу раніше, з початку 1890-х і навіть до 1903 р., плитка з народно-орнаментальними мотивами застосовувалася на фасадах лише спорадично (вул. генерала Чупринки, 19).

Ефект відлуння принципу використання такого поясного керамічного декору добре помітний у зведених дещо пізніше помпезній будівлі польського товариства «Сокіл» у Коломиї, в якій висотну домінуючу вежу акцентує вгорі керамічний пояс (за проектом Валеріана Крицінського — автора рисунків народних мотивів до серії альбомів Міського промис-

лового музею у Львові, яка стала джерелом інспірацій, разом з працею «Гуцульщина» В. Шухевича, для проектів орнаментів майоліки фірми І. Левинського).

Слід зазначити, що близькі до керамічного декору українського павільйону народні геометричні мотиви гуцульської архаїки органічно комбінувалися і перекликалися з декором періоду історизму в дусі неоготики і були спершу відтворені, змодельовані та апробовані на фабриці І. Левинського у малому форматі пічних кахлів, метлаських плиток, елементів поясного оздоблення окремих ваз. Зразки цієї продукції були продемонстровані І. Левинським львівській громаді в основному на Загальній

Панно з павою. Проект Юзефа Горнунга виконано на фабриці І. Левинського. Майоліка. 1911 р. Львів, вул. Котляревського, 17, 19

Розета з обрамлення бокового порталу приміщення фабрики І. Левинського по вул. генерала Чупринки, 58 а. Майоліка. Поч. XX ст.



Олександр Лушпинський, Тадей Обмінський, Іван Левинський. Дяківська бурса. 1903–1904 рр. Львів, вул. Озаркевича, 2 а. Архівне фото

Панно її фасаду, мотиви дзвіночків яких перегукуються з ритмікою аркад українських дзвіниць

Ваза. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП

крайовій виставці 1894 р.⁵ У цих раних керамічних виробках, створених ще під патронатом Ю. Захарієвича, домінував дух історизму з виражено орієнтальним впливом у пластиці форм і химерних флоральних хитросплетіннях готизуючого орнаменту. Перейнявши від Ю. Захарієвича захоплення керамікою і народним декором, І. Левинський пішов значно далі, використавши здобуті знання в оздобленні майолікових фасадів гуцульськими орнаментальними мотивами. Є усі підстави вважати, що народно-орнаментальний стиль у керамічних творах фабрики І. Левинського сміливіше, на повну силу почав пробивати собі дорогу вже після смерті у 1899 р. засновника львівської архітектурної школи Ю. Захарієвича.

Так, на Всесвітній виставці в Парижі 1900 р. у Галицькому павільйоні І. Левинський продемонстрував піч, повністю створену під впливом народно-орнаментальної стилістики гончарів Гуцульщини (об'єкт був з захопленням окремо відзначений паризькою пресою)⁶. У цьому ж році резонансне схвалення викликав збудований фірмою І. Левинського Єврейський шпиталь — своєю багатоколірною яскравою гамою керамічної дахівки купола в манері орієнтального килиму, що спонукало до пошуку оптимального поєднання колірної гама й орнаментики керамічного фасаду Львова. Глибинне вивчення гончарства гуцульського краю у співпраці із таким визначним авторитетом, як В. Шухевич (куратор Українського павільйону на Загальній крайовій виставці 1894 р.



і один з дорадників з організації Галицького павільйону на Всесвітній виставці в Парижі), дало змогу органічно поєднати способом англобування у фасадних майолікових композиціях «українського стилю» 4 основні барви: зелену, бордовокоричневу, жовту, білу. Стримана гама кольорів разом з ритмічними комбінаціями мотивів гуцульського орнаменту: «головкатога», «дзвіночків», «пшенички», «смерічки»; квіткових, хрестових, солярних, ромбових композицій, розет створила необхідний ефект своєрідного народного «рушника» на фасадах багатьох кам'яниць в Галичині. Цей модерний майоліковий декор І. Левинського (принаймні на найважливішій стадії зародження і становлення стилю) відіграв ключову роль головного

символу і декоративно-смыслового акценту — своєрідного національного коду в маркуванні осередків українського Львова поч. ХХ ст. та цілого ряду міст і містечок Галичини та поодинокі — Буковини.

Візуально два етапи творчості та еволюції світогляду І. Левинського від романо-готичної орнаментики історизму до пошуків свіжої мови народно-романтичного модерну і декоративної фази сецесії найкраще демонструють дві збережені рекламні керамічні композиції на чоловому фасаді основного корпусу керамічної фабрики (вул. генерала Чупринки, 58а): неоготичний, ще рельєфний ромбовий щит з квітковою розетою в центрі трифолія та портал, обрамлений «живим» барвистим декором з квітковими натуралістичними мотивами на гладкій

Майоліковий надвіконний «рушник» з народними орнаментальними мотивами та підвіконне панно з мотивами аркади і дзвіночків. Дяківська бурса. Фабрика І. Левинського. 1903–1904 рр. Львів, вул. Озаркевича, 2 а

⁵ Нога О. Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат. Львів: Центр Європи, 2009. С. 112.

⁶ Нога О. Іван Левинський: художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч. Львів: Основи, 1993. С. 52.

Майоліковий фриз та зразки облицювальних плиток фасаду споруди Дяківської бурси. 1903–1904. Львів, вул. Озаркевича, 2 а

Ваза. Кам'яна маса. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МХП

⁷ Клімашевський А. Альфа і омега українського стилю Івана Левинського. *Образотворче мистецтво*, 1. Київ, 2020. С. 29.

⁸ Казанцева Т. Майоліка фірми Івана Левинського на фасадах львівських будівель. *Іван Левинський. Імпульс*. Львів: Артбук, 2019. С. 51.

глазурованій поверхні плиток. Цей вектор пошуків з 1903 р. призвів до формування в ранній фазі модерну Львова нового поліхромного майолікового обличчя міста в двох іпостасях: «українського гуцульського стилю» та «екзотично-сецесійного міста-саду», переважно у проекції двох провідних архітекторів-декораторів бюро І. Левинського: О. Лушпинського і Т. Обмінського.

Щільність міської забудови Львова, близькість вулично-трамвайної мережі часто не дозволяли організувати достатній простір для реального саду довкола кам'яниць в дусі ідейної концепції зелених житлових зон І. Левинського. Тож така «озеленена» ілюзія створювалася за проектами Т. Обмінського та О. Лушпинського на фасадах львів-

ських будинків, переважно в інтерпретації екзотичного саду з яскравими, інколи химерними образами тварин (пави, метелики) і переплетень, як у японській гравюрі, стебел квітів, плодів рослин: магнолії, гібіскусу, цитрусових, винограду, вишні (забудова початку вул. акад. Павлова; будинок «Під павою» на вул. Котляревського, 17; кам'яниця по вул. Личаківській, 70; віконне обрамлення санаторію Солецького на вул. Личаківській, 107; Дяківська бурса на вул. Озаркевича, 2а)⁷. Усім фасадним панно притаманна дещо пригашена палітра барв: від переважаючого зеленого (основного кольору «міста-саду») до контрастних акцентів білого, жовтого та червонувато-бордового (синій і чорний використовували рідше).



Однак у часовому вимірі довше, а в масштабах застосування більше і ширше використовували на фасадах різноманітних будівель монохромні або двоколірні пояси (найчастіше у вигляді «шахівниці» в манері віденської школи О. Вагнера). Плитки в таких поясах додатково більш декоративно, ніж функціонально з'єднувалися між собою боніями (своєрідний почерк фірми І. Левинського)⁸, чий квадратні, а пізніше — круглі голівки створювали неповторну гру сонячного світла з акцентуючим ефектом золотистих відблисків на поверхні майолікового тла.

Окремою декоративною «родзинкою» пошуків керамічних акцентів фасадів зламу століть, окрім виділених ромбових, медальйон-

них, картушевих і гербово-символічних композицій, були біло-блакитні майолікові тондо Богородиці з дитям, обрамлені садово-озеленими гірляндами з плодів і рослин, інспіровані стилістично, іконографічно, декоративно і колористично тематикою ренесансних глазурованих теракотових образів знаменитого флорентійця Андреа делла Робіа (збереглися 2 зразки: вул. Коновальця, 71; вул. Снопківська, 18).

Найбільш яскраво, масштабно і повноцінно український керамічний стиль І. Левинського розкрився в двох епохально програмних для

Філемон Левицький, Тадей Обмінський, Іван Левинський. Український академічний дім. 1904–1906 рр. Львів, вул. Коцюбинського, 21

Майолікові облицювальні плитки вінцевої фризу фасаду цієї споруди. Фабрика І. Левинського. 1906 р.



Підвіконне майолікове панно та плитки вінцевого фризу з мотивом «головкате» південного фасаду споруди страхового товариства «Дністер». 1905–1906 рр. Львів, вул. Руська, 20

національної культури творах столиці Галичини: частково збереженій донині споруді Дяківської бурси (1903–1904) та збереженій величній будівлі страхового товариства «Дністер» (1904–1906). Перша споруда (вул. Озаркевича, 2а) постала завдяки фундації митрополита Андрея Шептицького у вигляді 3-поверхової будівлі зі стрімким дахом, стрімким дахом, покритим дахівкою марсельського типу, що нагадувала гонт, як у народному дерев'яному будівництві Карпат. Тут уперше основним колористичним і декоративним акцентом прозвучала цілісна майолікова програма у всій органічній повноті орнаментального світу Гуцульщини⁹. Головну роль у проектуванні фасадів відіграв О. Лушпинський, принаймні саме його творчий почерк домінує у винайденні барвистого образу великої української оселі в «карпатському стилі», формуючи на рівні ритміч-

но опоясаних «гуцульською вишивкою» вікон асоціативний сакралізований ефект обрамлення образів, як у хаті рушниками на побіленій стіні. Довершену картину народно-орнаментованих рам фасадів замикали підвіконні майолікові тахлі у дусі видатного косівського майстра Олекси Бахматюка з ледь стилізованим традиційним гуцульським декором. Головним символічним мотивом більшості майолікових панно лунав ритмічно повторюваний ряд «дзвіночків», що імітують образ аркади верхньої галереї українських дзвіниць з нависаючими дзвонами. Найяскравіші акценти фасадів — нависаючі над вікнами «гуцульські» 3-кінцеві «рушники» з солярними і квітково-рослинними мотивами, що вписуються у формосхему потрійної тяги-лопатки — найпоширенішого в архітектурі Львова і Галичини елементу декору віденської сецесії. Поміж «рушникового» декору вікон ритмічно розміщені



Іван Левинський, Тадей Обмінський, Олександр Лушпинський. Споруда страхового товариства «Дністер». 1905–1906 рр. Львів, вул. Руська, 20

Підвіконний майоліковий фриз з мотивом розети і «пшенички» східного фасаду цієї споруди



сецесійні тяги, які з кінців фокусувалися керамічними вставками: знизу у формі круглих медальйонів, а вгорі — у вигляді ромбовидних щитів з рапортним мотивом «вазона», що органічно виростав поміж метопами «виноградного саду» фризу піддашшя. Завершуючи керамічну програму української «оселі», поясний фриз на контрасті з геометрично вирішеними орнаментами фасадів був декорований в'юнкими S-подібними переплетеннями стилізованої виноград-

ної лози. На ліквідованому фасаді з боку Святоюрської гори добре акцентувався вгорі керамічний прямокутний щит ктитора: «Фундація графа А. Шептицького». Усе майолікове вбрання було виконане під керівництвом двох провідних керамістів Галичини поч. ХХ ст. — Осипа Білоскурського і Михайла Лукіяновича¹⁰ вже у 1904 р.

Українська спільнота Галичини з захопленням сприйняла нову мальовничу мистецьку мову Дяківської бурси, надаючи їй суспільно

⁹ Клімашевський А. Сакральна архітектура школи Івана Левинського. *Іван Левинський. Імпульс*. Львів: Артбук, 2019. С. 94.

¹⁰ Komar Z., Bohdanova J. *Secesja we Lwowie*. Kraków: Wysoki zamek, 2014. S. 134.



Фрагмент долівки сходового майданчика споруди страхового товариства «Дністер». Метласька плитка. Фабрика І. Левинського. 1905–1906 рр. Львів, вул. Руська, 20

Ваза, виготовлена за проектом Юліана Захарієвича на Дослідній керамічній станції при Вищій політехнічній школі для Загальної крайової виставки у Львові 1894 р. Майоліка. МЕХП

вагомі назви: «руський стиль», «гуцульська сецесія», «український модерн»¹¹. Це стало імпульсом для поширення моди на «український стиль» з гуцульським декором та активного розвитку цієї теми в архітектурно-проектному бюро І. Левинського. Адже в подальшому на зміну ктиторській ролі А. Шептицького саме різні українські організації та товариства стають головними замовниками цього стилю.

Відтак дуже швидко постають одна за одною: будівля страхового товариства «Дністер» (1904–1906), майже синхронно зведений з нею в 1904–1906 рр. Український академічний дім у Львові за активної участі і підтримки голови НТШ Михайла Грушевського, мережа нових Народних домів (1903–1909): у Копичинцях на Тернопільщині, Радехові, Буцневі, Кам'янці-Бузькій, Кіцмані та ін. У Стрию (вул. Незалежності, 3) виділяється прилегла до Народного дому будівля з наче «вишитим» через увесь фасад майоліковим поясом з гуцульським узором «головкато», виконаним в яскравій бордово-жовтій теплій гамі. Такий ефект не трапляється у Львові, зате фрагментарно повторюється у Кіцмані, і акцентуюче — у величній споруді (з домінантою кутової вежі-дзвіниці) Народного дому в Судовій Вишні у вигляді 12 тахель «головкатого» орнаменту підвіконня обох фасадів, створюючи на їхніх побілених стінах, як на полотні, ілюзію вишитої гуцульської сорочки¹². На головному фасаді Народного дому в Кіцмані поміж стилізованої сецесійної ліпнини гармонійно поєднані між собою 5 різних за кольоровою гамою і декором композицій гуцульської орнаментики: від «рушникових» майолікових обрамлень крайніх вікон з «бахматюковими дзвіночками» на зразок Дяківської бурси в майже рамковому оточенні вишуканих сецесійних тяг з канелюрами до «головкатого» над вікнами ризаліту та контрастного зеленого пояса з рапортними хрестовими мотивами 8-пелюсткових



Олександр Лушпинський, Іван Левинський. Народний дім. Фрагменти фасаду і майолікового оздоблення. 1906–1907 рр. Кіцмань (Чернівецька обл.), вул. Незалежності, 57

Ваза-циліндр. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП

розет (не простежуються у Львові). Образ довершують вкраплення квадратної плитки з солярно-хрестовим декором над поясними обрамленнями вікон та аналогічний прийом з додаванням пари розеткових медальйонів з боків трикутного порталю, який своїм оригінальним вигнутим арковим вирізом створює ілюзію підкови («на щастя») з керамічними акцентами на завершенні будівлі. Колористично і декоративно найскладніший програмний образ



міської кам'яниці в «гуцульському стилі» вдалося створити у споруді українського товариства «Дністер» (архітектори: Іван Левинський, Тадей Обмінський, Філемон Левицький). Як зазначає календар товариства «Просвіта» на 1907 р.: «... професор Левинський віддав виконане декорації майолікової Русинові архітекті п. О. Лушпинському...»¹³. Ця найкраще збережена споруда в стилістиці українського модерну захоплює з боку Губернаторських валів своїм романтичним

¹¹Нога О. Іван Левинський: архітектор... С. 55.

¹²Шухевич В. Гуцульщина. Репринтно відтворене видання товариства «Просвіта» на рік 1907 р. Прут Принт, 1997. С. 325.

¹³Нові руські будинки. Ілюстрований народний календар товариства «Просвіта» на рік звичайний 1907. Львів: Просвіта, 1906. С. 88–89.

Споруда Народного дому у м. Судова Вишня (Мостиський р-н, Львівська обл.), реконструйована перед 1912 р. фірмою І. Левинського

Смуга облицювальних плиток з мотивом «головкате» на фасаді кам'яниці в м. Стрий (Львівська обл.), вул. Незалежності, 3



гармонійним силуетом, органічно вписаним у найдавніше збережене осердя середньовічного Львова — Руський квартал. Одночасно з виразною архітектонікою фасадів впадають у вічі акцентовані барвисті пояси майолікові декорації на трьох рівнях: 1) нижньому у формі «вишитих» 4-ярусних «скатертин» підвіконь з домінуючим зеленуватим мотивом «головкате»; 2) середньому неперервному поясному міжповерховому фризу з рапортними рослинними життєдайними мотивами «пшенички» і гуцульського «сонечка»; 3) верхньому «піднебесному» рівні, сформованому під карнизом даху суцільним керамічним поясом з геометризаним мотивом «головкате», який виступає

тут головним множинним символічним елементом, можливо на честь чисельного представництва українських товариств. На жаль, на відміну від гармонійно урівноваженої декоративної програми Дяківської бурси, в «Дністрі» при ближчому розгляді є відчутні певні дисонуючі переважанення фасаду з боку вул. Руської: як в окремих деталях сецесійної ліпнини, так і у надто громіздкій архітектоніці головного фронтону. Слід відзначити, що на відміну від Дяківської бурси, першого програмного твору у «керамічному стилі», тут «першою скрипкою» на рівні цокольного поверху і балконів зазвучав художній метал, який через рік-два відсуне майоліку на другий план і стане домінуючим



матеріалом «українського стилю» у споруді бурси Народного дому (вул. Лисенка, 14а). Тут у складно профільованому кам'яному піддашші добре акцентуються в кольорі на контрасті з монохромними фасадами рапортно посаджені квадрати метоп фризу з композиціями рівнораменних хрестів, складених з гуцульських мотивів «смерічок». В унісон «металевому» декору українського стилю бурси майоліка фризу створена колористично стриманою. Подібно на рівні такого ж складного піддашся, однак з ритмом дерев'яних кронштейнів, закомпоновано майоліковий фриз Українського академічного дому (1905–1906). Він контрастно виділяється яскравобарвистим фризом на тлі гладкої білої отинькованої поверхні монументально суворих фасадів і складного ламаного дерев'яного

даху в «карпатському стилі». Композиція фризу споріднена з орнаментикою верхнього майолікового опасання «Дністра», однак вирішена у теплій гамі жовтого, бордового і зеленого кольорів. Головні мотиви «головкатоного» ритмічно розмежують вертикальні паростки стилізованої золотистої «пшенички» — одного з улюблених елементів образної символіки «народовського» світогляду М. Грушевського — ідеолога побудови Українського академічного дому (фундації Євгена Чикаленка). Вірогідно, що ефект яскравих майолікових поясів і панно в українському народно-орнаментальному стилі з гуцульськими мотивами (за підтримки митрополита А. Шептицького) планувалося використати програмно ширше

Підвіконне панно на фасаді Народного дому в м. Судова Вишня. Майоліка. Фабрика І. Левинського. 1912 р.

Облицювальна плитка з народними мотивами «берегині». Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МХП



Кивот у формі моделі української церкви з керамічними вставками на місці вікон.
Проект О. Лушпинського. Дерево, майоліка. Фабрика І. Левинського. 1909 р. Церква Успіння Прсв. Богородиці, м. Пустомити, Львівська обл.

і в сакральній тематиці інтер'єру та екстер'єру українських церков. На цю думку наштовхує факт відзначення на Промисло-літургійній виставці 1909 р. у Львові своєрідної нової моделі купольної української церкви, представлені у формі великого дерев'яного кивота «о силуетці чисто візантійській» та «орнаментиці русько-народній

з майоліковою прикрасою» (за словами В. Шухевича)¹⁴. У 2012 р. усі деталі кивота зусиллями автора були віднайдені і зібрані у підземеллі Успенської церкви в м. Пустомити, і нині, вже у відреставрованому вигляді, пам'ятка слугує згідно богослужбового призначення. Майоліка вирізняється позолоченим мотивом «пшенички», розташованим у потрійних півкруглих нішах по периметру кивота, що перекликається з тотожним трактуванням цього мотиву у керамічних фризах «Дністра» та Українського академічного дому.

До завершальної стадії «українського керамічного стилю» І. Левинського 1911–1912 рр. належать будівля Народного дому в Кам'янці-Бузькій та вілла Ковшевича у Львові (вул. Вишенського, 12), що постали як еталонні зразки певного синтезу форм і декору двох варіантів національного модерну. Саме після активізації тісних контактів О. Лушпинського, провідного архітектора фірми І. Левинського, з Василем Кричевським формотворча і декоративна програма західноукраїнського модерну, в основному з 1911 р. (після відвідин Львова автором Полтавського земства) збагатилася характерним прийомом почерку школи В. Кричевського: застосуванням підкреслено наметових обрисів верхів, трапецієвих форм (хоча «перша ластівка» — незбережений вхідний портал бурси Педагогічного товариства у Львові), інспірованих архітектурою козацького бароко, та активнішим впровадженням барвисто-конт-

¹⁴Діло, 154. Львів, 1909. С. 2.



растної східноукраїнської колористики та орнаментики у будівлі осередків українських громад в Галичині. У цьому сенсі виділяється вишукана споруда в Кам'янці-Бузькій з високим наметовим верхом залому (що нагадує полтавський взірець), гармонійним ритмом спарених трапецієвих вікон та розташованими над ними барвистими майоліковими панно у вигляді вертикальної гірлянди з химерно-стилізованими розквітлим квітковими мотивами в манері раннього ар-деко, виконаними в холодній гамі блакитного, синього, зеленого, білого та бордового тонів (композиція експонувалася на Виставці художнього промислу в Коломиї 1912 р.).

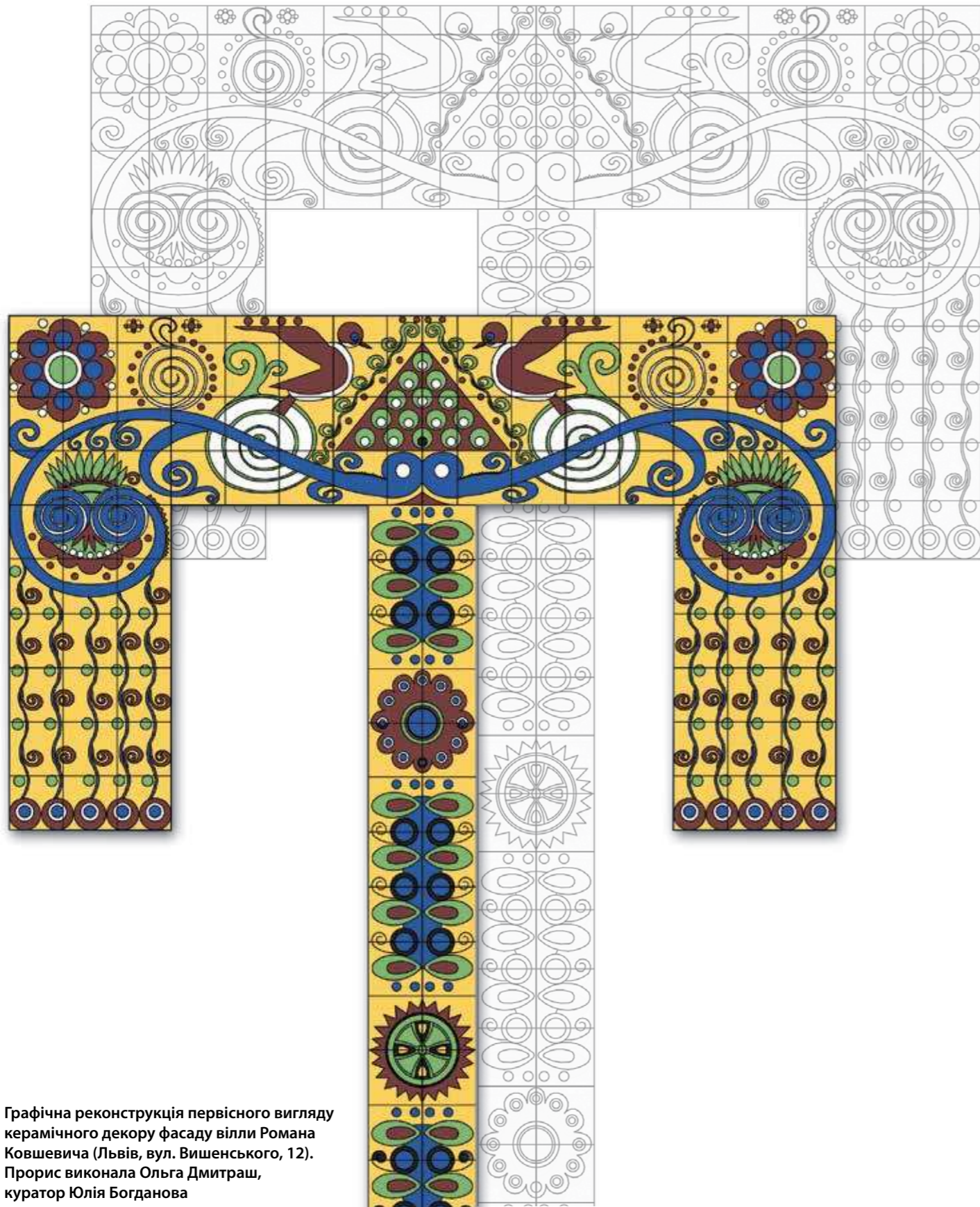
Заключним акордом «керамічного стилю» І. Левинського стало яскраве барвисте майолікове панно (на жовтогарячому тлі) з вертикальною вазонною композицією у вигляді розквітлого багаторів-

невого дерева, що передає образ ідеального українського саду на фасаді пізньомодерної функціональної вілли Ковшевича (вул. Вишенського, 12). Розміщене на рівні двох верхніх поверхів вхідного вузла сходової клітки, панно сприймається як обрамлений «вишитий» трикінцевий рушник, який закодованими символами «садка коло хати» об'єднує обидва береги Дніпра та одночасно наслідує усталену конфігурацію майолікових віконних обрамлень Дяківської бурси, формосхему вертикальної трилопатевої сецесійної тяги та наддніпрянських квіткових композицій з соняхами і пташками в оточенні трикутників — як данину поваги і зв'язку з графічним стилем В. Кричевського (вірогідно, автором проекту панно був О. Лушпинський).

Нині квітучий майоліковий сад фасадів міста «Сецесії», створений І. Левинським та його оточенням (як і спадок В. Кричевського),

Листівка із зображенням Народного дому в м. Кам'янка-Бузька (Львівська обл.), збудованого архітектурно-проектним бюро І. Левинського у 1911 р.

Фрагменти майолікового оздоблення фасаду цього будинку з орнаментом у стилі пізнього модерну і характерними для «почерку» І. Левинського боніями між кутами зеленої облицювальної плитки



Графічна реконструкція первісного вигляду керамічного декору фасаду вілли Романа Ковшевича (Львів, вул. Вишенського, 12). Прорис виконала Ольга Дмитраш, куратор Юлія Богданова



Вілла Романа Ковшевича, споруджена фірмою Івана Левинського. 1911–1912 рр.

Фрагменти майолікового декору фасаду вхідного вузла

потребує невідкладної фахової реставрації (багато керамічних поясів і панно мають часові втрати і тріщини), дбайливого збереження, обліку, каталогізації та популяризації на національному рівні: так, як це відбувається в Європі з вшануванням спадщини А. Гауді в Барселоні і Каталонії, Ч. Макінтоша в Глазго і Шотландії та школи О. Вагнера у Відні й Австрії.





Барвистий світ кераміки Василя Кричевського

Інна Акмен

Збірка «гуцульщини» Михайла Грушевського у львівській віллі, 1902 р. Архівне фото

Кахля. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика

«Львів, вул. Понинського, 6. Високоповажний Михайло Сергійович! Оце Ваш підрахунок: плиток 4 × 4 вершин 4500 шт. і маленьких 13/4 × 13/4 в 300 шт. З поваженням, В. Кричевський».

Цим листом¹ Василь Кричевський повідомляє про початок робіт із оздоблення в «українському дусі» фасаду і вестибюлю київського будинку Михайла Грушевського, тобто про декорування його облицювальною плиткою. Тяжіння Кричевського до керамічного виробництва і його захоплення яскравими кольоровими поливами надовго поєднає мистецьке життя Заходу та Сходу українських земель епохи модерну.

Вже будучи відомим автором будинку Полтавського губернського земства, Василь Кричевський у 1906 р. переїздить до Києва, де так само, як і в Харкові, органічно входить до кола мистецької української інтелігенції, встановивши зв'язки з Миколою Біляшівським, Данилом Щербаківським, Григорієм Павлуцьким, Дмитром Яворницьким, з якими був знайомий

Інтер'єр кустарної виставки в Києві. 1900-ті рр. Архівне фото

Ваза з кам'яної маси і майолікова тарілка виробництва фабрики І. Левинського. Поч. XX ст. МХП

ще з 1900-х рр. У цей час М. Біляшівський готував Південноросійську кустарну виставку і залучив Д. Щербаківського до збирання зразків народного промислу. Данило Щербаківський разом з братом Вадимом не лише збирали експонати, але й допомагали Біляшівському в підготовці експозиції виставки. У 1906 р. Данило стає одним із засновників Київського кустарного товариства, до якого пізніше долучається і В. Кричевський. Обоє починають збирати мистецькі вироби, у їх числі й кахлі, які привозили з гончарних центрів. З першої розвідки по Україні вони привезли 4 кахлі, з другої — 15 кахель та 21 миску², надалі колекція продовжувала зростати. Перший свій археологічний сезон у Києві Кричевський присвятив розкопкам на подвір'ї Десятинної церкви. «Торкаючись вічності», він досліджував давнину, яка, на його

думку, є «першоджерелом» художньої творчості. Виявлені риси «першоджерел» — орнаментальна і кольорова своєрідність кожного окремого регіону України³ — були опановані Кричевським ще під час кодування та проектування облицювальних керамічних вставок на фасаді будинку Полтавського земства. «Його башти, покрівля, вікна, двері й інше, — пише львівська «Рада» з приводу реалізованого задуму Кричевського, — все це зроблено по зразках будівничих часток, що входили в наші стародавні ратуші, церкви, приватні будинки. Все це разом з малюнками по народних взірцях дало дуже гарну комбінацію, що може стати зразком відродженого українського будівничого стилю»⁴.

В. Кричевський запозичує прийом декорування із давнини українського керамічного світу, додаючи на фасади виразні кутові

¹ Лист В. Г. Кричевського до М. С. Грушевського [1908]. *Василь Григорович Кричевський: Хрестоматія*. Т. 2: 1943–1976. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2020. С. 265.

² Ходак І. Данило Щербаківський про Першу південноросійську кустарну виставку: стратегія дій. *Народна творчість та етнографія*, 2. 2007. С. 49–58.

³ Рубан-Кравченко В. *Кричевські і українська художня культура XX століття*. Василь Кричевський. Київ: Криниця, 2004. С. 130.

⁴ Перший громадський будинок в українському стилі. *Рада*, 13. 1907. С. 41.



Горщик з кам'яної маси і облицювальні плитки виробництва фабрики І. Левинського. Поч. XX ст. МХП



Полтавське земство. Листівка, 1907 р.
Василь Кричевський. Трикутні декори на фасаді Полтавського земства з глазурованої цегли. 1905 р. Полтава, вул. Конституції, 6

⁵ Щербаківський В. Українське мистецтво: орнаменталізація української хати. Малюнок на обкладинці В. Кричевського. Рим: Богословія, 1980. С. 30.

⁶ Хронологія В. К. Василь Григорович Кричевський: Хрестоматія. Т. 2: 1943–1976. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2020. С. 15–134.

⁷ Щербань О. Український модерн в архітектурно-будівельній кераміці Опішнянського гончарного навчально-показового пункту Полтавського губернського земства (1912–1924 рр.). Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, 7. 2010. С. 483.

вставки, рослинні смуги, контурні зображення та керамічні мозаїчні «панно». Пізніше В. Щербаківський скаже, що українська кераміка «має такі самі глибокі традиції, як і в центральній та західній Європі, тобто виходить з неолітичної доби, ... коли на території України процвітала т. зв. мальована трипільська кераміка, ... і пізніше городиська, і нарешті, кераміка Київського княжого періоду, яка в самому Києві й інших містах досягла надзвичайно блискучого розвитку в оздобах стін великих мурованих церков і князівських хоромів, де вона з пишністю заміняла мармур візантійських церков і навіть вкривала підлоги церков і палат»⁵.

Зустріч у 1908 р. в Києві з Юрієм Тищенком, який відав літературними справами М. Грушевського та будівництвом його «фамільного

дому» — родинної садиби по вул. Паньківської, 9, була особливою для Кричевського. З цього часу він стає провідником впровадження прогресивних українських ідей зnanого історика. Щоб яскраво прикрасити фасад та інтер'єри садиби Грушевських, Кричевський їде до Опішні — «столиці» східноукраїнського гончарства, де замовляє виготовлення художніх виробів⁶.

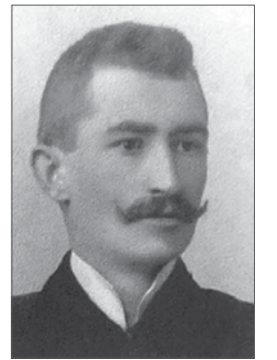
Навчальна гончарна майстерня в Опішні була відкрита в 1885 р. як «земський завод», але через певні труднощі земство мусило звернутися до Коломийської гончарної школи з проханням прислати досвідчених майстрів⁷. З того часу гончарі з Коломиї працювали інструкторами в багатьох навчальних і керамічних закладах Заходу і Сходу України. Так, у 1900-ті рр. на Полтавщині опиняються: Станіслав Патковський (1906), Микола і Осип Білоскурські (1907), Юрій Лебіщак (1912). Під їх керівництвом учні виготовляли вироби, які відзначалися художнім смаком і дотримувались української орнаментики з її геометричними та квітчастими візерунками. Із закладу у Коломиї до гончарної школи в Миргороді були передані характерні для західного регіону України зразки кахель, декоративних ваз, плиток з геометричним орнаментом, а також унікальний десятитомний альбом репродукцій виробів домашніх промислів Гуцульщини⁸. Орієнтуючись на коломийську художню кераміку, яка в цей час вже з успіхом конкурувала у європейському художньому просторі, полтавські гончарі

вперше почали виготовлення облицювальної плитки з яскравою кольоровою поливою. У 1907 р. для облицювання будівлі Полтавського губернського земства опішнянські майстри випустили близько 30 тисяч плиток (з них 18 тисяч глазурованих плиток модерних бірюзових та зелених кольорів для оздоблення інтер'єру було виготовлено Петром Вауліним у майстернях Миргородської художньо-промислової школи). Обіймаючи посаду директора в 1903–1907 рр., Ваулін впроваджував нову технологію поливи, про що з Миргорода писав до Сави Мамонтова в Абрамцево: «... не знаю, як Ви дивитеся на кераміку ... але, я думаю, що слід робити всяке красиве лицювання»⁹.

У наступному, 1908 р. Опішнянській земській майстерні було зроблене нове велике замовлення, про що часопис «Рада» повідомляв: «Кустарний склад полтавського губ. земства замовив опішнянським кустарям, щоб вони виробили 5 тисяч глазурованих плиток на облицювку великого на 7 поверхів дому проф. Грушевського в Києві. Дім цей, як відомо, будується в українському стилі по проекту й чертежах художника Кричевського»¹⁰. Тому, приїхавши до Опішні, Кричевський звертається до вже відомого досвідченого гончаря Гната (Івана) Гладиревського, який добре знався на модерні від західних митців.

Дуже малий термін відокремлює часи впровадження В. Кричевським символічного позначення українських регіонів на фасаді Полтавського земства від того моменту, коли провідні дослідники тради-

ційних рис різних етнічних осередків, від Опішні до Львова і Коломиї, беруться за формування так званої теорії єдиного українського стилю як стрижня духовного єднання народу¹¹. Прикладом є перехрестя ідей двох видатних митців: Василя Кричевського з Харківщини та Юрія Лебіщака з Галичини.



Вони вдвох опановують трикутники, ромби та хрести. Домінантними мотивами стають вазы з квітами і квітучі дерева, соняшники, волошки, колосся пшениці та все інше, що було споконвіку близьке світогляду й повсякденному буттю українця. Особливий візерунок на посуді Ю. Лебіщака та на фасадах В. Кричевського створювали мотиви шитва. Автори, зберігаючи автентичку, перенесли традиційні орнаменти української вишиванки в інший матеріал, надаючи орнаменту новий вимір й нове життя, поєднуючи спільним

Юрій Лебіщак. Світлину зроблено в фотомайстерні в Новому Сончі (Польща). 1912 р. Архівне фото

Учні та викладачі Опішнянської гончарної майстерні. Гнат Гладиревський сидить крайнім справа. 1908 р. Архівне фото



⁸ Нога О., Шмагало Р. *Кераміка Галичини кінця XIX — початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків: контакти і взаємовпливи*. Львів: Логос, 1994. С. 78.

⁹ Ваулін П. Из письма в редакцию. *Искусство: живопись, графика, художественная печать*, 5–6. 1912. С. 221–222.

¹⁰3 Полтавщини. Цікаве замовлення. *Рада*, 90. 1909. С. 2.

¹¹Акмен І. Р. *Архітектурна просвіта в осередках української культури кінця XIX – початку XX ст.* Автореф. к. арх. Харків, 2019. 19 с.

¹²Хронологія В. К. *Василь Григорович Кричевський ...* С. 49.

Василь Кричевський. Керамічні оздоби з трикутників на фасаді та в інтер'єрі Полтавського земства. Ці мотиви згодом знайшли відгук у декорі екстер'єру будинку М. Грушевського в Києві

етнічним корінням Захід і Схід України. Духовна спільність ви-магала й особистих контактів. Так, взимку 1910 р. в своєму щоденнику Кричевський помітить: «[В. Щербаківський]. Знайомство з архітектором Олександром Лушпинським, який приїхав зі Львова до Києва й Полтави, щоб подивитись на будинок Полтавського земства та побачити його автора»¹².

Родинний будинок Михайла Грушевського став окрасою міста. Немов би вбраний у вишиванку, він

здіймався в центрі Києва, запрошуючи помилуватися яскравими мотивами українського модерну й оцінити гостинність господарів. Його оздоба своєю декоративністю продовжувала так звану «лінію Кричевського» в архітектурі початку XX ст.

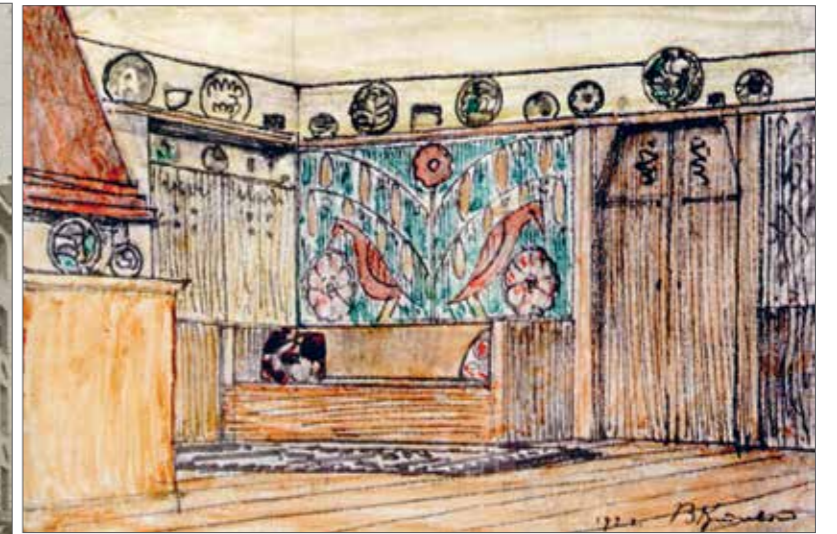
Закінчивши оздоблення садиби Грушевських, Василь Кричевський зі своєю сім'єю перебирається на сьомий мансардний поверх нового будинку, де облаштовує майстерню і «маленький музей». Приміщення він власноручно оформлює



Запроектований Василем Кричевським у 1908 р. та зруйнований обстрілом більшовицької армії будинок М. Грушевського. Київ, вул. Паньківська, 9. Архівне фото

у вишуканому модерному стилі, прикрашаючи старовинними килимами, кахлями, меблями та іншими речами, і в підсумку інтер'єр стає своєрідним мистецьким витвором, де єднається традиційний світ з модерними речами.

Вадим Щербаківський, говорячи про творчий шлях В. Кричевського, згадує майстерню, знищену в полум'ї революційних часів: «В домі Грушевського, під дахом, він мав свій власний музей. Це була велика кімната в усю ширину дома і дуже довга ... В цьому музеї містилося більше двохсот килимів, зложених у шафі, більше 250 шт. керамічних речей, головно мисок, переважно селянських ... Між керамікою особливо виділялися миски, баранці і одна грубка з гончарської



глини, зроблена у формі дідка... Це були надзвичайні речі, які вражали і формою, і барвами, і особливо красою орнаментики... до цієї пори стоїть мені в пам'яті одна проста невеличка мисочка, в якій на жовтій тлі, але трохи біловатим, по краю були кинуті ложкою чотири червоні плями, і цим таким простим рисунком виявився незвичайний смак...»¹³.

Упродовж 1912–1916 рр. В. Кричевський неодноразово бував в Опішні¹⁴, вивчав технології, спілкувався з місцевими гончарями, вчився гончарювати. Влітку 1914 р. у співавторстві двох майстрів — Кричевського і Лебішака (на той час інструктора Опішнянської майстерні) розпочинається будівництво нового навчального приміщення гончарної майстерні, яка буде відкрита через два роки, в 1916-му. Ця лаконічна споруда також здобуде яскраві ознаки українського модерну й буде прикрашена барвистою плиткою — сплетінням керамічного світу Заходу і Сходу України.



Куточок власної студії Василя Кричевського в будинку М. Грушевського в Києві. Малюнок В. Кричевського. 1922 р. (з книги Рубан-Кравченко В. *Кричевські ...* С. 254)

¹³Щербаківський В. *Пам'яті Василя Григоровича Кричевського*. Лондон: Українська видавнича спілка, 1954. С. 157.

¹⁴Кричевська Є. Опішня, 1914. *Василь Григорович Кричевський: Хрестоматія*. Т. 1: 1891–1943. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2016. С. 361.

Виготовлені за проєктом Олександри Джулинської на фабриці І. Левинського дрібні скульптури, які демонструють типи одягу селян та міщан Галичини (зліва направо):
жінок з м. Бучач (Тернопільська обл.);
чоловіка з м. Угнів (Львівська обл.);
чоловіка з с. Соکیلники (поблизу Львова);
жінки з м. Велічка (Польща);
дівчини з с. Толуків (Івано-Франківська обл.);
пари з с. Гребенів (Львівська обл.);
чоловіка з с. Лобзув (Польща). Поч. ХХ ст. МХП





Фігурки Теофіла і Олександри Джулинських: типажі та їхні художні особливості

Галина Івашків

124



Пластика малих форм, чи округла скульптура в Україні поширилася десь у другій половині XIX ст. Промислово її виробляли, зокрема, на Пачиківській фабриці фаянсових виробів О. Левицького, Львівській дослідній станції, фаянсових заводах у Потеличі та Глинську Львівської обл., Городниці та Баранівці Житомирської обл., порцеляновому заводі А. Міклашевського у Волокитиному (тепер Чернігівської обл.), Києво-Межигірській фаянсовій фабриці, у Коломийській гончарній школі, кустарним виготовленням займалися окремі народні майстри¹. На початку XX ст. виготовлення гіпсових і керамічних фігурок людей стає справою фабрики відомого архітектора, мецената і професора Львівської політехніки Івана Левинського (1851–1919), а також Теофіла та Олександри (Лесі) Джулинських.

Теофіл Джулинський народився 13 червня 1850 р. у с. Лапшин (нині Бережанського р-ну Тернопільської обл.) у шанованій родині священика та релігійного діяча Теодора Джулинського (1799–1887) і Гонорати Завальницької (1813–1898)², де був дев'ятою й останньою дитиною³. Після закінчення реальної школи

упродовж 1868–1869-х рр. навчався в Технічній академії у Львові⁴, а згодом — у Німеччині⁵. 1869 р. Теофіл працював економом у Журавному (тепер Львівщина)⁶. 1877 р. став інженером будівельного департаменту Львівської міської ради⁷, а 1886 р. — членом правління Ставропігійського інституту у Львові⁸.

Священницький сан мали й брати Іван (1830–1909) та Лев (1847–1923), активна культурно-просвітницька позиція яких, ймовірно, вплинула на формування особистості Теофіла. Творчий настрій майбутнього інженера, а згодом митця-аматора формувала й атмосфера 1870–1890-х рр., зокрема великі виставкові проекти, серед яких львівські Крайова Рільнича і Промислова виставка (1877) та Крайова виставка (1894), Етнографічні виставки в Коломиї (1880) і Тернополі (1887), знайомство з видатними людьми, особливо з відомим дослідником народного мистецтва Володимиром Шухевичем (1849–1915).

Т. Джулинський був «маючим чоловіком» — володів великою кам'яницею у Львові при вул. Францисканській у сусідстві з ремісничим Товариством «Gwiazda»⁹.

С. 124 статуетка жінки з с. Забєжув (Польща). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис;

Статуетка чоловіка з с. Микуличин (Івано-Франківська обл.). Гіпс, гуаш, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

¹ Івашків Г. Пластика малих форм в інтер'єрі приміщень. *Народознавчі зошити*, 5. 2015. С. 1099–1100.

² ЦДІАУ, м. Львів. Метрична книга с. Лапшин за 1851–1865 рр. Ф. 201. Оп. 4а. Од. зб. 2958. Арк. 2.

³ *Лев Джулинський: священик, видавець, громадський діяч*. Зб. матеріалів. Авторупор. О. Коковін. Львів: Свічадо, 2015. С. 38.

⁴ *Księga Pamiątkowa Towarzystwa «Bratniej Pomocy» słuchaczów Politechniki we Lwowie*. Lwów: akładem Towarzystwa «Bratniej Pomocy» słuchaczów Politechniki, 1897. S. 210.

⁵ Бірюльов Ю. Джулинський Теофіл. *Енциклопедія Львова: у 5 т.* Львів: Літопис, 2008. Т. 2. С. 50.

⁶ *Лев Джулинський...* С. 46.

125



⁷ Dźułyński Teofil. *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003. S. 72.

⁸ ЦДАУ, м. Львів. Книга протоколів Ставропільського Інституту. 1876–1888. Ф. 129. Оп. 2. Од. зб. 42. Арк. 834.

⁹ Шах С. *Між Сяном і Дунайцем*. Мюнхен, 1960. С. 294.

¹⁰ *Słowo Polskie*, 333. 19. 07. 1913. S. 4; Бірюльов Ю. *Джулинський Теофіл...* С. 50.

¹¹ Шах С. *Між Сяном...* С. 294.

¹² Там само. С. 294.

¹³ Шухевич В. Моделі етнографічних типів. *Діло*. Львів, 8 (21). 12. 1906. Ч. 264. С. 1.

¹⁴ Шах С. *Між Сяном...* С. 294.

¹⁵ Там само. С. 79.

¹⁶ Можливо, одним із цих різьбярів був молодший земляк Теофіла — Василь Бідула (1868–1925), учень Львівського художнього училища, який згодом став відомим народним майстром дерев'яної скульптури з селянською тематикою.

¹⁷ Шухевич В. *Моделі...* С. 1.

¹⁸ Там само. С. 1.

¹⁹ *Kurjer Lwowski*, 348. 21. 12. 1906. S. 2.

На початку 1900-х рр. в інженера В. Мійського Теофіл купив землю в м. Мушина (Лемківщина, тепер Польща)¹⁰, на якій побудував дерев'яну віллу, а також заклав сад із карликовими деревами. Туди «на кислу воду і «перелкові» купелі» під час вакацій він приїжджав із своєю донькою, сестрою Іванною та її дітьми¹¹. Віллу безкоштовно надавав бідній молоді з середмістя Львова¹².

Донька Теофіла Олександра була «талановитою ученицею реальної школи» у Львові (1906)¹³, а потім «по maturі студювала малярство у Флоренції» (Італія)¹⁴. Її чоловіком був адвокат Семен Булик із Сокаль-

щини¹⁵. Пошук матеріалів для мистецького проекту Т. Джулинський вів з 1870-х рр., а його реалізацію розпочав з Етнографічної виставки у Тернополі: на основі численних фотографій з її експозиції та «при допомозі найліпших різьбярів»¹⁶ Теофіл придбав «70 фірмаків (дерев'яних форм. — Г. І.) висотою 30 см», з яких згодом зробив гіпсові відливи¹⁷. Йдеться про велику серію одинарних скульптурок під загальною назвою «Типи селян Галичини». Ці фігурки надавали цінну інформацію про особливості народного вбрання не лише регіону, а й окремого міста чи села.



Статуетка жінки (1–3) з с. Середня (Польща): 1 — глина, полива, відтиск у формі, випал, поливання; 2–3 — гіпс, гуаш, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

Олександра, спираючись на фотографічний матеріал, вручну ретельно розмальовувала їх гуашшю, рідше олійними фарбами. В. Шухевич писав: «Ці моделі типів будуть невідомі одинокими свідцтвами нашої колишньої прегарної ноші»¹⁸.

У своєму помешканні на вул. Францисканській (нині вул. Короленка, 8) 1906 р. Джулинські відкрили художню майстерню. 21 грудня того ж року в Промисловому музеї Львова було організовано виставку етнографічних типів з 70 статуєтками з «мальовничою народною ношею зі всієї Галичини»¹⁹. Про виставку писали у багатьох газетах

(«Діло», «Kurjer Lwowski», «Słowo Polskie»²⁰, «Przegląd», «Dzennik Polski»): фігурки зроблено у домашніх умовах, а випалено на фабриці Івана Левинського²¹. Автори статей зазначали, що ці типи «галицького люду» на той час коштували недорого і могли бути гарною окрасою помешкань²², проте, якби знаходилися постійно в музеї, їх могло б оглянути більше людей²³.

Митці виконували фігурки упродовж кільканадцяти років, відтак роздумували про те, аби «цілу сю цінну збірку збути якому музеєві, де б ті німі свідки нашої минувшини захватись могли

²⁰ Witwicki W. Nagwiazdkę. *Słowo Polskie*, 581. 21. 12. 1906. S. 7.

²¹ І. Левинський, на рік старший від Т. Джулинського, упродовж 1869–1874 рр. вчився у Технічній Академії у Львові. *Księga Pamiątkowa Towarzystwa «Bratniej Pomocy»...* S. 236.

²² Ze sztuki ceramicznej. *Przegląd*, 285. 1906. S. 2.

²³ Ze sztuki plastycznej. *Dzennik polski*, 584. 1906. S. 2. ²⁴ Шухевич В. *Моделі...* С. 3.



Статуетка жінки (1–3) з м. Бучач (Тернопільська обл.): 1 — гіпс, олія, відтиск у формі, розпис; 2 — глина, керамічна фарба, випал, набризк; 3 — глина, відтиск у формі, випал. Поч. XX ст. МЕХП

²⁴Шухевич В. *Моделі...* С. 3.

²⁵На денці підставок є округлий штамп Музею НТШ.

²⁶1940 р. було передано 45 статуеток. Див.: Архів ІН НАНУ. Оп. 10, од. зб. 2, арк. 83. Ймовірно, зв'язок Джулинського з цим музеєм пояснюється тим, що його сестра Іванна була заміжною за директором канцелярії «Народного Дому» у Львові д-ром права Василем Лагодою.

²⁷У Книзі Вступу НМЛ є такі записи: «72 етнографічні типи зібрані інженером Т. Джулинським в Галичині 1870–1910 р. відливані в гіпсі і олійно розмальовані А. Джулинською. Закуплено за 431 крону 1912 року»; «11 керамічних фігурок подарував митрополит А. Шептицький 1913 року». Див.: Собуцька Л. Внесок митрополита Андрея Шептицького та його родини у формування збірки народного мистецтва НМЛ. *Галицька Брама*, 2-4. 2015. С. 33–34.



Статуетка чоловіка (1–3) з с. Яблунька (Івано-Франківська обл.):
1–2 — гіпс, гуаш, відтиск у формі, розпис;
3 — глина, керамічна фарба, випал, тонування. Поч. XX ст. МХП

в цілості»²⁴. Великою кількістю фігурок (129 од. зб., з них 47 керамічних) нині володіє Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (МХП), що сталося в результаті реорганізації кількох музеїв Львова, зокрема музею Наукового Товариства ім. Шевченка (НТШ)²⁵, Промислового музею, музею «Народного дому» та інших²⁶. Більше 80 фігурок (72 гіпсові та 11 керамічних) знаходяться у фондах

Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (НМЛ)²⁷. Декілька предметів зберігається в Українському музеї у Стемфордї (США; передав С. Литвиненко)²⁸, а також колекції А. Скрентовича²⁹.

Для виготовлення пластичних виробів на підприємстві І. Левинського використовували глину з Глинська (поблизу Жовкви) та Олейова (недалеко від Золочева), а каолін з Чехії та Польщі. Для відливу з дерев'яних форм



Статуетки чоловіка (1–2) і жінки з с. Микуличин (Івано-Франківська обл.). Гіпс, гуаш, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МХП

фігурок-типажів мешканців тодішньої Галичини, включаючи райони Західної України і Південно-Східної Польщі, спершувикористовували гіпс, а згодом — глину. За технологією виготовлення керамічні статуетки поділяються на теракотові і тоновані гуашшю в один або різні кольори. На деяких з них по правому краю вприскували вертикальні смуги червоної, синьої, фіолетової чи бронзової фарби, що посилювало декоративний ефект,

а блиском вони нагадували бронзу або залізо. Лише одна статуетка повністю вкрита світло-зеленою поливою (Средня, пов. Масленіци).

Гіпсові фігурки Джулинських більші від авторських повторень у глині. Найменшою (h = 15,6; d = 6,4 см) є жіноча керамічна скульптурка (Бучач); найбільшою (h = 29,5; d = 7 см) — жіноча гіпсова (Угнів). Усі статуетки, окрім однієї — з зображенням Івана Хрестителя, на невисоких квадратних

²⁸Шмагало Р. *Мистецька освіта в Україні середини XIX — середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції*. Львів: Українські технології, 2005. С. 446.

²⁹Бірюльов Ю. *Львівська скульптура від раннього класицизму до авангардизму (середина XVIII — середина XX ст.)*. Львів: Апріорі, 2015. С. 336.



Статуетка Йоана Хрестителя.
Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис.
Поч. XX ст. МЕХП

³⁰ 1940 р. із «Народного Дому» у Львові до тодішнього Етнографічного музею, окрім фігурок Джулинських, було передано низку старих світлин та літографій з портретами чоловіків і жінок у народній ноші. Див.: Архів ІН НАНУ. Оп. 10, од. зб. 2, арк. 83.

підставках (1,5 × 6,3 × 6,7; 1,7 × 7,5 × 7,4 см). Підставки є й своєрідним довідковим джерелом, адже містять дані про номери фігурок, авторів, походження зображених, рід заняття (напр., дротяр з Яблуньки), трапляється рік та позначення «Zdj. dok. 1905 r.» — джерелом була світлина 1905 р.³⁰ Інформація подається писаними літерами і штампами: «Model Dżulynskoj», «Jan Lewinski Lwów», «Z fabryki / J. Lewinskiego», «Jan / Lewinski», «А. ДЖУЛИНЬСКОЙ», «Z pracowni / A. Dżulynskiej».

Статуетки — це немов великий колектив людей (селян та міщан) різного віку і статі у повен зріст із своїми емоціями, переживаннями, цілями, які передано рисами обличчя, поглядами, поставою, обрисами фігури (стрункість дівчат та огрядність жінок), укладенням рук та ніг, докладною фактурою народної ноші та доповненнями до неї. В поставі одних бачимо хизування і задиркуватість, в інших — покірність і пригніченість. Складені перед собою руки дівчини передають її сором'язливість, а компоновання руки одна за другу у чоловіків — рішучість та впевненість.

Представлено переважно святковий одяг різних сезонів року, рідше — буденний та робочий. Скрупульозно відтворено парадний одяг мешканців сіл здебільшого нинішніх Львівської, Тернопільської, Івано-Франківської та Чернівецької областей, окремих міст чи містечок (Бориня, Бережани, Бучач, Вижниця, Гребенів, Станіславів, Куликів, Сокільники тощо). За ознаками складових одягу та



Статуетки жінки (1-3, вгорі зліва) з с. Чесники (Івано-Франківська обл.).
Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

Статуетки жінки (1-3, вгорі справа) з м. Вижниця (Чернівецька обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

Статуетки жінки (1-4, внизу) з с. Толуків (Івано-Франківська обл.):
1-3 — гіпс, олія, відтиск у формі, розпис;
4 — глина, керамічна фарба, випал, набризк.
Поч. XX ст. МЕХП



Статуетки чоловіка і жінки (1–2) з м. Вижниця (Чернівецька обл.).

Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МХП

кольорової гама вирізняються фігурки з Гуцульщини (Микуличин, Яблунька). Виразно змальовані вишиті узорі на жіночих та чоловічих сорочках і кептарях. Джулинські не забули й про додаткові елементи до чоловічого одягу: череси, порохівниці, «тобівки» (шкіряні сумки); жіночого: коралі, гердани, дукачі.

Покуття представлено образами селян (Березів, Завалле, Чесники, Толуків). Дівчина з косою з Толукова вдягнена по-літньому: багато оздоблений високий чепець, додільна сорочка з геометричним орнаментом, червона обгортка з крайкою; на грудях — намисто

з дукачем та хустка в руках. Оригінальними є її значно менші керамічні аналоги в червоно-брунатному та фіолетово-червоному тонуванні. З хусткою в руках зображена і покутянка з Чесників. Її верхній одяг — білий байбарак — з яскравою вишивкою, а запаска та розкішна спідниця — з численними складками. У комплекс чоловічого одягу входить сірак із великим коміром, спереду і ззаду оздоблений кольоровими шнурками і вишивкою.

Колоритними є фігурки пари з Вижниці (пов. Кути): чоловік середнього віку з вусами, бородою, солом'яним капелюхом, прикраше-



ними вишивкою сорочкою та кептарем, брунатною катанкою (короткою курткою з домотканого сукна), широким жовтим чересом, «дзьобенкою» (вовняною сумкою), а на ногах — чоботи-«чорнобривці». На голові дівчини — віночок із квітів, її довга (додільна) сорочка прикрашена вишивкою, кептар має подібне, як у чоловіка, оздоблення; обгортка піднята за один край, а на грудях — яскраве намисто. Особливості одягу й пастельні тони підкреслюють вдале художнє рішення. Подібна за формою статуетка дівчини розмальована надто яскравими олійними фарбами.

Бойківщину представлено фігурками селян та міщан з Борині, Гребенова, Небилова, Райтарович. У комплекті чоловічого одягу з Небилова низький капелюх з гудзиками і тороками, біла сорочка, короткий білий козушок з великим коміром, по краях оздоблений хутром, брунатні штани і чоботи, черес та «дзьобенка». Відомо п'ять теракотових варіантів з поєднанням червоних та синіх кольорів.

Численні статуетки (парні й одинарні, гіпсові та керамічні) представляють народну ношу Поділля (Бенява, Біла, Богданівка, Бучач, Германівка, Добрівляни,

Статуетки чоловіка і жінки (зліва) з с. Небилів (Івано-Франківська обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МХП

Статуетки чоловіка і жінки (справа) з с. Богданівка (Тернопільська обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МХП



Статуетки чоловіка і жінки (1–4) з м. Бучач (Тернопільська обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

Крогулець, Лошнів, Теробовля). Рідкісною є подача двох різних фігурок, які представляють зимовий та весняно-осінній тип одягу чоловіків (Богданівка). Майстерно передано комплект зимового одягу на фігурці з зображенням молодого чоловіка високого росту, з вусами, білою кучмою на голові, сорочкою і червоною зав'язкою, брунатною свиткою, оздобленою широким коміром, чорним хутром на краях і рукавах. Компонентами літнього одягу є солom'яний капелюх з червоною обв'язкою, біла сорочка з вишитим коміром і червона гарасівка, брунатний сірак з червоними гудзиками, поясом червоно-жовтого кольору і тороками. Подібні керамічні чоловічі статуетки вкрито



Статуетка чоловіка (1–3, зліва) з с. Лобзув (Польща): 1–2 — гіпс, олія, відтиск у формі, розпис; 3 — глина, відтиск у формі, випал. Поч. XX ст. МЕХП

Статуетка чоловіка (в центрі) з с. Гордок (Польща). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

Статуетка чоловіка (справа) з м. Березжани (Тернопільська обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

Статуетка чоловіка (1–2, внизу) з м. Живець (Польща). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

синьо-червоними фарбами. Народну ношу мешканців Бучача представляють чотири жіночі і дві чоловічі фігурки. Барвистий одяг огрядних та невисоких «бучацьких жінок» доповнено парасольками.

Оригінальними є фігурки у народному жіночому та чоловічому одязі з території Південно-Східної Польщі, зокрема околиць Закопаного, Нового Таргу (Шафляри), Кракова (Забезув, Сйонтишки, Лобзув і Батовиця), Живеця, Велички, Бжини тощо. Жінки зображені інколи з молитовником в руках (Величка, Бжина). Колоритним чоловічим головним убором є рогативка з хутром (Лобзув, Батовиця) або чорний капелюх з прикрасою (Сйонтишки). Обтислі жовті штани





Статуетки чоловіка (1–2) і жінки з с. Бориня (Львівська обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МХП

з вишивкою входять в комплект одягу чоловіків з Нового Таргу та Закопаного. Весняно-осіннє вбрання, зокрема верхній чоловічий одяг — семерягу білого кольору з червоними обвідками і тороками, підперезану шкіряним поясом, бачимо на фігурці зі Сйонтишок. Натомість в одязі чоловіка з Городка (бл. Криниці, Лемківщина) поєднано верхній одяг (полотнянку) з синьою камізелькою та червоною гарасівкою.

Буденний одяг інколи доповнював мішок на плечі (Живець), а в показі ремесла зображених важливу роль відігравав якийсь окремий елемент, наприклад зв'язка дротів (Яблунька). Одяг робітника з Бережан подано через образ німецького колоніста в зеленому

фартусі та з кошиком за плечима. Окрім гіпсового варіанту, Джулинські виконали й дві теракотові. Елегантний одяг та постава чоловіка з люлькою в роті, а також дві пари чобіт на лівій руці вказують не стільки на рід його заняття (шевство), а скоріше на навички торговця (Шафляри, пов. Новий Тарг).

Дерев'яну форму для статуетки з зображенням Йоана Хрестителя, ймовірно, виконав Василь Бідула — автор подібної кам'яної фігури. Майстрам вдалося передати риси святого, а також підібрати яскраву гаму. На фабриці І. Левинського шляхом «відливів» з плоскорізьби В. Бідули було створено й рельєфні керамічні плакети (2,2 × 10,5 × 11,5 см)



Статуетка чоловіка (1–3, вгорі зліва) з с. Сокільники (Львівська обл.). Гіпс, гуаш, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МХП

Статуетка жінки (1–2, вгорі справа) з м. Велічка (Польща). Гіпс, гуаш, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МХП.

Статуетки чоловіка (1–2) і жінки з с. Гребенів (Львівська обл.). Гіпс, гуаш, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МХП



Статуетка чоловіка (зліва) з с. Березів (Івано-Франківська обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

Статуетка чоловіка (в центрі) з с. Поториця (Львівська обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

Статуетка чоловіка (справа) з м. Старий Самбір (Львівська обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП



³¹Шухевич В. *Моделі...* С. 3.

³²У 1912 р. «теракотові фігурки в селянському одязі роботи Олександри Джулинської» продавалися у Львові на вул. Театинській, 10 (тепер — вулиця М. Кривоноса). Див.: *Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicyi: wydanie 2*. Lwów, 1912. S.210.

³³Нога О. *Іван Левинський архітектор, підприємець, меценат*. Львів: Центр Європи, 2009. С. 101.

³⁴Шухевич В. *Моделі...* С. 3.

селянської тематики («Селянин в полі», «Лірник і селянин» тощо)³¹. За В. Шухевичем, це «кільканадцять сцен з народного життя», які О. Джулинська «оживила відповідними олійними красками».

Фігурки Джулинських користувалися великим попитом серед мешканців Галичини — їх продавали по різних містах та містечках, зокрема у Львові³², Коломиї, Тернополі, Стрию, Кракові, Тарнові тощо³³, «Сокільським Базарі»³⁴. За якістю та зовнішнім виглядом В. Шухевич прирівнював їх до італійської теракоти, хоча коштували вони значно менше. Творчий

проект Джулинських з фабрикою Івана Левинського завершився через переїзд митців до Польщі.

Отож, фігурки Джулинських — це колоритна «історія» народної ноші мешканців Галичини кінця XIX — початку XX ст., яка вже тоді була під загрозою зникнення з побуту. Тому, щоб цей «німий свідок» свідчив довічно, й зародилася ідея з фігурками. Фабрика І. Левинського сприяла тиражуванню цієї сувенірної продукції, яка мала не лише декоративну, а й етнографічно-просвітницьку функцію.



Статуетка чоловіка (1–3, вгорі) з с. Підгірці (Львівська обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП.

Статуетка чоловіка (1–3, в центрі) з м. Куликів (Львівська обл.). Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП.

Статуетки чоловіка і жінки (внизу зліва) з м. Угнів (Львівська обл.). Глина, відтиск у формі, випал. Поч. XX ст. МЕХП





Статуетка чоловіка (1–2, вгорі зліва)
з с. Добрівляни (Тернопільська обл.).
Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис.
Поч. XX ст. МЕХП

Статуетка чоловіка (1–2, вгорі справа)
з с. Богданівка (Тернопільська обл.).
Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис.
Поч. XX ст. МЕХП

Статуетка чоловіка (1–2, по краях)
з с. Ясенів-Пільний
(Івано-Франківська обл.).
Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис.
Поч. XX ст. МЕХП



Статуетка чоловіка (1–2, зліва)
з околиці Кракова (Польща). Гіпс, олія,
відтиск у формі, розпис. Поч. XX ст.
МЕХП

Статуетка жінки (вгорі в центрі)
з с. Кропивник (Львівська обл.).
Гіпс, олія, відтиск у формі, розпис.
Поч. XX ст. МЕХП

Статуетка жінки (1–2, вгорі справа)
з с. Бжина (Польща). Гіпс, олія, відтиск
у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

Статуетка чоловіка (внизу зліва)
з м. Закопане (Польща). Гіпс, олія, від-
тиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП

Статуетка жінки (внизу справа)
з с. Забєжув (Польща). Гіпс, олія, від-
тиск у формі, розпис. Поч. XX ст. МЕХП



Опішнянська глиняна іграшка з колекції Івана Левинського

Людмила Герус



Бариня. Глина, полива. Опішня.
Поч. XX ст. МХП

Яскравою сторінкою життєпису, що розкриває широчінь інтересів видатного архітектора, промисловця, педагога, мецената, громадського діяча Івана Левинського, є його захоплення українською старовиною та увага до різних ділянок традиційної культури українців. Серед взірців народного мистецтва, які слугували джерелом натхнення і нових ідей для утілення у промислове виробництво кераміки І. Левинського, — народна іграшка. Дрібну пластику та іграшку виробляли у скульптурному відділі фабрики кераміки І. Левинського у Львові¹.

Період активної розбудови керамічної фабрики І. Левинського на початку XX ст., що збігся з розвитком в Україні етнографічних досліджень та становленням музеїв, відзначився поглибленням інтересу до колекціонування творів народного мистецтва, і зокрема — народної іграшки. Народну

іграшку збирали краєзнавці, етнографи, археологи, історики, мистці. Попри особисту прихильність до старожитностей, зокрема мистецтва, колекціонерами керувало бажання зберегти артефакти традиційної народної культури українців, які зникали під впливом соціально-економічних чинників — інтенсивного розвитку промисловості, змін у побуті українців тощо. Іграшки збирали з метою поповнення етнографічних фондів музеїв або приватних колекцій, які пізніше часто передавали до музеїв. У цей період формувалися збірки народної іграшки музею Наукового товариства імені Шевченка у Львові, Міського промислового музею у Львові, Київського художньо-промислового і наукового музею тощо.

Іван Левинський володів збіркою глиняних іграшок з Опішні, яка згодом була подарована Українському національному музею (з по-

«Монетка» (ладанка, носатка).
Теракота, описка ангобами. Опішня. Поч. XX ст. МХП



чатку 1930-х рр. — Культурно-історичний музей) Наукового товариства імені Шевченка. Факт дарування зафіксовано в інвентарній книзі Культурно-історичного музею Наукового товариства імені Шевченка, частина ІХ, вересень 1937 р. Нині ця збірка зберігається у фонді іграшки Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

Глиняна іграшка з відомого гончарного осередку Опішня була об'єктом жадань багатьох музеїв та колекціонерів. Наприкінці ХІХ — у 20-х рр. ХХ ст. її збирали, зокрема, Іван Зарецький, Василь Кричевський, Михайло Бойчук, Софія Налепинська-Бойчук. Позаяк це був період становлення етнографічного музейництва в Україні, переважна частина пам'яток потрапила до музейних фондів без належної паспортизації (не вказано авторів творів, їх точної назви, часу та місця виготовлення).

¹ Нога О. *Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940)*. Львів: НВФ «Українські технології», 2001. С. 142–143.



«Монетка» (ладанка).
Теракота, описка ангобами. Опішня.
Поч. XX ст. МЄХП

² Церетелли Н. *Русская крестьянская игрушка*. [Москва]: Academia, 1933. С. 179.

³ Динцес Л. *Русская глиняная игрушка*. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1936. С. 85.

⁴ Чарновський О. *Українська народна скульптура*. Львів: Вища школа, 1976. С. 37.

⁵ Клименко О. Гончарі кінця XIX — першої третини XX ст.: Традиційний напрямок. *Народне мистецтво*. 2000. № 1. С. 44.

Збірку опішнянської іграшки Івана Левинського склали 2 фігурки жінки, 1 фігурка коника, 23 дрібні посудини. Попри відсутність точно зазначеного місця походження, ці іграшки, очевидно, є роботами майстрів з Опішні початку XX ст. До такого припущення схиляють аналогії їхньої пластики та оздоблення з атрибутіваними опішнянськими іграшками. Підставою убачати їх опішнянську приналежність є й те, що Опішня відома як провідний осередок українського гончарства, й зокрема іграшки, яка серед глиняних виробів місцевих майстрів посідала значне місце. Своєрідність опішнянської глиняної іграшки відзначали дослідники цього виду

народної творчості: Микола Церетеллі: «Кращі за поливою іграшки із містечка Опішні, к. Полтавської губ., трапляються з поливою різних кольорів»²; Леонід Динцес: «На Україні особливою популярністю користувалися іграшки із Опішні Зіньківського повіту на Полтавщині»³; Олег Чарновський: «Опішнянські іграшки на цю тему (іграшки, що зображують жінку з птицею. — Л. Г.) мали більш виразні форми»⁴; Олена Клименко: «На зламі XIX–XX ст. майже в кожній опішнянській родині ліпили свищики у вигляді птахів, коників, баранців. Здібні майстрині створювали великих баринь, вершників, а також «чаєчок» — зображення пташки з пташенятами під крильцями»⁵.



«Монетка» (соусниця).
Теракота, описка ангобами. Опішня.
Поч. XX ст. МЄХП

Опішнянські «барині» зі збірки Івана Левинського, які стали надбанням Музею етнографії та художнього промислу ІН НАН України, зображені з песиком, невеликі за розміром, мають виразно конічні обриси, трохи звужені у місці виділення талії. Нижня частина, яка є основою фігурки, точена на гончарному крузі. Голова, тулуб, руки фігурок жінки, а також песик виліплені вручну. Характерною для «баринь» є коротка шия, голівка з рельєфно виділеними рисами обличчя. Голівку увінчує вишуканий капелюшок. Фігурка песика потрактована умовно, подібно до фігурки птаха, яка є первісним пластичним доповненням «барині»: яйцеподібний

тулуб, що переходить з одного боку в шийку та голівку, з другого — у хвіст. Пластику «баринь» збагачує оздоблення блискучою склоподібною поливою світлих жовтого та зеленого кольорів.

Фігурка коника має пружну лінію силуету, яка плавно окреслює циліндричний тулуб, граційно вигнуту шийку, трохи піднесену догори голову, стрункі конусоподібні ноги, задертий вгору короткий хвіст. Співзвучну спокійному ритмові пластики гладку поверхню фігурки активізують уточнюючі образ рельєфні наліпи, які позначають гриву, нашорошені вуха коника. Іграшка виліплена руками, порожниста всередині, отвори для створення свисту знаходять-



«Монетка» (гличик, ладанка). Теракота, описка ангобами. Опішня.
Поч. XX ст. МЕХП

ся у тулубі та хвості. Зверху вона вкрита коричневою поливою. Дрібний посуд — «монетка», що складає значну частину збірки глиняних іграшок Івана Левинського, повторює типи й місцеві особливості побутового посуду. Як й ужитковий посуд, що був основною продукцією гончарів Опішні, його дрібні копії: горщик, гличик, макітра, ринка, миска, цідильник, насатка, пасківник, горня, соусниця, ваза, а також рідкісні форми посудин, зокрема, ладанка — успадковують сформовану віками опуклість, плавність лінії силуету. Форму окремих посудин пластично вивершує профілювання вінець. За якістю це теракотові та майолікові вироби. Поверхня майолікових

посудин зверху вкрита декором із квітково-рослинних елементів зеленого, синього, коричневого, білого кольорів. Теракотові посудини декоровані «опискою» — мальованими коричневим та білим ангобами по сирому черепку прямими та хвилястими лініями, крапками, овалами та іншими невибагливими геометричними фігурами, які обводять поверхню посудин довкола, найчастіше ближче до вінець. Один з гличиків на шийці позначений хрестом, що вказує на прагнення майстра створити достовірну копію. Колекція «монетка», зважаючи на відносно повно представлений асортимент дрібних посудин, імовірно, була виготовлена вправним гончарем на замовлення.



«Монетка» (горщик у різних ракурсах). Теракота, описка ангобами. Опішня.
Поч. XX ст. МЕХП

Дату, коли колекція була подарована Музею Наукового товариства імені Шевченка у Львові, встановити поки не вдалося. Записи в інвентарній книзі, датовані вереснем 1937 р., містять короткі описи візуальних ознак іграшок та інформують, що вони — «дар Івана Левинського». Свідчення про цей факт дарування відсутні також у Хроніці НТШ. Водночас зафіксовано дар музеєві Степана Левинського, сина Івана Левинського: «29 нових предметів, а саме збірка гуцульських посудин (фабричні вироби)»⁶. Відомо також, що набуття пам'яток музеєм не завжди збігалось з його фіксацією в інвентарній книзі, яка часто відбувалася значно пізніше. Підставою для таких міркувань

є зроблені у цій же інвентарній книзі записи предметів з колекції Костя Широцького, яку він збирав на Поділлі на замовлення Музею Наукового товариства імені Шевченка у Львові та передав у 1913 р.⁷ Найімовірніше до Івана Левинського іграшки потрапили від відомого кераміста, вихованця Коломийської гончарної школи О. Білоскурського, який у 1904–1908 рр. працював на фабриці кераміки І. Левинського у Львові (з 1905 р. — її директором), а з 1906 р. — на Полтавщині (1906 р. був художнім керівником і заступником завідувача Глинської навчальної гончарної майстерні; впродовж 1907 р. і до серед. 1909 р. — керівником технічного (будівельного)

⁶ Полянський Ю. Стан Музея в 1921–1922 р. *Хроніка Наукового товариства імені Шевченка у Львові*. Львів, 1922. Вип. I–II: Звідомлення за рр. 1921–1922. Ч. 65–66. С. 90.

⁷ Назаріїв О. Справозданє з музею за місяці май-серпень 1913 року. *Хроніка Наукового товариства імені Шевченка у Львові*. Львів, 1913. Вип. III. Ч. 55. С. 21.



«Монетка» (гличик з хрестиком для свяченої води, гличик, носатка). Теракота, описка ангобами. Опішня. Поч. XX ст. МХП

⁸ Овчаренко Л. Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941). Опішне: Українське Народознавство, 2017. В. 3. С. 402, 426.

⁹ Пошивайло О. Про школу перманентного інформаційного кочівництва в українській керамологічній біографістиці (технологія й наслідки керамологічного плагіату). *Українська керамологія: Національний науковий щорічник*, 2008. Опішне: Українське Народознавство, 2019. Кн. IV. С. 273.

відділу Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя; впродовж 1910–1913 рр. — у Глинській школі інструкторів з гончарного виробництва), у 1917 р. — завідувачем та художнім керівником цієї школи⁸. У цей період свого перебування на Полтавщині Осип Білоскурський відвідував Опішню⁹, де, очевидно, набув колекцію глиняних іграшок.

На початку XX ст. тісні взаємини між керамістами Полтавщини та Галичини, зокрема через посередництво випускників Коломийської гончарної школи

Станіслава Патковського, Осипа та Миколи Білоскурських, Юрія Лебіщака, відбувалися у контексті реалізації запровадженої творчою інтелігенцією Сходу та Заходу України програми формування єдиного українського стилю, що було виявом збудження патріотичних почуттів та бажання духовного єднання народу.

Подарована Музею Наукового товариства імені Шевченка у Львові збірка глиняної іграшки початку XX ст. майстрів одного з найбільших в Україні та нині діючого гончарного осередку Опішня на



«Монетка» (різні ракурси форми посудини з двома вухами для підвищення). Теракота, описка ангобами. Опішня. Поч. XX ст. МХП

Полтавщині, яка в силу історичних обставин нині зберігається в одному з найбільших етнографічних музеїв світу — Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, є цінним його надбанням. Пам'ятки опішнянської іграшки у 1980 р. були репрезентовані у залах цього музею на виставці «Українська народна іграшка», присвяченій Міжнародному року дитини¹⁰. Тепер вони представлені в постійній експозиції музею. Як художній об'єкт ці іграшки привертали увагу відомих мистців, зокрема Сте-

фанії Гебус-Баранецької (малюнки знаходяться у приватному архіві), Олени Кульчицької (Архів Інституту народознавства НАН України). Аналіз та публікація зразків опішнянської іграшки здійснювалися у фахових дослідженнях¹¹.

Збиральницька діяльність Івана Левинського заслуговує особливого пошанування та є вагомим внеском у збереження й популяризацію народних традицій гончарства, зокрема поглиблює знання про історію та художні особливості української народної іграшки.



¹⁰ Українська народна іграшка. Виставка, присвячена міжнародному року дитини. Проспект (автор-упорядник М. Компанейць). Львів, 1980. 38 с.: іл.

¹¹ Герус Л. *Українська народна іграшка*. Львів, 2004. 264 с.: іл.; Герус Л. *Українська народна іграшка*. Київ: Балтія-Друк, 2007. 64 с.: іл.; укр., англ.





Розкрилля українського керамолога Осипа Білоскурського

Людмила Овчаренко

Меморіальна дошка Осипу Білоскурському на «Стіні Гончарної Слави» в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішні. Скульптор В. Цісарик. 2014 р.

Про життя та творчу діяльність видатного українського керамолога, кераміста і технолога, теоретика й автора методичних посібників з технології гончарного виробництва, активного будівничого національного гончарного шкільництва Осипа Білоскурського інформацію доводиться збирати по крупинках*. Найповніші біографічні відомості про нього містить документ (автор А. Т. Нікітіна), який зберігається у Національному архіві українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному у фонді керамолога Юрія Лашука¹. Також інформація про діяльність О. Білоскурського опубліковано в працях мистецтвознавців О. Ноги та Р. Шмагала, керамолога О. Пошивайла². Короткі відомості про мистця містять деякі словники й видання енциклопедичного характеру³. Народився Осип Білоскурський 17 червня 1883 р. в Коломиї.

* Керамічних творів, підписаних О. Білоскурським, не виявлено. Ілюстрації демонструють перегук творчих пошуків майстрів Заходу і Сходу України на поч. ХХ ст.

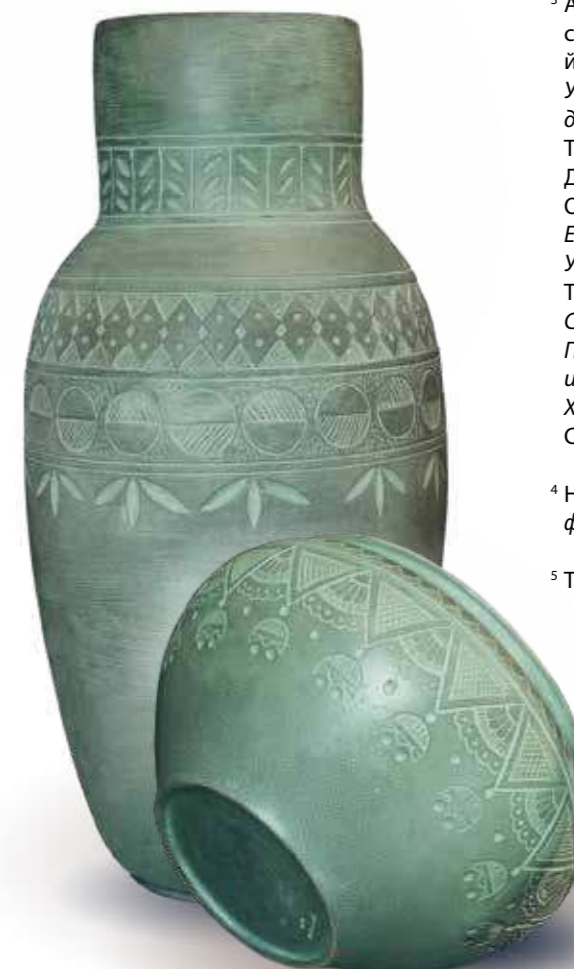


Осип Білоскурський з дружиною. Миргород. 1908 р. Архівне фото

Після закінчення 4-класної школи вступив до гімназії, яку змушений був залишити через матеріальну скруту родини. Навчання у Коломийській гончарній школі тривало до 1900 р. Після її закінчення кілька років працював у гончарних майстернях Галичини та Львова⁴.

Співпраця з професором Іваном Левинським. Відомості про роботу О. Білоскурського на фабриці І. Левинського досить розпорошені та інформують про стрімку кар'єру кераміста: 1904 р. — декоратор глиняних виробів, згодом — завідувач художнім цехом; 1905 — травень 1908 р. — директор фабрики⁵. Разом з іншими художниками декоративно-ужиткового мистецтва О. Білоскурський дав поштовх новому етапу в розвитку підприємства. Йому був властивий пошук нових форм, орнаментики, використання етнографічних сюжетів для декорування ужиткової кераміки, і такі вироби фабрики користувалися

Глек і макітра. Фабрика І. Левинського. Глина, полива. Поч. ХХ ст. МХП



¹ Нікітіна А. Біографія художника-кераміка Білоскурського Осипа Николаевича. Національний архів українського гончарства. Фонд Юрія Лашука. № 360. Арк. 1–1 зв.

² Пошивайло О. Гончарна велич і трагедія Макарово-го Яру доби Розстріляного Відродження. Опішне: Українське Народознавство, 2008. С. 39–41; Шмагало Р. Словник митців-педагогів... С. 20–21; Нога О., Шмагало Р. Кераміка Галичини кін XIX – поч. ХХ ст. в контексті міжнародних зв'язків. Львів: Логос, 1994.

³ Арсенич П. Білоскурський Осип Миколайович. Мистецтво України. Енциклопедія: в 5 т. Київ, 1995. Т. 1. С. 206; Степовик Д. Білоскурський Осип Миколайович. Енциклопедія Сучасної України. Київ, 2003. Т. 2. С. 830; Ханко В. Словник мистців Полтавщини: середина XVII — початок ХХІ ст. Полтава, 2002. С. 129.

⁴ Нікітіна А. Біографія... Арк. 1.

⁵ Там само.

⁶ Нога О. *Українська художньо-промислово-кераміка Галичини (1840–1940)*. Львів: НВФ «Українські технології», 2001. С. 173.

⁷ Нога О., Шмагало Р. *Кераміка Галичини кінця XIX — початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків: контакти і взаємовпливи*. Львів: Логос, 1994. 120 с.

⁸ Нога О. *Українська ...* С. 137, 323.

⁹ Голубець М. *Василь Крижанівський: замість некролога. Діло*. Львів, 1926. Ч. 131.

¹⁰ Нога О. *Українська ...* С. 117, 323.

¹¹ Клімашевський А. *Керамічний код Івана Левинського: виставковий проект. Народознавчі зошити*, 6. Львів, 2019. С. 1741–1743.

¹² Нога О. *Українська ...* С. 237, 306.

В. Омельченко,
С. Костюк.
Підставка для вази.
Глина, гончарний
круг, ангоби, розпис,
ритування, полива.
Миргородська
художньо-промислово-
ва школа
ім. М. Гоголя. 1913 р.
Миргородський
краєзнавчий музей



Облицювальна плитка у композиціях на фасадах кам'яниць. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Львів, вул. Руська, 20; вул. Кондукторська, 30

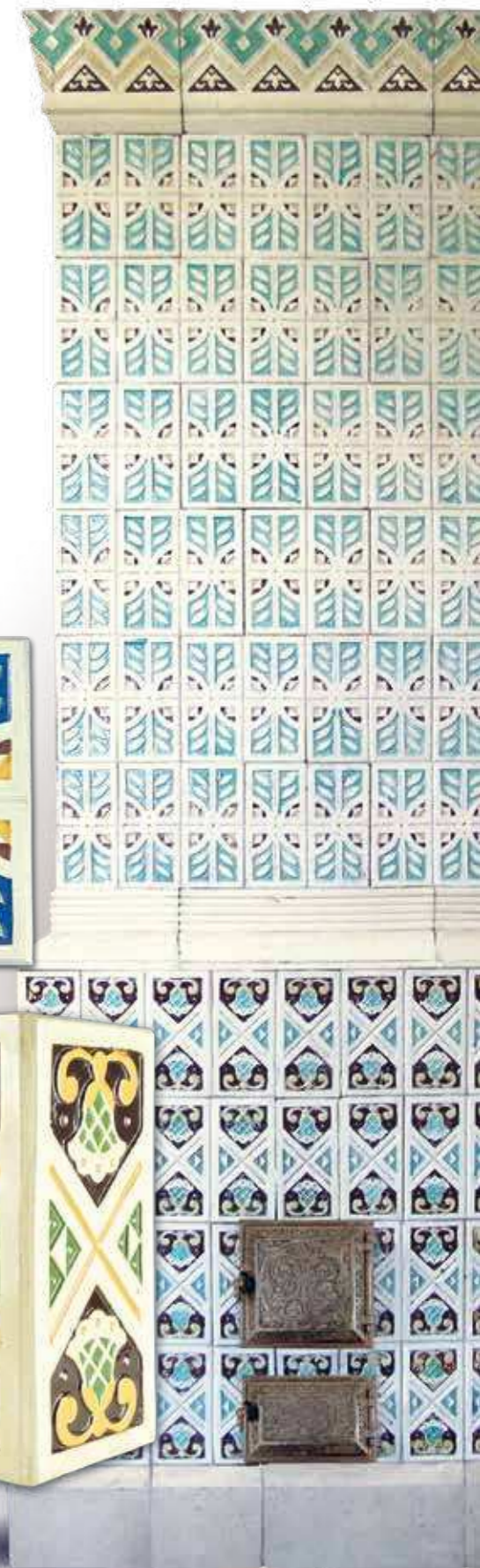
Свічник. Глина, полива. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП

попитом на європейських ринках⁶. До того ж початок 1890-х рр. став переломним у розвитку художньої майоліки й облицювальної плитки. Затребуваність вказаних матеріалів у будівництві, пов'язаному з проникненням модерних європейських тенденцій в архітектуру Галичини, сприяла розвитку цієї галузі⁷. Працюючи на фабриці, О. Білоскурський розробив чимало зразків облицювальної плитки, виготовив керамічні панно, які ґрунтувалися на основі народної стилістики, та був співавтором

Кахлева піч в інтер'єрі будинку страхового товариства «Дністер» у Львові.

Окремі кахлі виробництва фабрики І. Левинського. 1900-ті рр. МХП (верхня), приватна колекція А. Каменщика (нижня)

керамічних плиток у гуцульському стилі для будинків «Дністер», «Український академічний дім», для залізничного вокзалу у Львові⁸. Кераміст доволі плідно працював у виробництві кахлів⁹. Відомо, що 1907 р. він був членом «Руського кружка керамічного», а у 1910-х — членом кахлярської секції при Центральному Союзу галицького фабричного промислу, якою керував І. Левинський¹⁰. О. Білоскурський допомагав І. Левинському формувати самобутнє українське архітектурне обличчя Львова в шатах і формах його власної моделі національного модерну з впровадженням барвистого світу народної орнаментики¹¹. Народно-стильові мистецькі пошуки у проектно-виробничих фірмах Львова також відбувалися за творчої діяльності О. Білоскурського. Він був учасником творення української стилістики перших десятиліть XX ст. на території Західної України¹².
Будівничий українського гончарного шкільництва. О. Білоскурський належить до числа тих достойників, які усвідомлювали фундаментальну значущість гончарного шкільництва як засобу збереження й утвердження національної ідентичності, розвитку художніх традицій, і зробили вагомий внесок у розвиток гончарної культури в Україні



¹³Пошивайло О. Феномен гончарної культури України. У кн.: Овчаренко Л. Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941). Опішне: Українське Народознавство, 2017. Вип. 3. С. 12.

¹⁴Білокурський О. Лист Народному Комісару Освіти тов. Затонському. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 166. Оп. 4. Од. зб. 602. Арк. 7–7 зв.

¹⁵Там само; Овчаренко Л. Гончарне шкільництво ... С. 403.

¹⁶Білокурський І. В Попечительный Совет Миргородской Художественно-Промышленной Школы им. Н. В. Гоголя. Миргород. 18.09.1909. Державний архів Полтавської області. Ф. 837. Оп. 1. Од. зб. 6. Арк. 66.

¹⁷Овчаренко Л. Гончарне шкільництво ... С. 549.

¹⁸Білокурський І. В Попечительный Совет ... Арк. 66.

¹⁹Никитина А. Биография ... Арк. 1.

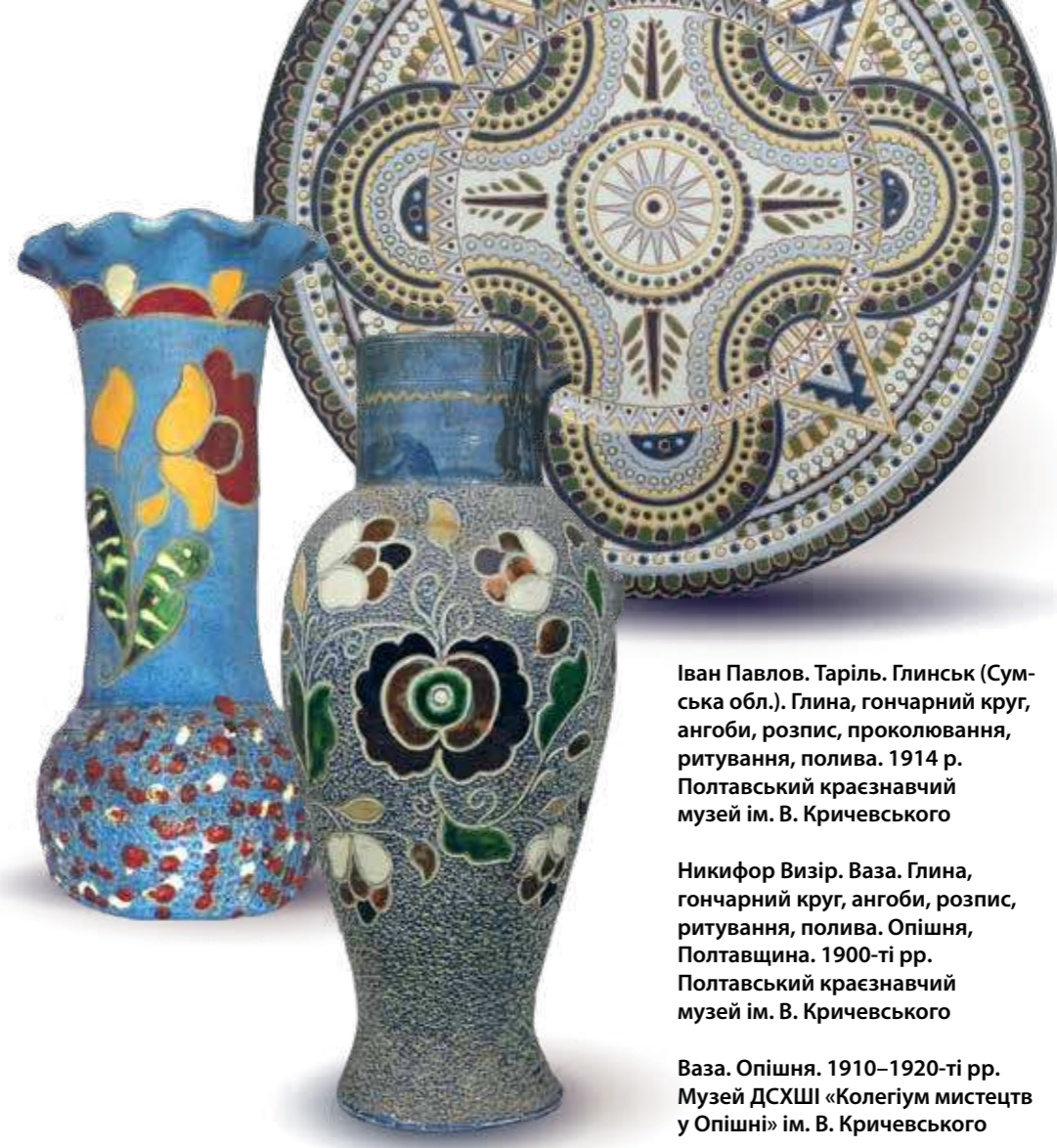


Ікона Прсв. Богородиці. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МХП

Ваза. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МХП

та збереження її спадщини¹³. Цей напрям своєї діяльності керамолог вважав головним і детально описав у листі до Народного комісара освіти В. П. Затонського¹⁴. Ймовірно, свою роботу на фабриці І. Левинського О. Білокурський поєднував із першим досвідом роботи в гончарній школі, бо 1906 р. він був художнім керівником і заступником завідувача Глинської навчальної гончарної майстерні (Полтавщина), організував відділ кахлярства, запровадив техніку риткування побіленого черепка, вміло застосовуючи при цьому місцеві традиції¹⁵. 1 січня 1907 р. кераміст отримав

запрошення Полтавського губернського земства працювати у Миргородській художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя, де до 15 липня 1909 р. очолював технічний (будівельний) відділ¹⁶. Саме зусиллями О. Білокурського та кількох інших викладачів було запроваджено вивчення й виготовлення української традиційної мальованої кераміки¹⁷. Але 15 липня 1909 р. О. Білокурський залишив службу за власним бажанням¹⁸. До кінця року він очолював керамічний відділ Імператорського технічного товариства у Санкт-Петербурзі¹⁹. Наступного року організував курси з підго-



Іван Павлов. Таріль. Глинськ (Сумська обл.). Глина, гончарний круг, ангоби, розпис, проколювання, риткування, полива. 1914 р. Полтавський краєзнавчий музей ім. В. Кричевського

Никифор Визір. Ваза. Глина, гончарний круг, ангоби, розпис, риткування, полива. Опішня, Полтавщина. 1900-ті рр. Полтавський краєзнавчий музей ім. В. Кричевського

Ваза. Опішня. 1910–1920-ті рр. Музей ДСХШ «Колегіум мистецтва у Опішні» ім. В. Кричевського

товки фахівців для виробництва художньої кераміки на Буковині, дослідив тамтешні глини й очолив пересувну гончарну майстерню. Під Чернівцями вів 6-місячні курси, які закінчили близько 20 талановитих гончарів²⁰. Вдале застосування характерних для полтавського гончарства прийомів декорування на буковинській кераміці стало передумовою її успіху на Віденській виставці (1910)²¹. Упродовж кількох наступних років, до 1913 р., а також 1917 р. Білокурський був завідувачем та художнім керівником єдиної в Російській імперії Глинської школи інструкторів з гончар-

ного виробництва (Полтавщина)²². Очолюваний ним заклад експонував свої творчі роботи 1913 р. на Всеросійській виставці в Києві та на Другій всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі²³. На цих виставках також було відзначено глиняні вироби гончарів із с. Дибинці (Київщина)²⁴. Того ж року О. Білокурський приступив до організації тамтешньої гончарної навчальної майстерні, але у зв'язку із початком Першої світової війни відкрити її не вдалося²⁵.

Упродовж 1916–1918 рр. Білокурський очолював Миколаївську гончарну школу (Харківська

²⁰Білокурський О. Лист ... Арк. 7; Никитина А. Биография ... Арк. 1.

²¹Сластіон О. Українські вироби в Австрії на Віденській кустарній виставці і наша допомога кустарництву. Рідний край. Київ, 1911. № 11–12. С. 15; Нога О., Шмагало Р. Кераміка Галичини ... С. 46.

²²Никитина А. Биография ... Арк. 1.

²³Український відділ на Другій Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі в 1913 році. Ілюстрована Україна. 1913. Ч. 11. С. 5.

²⁴Там само; Каталог Всероссийской выставки 1913 г. в Киеве. Киев: Издание С. В. Кульженко, 1913. С. 60; Лашук Ю. Українська народна кераміка ХІХ–ХХ ст. Дис... доктора мистецтв. Львів, 1969. Національний архів українського гончарства. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 16/1. Арк. 334.

²⁵Лашук Ю. Українська народна кераміка... Арк. 109.



Дискос літургійного призначення. Майоліка. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП

Семен Шиян. Куришка. Опішня. 1930-ті рр. Музей ДСХШ «Колегіум мистецтв у Опішні» ім. В. Кричевського

губернія). Потім працював завідувачем відділу професійної освіти Подільської губернії, співробітником відділу народної освіти у Вінниці, головою кустарного комітету у Кам'янці-Подільському й сприяв організації кількох профшкіл²⁶. 1920 р. завідував кустарним відділом у Миргороді. Згодом там само організував гончарну майстерню, якою завідував до 1923 р.²⁷

Діяльність у Народному комісаріаті освіти УСРР. 1924 р. Осип Білоскурський почав працювати на посаді головного інспектора відділу художньої освіти Народного комісаріату освіти УСРР і неодноразово звертав увагу свого керівництва на необхідність підтримки гончарних навчальних закладів, розробляв типові навчальні плани для художньо-промислових профшкіл,

контролював діяльність художніх установ Київщини, Полтавщини, Поділля, Слобожанщини й Чернігівщини, наголошував на необхідності їхнього збереження й підтримки у вигляді державної субвенції²⁸. На початку 1925 р. упродовж двох тижнів з'ясовував стан гончарних навчальних закладів на території Наддніпрянської України²⁹. Із вересня 1925 р. його призначено керуючим Миргородським художньо-керамічним технікумом. Тоді було розроблено проект навчального плану для I–III курсів й укладено авторські програми з мистецьких дисциплін³⁰. У 1926 р. на I Всеукраїнській конференції з художньої освіти Білоскурський доповів про «Програми профшкіл»³¹.

7 липня 1926 р. О. Білоскурський повернувся до Наркомосу

²⁶Білоскурський О. Лист... Арк. 7; Никитина А. Біографія... Арк. 1.

²⁷Там само. Арк. 1 зв.

Вази. Глина, ангоби, гончарний круг, розпис, ритуння. Миргородська художньо-промислова школа ім. М. Гоголя. 1900-1910-ті рр. Музей МХПК ім. М. Гоголя



старшим інспектором з індустріально-технічної (кустарно-технічної) освіти³² і продовжив інспектування гончарних навчальних закладів Наддніпрянщини, які на межі 1920–1930-х рр. зазнавали чергової реорганізації. 1928 р. він обстежив макарово-ярівські глини й розробив детальний план організації Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи Новосвітлівського району Луганської округи³³.

Технолог, автор перших підручників з гончарного виробництва. 1929 р. О. Білоскурського переве-

ли працювати до науково-методичного сектору індустріально-технічної освіти Наркомосу, він написав спеціальне «Пояснення до навчальних планів» для кустарно-промислових шкіл, в якому підкреслив важливість знань українського орнаменту для тих закладів, які спеціалізуються з народного мистецтва. Тоді ж було розроблено програми з виробничого навчання та спеціальних дисциплін³⁴. Упродовж 1928–1932 рр. побачили світ п'ять із шести підручників О. Білоскурського, і це був результат потужної праці

²⁸Білоскурський [О]. Список шкіл художньої вертикалі, які необхідно взяти на державне утримання (в першу чергу). Харків. 25.08.1924. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 166. Оп. 4. Од. зб. 587. Арк. 1; Пошивайло О. Гончарна велич... С. 54.

²⁹Випис з протоколу № 56 засідання Президії Укрголовпрофосвіти. 31.12.1924. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 166. Оп. 4. Од. зб. 586. Арк. 239.

³⁰Овчаренко Л. Гончарне шкільництво... С. 571–584.

³¹Державний архів Хмельницької області. Ф. 1492. Оп. 1. Од. зб. 26. 50 арк.

³²Никитина А. Біографія... Арк. 1 зв.

³³Овчаренко Л. Макарово-ярівський осередок гончарної освіти в Україні. Опішня: Українське Народознавство, 2008. (Гончарні школи України. Вип. 1). С. 139.

³⁴Пошивайло О. Гончарна велич... С. 64–65.



Іван Коркусъ. Таріль.
Глина, ангоби, по-
лива, формування,
розпис, риткування.
Миргородська
художньо-промисло-
ва школа
ім. М. Гоголя. 1909 р.
Музей МХПК
ім. М. Гоголя

Іван Павлов. Ваза.
Глина, гончарний
круг, ангоби, ритуван-
ня, розпис, полива.
Глинська школа
інструкторів
з гончарного
виробництва.
1913 р. Роменський
краєзнавчий музей

³⁵Білокурський Осип.
Курс керамічної тех-
нології: для середньо-
технічних шкіл та
шкіл фабрично-за-
водського учеництва.
Харків: Державне
видавництво України,
1930. С. 4.

³⁶Никитина А. *Біогра-
фія...* Арк. 1 зв.

першокласного технолога-кераміста: «Як робити глиняну посуду» (1911), «Керамічна технологія: Для кустарно-промислових шкіл та учбових майстерень» (1928), «Глиняна дахівка та як виробляти її ручним та машинним способом» (1930), «Курс керамічної технології: Для середньотехнічних шкіл та шкіл фабрично-заводського учеництва» (1930), «Техніка керамічних виробів: У дрібній та кустарній промисловості» (1931), «Кафлярство: Робоча книжка для короткотермінових кустарських курсів та нижчих профтехнічних шкіл» (1932). Вказані підручники з технології гончарства були чи не єдиними вітчизняними ви-

даннями, якими користувалися у гончарних навчальних закладах України. Наприкінці 1920-х рр. більшість гончарних навчальних закладів на території Наддніпрянщини перепрофільовували на підготовку робітників для фабрично-заводської промисловості, й за таких обставин О. Білокурський наголошував на важливості збереження традиційних художніх цінностей у царині кераміки³⁵.
1932 р. О. Білокурський перейшов працювати до Укрпромради, де розпочав організацію керамічної станції. Через два роки він налагоджував гончарне виробництво у м. Бахчисарай (Крим), а восени 1935 р. організував Науково-екс-



периментальну керамічну станцію в м. Алма-Ата (нині Алмати) у Казахстані, яку очолював до 1943 р. Його тогочасні вироби на Всесвітній виставці мистецтва і техніки в Парижі (1937) отримали срібну медаль та диплом³⁶. 26 серпня 1943 р. після важкої хвороби О. Білокурський помер.
Осип Білокурський є видатним українським керамологом. Він належить до плеяди творців декоративних засад українського національного стилю, що панував у кераміці Галичини, розвивав українську стилістику перших десятиліть ХХ ст. на території Західної України. Шляхом творчої практики він привніс до гончарних навчальних

закладів України великий художній та технологічний досвід професійного виробництва, який ґрунтується на традиційному гончарстві.
Через роботу в гончарних навчальних закладах та в Наркомосі УСРР кераміст мав великий вплив на становлення гончарних осередків Наддніпрянщини та формування регіональних особливостей українського мистецького стилю початку ХХ ст. в Україні. Крайній тогочасний український фахівець з питань гончарної технології, він є автором навчальних програм для гончарних шкіл та підручників, які і донині залишаються чи не єдиними вітчизняними виданнями з цієї проблематики.

Опанас Сластьон.
Плесканець. Глина,
ангоби, полива,
формування, розпис,
риткування, ліплення.
Миргородська
художньо-промисло-
ва школа
ім. М. Гоголя.
1910-1920-ті рр.
Музей МХПК
ім. М. Гоголя

Білокурський О.
Обкладинка наукової
праці «Як робити гли-
няну посуду». 1911 р.





Кахля. Майоліка. Фабрика І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МЕХП



Кахлі фабрики Івана Левинського у Львові

Агнія Колупаєва



164



Плакетка з портретом Ф. Шопена. Теракота, відтиск у формі. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП

Плакетка «Селянин і лірник». Проект О. Джулинської. Глина, полива. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП

Кахлі для спорудження ogrivальних печей, камінів посідають особливе місце у керамічній спадщині І. Левинського. «Фабрика кахлевих печей. Іван Левинський», відкрита 1889 р. у спілці з Юліаном Захарієвичем та Олександром Домашевичем на ділянці Кастелівка у Львові, постає першою за часом заснування та значенням у низці підрозділів фірми І. Левинського. Фабрика відіграла провідну роль у становленні українського художньо-промислового кахлярства на європейському рівні, утримуючи першість у цій галузі в Галичині до 1914 р. Кахляна піч, що на зламі ХІХ–ХХ ст. була основним джерелом тепла житлових, громадських приміщень, у продукції фабрики І. Левинського була не лише ознакою комфорту, заможності, а й найбільшою окрасою інтер'єру, виявом естетичних, національних цінностей. Важливими для дослідження кахель фабрики



Прес для виготовлення кахель на фабриці І. Левинського. Архівне фото

Кахля. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП

І. Левинського є праці О. Голубця¹, О. Ноги², Р. Шмагала³, Ю. Бірюльова⁴, І. Жука⁵, Т. Кара-Васильєвої, З. Чегусової⁶, Л. Сілецької⁷.

Становлення українського художньо-промислового кахлярства на зламі кінця ХІХ — початку

ХХ ст. тривало у складних історичних, соціально-економічних умовах, на тлі піднесення національної свідомості українців, зародження національної економіки, індустріалізації, промислового виробництва та зростання будівництва в містах.



¹Голубець О. М. Керамічні вироби фірми Івана Левинського. Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: Історія, теорія, практика: Вісник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва: Збірник наукових праць. Львів, 1991, Вип. 2. С. 46–53.

²Нога О. Іван Левинський: художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч. Львів: Основа, 1993. 78 с.; Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940). Львів: Українські технології, 2001. 392 с.

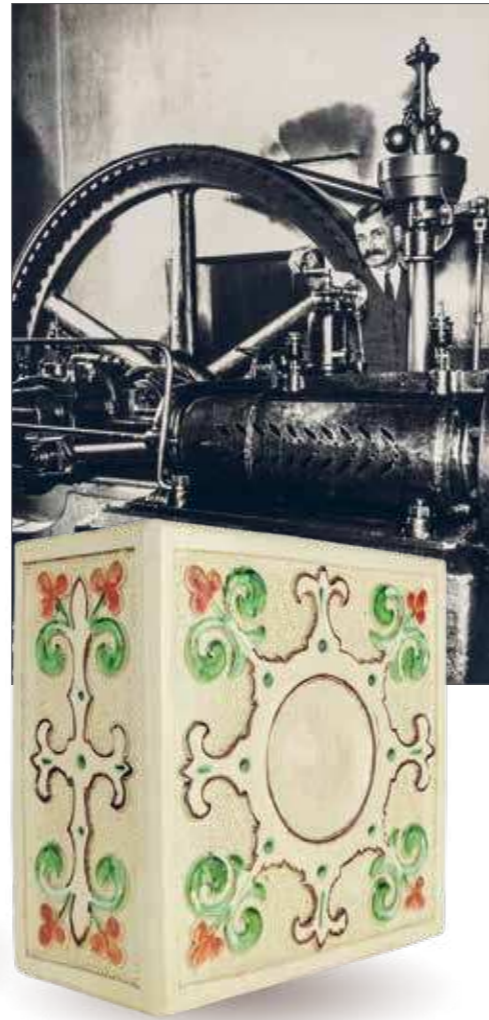
³Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. в контексті міжнародних зв'язків. Контакти і взаємовпливи. Львів: Логос, 1994. 120 с.; Шмагало Р. Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850–1950). Львів: Українські технології, 2002. 141 с.

⁴Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів: Центр Європи, 2005. 184 с.

⁵Жук І. Іван Левинський – портрет на фоні епохи. Галицька брама. Львів, 1994–1995. № 4. С. 6–7; Жук І. Львів Левинського: Місто і будівничий: альбом. Київ: Грані-Т, 2010. 184 с.

Фабрика
І. Левинського:
піч для випалу кахель
та машина в електро-
механічному відділі.
Архівні фото

Кахлі. Фабрика
І. Левинського.
Поч. XX ст. Приватна
колекція
А. Каменщика



⁶ Кара-Васильєва Т.,
Чегусова З. *Декора-
тивне мистецтво
України XX століття.
У пошуках «великого
стилю»*. Київ: Либідь,
2005. С.15–20.

⁷ Сілецька Л. Мате-
ріали до каталогу
виставки «Іван Левин-
ський і його час». *На-
родознавчі зошити*.
1995. № 1. С. 57–61;
№ 2. С. 115–121.

⁸ Нога О. *Українська
художньо-промисло-
ва ...* С. 117.

Кахлярський заклад І. Левинсько-
го нарощував свій художньо-ви-
робничий потенціал в умовах жор-
сткої конкуренції з продукцією
галицьких та західноєвропейських
фабрик, якою повнився місцевий
ринок. Підприємство І. Левинсько-
го постачало печі для столичного
Львова, інших міст і містечок Га-
личини, його продукцію вивозили
до Румунії, підросійських земель
України тощо. Поміж галицьких
кахлярень (станом на 1890 р. їх
було близько 50-ти) першорядни-
ми також були завод Ю. Захаріє-
вича та Л. Вернера в Глинську (біля

Львова) та фірма «Кубін, Бріх і Кор-
женьовські. Фабрика кахляних
печей. Львів». У 1910 р. «Цех бон-
дарів і кахлярів» об'єднав 14 ках-
лярських осередків. Про авторитет
І. Левинського свідчить його об-
рання керівником львівської гру-
пи у створеній тоді ж кахлярській
Секції при Центральному Союзі
галицького фабричного промислу⁸.

Розвиток кахлярської справи
відбувався шляхом постійного ху-
дожнього і технічного вдоскона-
лення виробів. Відомим є модерний
підхід І. Левинського щодо зміц-
нення технічної бази виробництва



Кахля. Фабрика
І. Левинського.
Поч. XX ст.
Приватна
колекція
А. Каменщика

Кахляна піч
і її фрагменти.
Фабрика
І. Левинського.
1902 р. ЛНЛММ
Івана Франка



Преси в кахлярському відділі фабрики І. Левинського. Архівне фото

Кохля (лицьова і зворотна сторони). На звороті штамп «Jan Lewinski / Lwów». Приватна колекція Т. Курмана

Кохля. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МХП

Кутова кохля. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. Приватна колекція А. Каменщика

⁹ Нога О. *Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат*. Львів: Центр Європи, 2009. С. 105–106.

відповідно до передових досягнень індустрії (парові машини, механічні преси для виготовлення кахель, устаткування для переробки сировини, випалювальні печі)⁹. Вклад фабрики у розвиток керамічної технології простежується й у ставленні до матеріалу, експерименті щодо складу керамічних мас, пошуку нових засобів поліхромії, рецептури полив, введенні муфельного випалу (зокрема, багатоколірних кахель) тощо. Базу складала хіміко-технологічна лабораторія фабрики І. Левинського. Технічний супровід промислової кераміки Галичини здійснювала й «Крайова станція



Кохляна піч і її фрагменти. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. ЛННБУ ім. В. Стефаника

Кутова кохля (внизу у двох ракурсах). Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика





Кахлі. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика

¹⁰Нога О. Українська художньо-промислова кераміка... С. 107–109.

¹¹Сілецька Л. Матеріали до каталогу... С. 115.

керамічних дослідів при львівській Політехнічній школі» (засн. 1886 р., з діяльністю Ю. Захарієвича, інженера-кераміка Е. Кжена)¹⁰.

Іван Левинський одним із перших почав залучати до проектування кахель і кахляних печей професійних мистців. У різний час на фабриці працювали відомі скульптори Михайло Парашук, Михайло Гаврилко, Григорій Кузневич, Станіслав-Роман Левандовський¹¹. Кахлярський відділ очолював Станіслав Дзбанський, член Політехнічного товариства у Львові. Кахлі

проектували і втілювали у матеріалі визначні архітектори, художники, керамісти, серед яких Олександр Лушпинський, Едґар Ковач, Лев Левинський, випускники Коломийської гончарної школи Осип і Микола Білоскурські, Юрій Лебіщак, Михайло Лукіянович, який навчався й учителював у керамічній школі в с. Товсте (тепер Тернопільської обл.), а також стажувався на керамічних підприємствах Західної Європи. Унікальний інноваційний технічно-мистецький досвід львівської фабрики І. Левинського,



Кахляна піч і її фрагменти. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX — поч. XX ст. ЛННБУ ім. В. Стефаніка

Кахля. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МХП



Реклама фабрики у львівській пресі

Лицьові і кутова кахлі. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. Приватна колекція А. Каменщика

¹²Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом... С. 52–57.

¹³Нога О. (2009). *Іван Левинський*... С. 106.

особливо щодо розробки українського стилю у кераміці, вплинув на формування національного обличчя художньої кераміки східно-західноукраїнських осередків¹².

Кохлярська продукція І. Левинського отримувала найвищі нагороди на численних регіональних, міжнародних виставках, гідно презентуючи українську національну культуру і промисловість, напри-

клад: у Львові (1892, 1894), Парижі (1900), Кракові (1905), Коломиї (1912), Києві (1913). У час піднесення фабрики (1912–1914) кохлярський відділ випускав більше 100 зразків оригінальних за художнім рішенням печей та десятки типів за функціонально-технічними ознаками: кімнатні грубки, печі-каміни (чотири- чи п'ятикутні у плані), «ватрани» (каміни), «кухні» тощо¹³.



Кохляна піч і її фрагмент — медальйон. Фабрика І. Левинського. 1895 р. МЕХП

Кохлі. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. Приватна колекція А. Каменщика



Приклади завершень печей фабрики І. Левинського в стилі історизму. Кін. XIX ст. МЕХП

«Коронка» із зображенням соняхів (лицьова і зворотна сторони). Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика



Пічний гарнітур містив лицьові, кутові, карнизні кахлі, «цоколі» — всі разом вони творили композицію печі, яка іноді набувала вигляду вишуканої архітектурної споруди. Конструктивні відміни мали кахлі для завершення печі, які ще називають «коронка» («корункові»). Залежно від стильового спрямуван-

ня, архітектурне завершення печі могло бути різним: фриз із карнизом, фронтоном чи аттиком, прикладом якого є представлені на виставці «Керамічний код...» видовжені по горизонталі кахлі з колекції Андрія Каменщика з рельєфним рядом соняхів, доповненим розписом (42 × 10,5 см). Характерним є й кахляний



Кохляна піч і її фрагмент — медальйон. Фабрика І. Левинського. 1895 р. МЕХП

Кохля. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. Приватна колекція А. Каменщика



Кахлі. Фабрика
І. Левинського.
Поч. XX ст.
Приватна колекція
А. Каменщика

Пічні дверцята.
Чавунне литво.
Фабрика
І. Левинського.
Поч. XX ст.
Приватна колекція
Т. Курмана



¹⁴Смолій Ю. Кахельний і майоліковий завод Йосафата Андрже-йовського в Києві: власники, виробництво, каталоги. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. Ч. 4. С. 164.

виріб округлої форми — т. зв. «душник» («дучка») для регулювання тепловіддачі печі. На «душнику» (діам. 11,5–12 см) є клеймо (сигнатура) виробника, написане або українською мовою — «ІВАН ЛЕВИНЬСКИЙ. Львів», або польською «JAN LEWIŃSKI. Lwów» у ліроподібному обрамленні зі стебел конюшини. Окремі пічні набори могли також включати великі вставки, незалежно від конфі-

гурації (округла, прямокутна тощо), звані за тогочасною кахлярською термінологією «медальйони». Загалом особливістю промислового кахлярства кінця XIX — початку XX ст. є наявність складних форм і профілів, цілих блоків, що могли поєднувати у собі готові архітектурні частини печі, наприклад, пілястри, полиці, колонки та ін.¹⁴

Кахлі фабрики І. Левинського є квадратними (22,5 × 22,5 × 4,5 см),



Кахляна піч і її фрагмент.
Фабрика І. Левинського.
1895 р. МХП

Кахлі. Фабрика
І. Левинського. Поч. XX ст.
Приватна колекція
А. Каменщика





Кахлі. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика

¹⁵Сілецька Л. *Матеріали до каталогу...* № 2. С. 119–121.

¹⁶Нога О. (1993) *Іван Левинський...* С. 30.

складаються з чільної плитки, що є носієм декору, і румпи, для закріплення у кладці печі. Трапляються вироби й більшого формату¹⁵. До пічного набору входило й металеве приладдя — пічні дверцята (з завісами, клямкою), які виготовляв слюсарський підрозділ фірми І. Левинського. Про це свідчать експоновані дверцята з приватної колекції Тараса Курмана, на зво-

роті яких є клеймо «Jan Lewiński. Lwów». Пічні дверцята фабрики зазвичай багато орнаментовані, подвійні, часто з внутрішньою ажурною решіткою. Відомо, що проекти металевих виробів, як і керамічних, розробляли провідні художники архітектурного бюро І. Левинського¹⁶. За технологічними ознаками всі кахлі належать до майоліки.



Кахляна піч і її фрагмент — душник. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватне помешкання

Кахлі. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика



Кахлі. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика

Їх відтискали з гончарної глини у гіпсових формах. Форми відливали за моделями, які створювали скульптори. Кахлі випалювали двічі при температурі 1000 °С. В оздобленні застосовували ангоби та напівпрозорі кольорові поливи (глазурі), які після випалу ставали склоподібними. Забарвлення полив залежало від наявності у їх складі оксидів металів, живописні ефекти виникали внаслідок хімічних реакцій у процесі випалу виробів.

Так, сполуки заліза зумовлювали кольорову гаму полив від жовтого, червоного до коричневого, чорного кольорів, наявність міді — смарагдово-синього, синьо-зеленого, а кобальту — блакитного, синього тощо. З 1 м³ глини виготовляли кахлі на одну піч, вартість випалу яких коливалася від 50 до 100 крон (за багатоколірні — дорожче)¹⁷.

В оздобленні кахель фабрики І. Левинського бачимо поливи надзвичайно широкої палітри ко-

¹⁷Нога О. Українська художньо-промислова кераміка... С. 109.



Кахляна піч. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватне помешкання

Душники. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика

Кахля (верхня). Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика

Кахлі (нижні). Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП



Кахлі.
Фабрика
І. Левинського.
Поч. XX ст.
Приватна колекція
А. Каменщика

¹⁸Нога О. (2009) *Іван Левинський...* С. 110.

льорів та відтінків. Масово продукували печі темного забарвлення (зеленого, коричневого, бордового). Для чистоти кольору полилицеву поверхню кахель спочатку вкривали тонким шаром білого ангобу. «Побілкування» — прийом, традиційний для кахлярства, відомий з XVII ст. Цей прийом застосовували й у пошуках методу виготовлення ошатних білих кахель

«під порцеляну», які наприкінці XIX ст. належали до імпортової продукції. «Побілковану» поверхню кахлі вкривали прозорою поливою, отримуючи після випалювання молочно-білий колір, як на елітних «білих печах» з Берліна, популярних у Галичині. Згодом було винайдено повноцінну білу поливу, що певним чином компенсувало західноєвропейський імпорт¹⁸.



Кахляна піч.
Фабрика І. Левинського.
Поч. XX ст.
Приватне помешкання



Кахлі. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика (одноколірні), МЕХП (розписані)

Рельєф є провідним в оздобленні кахель. Рельєфний орнамент, розрахований на гру світла й тіні, у різних варіантах збагачують кольорова полива або розпис. Виразність рельєфу посилює контрастне поєднання гладких ділянок з площинами, заповненими пластично-фактурними елементами, їх пропорційна, ритмічна організація, щільність, розрідженість тощо. Також продукували печі з гладких кахель, які мали пластичні акценти (медальйон по центру

дзеркала, карнизи й завершення). Цікаво, що кахлі одного рельєфного мотиву випускали як монохромні (однотонні, вкриті поливою одного кольору), так і поліхромні (мальовані вручну), у різноманітних варіантах кольорового рішення. Вражає багатство орнаментики кахель, яка завжди гармонійно пов'язана із тектонікою виробів.

За стилістикою орнаменту вирізняються кахлі, що виявляють основні художні тенденції



Кахляна піч. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватне помешкання

Кахлі. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика (одноколірні), МЕХП (розписана)



186

Рекламна зменшена модель кахляної печі. Виробник невідомий. Поч. XX ст. МХП

Кахлі. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика



187

Рекламна вивіска підприємства І. Левинського та зменшена модель кахляної печі

Кахля для каміна, кахля для печі в «українському» стилі. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МХП



Кахлі.
Фабрика
І. Левинського.
Поч. XX ст.
Приватна колекція
А. Каменщика,
МЕХП (нижня)

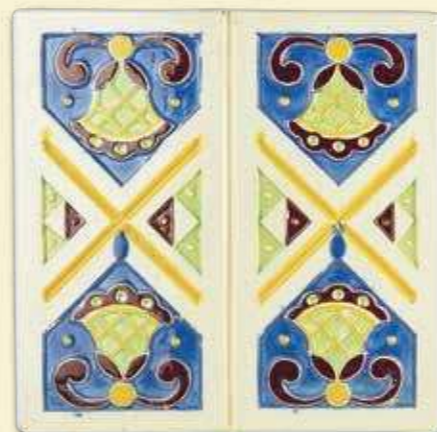
в українській архітектурі, мистецтві кінця XIX — початку XX ст. А це — історизм (еклектика) у його неостілях (1890-ті), модерн в орнаментальній (декоративній) і раціональній течіях (1900–1919) та український модерн, яскравий національний стиль, становлення якого на зламі XIX–XX ст. йшло в руслі загальноєвропейських модерних ідей формування національної моделі професійного мистецтва і місцевої промисловості¹⁹.

Кахлі в стилістиці історизму наслідують схеми, орнаментику попередніх мистецьких епох, зрозумілу для покупця. Характерними є центричний, симетричний орнамент, мотиви мушель, аканта, пальмет, рустування, високий рельєф, широка профільована рамка (неоренесанс). В оздобленні окремих виробів можна бачити ромбічну сіточку «трельяж», картуші, волути, «орнамент кованого металу» (необароко), або вже згаданий мотив рокайля криволінійної форми (неоромантизм), чи гірлянди (неокласицизм).

¹⁹Кара-Васильєва Т., Чегусова З. *Декоративне мистецтво...* С. 9, 15–19.



Загальноєвропейська стилістика модерну у різних країнах мала різні назви (ар нуво, модерн, сецесіон, югендстиль та ін.), які означали відхід від старих та пошук нових принципів художнього



Кахляна піч. Фабрика
І. Левинського. Поч. XX ст.
Приватне помешкання

Кахлі для печі і для каміна.
Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст.
Приватна колекція А. Каменщика
(верхня), приватна колекція
П. Хобзея (середня), МЕХП (нижня)



²⁰Кілесо С. Архітектура. *Історія українського мистецтва: в 5 т.* Київ: ІМФЕ НАН України, 2007. Т. 5. С. 43.

²¹Бірюльов Ю. *Мистецтво львівської сецесії...* С. 115–118.

²²Нога О. (2009) *Іван Левинський...* С. 111; Колупаєва А. *Українські кахлі XIV — початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевистість.* Львів: ІН НАН України, 2006. С. 217.

²³Нога О. *Українська художньо-промислова кераміка...* С. 237.

формотворення, почерпнутих, наприклад, у світі природи²⁰. Кахлі фабрики І. Левинського, позначені впливом сецесії (віденський варіант модерну), вирізняє лінеарність декору, стилізовані, ритмізовані мотиви. У їх композиції домінує принцип динамічної рівноваги, хвилеподібно вигнута лінія («удар батога»), вихровий, діагональний рух. Інтерпретуються зображення витких рослин, кетягів ягід, польових квітів, латаття і бабки, листя дуба чи інших виразних за силуетом елементів живої природи. Раціональна течія модерну відчутна у кахлях з більш статичним, стриманим декором, мотивами геометризованого орнаменту²¹.

Яскравим національним колоритом, емоційністю позначені кращі зразки кахель в українському стилі, пошук якого на зламі XIX–XX ст. засвідчив мистецьке осмислення народної творчості як першооснови розвитку національної культури. Фабрика І. Левинського, разом із Коломийською гончарною школою (1876–1914), іншими навчальними закладами гончарства, стала епіцентром творення національного стилю в кераміці Галичини, зокрема його західного (галицького) варіанту, відомого під назвою «гуцульська сецесія». Художні засади виробів почали формувати на ґрунті вивчення, інтерпретації особливостей гончарства західних етнографічних районів України, передусім Гуцульщини, Покуття (колорит, технічні прийоми розпису, орнамент). У них вбачали національний код, основу розвитку кераміки.

Цікавим стало творче осмислення кахель талановитого майстра з Косова Олекси Бахматюка, що набули визнання після перших етнографічних виставок у Відні (1873), Львові (1877), Коломиї (1880)²². Оригінальні зразки печей в українському стилі, розроблені О. Лушпинським, Е. Ковачем, О. Білоскурським, М. Лукіяновичем, користувались великим успіхом на виставках і в українського споживача. Характерними є кахлі зі збірки МЕХП (ЕП47171–47174), приватних колекцій, у розписі яких керамічна орнаментика (укладена за модерними схемами) поєднується з елементами, почерпнутими з інших видів народного мистецтва (вишивки, ткацтва, різьблення по дереву, мосяжництва)²³. Їх вирізняє геометричний орнамент. Пошук загальнонаціональної єдності українського стилю в кераміці на початку XX ст. презентують кахлі, в яких простежується свідомий синтез виразальних засобів народної кераміки різних регіонів України (наприклад, Гуцульщини і Полтавщини), у цей час розділених кордонами. Зі стилістикою декору пов'язана й колористика кахель — від насичених кольорів доби історизму до блідих, пастельних тонів модерну. Колорит кахель в українському стилі будується на зіставленні двох-трьох контрастних кольорів на білому (іноді коричневому) тлі, за традиціями української мальованої кераміки, народної майоліки. Розпис зберігає контрастний контур та силуетні плями локальних кольорів.



Отже, надзвичайно широкою та вишуканою є функціонально-естетична палітра кахель фабрики І. Левинського. Підприємство відіграло визначну роль у становленні українського художньо-промислового кахлярства в європейському контексті на зламі XIX–XX ст., забезпечивши відродження, модернізацію на промисловому рівні традицій народної кераміки, кахлярства. Кахлі, кахляні печі, які посідають вагоме місце у керамічній спадщині І. Левинського, вирізня-

ються високими художньо-технічними якостями, багатством та різноманітністю форм, орнаментики, стилістичних, кольорових рішень, що зумовило їхню популярність, конкурентоспроможність на ринку. Вироблена оригінальна система художнього формотворення кахель, виявляючи дух народного мистецтва, вплинула на формування нових засад розвитку української художньо-промислової, професійної кераміки на національній основі.

Кахлі. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. Приватна колекція А. Каменщика





ДСХШ «Колегіум мистецтв у Опішні» — Державна спеціалізована художня школа-інтернат «Колегіум мистецтв у Опішні» ім. В. Кричевського
 ІН НАНУ — Інститут народознавства Національної академії наук України
 ЛНЛММ — Львівський національний літературно-меморіальний музей Івана Франка
 МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України
 ЛННБУ — Львівська національна наукова бібліотека України ім. Василя Стефаника
 МХПК — Миргородський художньо-промисловий коледж ім. М. Гоголя
 НТШ — Наукове товариство Т. Шевченка
 ХПШ — Художньо-промислова школа
 ЦДІАУ — Центральний державний історичний архів України.

У книзі використано архівні фото:

Фотоальбому «На спомин праці визначного громадянина проф. Івана Левинського» [Львів, 1929] з фондів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. Василя Стефаника (с. 5, 7, 9, 68, 74, 82, 83, 84, 102, 165, 166, 168)
 Фотоальбому «Powszechna wystawa krajowa we Lwowie 1894» [Львів, 1894] зі збірки бібліотеки Інституту народознавства НАН України (с.24; 99)
 Фонду плакату і графіки Музею етнографії та художнього промислу у Львові (с. 27)
 Фотоархіву бібліотеки Інституту народознавства НАН України (с. 28)
 Фондів Меморіального музею Василя Кричевського в Опішні (с. 119)
 Приватної збірки родини Стефанівських (с. 12)
 З монографії Людмили Овчаренко «Гончарне шкільництво як визначальний фактор творчого розвитку українського традиційного гончарства (1894–1941)» (с. 119, 153) *Czasopismo Techniczne*, 11, 1. Lwow, 10.01.1893. S. 3. (с. 27)
Peasant art in Russia. The Studio, 1912. P. 172. (с. 248)

Інтернет-ресурси:

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-F-F10926>; https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F15514%2FKI_5307_1&repid=1 (с. 24)
 Савчук М. *Українські еліти Коломиї* — <https://dzerkalo.media/news/ukrainski-eliti-kolomii-1848-1991-chastina-2>; Мельник І. *140 років Галицької Крайової виставки*— <https://zbruc.eu/node/70383> (с. 26)
 Šimek R. *Ferdinand Barta, Karel Tichy* — <https://www.euro.cz/byznys/ferdinand-bartakarel-tichykralove-stavebnich-hmot-892245#> (с. 29)
<https://dzerkalo.media/news/ukrainski-eliti-kolomii-1848-1991-chastina-3> (с. 30)
<http://immh.kiev.ua/portret-katerini-grushevskoyi/?lang=en> (с. 116)
<http://www.istpravda.com.ua/ukr/articles/2018/02/7/152033/> (с. 121).



Sofia Korol
Art and Industrial Exhibitions and the Revival of the Ceramic Industry in Galicia

The growth of national consciousness of Ukrainians in the second half of the XIX century required certain forms of embodiment and functioning. Among the various types of social, spiritual and creative activity, such form as national architecture with specific traditional features, skillfully integrated into the architecture of the urban era, has become the one. And one of the expressive engines of this process were art and industrial exhibitions designed to demonstrate technical, scientific and creative national achievements.

The first exhibition, as a demonstration of the achievements of industry and handicrafts, took place in Lviv in 1851 — 2 months after the opening of the first international art and industry exhibition in London. It should be noted that although Galicia remained a rather backward province of Austria in terms of industry, there was no shortage of enterprising people and

far-sighted organizers who tried to give impetus to the active development of the region. In addition to small handicrafts of shoemakers, carpenters, woodworker, brass makers, watchmakers, intrologators and even chefs, the products of large textile manufactories and sugar factories of Sapigs, Potockis and Didushyckis were exhibited. Among other things, ceramic utensils and faience kilns of the Imperial-Royal Privileged Faience Factory in Glinsk of Friedrich Wolf and his team were exhibited.

The phenomenon of using ceramics as an important artistic component in the formation of aesthetic expression of Lviv architecture, in particular in the works of Y. Zakharevych and I. Levynsky, became especially relevant in the last quarter of the nineteenth century. That was when the search for new expressiveness was intensified, and interest in the medieval origins of architecture was intensified, in particular, the Romanesque style, Gothic, and Neo-Renaissance motifs. The reflection of the influence of these sources can be observed in the romanticized architectural face of Lviv of those times. But together with these sources, folk art aroused more and more interest,

aesthetic passion and desire to know it more deeply.

One of the largest owners of folk art collections was Earl Volodymyr Didushytsky. As a patron, well-known politician and public figure and owner of the largest natural collection, V. Didushytsky became a delegate of the commission of the World Exhibition in Vienna in 1873 from Galicia, where he represented works of folk art, or, as they said then — “home craft” from his own collection. Ukrainian folk art was highly praised, in particular, by the famous Austrian art critic K. von Luttsov, and the collection of Easter eggs of V. Didushytsky received the widest recognition. The exhibition should also feature a full-fledged interior of a Hutsul house, including pottery. Another mission of V. Didushytsky in the context of the Vienna exhibition was the purchase of exhibits for the future Industrial Museum in Lviv, among the initiators of which were also Y. Zakharevych and the mayor of Lviv F. Zemyalkovski.

The exhibition demonstrated the power of crafts development and coverage of all spheres of life and production. We can assume that the visitors, in particular V. Didushytsky, were impressed by the exposition of the ceramic firm “Villeroy

& Boch”. The ceramic factory of several generations of entrepreneurs, known throughout Europe and the Americas, was located in the Saarland region, in the Metlah town. In the middle of the 19th century, archaeological finds of mosaic ancient Roman floors gave an additional impetus to the already successful production.

O. Boch, called to restore them, was so impressed with the monuments that he developed a method of making tiles that would be durable, attractive and could be mass-produced. The first such products, as well as terracotta ornaments on the buildings of Metlah, appeared in 1856. This commercial offer arrived very timely: global urbanization was spreading, intensive construction was taking place everywhere. “Mettlacher Platten” has become the general name of any finishing architectural tile. In the late 1860s, Villeroy & Boch built a separate factory that produced only tiles. Thanks to an incredible number of orders in the late 1870’s, the company became the most successful ceramic company in the world.

The example of the achievements of various crafts at the Vienna Exhibition became a significant

stimulus to the revival of industries in Galicia and accelerated the organization of regional exhibitions and the establishment of craft schools. This was also prompted by the existing centers of folk crafts in the region: "... the process had to be redirected to the right vector and given support". Thus, in 1886 V. Fedorovych founded a pottery school in Tovste, in 1876 V. Didushytsky joined the revival of the Pottery School in Kolomyia, and in 1877 he became the chairman of the commission of the organization of the National Agricultural Exhibition. The exhibition has become one of the tools to intensify the economic development of Galicia. The exposition was formed by the departments of industry, handicrafts, women's labor, construction, education, scientific instruments and agriculture. Among the many examples of folk crafts, the oven and pottery of master V. Shostopalets from Sokal and O. Bakhmatyuk from Kosiv were exhibited. He won a medal and a cash prize, and his products became extremely popular. Interestingly, that in the process of preparing the exhibition, the need for artistic staff increased — that accelerated the opening of an art and industrial school in Lviv on April 24, 1877.

Meanwhile, world exhibitions have become a testament to the economic potential and cultural progress of European nations. At the International Exhibition in Paris in 1878, V. Didushytsky was an honorary member of the Austro-Hungarian Exhibition Commission and a member of the international jury specializing in the pottery industry. He

also successfully represented Ukrainian folk art (carving, pottery, etc.), which won great fame and awards.

Public admiration for folk art and enthusiasm for its popularization and veneration led to the holding of two ethnographic exhibitions in Kolomyia in 1880: the Polish one — from the Krakow "Tatranian Society" and the Ukrainian one — from the Ukrainian community of the city, represented by representatives of the "Prosvita Society" and the company named after Kachkovsky. The exhibitions were visited by Emperor Franz Joseph I. He not only paid tribute to the skill of folk artists, but also expressed his intention to order a tile oven from O. Bakhmatyuk.

The Polish-Ukrainian archeological exhibition dedicated to the archeological congress, which took place in Lviv in September 1885, and the anniversary "Archaeological and bibliographic exhibition of the Stauropegan Institute" of 1888–1889, which was important for the self-awareness of the Ukrainian community of the region, also received general cultural resonance. Representation of a comprehensive view of the ancient culture of Ukrainians, recognition of its high achievements and its powerful aesthetic and research potential became a value of the last.

When I. Levynsky began to create his "building empire", the perspectives for its development were already quite clear: the construction and reconstruction of Lviv provided both broad creative opportunities and financial gain, because there was an urgent need not only

for conceptual architectural solutions of planned buildings and whole areas, but also for professional engineering knowledge, constructional and finishing materials. Here the tandem of Zakharevych and Levynsky proved to be extremely diligent. Initially, a construction store was opened in the Kastelivka area, which sold, among other things, materials from the well-known firm "Bart's and Tikha's". The lack of materials during an intensive construction was noticeable. When the National Art and Industrial Exhibition in Krakow took place in 1887, there was a lack of exhibitors and proposals in the area of construction and finishing materials, and it did not even reach the scale of the Lviv Exhibition of 1877.

Realizing this, in 1889 I. Levynsky with the support of the Czech partners, as well as Y. Zakharevych and O. Domashevych opened his own first production — "Tile Furnace Factory". This is the beginning of the story of a successful Ukrainian businessman, it changed the situation of consumption and affected the aesthetics of buildings. Tiles, facing and floor ones, faience decor as the main forms of ceramics have become an integral part of many architectural complexes that appeared in the late nineteenth — early twentieth century in Lviv. And their expressive borrowings and stylizations of folk, in particular, Hutsul, ornamentations provided this ceramics with original aesthetics and bright individuality in an array of other diverse and multinational products.

Important from the view of the urban devel-

opment of Lviv was the exhibition of construction industry in 1892, which took place in the park around the Polytechnic Institute. It also brought an award to the products of I. Levynsky, one of the initiators of the exhibition, who exhibited a sample of a typical worker's home.

At the end of the 19th century exhibitions have established the status of a platform for demonstration of achievements of cultural and economic development of various European nations. In this context, a positive example of national consolidation was the experience of organizing the National Exhibition in Prague in 1891, which was visited by a Ukrainian delegation led by V. Shukhevych.

The National Exhibition of 1894 became very symbolic for the Ukrainian community. Despite all the vicissitudes of its organization, it became a representation of the potential of Ukrainian culture and industry, containing the architectural and construction business. The pavilion of Ukrainian societies that took part in the exhibition, designed by Y. Zakharevych and built by I. Levynsky, became a successful example of combining motifs of national architecture with ceramic decoration. In the Industrial Pavilion, among thousands of participants, I. Levynsky's firm as a local producer stood out with its tiles and other ceramic products. Along with the ethnographic exposition, the wooden Hutsul church and samples of village houses from different regions, all this created a distinctive face of Ukrainian culture.

The regional exhibition, which was attended by more than 1 million people, contributed, among other things, to the promotion of the ceramic industry. This is evidenced by the numerous buildings erected in the 1890's and 1920's by I. Levynsky's firm in Lviv and other cities of the region, decorated with exquisite ceramic panels, decorative friezes and majolica inserts. Architectural solutions in the form of interpretation of traditional building techniques in combination with ceramic decor have become a symbol of the new modern Ukrainian architecture, where ceramics played the role of a symbolic code for the creation, understanding and perception of national art and culture.

Undoubtedly, the participation of I. Levynsky's ceramics in the exhibition of 1894 did not stop there. On the contrary, all subsequent industrial, artistic or agricultural exhibitions (Lviv 1902, Stryi 1909, Odessa 1911, Kolomyia 1912, etc.) were a confirmation of the deserved recognition of I. Levynsky as the creator of a new architecture with a bright national expression.



Olena Shcherban
**Types of Pottery
Utensils of Ivan
Levynsky's Factory**

Pottery utensils are a special source of historical, ethnological, socio-economic (nowhere the connection between everyday life and economic conditions are

not such clearly detected as in household items) and cultural information. This is an important component of traditional folk culture, in which, for many centuries, Ukrainians have demonstrated high artistic talent and asserted their own cultural heritage.

I offer the reader a brief overview of the types of pottery production of the Ivan Levynsky's factory through the prism of the typology of the use of pottery in the culture of food, where he implemented certain ethnocultural functions. The latter, are quite strongly associated with its design. Therefore, on the basis of the typology developed by the author, which was based on the purpose of pottery in the traditional culture of food, we distinguish the following typological groups of pottery:

1. For cooking dishes and drinks — kitchen one (intended mainly for cooking).

2. For collection (accumulation), storage and transportation of food and drinks.

3. For serving and consuming food and drinks — dining room.

4. To perform rites — ceremonial and festive, manufactured or purchased specifically for the rite or prepare for it. Of course, each type of utensil in each group had options for the shape of individual parts and sizes.

The products of Levynsky's factory are richly decorated, so their primary function is decorative. Many decorated dishes were mostly used to decorate a festive meal: Christmas dinner, Easter dinner, wedding or Sunday family meal.

Pot-shaped products that have been transformed into

low-lying vases are quite interesting. It is obvious that such earthenware is not appropriate for cooking foods and drinks, for example, in an oven. But they are quite suitable for serving dishes — for example, Christmas "kutia".

Vase-shaped products were in great demand, and therefore were produced in large batches. Among them are pumpkin-like, very reminiscent of traditional forms of "pumpkin jugs" and "tykva's". I should dwell in more detail on the description of the folk form of the clay vessel "tykva" (pumpkin). "Tykva", "tykovka", "tykvochka", "water jug" — a convex jug with a narrow neck, ear. It was used to keep the water cool in the field, less often — for intoxicating drinks, oils. The design of the clay pumpkin should be such that it was convenient to carry in the hands over long distances (in the field, in the steppe, on the ground). The holes of the "tykva's", which were carried in the field, were corked more tightly with a rag, a cob of corn, a tightly fitted wooden stick, which was often tied to the ear of the vessel so that it would not get lost. The ideal inner diameter of the throat of items is equal to the diameter of a corn cob. When a person carried an open vessel in his hands or on a rocker, almost no water flowed out of it, and if you turn it over, the liquid will flow out of it in a thin stream. No clay tires were made for the "tykva" so that they would not ring, break or get lost. For example: for tableware ("kumanets", "pleskanets", sometimes barrels) potters specially made a clay tire, often decorated.

The neck and crown of the "tykva's" were the narrowest, these vessels could not be washed by hand inside. Therefore, they used to be filled with liquids that did not spoil quickly. Each vessel was used for a specific liquid. The narrowness of the hole is primarily due to the attempt to reduce the evaporation of the contents. In such vessels, water, oil and intoxicants heat up more slowly. For this purpose the forms of bodies of the majority of such products were made spherical. In addition, narrow openings are easier to close by isolating the contents from contact with the environment. By the way, in the regions with spread of the culture of production and consumption of grape wine (Prykarpattia, Carpathian Ruthenia and, partially, Podolia) the neck of the "tykva" (they were called "ban'ka", "korchaga") was higher than in other areas. This detail is also characteristic of the antique vessels with similar functions, which is obviously due to the peculiarities of wine storage — it evaporates more than other liquids, and the resulting gases require a larger tank, which is a high neck.

Decorative jugs with or without ear, made in the factory, could be used to store and serve water or beverages, milk, dairy products. Specially decorated jugs ("perepiycya") with a wide throat, sometimes intertwined ear could be used in a group of rites, forgotten nowadays, which took place during a traditional wedding. In a special "perepiycya" jug, heady drinks were carried and poured into glasses, which was used during agree-

ments between the elders of both sides after the arrival of the fiance to the bride, at the “withdrawal” of the last to the church and its covering, as well as during the wedding feast. A separate interesting type of wedding utensils is a “jug for varena”, always richly decorated. “Varena” is a wedding heady drink of complex recipe and technological preparation, which used to be prepared in Right Bank Dnieper Ukraine.

The perfection of the form and decor are marks of such products of the Levynsky's factory as “Kumanets” and “Pleskanets”, which were often used to serve heady drinks. These types of beverage utensils had the most complex body shapes. The specific shape of the body creates the illusion of a large vessel, what is very important on holidays.

In particular, in the “kumanets” (“kuman”, “kalach”) the body is annular. Details — leg, nose, ear — the potter made separately, and then sharpened them. There is information in the literature sources that the clay vessel “Kumanets” can be placed on the hand for easy carrying, holding and pouring the contents, in particular during the wedding. The function of putting on the arm was not the main incentive to create such a complex shape of the torso. It is known that inside the opening of this type of utensils of the last quarter of the 19th — early 20th century sometimes anthropomorphic, zoomorphic or ornithomorphic figures that prevented him from entering the hand contained. And since the end of the 1920's in the greater territory of Ukraine (in particu-

lar in Poltava region) such products were made as decorative, not consumer ones. Thereby, the decorative qualities of such vessels were more important.

Among the pottery of the Levynsky's factory there are also pottery of a cylindrical shape, which echoes the folk form of “sloyik's” or cans. These types of decorative utensils can perform the function of storing dry (bulk) products, honey, jam and their transportation. In home design, these vessels are especially attractive vases.

Bowls and plates are close to being the main group of tableware that has always been much ornamented. Watering bowls gradually became the main tableware of the general population by the end of the 19th century (until then, mostly simple ones were used); Levynsky's factory produced bowls and plates of various sizes and various purposes. The use of decorated bowls in everyday life is related to aesthetic factors.

Among the people, clay bowls were distinguished by shape and proportions. Clay bowl — one of the most versatile dish forms. According to the universal folk system of dividing pottery, the following types can be distinguished among bowls: “bowls”, “dishes”, “deep bowls”. Bowl decorated with a special decor could be used in rituals and ceremonies. For example, there were bowls for funeral dishes, “bowls for offerings” — for the consecration of Easter dishes, holiday bowls, in which “kutia” or bread were served, then kept them all year round in a buffet, showing off.

Regarding the metrological system of distinguishing clay bowls in Opishna, the shape and size of the bowls were divided into: “family”, “large”, “bowlie”, “flat”, “wide-brimmed”, “endola”; in Bilyky (Kobelaky district, Poltava region) by size and capacity — into: “endola”, “podyondolok”, “podiendolka”, “big”, “mishchata”, “bowlie”. In addition, the bowls are divided in size, like pots, into: “kilasheva”, “pot”, “kashnikova”, “mahitchana” (Khomutets, Poltava region). In Postav-Muky (Chornukhyn district, Poltava region) — on the “ordinary” or “single”: the largest bowl, “prefix” or “two”, “three”, “four”, “five”, “six” sizes. It is worth noting that the “endola” was a large bowl with a capacity of up to 10 liters, mostly with two ears, which was usually used for washing dishes, laundry and other household needs.

The repeatedly pierced clay bowl turned into a “colander”. Ivan Levynsky's factory, among other things, produced clay colanders with holes, for example, in the form of a regular shape of a star flower. Such a colander could be used for its intended purpose, but it could also serve as a wonderful decorative element in the bowl.

Among other products of the factory there is a table group of utensils: salt shakers, mugs, glass-shaped vessels. Vessels for drinking were “kuhol” and “kuhlyk”. These two types of products differ not only in size but also in shape. “Kuhol” often had a complex profiling of the walls. The walls of the “mugs” were often straight, the diameters of the bottom — always smaller than the diameters of

the upper hole. Therefore, they were sometimes used as kitchen utensils. In the mugs were prepared “columns” — dishes that after baking should have a cylindrical shape. That is, the use of this type of utensils as a kitchen ones is due to the required shape and size of the finished dish. It is important that after baking the “columns” are easy to remove from the pan.

In addition to utilitarian products, the factory produced small decorative vases-coins — toy utensils, which reproduced the traditional forms of pottery. At bazaars and fairs, they cost from the half a kopeck to one kopeck, one coin — hence the name.

A rare type of pottery, which were in the list of products of the Levynsky's factory, are “chvirnyata”, such pottery was used to carry food and drinks in the field. Clay “twins” (“twinies”, “parka”, “bells”): two small pots made separately, and then connected together, with a handle-ring on the tangential crowns, which at the same time rules the handle, were a specialized form used for this purpose at the end of the 19th — beginning of the 20 century, mostly on the Right Bank Dnieper Ukraine. They were used to carry hot dishes during field work and hay-making: in one pot poured a liquid dish (borshch), in the second — porridge; on Christmas Eve, small godchildren wore “kutia” and “uzvar” to their godparents. Rarely for this purpose triplets or even “quartets” did that. The clay twins were covered with clay tires fitted to their holes, as well as a wooden lid common to all the pots or cloth.

With regard to the fourth group of utensils — for rites and use during the holidays — most of the factory products, including jugs, bowls, plates, dishes could perform this functional load. The most expressive in terms of ritual pottery in the context of traditional food culture were used at Christmas, Epiphany and Easter. During the cycle of New Year holidays, pots (for “kutia” and “uzvar”), jugs (for “uzvar” and holy water), bowls and plates were used as ritual food objects. Their ritual role is evidenced by the fact that they were mostly to be new or used only for a certain holiday occasion. New dishes — therefore, not used, clean, not defiled.

Festive Christmas and Easter pottery was used mostly for its main purpose: to prepare and serve festive dishes to the table, as well as to transport food for consecration to the church. Potters often received special orders for the manufacture of holiday dishes. There are numerous references in the ethnographic literature sources to the use of pottery as an object of food culture in folk calendar rites. The most studied are the ritual actions with pottery during the celebration of Holy Evening.



Oksana Herii
**Ornamentation
of the Ceramic
Production**

At the time when Ivan Levynsky started his own business in the field of

ceramic production (late 1880's), ornament played an important role in the culture of Galician society. It was studied in all educational institutions, one way or another related to craft and art. The things that accompanied human life were generously decorated: peasants with traditional folk patterns, and the townspeople had a wide repertoire of motifs of different historical styles offered by the art industry of the Austro-Hungarian Empire.

Then, despite the calls of the progressive elite to show a “patriotic sense of the original past” and revive native art, the general public of consumers and artists still by inertia, nurtured aesthetics of historicism, recognized the beauty of products that mimicked Greco-Roman classics or European styles. Therefore, the stove tiles and floor tile sets made at I. Levynsky's factory at that time were decorated mainly with elements of Renaissance or Rococo ornament. However, embossed, colored, majolica tiles for building facades are decorated with motifs derived from medieval art: Romanesque-Byzantine (palm flowers), Gothic (French lilies, shamrocks), Iranian (three-part leaves, etc.).

However, not surprisingly, in the facade compositions, these exotic for European classical styles elements were arranged with the inherent regularity of the Renaissance, static symmetry, geometric correctness. Such an ornament clearly demonstrated the direction of the aesthetic thought of the artists gathered around the Lviv Polytechnic to a rational understanding of beauty. Professor Yulian

Zakharevych, Head of the Department of Architecture, author of ceramic vases and tiles projects, teacher and companion of Ivan Levynsky, wrote: “The world is built mathematically and we all unconsciously strive for this ideal in art ... the image is beautiful when concluded on mathematical lines, or seeks balance both in color, and in proportions...”. Thus the culture of ornamental creativity, close to worldview of I. Levynsky and adhered by the artists who collaborated with him, based on the classical rational laws of composition, helped to maintain a high level of professionalism in the factory's ceramics and during innovative searches prompted by calls to develop national art or create new, modern one.

The Art Nouveau style made a revolutionary demand on ornamentalists to forget everything previous and look for new motives, relying on the personal ability to generalize and stylize the form seen in nature, to comprehend the conformity between decor and structure. Careful depiction of plaster castings of classical architectural ornaments, which in previous years was practiced in art and industrial schools, is now increasingly giving way to the task of full-scale studies of local flora and fauna and laying on the basis of their stylizations of original patterns. Graduates of these Galician or other European schools also modified the decor of ceramic products of I. Levynsky's factories: stove tiles and utensils. The arrangement of the elements became dynamic, twisted in a spiral, the axis of symmetry ran along the

diagonal of the form, the uneven rhythm united the curved contour lines. Decorating facade tiles, curbs of floor panels, stove tiles and vases, flowerpots, plates, the masters experimented with stylizations of images of thistle, dandelion, field bouquet of cornflowers and daisies and more. Sometimes they admired allusions to oriental art, choosing either the typical Japanese aesthetic of a free arrangement on a white multifaceted background of a flowering branch, or a dense pattern inherent in the Iranian-Turkish tradition, rich in colors and details.

However, the products of the pottery and tableware department (probably due to the closest proximity to folk life, not to the city's elite architecture) from the very beginning of I. Levynsky's firm were focused on mastering the elements and principles of national ornament. In this area of entrepreneurship, as contemporaries claimed, I. Levynsky especially showed his love to Ukrainian folk art. At first, having no technological or artistic achievements of his own, he invited to work at the factory village masters and graduates of the Kolyomyia Pottery School, founded in 1876. They began to decorate factory utensils according to ceramic works of national craftsmen from Kosiv and Pistyn, including Oleksa Bakhmatyuk, who at that time gained recognition at exhibitions and among collectors. There are clear parallels between the decorative motifs of O. Bakhmatyuk's works reproduced in the edition of the City Industrial Museum in Lviv and the ornaments on the dishes and even

the facing tiles of I. Levynsky's factory. Bells, rosettes, garlands, three-petalled flowers and other former elements of lush baroque ornament, made in green, yellow, brown colors, which, having been simplified and generalized, stayed in Hutsul national pottery for a long time, have now received new life in Lviv products. The original ornamental inventions of the Kolomyia Pottery School were also borrowed and significantly developed: a wide frieze painted on the body of the vases with a Hutsul march scene, inscribing round rosettes in semicircular arches-curves of the decor of the shoulders of jars, and so on.

The last decade of the 19th century became a time of active search for one's own artistic face of pottery of I. Levynsky's factory. It was difficult, because the inertia of historicism in the tastes of society still remained, as evidenced by the fact that the conditions announced in 1893 by the City Industrial Museum in Lviv project competition "with folk motifs" were met by only 2 participants. And in general, even in 1899 it was necessary to state that the "native" ornament is not very popular in Galicia, "for most people it is alien, and has not yet become a significant expression of preferences and concepts of modern society". Therefore, the masters of the factory sought a compromise, decorating the shape of the classical amphora instead of the Greek Antique frieze with the Hutsul march scene instead of the ionic and anthemion with "bakhmatyuk" bells and Turkish carnations, as seen in the 1899 mas-

ter's vase signed by "S.D." But times changed, the powerful educational work of the Ukrainian intelligentsia instilled in consumers admiration for native art, and the staff of I. Levynsky's factory improved the ornament of the "Ukrainian style". The entrepreneur involved both ceramists (Emil Dubrava, Osyp and Mykola Biloskurskyis, Mykhailo Halibey, Mykhailo Lukiyanyovych, Yuriy Lebishchak, etc.) and architects (Oleksandr Lushpynsky, Lev Levynsky, Hnat Koltsunyak) in the performance of this important task: "Never take small tasks lightly, gentlemen. If the integrity always arises from perfect particles, it will not burden the masters too much, but reduce free time, if we dedicate a few free minutes to the small industry involved in construction.

To the search for the national expression of art they adapted the methodology mastered back in the time of historicism: "to draw from the rich treasury of folk motifs, compare and adapt them as needed so to find an original ornament, based on native models, all the requirements are aesthetically satisfying, and at the same time impressive with its wealth of qualities, colors, craftsmanship"

In the ornaments of I. Levynsky's tableware of the first decade of the 19th century attentive observer will find not only elements of the decor of folk ceramics, but also motifs of Hutsul woodcarving, famous for the works of Yuriy Shkriblyak, repertoire of rich geometric variations of folk embroidery, motifs of Hutsul brass. Ceramics for such borrowings is a fertile material, because various

technologies of its decoration (kicking, engobe painting, carving on a raw shard) could reproduce flat wood carving or engraving in metal, clear contouring or continuous painting of planes with color. All the motifs drawn from the treasury of folk art in the hands of professionally trained artists and artisans underwent transformations: somewhere — assimilation of classical palmettes, somewhere — rational geometrization, somewhere — bold simplification and enlargement of forms, original color or innovative technological solution (fireplace, irradiation). It is important that the ornaments composed of these "folk bricks" harmonized with the shape of the product, emphasized its main functional parts, gave it a distinctive identity.

By the way, Ivan Levynsky rightly remarked on the critical comments about the innovative search: "Criticism of the beauty that is born is premature, because only one will remain beautiful for the living people, which is acceptable according to their culture."

It should not be assumed that the process of transferring motifs from embroidery or carving to ceramics was controlled only by aesthetic factors such as fashion, taste, a developed sense of composition or color. At the level of stable, ingrained in the people's worldview associative series, a deeper connection can be traced, for example, the symbolic comparison of a man and a pot. Therefore, the body of the vase was decorated with three stripes of geometric ornament, which harmonized with the embroidery of the front of

the folk shirt, which covered the human body, and the shoulders of the jar were decorated with a horizontal toothed pattern resembling a beaded silk or necklace around the girl's neck. From this point of view it is absolutely logical to use vertical stripes of an ornament on the body of the vase, which is similar to an embroidered one; it is justified to use compositions of Hutsul "zgard" or "cheprag" into decorative strips of dishes.

Perhaps it is the desire to understand the deep roots and meanings of folk ornamentation in order to freely possess the national form of expression of modern ideas, motivated master to use motifs of Easter eggs in the factory-made decorations. Of course, a certain role in kinship was played either by the visual similarity between the technology of eggs wax painting and the method of kicking ceramics, or the corresponding geometry of the convex surface of the Easter egg and the spherical sides of the pot. There are almost literal repetitions of Easter painted Hutsul horses or windmills on factory vases made in fireplaces, there are more complex, multi-tiered compositions on large plates, but it seems that the "pysanka" ornament is the most strongly abstracted from specifics and the most capacious in terms of ancient meanings has given Lewinsky's artisans space for groundbreaking experiments with the decor of utensils, in which the breath of rational constructivism is already felt.

The ornament of pottery of I. Levynsky's factory, ingrained in folk culture, developed, accepting all

the achievements of art and technology available among the professionals of that time. The national patterns tested in small forms of tableware became the basis for the development of informative ceramic decor of the facades of public buildings of Ukrainians. The decorations of I. Levynsky's ceramics scrupulously absorbed all the bricks of the visual code of national worldview and ethnogenesis scattered in various types of folk art, preserved them in wonderful forms and passed them on to descendants as a basic material for further creative development.



Rostyslav Shmagalo
"Ceramic Code
of Ivan Levynsky":
Decoding of Names
and Schools

The anniversary exhibition "Ceramic Code of Ivan Levynsky" — the most large-scale presentation of fund collections in the history of the museum and separate private collections of products of Ivan Levynsky's Ceramics Factory. But art dealers and art critics did not announce any name of artists-ceramists, technologists and artistic directors, who depending on their own projects, author's technologies created the well-known brand: "Ivan Levynsky's Ceramics Factory". The decorative ceramics of Factory was only partially projected by the famous architects and as an exception, embodied in

material. The largest part of products was created by artists, graduates of ceramic, art and industrial schools and academies of arts.

The superiority in these organizational and creative processes belongs to Kolomyia Pottery School (1876–1914), the Ukraine's first school of ceramics, and in particular to one of her heads, subsequently the director of the Lviv Art and Industrial School V. Krytsinsky and also its famous graduates: Osyp and Mykola Biloskurskyis, J. Lebishchak etc. Together with architects these masters became founders of not only Galician and All-Ukrainian, but also trans-European and even transcontinental national style as well as new technologies in ceramics.

At the exhibition a peculiar ideological and composite center was created, as memory altar to I. Levynsky. It was made by a portrait of the architect and ceramic candlesticks of production of its Factory. This generalized character of a collective and creative victory should be added with text "portraits" of the masters mentioned above, who created a stylistic, technological and typological face of the well-known enterprise.

Valerian Krytsinsky (1852, the Karolinov village — 1929, Krakow). Artist-teacher. Ideologist, theorist, organizer, methodologist and chronicler of ceramics of Galichina. Studied at real schools in Ternopil and Lviv, at School of Fine Arts in Krakow under the leadership of prof. Lushkevich and Sindevsky (1872–1875). In 1874 received the 1st award of Society of Friends of Fine Arts in Krakow; in 1875 studied in the Vienna Acad-

emy of Arts and in Industrial Art School at the museum in Vienna. In 1894–1895 — painted public buildings in Kolomyia. In 1880–1898 — professor of the drawing in the Kolomyia real gymnasium; 1885–1890 — the head of Kolomyia Pottery School, professor of drawing; in 1898 — professor of the painting of the Lviv Industrial Art School, gave lectures on history of ceramics, and the drawing in the Lviv Industrial Museum. The author of numerous works in the field of art pedagogics and arts and crafts. V. Krytsinsky's technique became a peculiar theoretical result of semicentennial existence of Industrial Art School in Lviv and was stated in its grant of "New methods of training in the drawing at schools of different types" (1926). The most respected publication of the Lviv Industrial Museum "Views of Peasant House Craft in Rus", part 8, Lviv, 1883, contains 10 tables of drawings of the Hutsul wood curving and the pottery executed by V. Krytsinsky. Technological and stylistic features of the ceramics of the Kolomyia school (1876) were taken for the main activity of the Ceramic Research Station of the Lviv Polytechnic (1886) and the Ceramics Factory of I. Levynsky.

Osyp Biloskursky (1883, Kolomyia — 1943, Alma-Ata, Kazakhstan) — the master of art ceramics. In 1890 he graduated from the Kolomyia Pottery School. From 1904 he worked at the Levynsky Ceramics Factory in Lviv as: director of the pottery production department; chief artist, and in 1905 as director of the factory; from 1908, being invited by Ukrainian

progressive figures of the Poltava provincial county, worked at the Myrhorod Ceramic School named after M. Gogol (with breaks until 1924). In 1909 he moved to St. Petersburg, where he worked for a year as a head of the ceramic department of the Imperial Technical Society. In 1910 he was invited by the Bukovinian government to organize pottery courses to train personnel for the revival of local pottery. Then he was invited to become the head and artistic director of School of Pottery Instructors in Glinsk in Poltava region (until 1913), which was the only one in Russia. In the same year he moved to the Kyiv provincial county, where he worked as a pottery instructor and organized a ceramic school in the village Dybynci in Boguslav district. In 1915 he moved to the Izyum county, where he worked until 1918 as the organizer and head of the ceramic school in the village Mykolayivtsi near Slovyansk. After the first students' graduation, he moved to Podillya, where he worked as the head of the department of specialized education at the Podolsk provincial county. He organized several art and industrial educational institutions related to ceramics, carpet weaving, embroidery, woodworking (Odesa, Kamianets-Podilsk, Vinnytsia). In 1920 he moved to Myrhorod, where he worked as the head of the handicraft department and the ceramic workshop organized by him. In 1923 he was appointed as chief instructor of art education at the People's Commissariat of Education of Ukraine (PCE), in 1925 — director of the Myrhorod Ceramic Techni-

cal School, and in 1926 he was recalled to the post of chief instructor of industrial and technical education of Ukraine. In 1929, Biloskursky was transferred to the scientific and methodological sector of the PCE for Industrial Education, and in 1932 to Ukrprosvitrad, where he organized a ceramic station. In 1934, O. Biloskursky was invited to the Crimea to organize ceramic production in Bakhchisarai, and in 1935 to Kazakhstan (Alma-Ata) to organize a scientific and experimental ceramic station (1935–1943).

O. Biloskursky is the author of books and publications on Ukrainian ceramics.

Mykolay Biloskursky (1882–1943), O. Biloskursky's countryman, the graduate of Kolomyia Pottery School, was the head of a workshop of construction office of the Mirgorod Ceramic School named after M. Gogol in 1907–1941.

Yuriy Lebishchak (1873, Bohorodchany — 1927, Proskuriv, which today is Khmelnytsky), an artist of the Levynsky Ceramic Factory, graduated from a Kolomyia Pottery School in 1893, practiced in ceramic workshops in Vienna, Lviv and Galych, and later in Poltava, Myrhorod, Opishnya, Khomulets, Rotmistrovka in Cherkasy region, Proskuriv in Podillya, taught ceramics at Kamyanets-Podilsk's Art and Industrial School. He is the author of several articles, including "Our Pottery" (1908).

Mychailo Lukiyanovych (1870, Gorodnytsia in village of the Ternopil region — 1942, Lviv) — studied ceramic production in European art centers. After studying at the ceramic school of Volodyslav Fe-

dorovych in the village of Tovste (1886) graduated from the School of Ceramics and Related Crafts in Znamy (1888–1892), worked as a fashion designer and artist at the ceramic enterprise of W. Geibel (1892–1898) and the faience and majolica factory of B. Berman (1892–1893), he also worked as a designer at the ceramic factory in Finerkirchen and other art and industrial enterprises of Western Europe. From 1896 until the closure of the Tovste School, he taught drawing and modeling there (1900). For thirty-five years (1904–1939) he worked as an artist and manager at the I. Levynsky's Ceramics Factory in Lviv. In the 1930's he co-organized the ceramic workshop "OKO", which was the ideological successor of the I. Levynsky Factory, in Lviv under the leadership of S. Lytvynenko.

Sergiy Lytvynenko (October 5, 1898, Poltava Region — June 20, 1964, New York) — sculptor and ceramist, was the organizer, professor and dean of the Higher Art Studio (so-called Academy) in Lviv (1943). He took part in World War I and the Liberation War. In 1929 he graduated from the Kracov Academy of Arts, then he studied in Paris, where he exhibited at the Salon Tuileries. In 1931 he arrived to Lviv. 1931, 1933, 1934, 1935 — participation in exhibitions in Lviv. 1936 — participation in an exhibition at the Ukrainian Pavilion in Chicago. Prior to World War II, he organized the "OKO" ceramic factory in Lviv. In the post-war period (1946–1948) he taught at the Higher Art Studios in the camp of displaced persons in Berchtesgaden, where he

co-organized training workshops for artistic ceramics. Author of monuments on the grave of I. Franko, metropolit A. Sheptytsky, poet V. Pachovsky and so on. In the United States, he co-organized Ukrainian Artist's Association and chaired it several times. In 1956, M. Litvinenko's monograph was published in New York.

Dozens of high quality experts from Kolomyia Pottery School, Levinsky Factory, school in the village of Tolste and other ceramic cells moved to full-time employment to Poland, Germany, Austria, Hungary, the Czech Republic, the Russian Empire and other countries and have proven themselves there on the best side. The movement of Ukrainian ceramists to the countries of the Western world is gradually investigated in the following periods:

1880–1910's — work of graduates of ceramic schools of Galicia in factories and enterprises of Western European countries;

1912–1914's — emigration of a large number of ceramists and their work on the creation of educational ceramic workshops in European prisoner-of-war camps after World War I.

1920–1930's — introduction of ceramic education at the Krakow Academy of Arts, at the Institute of Plastic Arts named after Shchepansky in Krakow, in the Ukrainian Studio of Plastic Art in Prague (V. Trybushny, N. Kisilevsky, S. Lytvynenko, M. Chereshniovsky, M. Parashchuk, K. Stakhovsky, N. Levitskay, etc.).

1945–1948's — schools-workshops and ceramic exhibitions in camps for displaced persons in Germany (S. Lytvynenko, P. Ses, etc.);

1950–1960's — studio ceramics and teaching of Ukrainian ceramists in France (I. Nyzhnyk-Vynnykiv, Y. Kulchytsky), in the USA (J. Gnizdovsky, J. Herulyak, N. Stefaniv, O. Vanchynska, M. Zubar, etc.).

In the 1970's and 1980's, in the United States (O. Dyachenko-Kochman, P. Kapshuchenko, S. Zyalik, T. and B. Osadtsy, etc.), in Argentina (P. Kapshuchenko), and in Canada (M. Kopystynska, I. Ivanusiv, O. Monastyrska), in France (V. Makarenko, G. Mazepa).

In all these centers at different stages of time, the Ukrainian art of ceramics was marked by outstanding achievements in exhibitions and in the field of art training. The ceramics covered areas of chamber plastics and sculpture, decorative and utility utensils based on traditional Ukrainian pottery and factory samples of the early twentieth century with an ornamental palette of all ethnographic regions of Ukraine.

A retrospective of centuries-old competitions is important for understanding the historical causal links between art education and the art-industrial movement. After all, in Lviv, the organization of ceramic training has historically always been a difficult task. Public measures to establish a ceramic school in Lviv have been accompanied by many years of failure. Given the closure in the early 20th century Pottery School in Tolvste and the constant harassment of the Kolomyia Pottery School, it becomes clear that the Viennese government circles were not interested in the development of the ceramic industry of Galicia. However, the

Kolomyia school continued to work actively, competing with the products of I. Levynsky's most successful ceramics factory in Galicia. It is noteworthy that the Kolomyia school did not take part in the first attempt to organize an all-Ukrainian Exhibition of Home Crafts in Kolomyia (1912), while the exposition of ceramics of the Levynsky's Factory was accompanied by great success. In 1914, the Kolomyia Pottery School finally ceased its activities.

From the point of view of innovative embodiment of stylistic ideas, the Kolomyia school has the primacy of the appearance of decorative plates with relief images of Hutsul churches, portraits of ethnographic types, the coat of arms of Galicia for the Ukrainian Houses, tiles with a relief portrait of Taras Shevchenko, later the ideas of a multivariate frieze "Hutsul Crusade" on decorative vases, etc. Long before I. Levynsky's factory victories, the Kolomyia school achieved great success in the development of samples and the production of art-building and facing ceramics. Dozens of decorated tiled stoves of various shapes and sizes were made here; fireplaces with the use of decorative elements of folk art, images of folk types, traditional architecture, churches, figures of saints. The school used the style of traditional ceramics in the creation of ceramic belts, friezes, individual round decorative inserts in the exterior and interior cladding of both private buildings and large public buildings. It is important to note the stylistic similarity, and in some cases the identity of ornamental motifs of

architectural decorative ceramics of Kolomyia school and I. Levynsky's Factory with samples of folk ceramics collected by V. Krytsinsky in the albums of Lviv Industrial Museum (1883).

After the death of Professor of Lviv Polytechnic I. Levynsky (1851–1919), the sculptor S. Lytvynenko and ceramist M. Lukiyanovych tried to revive the traditions of his ceramics factory in 1933 in the "OKO" ceramics workshop in Lviv, founded by the Pratsia society. In the same vein of artistic and aesthetic search in the second half of the twentieth century. The Lviv Experimental Ceramic and Sculpture Factory (1993), which has now virtually ceased its activities, has achieved significant success.



Oleg Rybchynsky
**Creation Technology
of Factory Building
Ceramics**

In the second half of the 19th century, the Polytechnic School was the center of development of technical scientific thought in Galicia, so eighteen-year-old Ivan Levynsky, capable to hard sciences, chose this institution to study. In 1874 he received a degree in engineering and architecture, and in 1881 he became a construction entrepreneur. During the 1880's and 1910's, Ivan Levynsky's firm was a leading enterprise in the field of construction production in Lviv.

The experience of engineering and architectural design prompted him a promising area, that was

the production of quality construction products. To do this, it was necessary to apply the scientific and technical achievements of the time and properly organize work in production.

In 1885, on Kryzhova Street (58 Generala Chuprynky Street), Ivan Levynsky began construct the first buildings of the factory and opened a building materials store. It also sold ceramic tiles of the well-known in Europe ceramic company "Barta & Tichý" from Prague. In many representative buildings of Lviv, along with the products of the Lviv factory, Prague ones were also used. Levynsky's enterprise was constantly expanding, and already at the beginning of the twentieth century it united eight land plots, on which there were about 50 buildings of different sizes for industrial purposes. Here were located: a manufactory for the production of tiles, carpentry workshops, a smithy, numerous warehouses of gypsum, wood, clay, stables, boiler room, office and residential buildings. From the time of its foundation in 1885, Levynsky's factory was continuously, almost every year, reconstructed and expanded, until 1919, more than thirty developments were carried out on its territory. In 1894, 25 people took part in the production processes of the enterprise. They were engaged in finishing and recycling of materials, monitoring compliance with technological rules and requirements.

A two-storey building was built on the territory of the factory, which housed a steam engine, mills for grinding clay and a kiln for firing ceramics. Tiles for

stoves, flowerpots, roofs, bricks, floor tiles and wall coverings, reliefs and sculptural compositions were produced here. Raw materials were selected according to the place of application of the products. High-quality refractory clays with an alumina content of more than 39.5 % and small amounts of iron oxides and sulfides were imported from the Czech Republic, lower quality ones, with a low content of calcite, gypsum and siderite, were imported from Hlynsk near Zhovkva and Oleyiov near Zolochiv. This indicates that the factory implemented efficient and economical production processes and it widely used low-operating and low-waste methods of work. Ivan Levynsky's enterprise was programmed for the whole cycle of realization of the architectural plan. Therefore, the products of his company are used in the largest buildings in Lviv of the late nineteenth — early twentieth centuries: in 1897–1900, during the construction of the city theater; in 1901–1904, during the construction of a new Lviv railway station; in 1898–1901 during the construction of a Jewish hospital; in 1907–1910 during the construction of the Lviv Chamber of Commerce and Industry. An important architectural work of Ivan Levynsky's firm was the building of the Ukrainian Cooperative Bank and Insurance Company "Dniester", built in 1906 at 20 Ruska Street in Lviv.

At the beginning of the twentieth century, under the condition of rapid development of construction in Lviv and technological means, Ivan Levynsky's fac-

tory became the leading enterprise in Galicia. Almost 800 people were involved in the production process of creating ceramic tiles, bricks and roofs, decorative tiles for floors and walls, decorative and applied arts, reliefs and sculptural compositions. After Ivan Levynsky became an extraordinary professor of construction at the Higher Technical School in Lviv in 1901, his students Vitold Minkevych, Vladyslav Derdatsky, Evgeniush Chervinsky, Lev Levinsky Jr., Oleksandr Lushpynsky and others took part in improving the aesthetic characteristics of the factory's ceramics.

Ivan Levinsky's interest in the technological aspects of construction production was not diminished by the First World War, forced deportation to the territory of the Russian Empire, and accusations of collaborating with the Russians. Therefore, in 1918 he founded the "Labor" society, which was designed to form awareness among Ukrainian society of the importance of crafts, harvesting and trade for the life of the people and the development of their creative productive forces; to encourage Ukrainian youth to study and work in the field of economic life; providing opportunities for young people to study for craftsmen, industrialists, specialists in various fields of the national economy through propaganda, the creation of separate courses, schools and scholarships; to awaken the creative initiative of students and masters.

After the death of Ivan Levynsky on July 4, 1919, the factory was briefly managed by the architect

Bronislaw Bauer. However, due to the crisis after the World War and the Ukrainian-Polish wars, the powerful enterprise was divided into separate small firms and unions.

At Ivan Levynsky's factory, refractory clays and loams without coarse-grained sand were used in brick production, and refractory and fireproof clays with plasticity, homogeneous composition, low temperature and sintering interval of at least 200 °C were used for floor tiles. The tiles preserved to this day in the Lviv architecture have a dense substance, planes without deformations, in the burnt mass there are no spots, smelts and impregnations. The products of Ivan Levynsky's factory withstood fierce competition on the Lviv market. At that time, tiles from at least nine other firms were used here: the Mund Brothers factory (1898–1939), the Adolf Kampel factory (founded in the late 19th century), the Rakovnik factory (1883 — present), and the Henrik Eber technical enterprise (founded in 1896), Itamer Hirstritt's firms, A. Gruber's factories, firms of Ludwik and Gustav Kaden (founded in the 1880's), Czech firm of Hardtmuth, German factory of "Villeroy & Boch" in Metlah, which gave the name to the paving slabs.

It was the Metlah tile that became widely used in the architecture of Lviv at the end of the 19th century, as it had a number of advantages. It was considered a durable facing material, which does not leave scratches and dents and which has a high resistance to chemicals, moisture and temperature changes. The

broom tile did not change color after firing. Dry clay metal tiles were painted in bulk and fired until sintered. They had a monochromatic or decorated surface, consisted of two layers — the upper one was a thin layer of decoration, and the lower one was more durable, constructive and homogeneous. During production, the finely ground mass was poured by hand into molds, which were pushed under a ram by the squeezing clay powder. Stencils were used, for the manufacture of decorative tiles, which were filled with colored fired clay-porcelain powders. The stencils were removed from the clay powder before the tile pressing process took place. Subsequently, the ceramic tile was fired at a temperature above 1200 °C. The floor tiles produced by Ivan Levynsky's factory were mostly 160 × 160 × 16 mm.

To decorate the façade planes, Ivan Levynsky's factory produced one-color majolica tiles, with geometric or floral ornaments. The optical properties of this type of ceramic products on the facades emphasized the texture of plaster or decorative embossed compositions. Bright examples of the application of this type of intonation of facade planes are found in Lviv on the streets of Bogomolets, Academician Pavlov, Ivan Bohun, Dontsov, Rustaveli, Ruska, Nyzhankivsky and others.

Majolica is a pottery material made of clay, carefully fired and covered with an opaque enamel composed of sand, lead and tin. At the Ivan Levynsky's factory, majolica tiles were made by machine and hand. Raw materials with silica, which

is the most important formative of the glass surface, were used for the ceramic glaze. The fired clay product (firing 900–950 °C) was covered with colored lead glaze, set aside to dry and fired a second time (firing 900–1100 °C). This process required four separate stages and high drawing skills. Ivan Levynsky received a silver medal at the 1892 construction exhibition for the artistic quality and technical perfection of the factory's ceramic products. The products of his factory were presented at the National Exhibition in 1894, the World Exhibition in Paris in 1900, the anniversary exhibition dedicated to the 25th anniversary of the Polytechnic Society in 1902, the All-Russian Exhibition in Kiev in 1913.

Ivan Levynsky was one of the professors who initiated the creation of the "National Ceramic Research Station", which existed at the Higher Polytechnic School. Techniques and technologies were developed in it, the chemical composition was analyzed and aesthetic measurements of ceramic products were formed. Thanks to these technological developments, decorative ceramics were created for the house, designed in the neo-Romanesque style by Yulian Zakharevych in 1889–1890 on the street Lstopadovoho Chyna, 11 (today the Oleksa Novakivsky Museum); Bursa's "People's House", which was built in 1907 by Ivan Levynsky's firm at 14 Lysenko Street; Dzivin-sky's villa at 21 Chuprynsky Street (1900, architect Ivan Levynsky together with Yulian Zakharevych); residential building on the Chuprinky street, 11 a;

The building of the Technological Institute (1907–1909) at 5 Nyzhankivsky Street and others.

To form public opinion on the value of ceramics, under the leadership of Ivan Levynsky, the Ukrainian Ceramic Circle was founded in 1907, at the meetings at which Ukrainian engineers, chemists and artists researched and improved their skills. On the basis of the ceramic factory Ivan Levinsky established courses for external students, after which they could open their own workshops. Graduates of Lviv Polytechnic School worked at the factory as designers of ceramic products, where they designed new ceramic creations, experimented with visual effects and adhered to technological principles.

In addition, the factory produced large quantities of building and facing bricks. For quality products, clay was extracted in winter when the ground froze, then crushed and mixed to a uniform consistency in special machines, 18 to 40 % of water and various minerals (eg quartz sand, sandy clay, brick flour) were added to the mass, which prevented shrinkage and cracking of clay. After the procedure, the dough was laid out in wooden molds and dried in the air under the roof, as it could not come into contact with sunlight. After drying, the bars were fired with coal in kilns at a temperature of 900–1100 °C, and the facing bricks were fired at a temperature of 1100–1300 °C. A tunnel kiln, invented by Friedrich Hoffmann in 1858, was used for firing, and a mechanical brick press, developed in 1860 at the Schlickeyesen

factory, was used for firing. These inventions have significantly increased the scale of brick production.

The production of the roof at the Ivan Levynsky's factory was also great, these products were popular among Lviv builders. Thus, a glazed roof (beaver type) of ocher, blue, green and brown colors was used to cover the dome of the Jewish Hospital on 8 Rapoport Street, where it was laid on the dome with a geometric ornament. This type of roof was chosen among others because its shape allowed to cover very steep roofs. The spire of the corner tower and the roof of the villa at 71 Konovalts Street; the villa of the Ukrainian lawyer Roman Kovshevych (12 Vyshensky Street), the building of the Dniester Insurance Company, the building of the Oleksa Novakivsky Museum and several others.

In 1891–1894 Ivan Levynsky and Jan Tomáš Kudelsky reconstructed the Semensky-Levytsky's Palace (19 Pekarska Street) according to the project of architect A. Wagner. Sculptor Petro Vitalis Garasimovych designed the facades and interiors of the palace. On the side gate, from the front, in the castle stone of the arch, a sculptural composition with a double image of horse heads was set. Presumably, this masterpiece was also made at the Ivan Levynsky's factory, as were the ceramic balusters in the fence of the balcony of the townhouse at 48 Pekarska Street. Therefore, the factory produced not only utilitarian ceramics, but also sculptural compositions and architectural details.

Life position, beliefs, principles of activity, val-

ue orientations, applied knowledge of properties and technologies of material creation, all these things formed the basis of Ivan Levynsky's ceramic code. He masterfully interpreted the world's technical achievements and discoveries, clearly programmed the efficiency of building materials and structures. His ideological core and rational focus combined architectural thought and construction work.



Andriy Klimashevsky
**Ceramic Facade
of the City as an
Autograph
of Ivan Levynsky**

Through layers of centuries, prevailing styles, tastes of ruling elites and urban communities, the creative individuality of some great urbanists has come down to us through their creations, some of which have become face cards and even iconic, recognizable symbols of many European cities.

In the era of A. Gaudi and O. Wagner, the triumph of the architect-builder clearly manifested itself in Europe against the background of the industrial and technical revolution, of the International Exhibitions in London, Vienna and Paris and the cult of new technologies, materials, innovative architectural and engineering solutions. At the same time in the late nineteenth — early twentieth century. in contrast to the gigantomania of the great world empires, the

ideas looking for a modern national image and even one's own folk-romantic style among the small, still stateless peoples of Europe are gradually being formed.

The patriotic environment of intellectuals and artists of the "new" small nations of the Old Europe cultivated the idea of creating a national style, primarily in architecture, based on the principles of modern rethinking of specific features of their own historical artistic tradition.

In Eastern Galicia, especially its capital Lviv, the main expression of the conception of a new, more colorful architectural language of Ukrainian Art Nouveau was an organic combination of 4 materials: stone, wood, metal and ceramics — the basic components of national style, founded and matured in the creative workshop of I. Levynsky. Strategically, in the long run, this allowed I. Levynsky, his associates and followers not to be confined to the narrow framework of the "wooden" style, where the specifics of the material often dictated a limited range of constructive and formative decisions. They were able to experiment extensively with traditional and technologically innovative materials to achieve maximum effect and harmony of all components. I. Levynsky's "Ukrainian national style," or, as his contemporaries called it, "Hutsul secession," "National Art Nouveau" not only filled the heart of Galician cities, but also became a landmark urban phenomenon of its time.

The forerunner of this phenomenon was the romantic "national adap-

tation" of the ideological foundations of British architects, embodied at the General Regional Exhibition (1894, Lviv) in the pavilion of Ukrainian societies — manor houses (designed by Yu. Zakharevych and I. Levynsky) with a two-story silhouette, Gothic elements in the form of pointed arches of a wooden covered gallery at the ground floor, which at the same time resembles the three-dimensional elongated porches of Boyko houses and the traditional covered gallery around our churches. The first model of the house in the "Ukrainian style" was distinguished by a bright accent at the level of the mezzanine floor, a ceramic frieze one tile high with an ornament based on the folk motifs of the Carpathians, first used on the perimeter.

Close to the ceramic decor of the Ukrainian pavilion, the folk geometric motifs of Hutsul archaism were organically combined and resonated with the decor of the historicist period in the neo-Gothic spirit and were first reproduced, modeled and tested at I. Levynsky's ceramic factory in a small format. Having inherited from Y. Zakharevych's passion for ceramics and folk decor, I. Levynsky went further, using the acquired knowledge in the decoration of majolica facades with Hutsul ornamental motifs.

Already at the World Exhibition in Paris in 1900 in the Galician pavilion I. Levynsky demonstrated a kiln, completely created under the influence of folk-ornamental style of Hutsul potters. In the same year, the Jewish hospital built by I. Levynsky's firm caused a resonant approval — a multi-colored

bright scale of the ceramic roof of the dome in the manner of an oriental carpet. An in-depth study of Hutsul pottery in collaboration with such an authority as V. Shukhevych made it possible to organically combine 4 main colors in the facade majolica compositions of the "Ukrainian style": green, burgundy-brown, yellow, white. Restrained range of colors in combination with rhythmic combinations of Hutsul ornament: "head", "bells", "wheat", "spruce"; flower, cross, solar, rhombus compositions, rosette gave the effect of folk "rushnyk" on the facades of houses in Galicia. This modern ceramic decor of I. Levynsky played a key role of the main symbol and decorative-semantic accent, a kind of national code in the marking of the local centers of Ukrainian Lviv of the early 19th century, as well as a number of cities and towns of Galicia and Bukovina.

Visually, two phases of I. Levynsky's work and worldview evolution from the Romanesque-Gothic ornamentation of historicism to the search for a fresh language of folk-romantic Art Nouveau and the decorative phase of Secession are best demonstrated by two preserved advertising ceramic compositions on the front facade of his Ceramic Factory (58a Chupryny Street): a neo-Gothic, still embossed rhombus shield with a floral rosette in the center of the trifolium, and a portal framed by "live" colorful decor with floral naturalistic motifs on the smooth glazed surface of the tiles. This search vector from 1903 led to the formation of a new polychrome majolica

face of the city in two guises in the early phase of modern Lviv: "Ukrainian Hutsul style" and "Exotic Art Nouveau garden city", mainly projected by two leading architects-decorators of Levynsky's bureau: O. Lushpynsky and T. Obminsky.

The density of urban development in Lviv often did not allow to organize space for a real garden around the houses in the spirit of the ideological concept of green residential areas of I. Levynsky. The same "green" illusion was created according to the projects of T. Obminsky and O. Lushpynsky on the facades of Lviv houses: with bright, whimsical images of animals and phytomorphic weaves, flowers stalks, fruit plants (building at the beginning of Academic Pavlov Street; house "Under the peacock" at 17 Kotlarevsky Street; townhouse at 70 Lychakivska Street; window frame of Soletsky Sanatorium at 107 Lychakivska Street; Dyakiv Bursa at 2 a, Ozarkevych Street). All facade panels are characterized by a slightly muted color palette: from the predominant green to contrasting accents of white, yellow and reddish-burgundy (blue and black were used less often).

The most vivid, large-scale and full-fledged Ukrainian ceramic style of I. Levynsky was revealed in two epoch-making works for the national culture of the capital of Galicia: the partially preserved building of Dyakiv Bursa (1903–1904) and the preserved majestic building of the Dniester Insurance Company (1904–1906).

Dyakiv bursa is 3-storey, with a restrained silhouette,

a steep polylinear roof covered with shingles, as in the folk wooden construction of the Carpathians. Here, for the first time, the main coloristic and decorative accent was the integral majolica program of the ornamental world of the Hutsul region. O. Lushpynsky played the main role in designing the facades: his creative handwriting dominates in creating the image of a large Ukrainian house in the "Carpathian style", forming an associative sacred effect of framing images at the level of rhythmically belted Hutsul embroidery, like towels on a whitewashed wall. The finished picture of the folk-ornamented frames of the facades was completed by window sill majolica tiles in the spirit of the Kosiv master Bakhmatyuk with a barely stylized traditional Hutsul decor. The main symbolic motif of most majolica panels is the often repeated series of "bells" that mimic the image of the arcade of the upper gallery of Ukrainian bell towers with overhanging bells. The brightest accents of the facades hanging over the windows are "Hutsul" 3-pointed "towels" with solar and floral motifs, which fit into the form of the triple thrust-blade — the most common element of Viennese Art Nouveau decor in the architecture of Lviv and Galicia. Between the "towel" decor of the windows are rhythmically placed Art Nouveau rods, which from the ends were focused by ceramic inserts: at the bottom in the form of round medallions, and at the top — in the form of diamond-shaped shields with a report motif of "flowerpot". The waist frieze, which

completes the ceramic program of the Ukrainian "oselya" (home), was decorated in contrast with the geometrically designed ornaments of the facades with curly S-shaped weaves of a stylized vine. On the liquidated facade on the side of Svyatoyurska Hill, the ceramic rectangular shield of the ktetor was well accentuated at the top: "Foundation of Count A. Sheptytsky". All majolica attire was made under the direction of two leading ceramists of Galicia: O. Biloskursky in the 20th century and M. Lukiyanovych in 1904.

The Ukrainian community of Galicia enthusiastically embraced the new picturesque artistic language of the Dyakiv Bursa, giving it various socially significant names: "Rusky style", "Hutsul secession", "Ukrainian Art Nouveau". That was the impetus for the spread of fashion to the "Ukrainian style" with Hutsul decor. Its main customers are various Ukrainian organizations and societies. The building of the Dniester Insurance Company (1905–1906), the Ukrainian Academic House in Lviv (1904–1906), and the network of new People's Houses: in Kopychyntsi (1903–1909), Radekhiv, Butsniv, Kamianka-Buzka, Kitsman, and etc. In Stryi, on 3 Nezalezhnosti Street, a building is almost adjacent to the People's House with comparatively "embroidered" over the entire facade majolica Hutsul pattern "golovkate", made in a bright burgundy-yellow warm range.

Coloristically and decoratively, the most difficult program image of the city house in the "Hutsul style" was created in the building

of the "Dniester" Ukrainian Society (1905–1906; architects I. Levynsky, T. Obminsky, F. Levitsky, majolica decorations: O. Lushpynsky). Simultaneously with the expressive architecture of the facades, the accentuated colorful waist majolica decorations on three levels stand out: 1) the lower one in the form of "embroidered" 4-tiered "tablecloths" window sills with a dominant greenish "golovkate" motif; 2) medium one continuous waist interfloor frieze with modular (raportal) plant life-giving motifs of "wheat" and Hutsul "sun"; 3) the upper one, "celestial" level, formed under the eaves of the roof by a continuous ceramic belt with a geometric motif "golovkate". Unlike Dyakiv Bursa, the first program work in the "ceramic style", here the "first violin" sounded artistic metal.

The final stage of I. Levynsky's "Ukrainian ceramic style" of 1911–1912 includes the building of the People's House in Kamianka-Buzka and Kovshevych's villa (12 Vyshensky Street): benchmark examples of a certain synthesis of forms and decor of two variants of national modernism. It was after the intensification of close contacts between O. Lushpynsky, the leading architect of the I. Levynsky's firm, and V. Krychevsky that. The formative and decorative program of Western Ukrainian Art Nouveau was enriched by the most characteristic handwriting techniques of V. Krychevsky's school: the use of outlines of tops, trapezoidal shapes inspired by the architecture of the Cossack Baroque and more active introduction of colorful and contrasting Eastern Ukrainian colors

and ornaments in the "decorative facade of the city" is emphasized. The elegant building in Kamianka-Buzka with a high tent top of the hall (reminiscent of the Poltava model) is distinguished by the harmonious rhythm of paired trapezoidal windows and colorful majolica panels above them in the form of a vertical garland with whimsical floral motifs in the style of early Art Deco, used with cold colors of blue, blue, green, white and burgundy tones.

The final chord in the form of a flowerpot and a blossoming multilevel tree of life "ceramic style" by I. Levynsky was a bright colorful majolica panel on an orange background, immortalized in the image of an ideal Ukrainian garden on the facade of a late modern functional villa of Kovshevych (12 Vyshensky Street). Located at the level of the two upper floors of the entrance node of the stairwell, it is perceived as a framed "embroidered" three-pointed towel, encoded with the symbols "garden around the house", it unites both banks of the Dnieper, follows the established configuration of majolica window frames of Dyakiv Bursa, form scheme of vertical three-bladed secession traction and Dnieper flower arrangements with sunflowers and birds in the report environment of triangles — as a tribute and synthesis with the graphic style of V. Krychevsky (probably the author of the panel project was O. Lushpynsky).

Today, the blossoming majolica garden of the facades of the "City of Secession", created by I. Levynsky and his entourage (as well as the legacy of V. Kry-

chevsky) in Lviv and Galicia, needs immediate professional restoration, careful preservation and popularization at the national level, as is the case in Europe with the honoring of the legacy of A. Gaudí in Barcelona and Catalonia, C. Mackintosh in Glasgow and Scotland, and the school of O. Wagner in Vienna and Austria.



Inna Akmen
**The Colorful World
of Vasyl Krychevsky's
Ceramics**

"Honourable Mykhailo Serhiiiovych! Here is your calculation: tiles 4×4 tops 4500 pcs. and small ones 13/4×13/4 in 300 pcs. Sincerely, V. Krychevsky". In this letter, Vasyl Krychevsky announced the beginning of work on the decoration of Mykhailo Hrushevsky's Kyiv house, its facade and lobby, doing it in the "Ukrainian spirit", specifically he began decorating the building with facing tiles. Krychevsky's attraction to ceramic production and his passion for bright colors will unite the Western and the Eastern artistic life of the Art Nouveau era for a long time.

Already being a well-known author of the Poltava Provincial County house, Vasyl Krychevsky moved to Kyiv in 1906, where, as well as in Kharkiv, he became an organic member of the artistic Ukrainian intelligentsia, establishing ties with M. Bilyashivsky and D. Shcherbakivsky, G. Pavlutsky, D. Yavornytsky, with whom he was acquainted since

1902. At this time, Mykola Bilyashivsky was preparing a South Russian handicraft exhibition and entrusted Dmytro Shcherbakivsky to collect samples of folk crafts. Danylo Shcherbakivsky and his brother Vadym not only collected exhibits, but also helped Bilyashivsky organize the exhibition. In 1906, Danylo became one of the founders of the Kyiv Handicraft Society, to which Vasyl Krychevsky later joined. Danylo and Vasyl began to collect art products, including tiles brought from pottery centers. From the first exploration in Ukraine, they brought 4 stove tiles, from the second — 15 tiles and 21 bowls, then the collection continued to grow. Krychevsky devoted his first archeological season in Kyiv to excavations in the courtyard of the Tithe Church. "Touching on eternity", he explores antiquity, which, in his opinion, is the "primary source" of artistic creativity. The identified features of the "primary source", the ornamental and color originality of each region of Ukraine, were mastered by Krychevsky during the coding and designing of facing ceramic inserts to the facade of the Poltava County building. "Its towers, roof, windows, doors, etc., — writes the Lviv Rada about Krychevsky's plan, -all this is done on the samples of building blocks that were part of our ancient town: halls, churches, private homes. All this together with drawings on national plots gave a very good combination that can become an example of the revived Ukrainian building style." Krychevsky borrowed the decoration from the ancient Ukrainian ceramic

world, adding to the facades expressive corner inserts, plant stripes, contour images and ceramic mosaic "panels". Later, Vadym Shcherbakivsky will say that ceramics "had the same deep traditions as in Central and Western Europe, i.e. dated back to the Neolithic era, ... when the so-called painted Trypillia ceramics had prospered, ... and later urban, and finally, ceramics of the Kyiv princely period, which in Kyiv and other cities reached the most brilliant development in the decoration of the walls of large brick churches and princely mansions, magnificently replaced the marble of Byzantine churches and even covered the floors of churches and chambers."

Meeting in 1908 in Kiev with Yuriy Tyshchenko, who was in charge of the literary affairs of M. Hrushevsky and the construction of his "family" estate on the Pankivska 9 street, was special for Krychevsky. Since then, he has become a leader in the implementation of progressive Ukrainian ideas of the famous historian. To brightly decorate the facade and interiors of the Hrushevsky estate, Krychevsky arrived to Opishnya, the "capital" of eastern pottery, where he ordered the production of art product.

An educational pottery workshop in Opishnya, as a "county factory", was opened in 1885, but due to certain difficulties the county turned to the Kolomyia pottery school with a request to send experienced craftsmen. Potters from Kolomyia worked as instructors in many educational and ceramic institutions of the West and East. Thus, in the 1900s in the Poltava re-

gion next list of artists has appeared: Stanislav Patkovsky (1906), Mykola and Osyp (Joseph) Biloskursky (1907), Yuriy Lebishchak from Galicia (1912). Under their guidance, students made products that were marked by artistic taste, while adhering to the Ukrainian theme, using geometric and floral patterns. Tiles, decorative vases, tiles with geometric ornaments, a unique ten-volume album of handicraft samples of the Hutsul region, typical for the western region of Ukraine, were transferred from the school in Kolomyia to the pottery school in Myrhorod. Focusing on Kolomyia art products, which at that time were already appearing and competing in the European art space, Poltava potters for the first time began to make facing ceramics with bright color glaze. In 1907, Opishnyan masters produced about 30,000 tiles for the building of the Poltava Provincial County (18,000 of which were glazed tiles of modern turquoise and green colors for interior decoration made by Peter Vaulin in the workshops of the Myrhorod Art and Industrial School). In 1903–1907, Vaulin, as the director, introduced a new painting technology, which he wrote about to S. Mamontov in Abramtsevo, being in Myrhorod: "I don't know how you feel about ceramics... but I think that all kinds of beautiful facings should be done."

In 1908, another large order was made to the Opishnyan County Workshop, as reported by the Rada magazine: "The artisan warehouse of the Poltava County ordered the artisans of Opishnya to produce 5,000

glazed tiles for facing the large 7-storey house of prof. Hrushevsky in Kiev. This house, as you know, is built in the Ukrainian style according to the project and drawings of the artist Krychevsky." Therefore, arriving to Opishnya, Krychevsky turned to the already famous old experienced potter Gnat (Ivan) Gladyshevsky, who was well versed in modern art by Western artists.

A very short period separates Krychevsky's development of iconography of Ukrainian regions on the facade of Poltava County from the moment when leading researchers of traditional features of different ethnic centers, from Opishna to Lviv and Kolomyia, set about forming the so-called theory of a single Ukrainian style as spiritual unity. An example is the intersection of the ideas of two prominent artists: Vasyl Krychevsky from Kharkiv and Yuriy Lebishchak from Galicia. They both master triangles, rhombuses and crosses. The dominant motifs are vases of flowers and flowering trees, sunflowers, cornflowers, ears of wheat and everything else that was an ethnic expression of everyday life of Ukrainians. Sewing motifs created a special ornament on Yuriy's dishes and on Vasyl's facades. The authors, preserving the authenticity, transferred the traditional ornaments of the Ukrainian embroidered shirt to another material, giving the ornament a new dimension and a new life. This extraordinary dimension stretches without borders from West to East. Thus, in the winter of 1910 Krychevsky noted in his diary: "[V. Scherbakivsky]. Acquaintance with the ar-

chitect Oleksandr Lushpynsky, who came from Lviv to Kyiv and Poltava to look at the building of the Poltava County and see its author."

Mykhailo Hrushevsky's "Family House" became the decoration of the city. As if dressed in an embroidered shirt, he rose in the center of Kyiv, inviting to admire the bright motifs of Ukrainian Art Nouveau and appreciate the hospitality of the hosts. Having conditionally formed by Krychevsky decoration of facades, the house with its decorativeness continues so-called "Krychevsky's line" in architecture of the beginning of the 20th century.

After finishing the decoration of the Hrushevsky estate, Vasyl and his family moved to the seventh attic floor of the new building, where he set up a workshop and a "small museum". He decorates the room in a refined Art Nouveau style, decorating with antique carpets, tiles, furniture and other things, and, as a result, the interior becomes a kind of art, which combines the traditional world with modern things.

Speaking about the creative path of Vasyl Krychevsky, Vadym Shcherbakivsky recalls the workshop that disappeared in the flames of the revolutionary times: "In Hrushevsky's house, under the roof, he had his own museum. It was a large room the full width of the house and very long... This museum contained more than two hundred carpets stacked in a closet, more than 250 ceramic things, mostly peasant bowls... These were extraordinary things that impressed with their shape, colors and special beau-

ty of ornamentation...".

During 1912–1916, Vasyl visited Opishnya many times, studied technology, talked to local potters, and learned to pottery. In the summer of 1914, with the co-creation of two masters — Krychevsky and Lebishchak, who was appointed instructor of the Opishnyan workshop, the construction of a new pottery workshop began, which would be opened two years later in 1916. This laconic building, decorated with colorful tiles, also received bright features of Ukrainian Art Nouveau.



Halyna Ivashkiv
Figures of Theophilus and Alexandra
Dzhulynsky: Types and their Artistic Features

Small-scale sculpture or round sculpture has spread in Ukraine somewhere in the second half of the 19th century. It was industrially produced at the Patsykyiv's Factory of Faience Products by O. Levitsky, Lviv Research Station, faience factories in Potelych and Hlynsk, Lviv region, Horodnytsia and Baranivka, Zhytomyr region, porcelain factory by A. Miklashevsky in Volokytn (near Chernihiv), in the Kyiv-Mezhyhirya Faience Factory, in the Kolomyia Pottery School, some folk masters were engaged in handicrafts. At the beginning of the 20th century, the creation of plaster and ceramic figures of people became the work of the fac-

tory of the famous architect, philanthropist and professor of Lviv Polytechnic Ivan Levynsky (1851–1919), as well as Teophilus and Alexandra (Lesya) Dzhulynsky.

T. Dzhulynsky was born on June 13, 1850 in Lapshyn (now Berezhany district of Ternopil region) in the respected family of the priest and religious figure Teodor Dzhulynsky (1799–1887) and Honorata Zavalnytska (1813–1898), where he was the ninth and the last child. After graduating from a real school during 1868–1869, he studied at the Technical Academy in Lviv, and later in Germany. In 1869 Theophilus worked as a housekeeper in Zhuravno (now Lviv region). In 1877 he became an engineer in the construction department of the Lviv City Council, and in 1886 he would become a member of the board of the Stauropogion Institute in Lviv.

Brothers Ivan (1830–1909) and Lev (1847–1923) also had the priesthood, and their active cultural and educational position probably influenced the formation of Theophilus' personality. The creative mood of the future engineer, and later an amateur artist, was shaped by the atmosphere of the 1870's and 1890's, including large exhibition projects, including the Lviv National Agricultural and Industrial Exhibition (1877) and the Regional Exhibition (1894), and Ethnographic Exhibitions in Kolomyia (1880) and Ternopil (1887), acquaintance with prominent people, especially with the famous researcher of folk art V. Shukhevych (1849–1915). T. Dzhulynsky was a wealthy man, he owned a large house in Lviv on Franciskanska

Street next to the craft society "Gwiazda". In the early 1900's, Theophilus bought land in Mushyna (Lemkiv region, now Poland) from engineer V. Miysky, on which he built a wooden villa and laid a garden with dwarf trees. He came there "for sour water and pearl baths" during the holidays with his daughter, sister Ivanna and her children. The villa was provided free of charge to poor young people from the center of Lviv.

The daughter of Theophilus, Alexandra, was a "talented pupil of a real school" in Lviv (1906), and then "after graduation she studied painting in Florence" (Italy). Her husband was a lawyer, Semen Bulyk, from Sokal region.

T. Dzhulynsky has been searching for materials for the art project since the 1870's, and began its implementation with the Ethnographic Exhibition in Ternopil: on the basis of numerous photographs from its exposition and with the help of the best carvers. Theophilus bought "70 formak's (wooden molds) height 30 cm", from which he later made plaster casts. This is a large series of single sculptures under the general title "Types of Peasants in Galicia". These figurines contained valuable information about the features of folk costumes not only in the region, but also in a particular city or village. Alexandra, based on photographic material, carefully painted them by hand with gouache, rarely oil paints. V. Shukhevych wrote: "These models of types will soon be the only evidence of our former beautiful burden".

In 1906, in their apart-

ment on Franciskanska Street (now 8 Korolenko Street), the Dzhulynskis opened an art workshop. On December 21 of the same year, an exhibition of ethnographic types with 70 statuettes with "picturesque folk costumes from all over Galicia" was organized at the Lviv Industrial Museum. Many newspapers wrote about the exhibition ("Dilo", "Kurjer Lwowski", "Słowo Polskie", "Przegląd", "Dzennik Polski"): the figures were made at home and burned at the factory of Ivan Lewynsky. The authors of the articles noted that these types of "Galician people" were inexpensive at the time and could be a good decoration of apartments, but if they were constantly in the museum, they could be visited by more people.

The artists performed the figures for several years, so they considered giving this collection to a museum to leave a memory for posterity. A large number of figurines (129 ones, 47 of them ceramic) are now owned by the Museum of Ethnography and Crafts of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (MEC), which occurred as a result of reorganization of several museums in Lviv: Shevchenko Scientific Society, the Industrial Museum, the People's House Museum and others. More than 80 figurines (72 plaster and 11 ceramic) are in the funds of the National Museum named after A. Sheptytsky in Lviv. Several items are stored in the Ukrainian Museum in Stamford (USA; donated by S. Lytvynenko), as well as the collection of A. Skrentovych.

Clay from Hlynsk (near Zhovkva) and Oleyiv (near

Zolochiv) and kaolin from the Czech Republic and Poland were used to make plastic products at I. Levynsky's enterprise. Gypsum, and later clay, with wooden molds were first used to cast figurines of the inhabitants of Galicia of those times, including the regions of Western Ukraine and South-Eastern Poland. According to the manufacturing technology, ceramic figurines are divided into terracotta and tinted gouache in one or different colors. On some of them, vertical stripes of red, blue, purple or bronze paint were sprayed on the right edge, which enhanced the decorative effect, and they resembled bronze or iron. Only one statuette is completely covered with light green glaze (Srednya, Maslenitsa district).

The Dzhulynski's plaster figures are larger than the author's replicas in clay. The smallest (h = 15.6; d = 6.4 cm) is a female ceramic sculpture (Buchach); the largest (h = 29.5; d = 7 cm) — female plaster one (Ugniv). All statuettes, except one, with the image of John the Baptist, stand on low squares (1.5×6.3×6.7; 1.7×7.5×7.4 cm). Those stands are also a kind of reference source, because they contain data about the numbers of the figures, authors, the origin of the images, the type of occupation (examp.: wireworm from Yablunka), there is a year and the designation "Zdj. doc. 1905 p." — the source was a photo from 1905. The information is submitted in written letters and stamps: "Model Dzulynskoji", "Jan Lewynski Lwów", "Z fabryki / J. Lewynskiego", "Jan / Lewin-

ski", "А. ДЖУЛИНЬСКОЙ", "Zpracowni / A. Dzulynskiej".

"Statues" are like a large group of people (peasants and burghers) of different ages and genders in full growth with their emotions, experiences, goals, which are conveyed by facial features, looks, posture, figure shape (slender girls and fat women), arms and legs, a detailed texture of the folk costume and additions to it. In the posture of some we see ostentation and teasing, in others — obedience and depression. The folded hands of the girl convey her shyness, and the arrangement of the hands one after the other in men — determination and confidence.

Mostly festive clothes of different seasons of the year are presented, less often — everyday and working. The ceremonial clothes of the inhabitants of the villages of the present-day Lviv, Ternopil, Ivano-Frankivsk and Chernivtsi regions, individual cities or towns (Borynya, Berezhany, Buchach, Vyzhnytsia, Hrebeniv, Stanislaviv, Kulykiv, Sokilnyky, etc.) were meticulously reproduced. Figures from the Hutsul region (Mykulychyn, Yablunka) are distinguished by the features of clothing components and colors. Embroidered patterns on women's and men's shirts and caps are clearly depicted. The Dzhulynski did not forget about additional elements to men's clothing: "cheres", powder kegs, "tobivka" (leather bags); female ones: corals, necklaces, "dukach's".

Pokuttya is represented by images of peasants (Borynya, Grebeniv, Nebyliv, Raitarovychi. The men's clothing set from Nebyliv includes a low hat with buttons and fringes, a white shirt, a short white fur coat

a detachable shirt with a geometric ornament, a red wrapper with an edge; on his chest — a necklace with a "dukach" and a handkerchief in his hands. Original ones are much smaller ceramic analogues in red-brown and violet-red tinging. A Pokuttyan woman from Chesnyky is also depicted with a handkerchief in her hands. Her outerwear — white "baibarak" — with bright embroidery, and a "zapaska" and a luxurious skirt — with numerous folds. The complex of men's clothing includes a "sirak" with a large collar, front and back decorated with colored laces and embroidery.

Colorful are the figures of a couple from Vyzhnytsia (Kuty district): a middle-aged man with a mustache, beard, straw hat, embroidered shirt and "keptar", brown "katanka" (short jacket made of home-woven cloth), wide yellow belt, "dzyobenka" (wool bag), and on his feet — boots — "marigolds". The shy girl has a wreath of colored flowers on her head, her long (detachable) shirt is decorated with embroidery, and the "keptar" has a decoration similar to that of a man's one; the wrapper is raised at one edge, on the chest — a bright necklace. Features of clothes and pastel tones emphasize the successful artistic decision. A similarly shaped statuette of a girl is painted with too bright oil paints.

Boykivshchyna is represented by figures of peasants and burghers from Borynya, Grebeniv, Nebyliv, Raitarovychi. The men's clothing set from Nebyliv includes a low hat with buttons and fringes, a white shirt, a short white fur coat

with a large collar, decorated with fur at the edges, brown pants and boots, a "cheres" and a "dzyobenka". There are five terracotta variants with a combination of red and blue colors.

Numerous figures (paired and single, plaster and ceramic) represent the folk costume of Podillya (Benyava, Bila, Bogdanivka, Buchach, Germanivka, Dobrivlyany, Krohulets, Loshniv, Terebovlia). A presentation of two different figures, which represent the winter and spring-autumn type of men's clothing (Bogdanivka), is very rare. A set of winter clothes on a figurine depicting a tall young man with a mustache, a white "kuchma" on his head, a shirt and a red tie, a brown "svyta" decorated with a wide collar, black fur on the edges and sleeves. The components of summer clothes are a straw hat with a red strap, a white shirt with an embroidered collar and a red "garasivka", a brown "sirak" with red buttons, a red-yellow belt and "toroka's". Such ceramic male figurines are covered with blue-red paints. The folk costume of the inhabitants of Buchach is represented by four female and two male figures. Colorful clothes of thick and short "Buchach women" are complemented by umbrellas.

Figures in folk women's and men's clothing from the territory of South-Eastern Poland, in particular the outskirts of Zakopane, Novy Targ (Shaflyary), Krakow (Zabierzów, Siontyshki, Lobzów and Batowice), Zhyvets, Wieliczki, Bżyna, etc. are original. Women are sometimes depicted with a prayer book in their hands (Wieliczki, Bżyna). The

original men's headdress is a horn with fur (Lobzów, Batowice) or a black hat with jewelry (Siontyshky). Squeezed yellow pants with embroidery are included in the clothing set of men from Novy Targ and Zakopane. Spring-autumn outfits, in particular men's outerwear — white "semeryaga" with red strokes and "toroka's", belted with a leather belt, we see on the figurine from Siontyshky. At the same time, the clothes of a man from Gorodok (near Krynysia, Lemkiv region) combine outerwear ("polotnyanka") with a blue "kamizel'ka" and a red "garasivka."

Casual clothing sometimes complemented the shoulder bag (Zhyvets), and a separate element, such as a bunch of wires (Yablunka), played an important role in showing the craft depicted. The clothes of a worker from Berezhany are presented through the image of a German colonist in a green apron and with a basket over his shoulders. In addition to the plaster version, the Dzhulynski also made two terracotta forms. Elegant clothes and the posture of a man with a pipe in his mouth, as well as two pairs of boots on his left hand indicate not so much the nature of his occupation (sewing), but rather the skills of the merchant (Shaflyary, Novy Targ district).

The wooden form for the statuette with the image of John the Baptist was probably made by Vasyl Bidula, the author of such a stone figure. The masters managed to convey the features of the saint, as well as pick up a bright range. At I. Levynsky's factory, relief ceramic plaques (2.2×10.5×11.5 cm) of

peasant themes ("Peasant in the Field", "Lyricist and Peasant", etc.) were created by modls from V. Bidula's flat carving. According to V. Shukhevych, these are "several dozen scenes from people's lives", which A. Dzhulynska "revived with appropriate oil paints"

The Dzhulynsk's figurines were in great demand among the inhabitants of Galicia — they were sold in various cities and towns, in particular in Lviv, Kolomyia, Ternopil, Stryi, Krakow, Tarnov, etc., and the Sokil Bazaar. In quality and appearance V. Shukhevych equated them to Italian terracotta, although they cost much less. The Dzhulynskis creative project with Ivan Lewynsky's factory ended due to the artists' relocation to Poland.

Thus, the Dzhulynsk's figures are a colorful "history" of the folk costume of the inhabitants of Galicia in the late 19th and early 20th centuries, which was already in danger of disappearing from everyday life. Therefore, for this "dumb witness" to testify for life, the idea of figurines was born. I. Levynsky's factory contributed to the reproduction of this souvenir product, which had not only a decorative but also an ethnographic and educational function.



Lyudmila Gerus
**Opishnyan Clay Toy
from the Collection
of Ivan Levynsky**

A bright page of the biography, which reveals

the breadth of interests of the outstanding architect, industrialist, teacher, philanthropist and public figure Ivan Levynsky, is his fascination with Ukrainian antiquity and attention to various areas of traditional Ukrainian culture. Among the examples of folk art, which served as a source of inspiration and new ideas for the embodiment in the industrial production of ceramics by Ivan Levynsky, is a folk toy. Small plasticity and toys were made in the sculpture department of the Ivan Levynsky's Ceramic Factory in Lviv.

The period of active development of the Ivan Levynsky ceramic factory in the early twentieth century, which coincided with the development of ethnographic research in Ukraine and the establishment of museums, was marked by an increasing interest in collecting works of folk art, including folk toys. Folk toys were collected by local historians, ethnographers, archeologists, historians, and artists. Despite their personal commitment to antiquities, including art, collectors were driven by a desire to preserve artifacts of traditional Ukrainian folk culture, which had disappeared under the influence of socio-economic factors such as intensive industrial development, changes in the lives of Ukrainians and more. Toys were collected to replenish the ethnographic collections of museums or private collections, which later would tend to transform into museums. During this period, collections of folk toys were formed at the museum of the Shevchenko Scientific Society in Lviv, the City Industrial Museum in

Lviv, the Kyiv Art-Industrial and Scientific Museum, etc. Ivan Levynsky owned a collection of clay toys from Opishnya, which was later donated to the Ukrainian National Museum (since the early 1930's. Cultural and Historical Museum) of the Shevchenko Scientific Society. The fact of donation is recorded in the inventory book of the Cultural and Historical Museum of the Shevchenko Scientific Society, Part IX, September 1937. Currently, this collection is stored in the toy fund of the Museum of Ethnography and Crafts of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. A clay toy from the famous Opishnya pottery center has been the object of desire of many museums and collectors. At the end of the 19th — early 20th century it was collected, in particular, by Ivan Zaretsky, Vasyl Krychevsky, Mykhailo Boychuk, Sofiya Nalepynska-Boychuk. Most of the monuments got to the museum funds without proper certification (the authors of the works, their exact name, time and place of production are not specified), because that was the period of formation of ethnographic museology in Ukraine. The collection of Ivan Levynsky's Opishnyan toys consisted of 2 figures of a woman, 1 figure of a horse, 23 small vessels. Despite the absence of a precise place of origin, these toys are obviously the work of masters from Opishnya in the early twentieth century. Analogies of their plasticity and decoration with attributed Opishnyan toys are inclined to such an assumption. The reason to see their

Opishnya affiliation is that Opishnya is known as a leading center of Ukrainian pottery and, in particular, toys which occupied a significant place among the pottery of local masters. The originality of the Opishnya clay toys was noted by researchers of this type of folk art: Mykola Ceretelli: "The best in molding toys from the town of Opishnya, Poltava province, are molded in different colors"; Leonid Dinces: "Toys from Opishnya village of Zinkiv district in Poltava region were especially popular in Ukraine"; Oleg Charnovsky: "Opishnyan toys on this topic [toys depicting a woman with a bird] had more expressive forms"; Olena Klymenko: "At the turn of the 19th — 20th cent. fistulas in the form of birds, horses, and sheeps were sculpted in almost every Opishnyan family. Talented craftswomen created great ladies, horsemen, as well as "seagullies" — images of a bird with nestlings under its wings". Opishnyan "barynya's" ("ladies") from the collection of Ivan Levynsky, which became the property of the Museum of Ethnography and Crafts of the National Academy of Sciences of Ukraine, are small in size, have a clearly conical shape, slightly narrowed at the waist, depicted with a dog. The lower part, which is the basis of the figure, is turned on a potter's wheel. The head, torso, arms of the women's figures, as well as the dog are sculpted by hand. Characteristic of "barynya" is a short neck, head with embossed facial features. The heads are crowned with an exquisite

hat. The dog figure is interpreted conditionally, like the bird figure, which is the original plastic addition to the "barynya": an ovoid body that turns from the one side into the neck and head, on the other it does into the tail. The plasticity of the "barynya" is enriched by the decoration of bright yellow and green colors with a brilliant glassy glaze. The figure of a horse has an elastic line of silhouette, which smoothly outlines a cylindrical body, gracefully curved neck, slightly raised head, slender cone-shaped legs, upturned short tail. Consonant with the calm rhythmic plasticity the smooth surface of the figure is activated by clarifying the image of the relief stickers, which indicate the mane, ruffled ears of a horse. The toy is sculpted by hand, hollow inside, the holes for creating a whistle are in the body and tail. On top it is covered with brown glaze. Small tableware — "coin", which is a significant part of the collection of clay toys by Ivan Levynsky, repeats the types and local features of household utensils. As well as household utensils, which were the main products of potters of Opishnya, it was the small copies: pot, jug, "makitra", "rynka", bowl, strainer, "paskivnyk", as well as vase and new utensils: teapot, saucepan — inherit the age-old convexity, smoothness silhouette lines. The shape of individual vessels is plastically completed by profiling the crown. In terms of quality, these are terracotta and majolica products. The surface of majolica vessels from above is covered with a decor from flower and plant elements of green, blue, brown, white

colors. Terracotta vessels are decorated with "opyska" — engobes painted with brown and white on a raw shard straight and wavy lines, dots, ovals and other unpretentious geometric shapes that surround the surface of the vessels around, often closer to the crown. One of the jugs on the neck is marked with a cross, which indicates the desire of the master to create an authentic copy. The "coin" collection, given the attention to relatively complete range of small vessels, was probably made by a skilled potter to order. The date when the collection was donated to the Museum of the Shevchenko Scientific Society in Lviv has not yet been established. The entries in the inventory book, dated September 1937, contain brief descriptions of the visual features of the toys and inform that they are a "gift of Ivan Levynsky." Evidence of this fact of donation is also missing in the Chronicle of Shevchenko Scientific Society. At the same time, a gift to the museum of Stepan Levynsky, son of Ivan Levynsky, was recorded: "29 new items, namely a collection of Hutsul vessels (factory products)." It is also known that the acquisition of monuments by the museum did not always coincide with its fixation in the inventory book, and often took place much later. The reason for such considerations is the records made in the same inventory book from the collection of Kostya Shirotsky, which he collected in Podillya at the request of the Museum of the Shevchenko Scientific Society in Lviv and donated in 1913. Most likely, the toys came

to Ivan Levynsky from the famous ceramist, a pupil of the Komi pottery school Osyp Biloskursky, who in 1904–1908 worked at the Ivan Levynsky ceramics factory in Lviv (from 1905 — director of this factory), and from 1906 — in Poltava region (in 1906 he was an art director and deputy head of the Glynske's Training Pottery Workshop; In 1907 and until the middle of 1909 he was the head of the technical (construction) department of the Myrhorod Art and Industrial School named after Mykola Gogol; during 1910–1913 he was the head of the Hlynske School of Pottery Instructors), in 1917 he became the headmaster and artistic director of this school. During this period of his stay in Poltava region, Osyp Biloskursky visited Opishnya, where, apparently, he acquired a collection of clay toys. In the early twentieth century close relations between ceramists of Poltava and Halichina took place in the context of the implementation of the program of formation of a unified Ukrainian style introduced by the creative intelligentsia of the East and West of Ukraine, in particular due to intermediary of graduates of Kolomyia Pottery School: Stanislav Patkovsky, Osyp and Mykola Biloskursky, Yuriy Lebishchak. It was a manifestation of the arousal of patriotic feelings and the desire for spiritual unity of the people. Donated to the Museum of the Shevchenko Scientific Society in Lviv collection of clay toys of the early twentieth century from masters of one of the largest pottery center in Ukraine — Opishnya in Poltava region, which due to historical cir-

cumstances is now stored in one of the largest ethnographic museums in the world — Museum of Ethnography and Artistic Crafts of the National Academy of Sciences of Ukraine, is his valuable asset. In 1980, the monuments of the Opishnyan toys were represented in the halls of this museum at the exhibition "Ukrainian folk toy", dedicated to the International Year of the Child. Now they are presented in the permanent exhibition of the museum. As an art object, these toys attracted the attention of famous artists such as Stefania Gebus-Baranetska (drawings are in a private archive), Olena Kulchytska (Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine). Analysis and publication of samples of Opishnyan toys were carried out in professional research. Ivan Levynsky's collecting activity deserves special respect and is a significant contribution to the preservation and popularization of folk traditions of pottery, in particular, it deepens knowledge about the history and artistic features of Ukrainian folk toys.



Lyudmila Ovcharenko
Heyday of Osyp Biloskursky, Ukrainian Ceramist

Information about life and creative activity of Osyp Biloskursky, the outstanding Ukrainian ceramologist, ceramist, technologist, theorist, author of methodical

manuals of pottery production technology, founder of an active national pottery school of construction had to be collected bit by bit. The most complete biographical information about him is contained in document (authored by A. Nikitina), which maintains in the National Archive of Ukrainian Pottery of the National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishnya in Y. Lashchuk's fund. Information about O. Biloskursky's activity was also published in the works of art critics O. Noga, R. Shmagalo and ceramologist O. Poshyvaylo. Brief information about the artist is contained in some dictionaries and encyclopedic publications. Osyp Biloskursky was born on June 17, 1883 in Kolomyia. After graduating from 4th grade, he entered the gymnasium, which he was forced to leave due to financial difficulties of his family. Education at the Kolomyia Pottery School lasted until 1900. After graduating, he worked for several years in pottery workshops in Galicia and Lviv. Facts about O. Biloskursky's work at I. Levynsky's factory is quite scattered and informs about the rapid career of a ceramist: 1904 — decorator of pottery, later — head of the art shop; 1905 — May 1908 — director of the factory. Together with other artists of decorative — household arts O. Biloskursky gave impetus to a new stage in the development of the enterprise. He was characterized by the research of new forms, ornaments, the use of ethnographic stories to decorate household ceramics, and such products of the factory were in demand in Europe-

an markets. In addition, the early 1890 were a turning point in the development of artistic majolica and tiles. The demand for these materials in construction, associated with the inclusion of modern European trends in the architecture of Galicia, contributed to the development of industry. Working at the factory, O. Biloskursky developed many samples of facing tiles, made ceramic panels based on folk style, and co-authored ceramic tiles in the Hutsul style for the houses "Dniester", "Ukrainian Academic House", for the Railway Station in Lviv. The ceramist worked quite efficiently in the production of stove tiles. In 1907 he was a member of the Russian Ceramic Group, and in the 1910 he was a member of the stove tile section at the Central Union of Galician Manufacturing Industry, headed by I. Levynsky. O. Biloskursky helped I. Levynsky to form the original Ukrainian architectural face of Lviv in clothes and forms of his own model of national modernism with the introduction of the colorful world of folk ornamentation. Folk style artistic searches in design and production companies of Lviv also took place under the creative activity of O. Biloskursky. He was a participant in the creation of Ukrainian style in the first decades of the twentieth century in Western Ukraine. O. Biloskursky is one of those dignitaries who understood the fundamental importance of pottery schooling as a possibility to preserve and affirm national identity, develop artistic traditions, so he made a decisive contribution to the development of pot-

tery culture in Ukraine and preservation of its heritage. The ceramist considered this direction of his activity to be the main one and described it in detail in a letter to the People's Commissar of Education — V. Zaton-sky. Probably, O. Biloskursky combined his work at I. Levynsky's factory with the first experience of work in a pottery school, because in 1906 he was the artistic director and deputy head of the Glinka educational Pottery Workshop (Poltava region), organized the stove tile department, introduced the technique of painting of a bleached shard applying local traditions. On January 1, 1907, the ceramist received an invitation from the Poltava Provincial Nobility to work at the Myrhorod Art and Industrial School named after M. Gogol, where until July 15, 1909 he headed the technical (construction) department. It was the efforts of O. Biloskursky and several other teachers that introduced the study and production of Ukrainian traditional painted ceramics. But on July 15, 1909, O. Biloskursky left the service because of his own free will. Until the end of the year he headed the ceramic department of the Imperial Technical Society in St. Petersburg. The following year he organized training courses for the production of artistic ceramics in Bukovina, researched the local clays and headed a mobile pottery workshop. He led 6-month courses near Chernivtsi, 20 talented potters was graduated at the result. Successful application of Poltava pottery-specific decorating techniques on Bukovinian ceramics was a prerequisite for its

success at the Vienna Exhibition (1910). For the next few years, until 1913, as well as in 1917, O. Biloskursky was the head and artistic director of Glynsk School of Pottery Instructors (Poltava region), the only one in the Russian Empire. The institution headed by him exhibited his creative works in 1913 at the All-Russian Exhibition in Kyiv and at the Second All-Russian Handicraft Exhibition in St. Petersburg. These exhibitions also contained the works of potters from the village Dybyntsi (Kyiv region). In the same year, O. Biloskursky started organizing a local pottery training workshop, but due to the beginning of the World War I it was not possible to open it. During 1916–1918 O. Biloskursky headed the Mykolaiv Pottery School (Kharkiv region). Then he had such positions as the head of the department of specialized education of the Podolsk province, an employee of the department of public education in Vinnytsia, the chairman of the artisan committee in Kamianets-Podilsky, he also contributed to the organization of several specialized schools. In 1920 he headed the handicraft department in Myrhorod. Later he would organize a pottery workshop there. He has been leading it until 1923.

In 1924 O. Biloskursky began working as chief inspector of the department of art education of the National Commissariat of Education of the USSR and repeatedly drew the attention of his leadership to the need to support pottery educational establishments, developed standard curricula for the art and industrial specialized schools, supervised art insti-

tutions in Kyiv, Chernihiv region, Poltava, Slobozhansky region, drew attention to the need to preserve and support them in the form of a state subvention. At the beginning of 1925, O. Biloskursky spent two weeks investigating the condition of pottery schools of Right Bank Dnieper Ukraine. In September 1925 he was appointed as manager of the Myrhorod Art and Ceramic Technical School. Then the project of the curriculum for I–III courses was developed and the author's programs on art disciplines were concluded. At the First All-Ukrainian Conference on Art Education (1926) O. Biloskursky reported on the "Programs of Specialized Schools". On July 7, 1926, O. Biloskursky returned to the National Commissariat as the Senior Inspector of Industrial and Technical (Handicraft and Technical) Education and continued to inspect pottery educational establishments in the Right Bank Dnieper Ukraine, which underwent another reorganization at the turn of the 1920's and 1930's. In 1928 he surveyed the Makarovo-Yariv clays and developed a detailed plan for the organization of the Makarovo-Yariv ceramic handicraft and industrial school in the Novosvitlivsky district of the Luhansk region.

In 1929 O. Biloskursky was transferred to work in the scientific and methodological sector of industrial and technical education of NGO's, then he wrote a special "Explanation of the curriculum" for artisanal schools, emphasizing the importance of knowledge of Ukrainian ornament for those institutions spe-

cializing in folk art. At the same time, programs for industrial training and special disciplines were developed. During 1928–1932, five of O. Biloskursky's six textbooks were published, and this was the result of the powerful work of a first-class ceramist: "How to make clay dishes" (1911), "Ceramic technology: For artisanal schools and training workshops" (1928), "Clay roof and how to make it by hand and machine" (1930), "Course of ceramic technology: For secondary schools and schools of factory apprenticeship" (1930), "Technique of ceramic products: In small and artisanal industries" (1931), "Stove Tiling: Workbook for short-term artisanal courses and lower specialized schools" (1932). These pottery technology textbooks on were almost the only domestic publications used in pottery schools in Ukraine. In the late 1920's, most pottery schools in the Right Bank Dnieper Ukraine refocused on the training of workers for the factory industry, and in such circumstances O. Biloskursky drew the attention to the importance of preserving traditional artistic values in the field of ceramics.

In 1932, O. Biloskursky moved to work for the Ukropromrada, where he organized a ceramic station. Two years later, he established pottery production in Bakhchisarai (Crimea), and in the fall of 1935 he organized a scientific and experimental ceramic station in Alma-Ata (Kazakhstan), which he headed until 1943. His works of that time at the World Exhibition of Arts and Technology in Paris (1937) received a silver medal and a diploma. On August

26, 1943, after a serious illness, O. Biloskursky died.

Osyp Biloskursky is an outstanding Ukrainian ceramist. He belongs to the constellation of creators of decorative principles of the Ukrainian national style, which dominated the ceramics of Galicia, developed the Ukrainian style of the first decades of the twentieth century in Western Ukraine. Through creative practice, he brought a great artistic and technological experience of professional production, which is based on traditional pottery to the pottery schools of Ukraine. Through his work in pottery schools and in the Golovprofos of NGOs of the USSR, the ceramist had a great influence on the formation of pottery centers in the Right Bank Dnieper Ukraine and the formation of regional features of the Ukrainian artistic style of the early twentieth century in Ukraine. The best Ukrainian specialist in pottery technology at the time, he is the author of educational programs for pottery schools and textbooks, which still remain almost the only domestic publications on this issue.



Agnia Kolupayeva
**Ivan Levynsky's Factory
of "Tiled Stoves".**

Tiles for the construction of heating stoves and fireplaces occupy a special place in the ceramic heritage of I. Levynsky. "Factory of "kahlyan" stoves. Ivan Levynsky", opened in 1889 in association with

Y. Zakharevych, O. Domashevych, it appears as the first in time of foundation and importance in a number of divisions of the ceramic firm of I. Levynsky. The factory played a leading role in the formation of Ukrainian artistic and industrial tile-making at the European level, holding the championship in this field in Galicia until 1914. The tile stove, which at the turn of the 19th — 20th centuries was the main source of heat in residential and public premises, in the products of the I. Levynsky's factory was not only a sign of comfort, wealth, but also the greatest decoration of the interior, a manifestation of aesthetic, national values.

The formation of Ukrainian artistic and industrial tile-making at the turn of the 19th — 20th centuries continued in difficult historical, socio-economic conditions, amidst raising of the national consciousness of Ukrainians, the emergence of the national economy, mechanization, industrialization, construction "explosion" in cities. I. Levynsky's tile factory increased its artistic and production potential in conditions of fierce competition with the products of Galician and Western European factories, which filled the local market. I. Levynsky's factory supplied furnaces for Lviv and the provinces, to Romania, the sub-Russian lands of Ukraine, and so on. Among the Galician tile factories (there were about 50 of them in 1890), the Y. Zakharevych's factory and L. Werner one in Hlynsk (near Lviv) and the "Kubin, Brykh, Korzhenyovsky firms and factory of tiled stoves (Lviv)" were also

paramount. In 1910, "Workshop of Coopers and Tilers" brought together 14 tile centers. I. Levynsky's authority is evidenced by his election as the head of the Lviv group in the Tile Section at the Central Union of Galician Manufacturing created at the same time.

The development of the tile business took place through the constant artistic and technical improvement of products. I. Levynsky's modern approach to strengthening the technical base of production in accordance with the advanced achievements of the industry (steam engines, mechanical presses for tile production, equipment for processing raw materials, kilns) is well known. The contribution of the factory to the development of ceramic technology can be traced in relation to the material, experiments with the composition of ceramic masses, the search for new means of polychromy, painting recipes, the introduction of muffle firing (in particular, multi-colored tiles) and more. The base consisted of the chemical-technological laboratory of I. Levynsky's factory. Technical support of industrial ceramics of Galicia was also provided by the "Regional Station of Ceramic Researches at the Lviv Polytechnic School" (founded in 1886).

Ivan Levynsky was one of the first to involve professional artists in the design of tiles and tiled stoves. Famous sculptors as M. Parashchuk, M. Gavrylko, G. Kuznevych, S.-R. Lewandowski. The tile department was headed by S. Dzbansky, a member of the Polytechnic Society

in Lviv. Tiles were designed and embodied in the material by prominent architects, artists, ceramists, including O. Lushpynsky, E. Kovach, L. Levynsky, such graduates of Kolomyia Pottery School as Osyp and Mykola Biloskurskis, Y. Lebishchak, M. Lukiyanovych, who studied and taught in ceramic school in the village Tovste (now Ternopil region), and also did an internship at ceramic enterprises in Western Europe. The unique innovative technical and artistic experience of the Lviv factory of I. Levynsky, especially regarding the development of the Ukrainian style in ceramics, influenced the formation of the national face of artistic ceramics of the Eastern and Western Ukrainian centers.

I. Levynsky's tile production received the highest awards at regional and international exhibitions, worthily presenting the Ukrainian national culture and industry: in Lviv (1892, 1894), Paris (1900), Krakow (1905), Kolomyia (1912), and Kyiv (1913). During the rise of the factory (1912–1914) the tile department produced more than 100 samples of original furnaces and dozens of types by functional and technical characteristics: room ovens, fireplaces (quadrangular or pentagonal in plan), "vatrany" (fireplaces), "kitchens", etc.

The furnace set contained front, corner, cornice tiles, "plinths" — all together they created the composition of the furnace, which sometimes took the form of an exquisite architectural structure. The tiles for finishing the furnace, which are also called "crown" ("lace"), had structural differences. Depending on the style, the

architectural finish of the furnace could be different: frieze with cornice, pediment or attic, an example of which are horizontally elongated tiles from the collection of A. Kamenshchuk with a relief row of sunflowers, supplemented with paintings (42×10.5 cm). Characteristic is a round tile product — the so-called “dushnyk” (“dushka”) to regulate the heat transfer of the furnace. There is a mark (signature) on the “dushnyk” (diam. 11.5–12 cm), the one of the manufacturer, written either in Ukrainian: “ІВАН ЛЕВИНСЬКИЙ. Львів”, or in Polish: “JAN LEWIŃSKI. Lwów” in a lyre-shaped frame made of clover stalks. Individual kiln kits could also include large inserts, regardless of configuration (round, rectangular, etc.), called “medallions” in the tile-like terminology of the time. In general, the peculiarity of industrial tile-making of the end of the 19th — the beginning of the 20th century is the presence of complex shapes and profiles, whole blocks that could combine ready-made architectural parts of the furnace, such as pilasters, shelves, columns, etc.

The tiles of I. Levynsky's factory are square (22.5×22.5×4.5 cm), consist of a front tile, which is the carrier of the decor, and a rump, for fixing in the masonry of the furnace. There are products of a larger format. The furnace set also included metal accessories: furnace doors with curtains, a latch, which were made by the locksmith division of I. Levynsky's firm. This is evidenced by the exhibited doors from the private collection, on the back of which is the stamp: “Jan Lewiński.

Lwów”. Factory oven doors are usually richly ornamented, double, often with an internal openwork lattice. It is known that projects of metal products, as well as ceramic, were developed by leading artists of I. Levynsky's architectural bureau.

According to technological features, the factory tiles belong to majolica. They were pressed from pottery clay in plaster molds. The molds were cast according to models created by sculptors. The tiles were fired twice at a temperature of 1000°C (1832°F). Engobes and translucent colored glazes, which became glassy after firing, were used in the decoration. The color of the paints depended on the presence of metal oxides in their composition, the picturesque effects arose due to chemical reactions in the process of firing products. Thus, iron compounds caused the color range of paintings from yellow, red to brown, black, the presence of copper — emerald blue, blue-green, and cobalt — light blue, blue, and so on. 1 m³ of clay was enough to manufacture the set of tiles for one kiln, the cost of firing of that amount of tiles ranged from 50 to 100 crowns (multi-colored were more expensive).

In the decoration of the tiles of I. Levynsky's factory we see paintings of an extremely wide palette of colors and shades. Dark furnaces (green, brown, burgundy) were mass-produced. For the purity of the painting color, the front surface of the tile was first covered with a thin layer of white engobe. “Whitening” — a technique traditional for tile, known since the seventeenth century.

This technique was used in search of a method of making elegant white tiles “to suit porcelain”, which in the late nineteenth century belonged to imported products. The “whitewashed” surface of the tiles was covered with transparent glaze, obtaining a milky-white color after firing, as in the elite “white stoves” from Berlin, popular in Galicia. Subsequently, a full-fledged white irrigation was invented, which in some way compensated for Western European imports.

The relief is leading vector in the decoration of the tiles. The relief ornament supposed to play with light and shades, in various options it is enriched by color painting or a mural. The expressiveness of the relief is enhanced by the contrasting combination of smooth areas with planes filled with plastic-textured elements, their proportional, rhythmic organization, density, sparseness, etc. Furnaces were also produced from smooth tiles, which had plastic accents (medallion in the center of the mirror, cornices and finish). Interestingly, that the tiles of one embossed motif were produced both monochrome (monochromatic, covered with watering of the same color) and polychrome (hand-painted), in various color options. Impressive richness of tile ornamentation is always harmoniously associated with the tectonics of products.

Tiles are distinguished by the stylistics of the ornament, revealing the main artistic tendencies in Ukrainian architecture, art of the end of the 19th — the beginning of the 20th century. And these are his-

toricism (eclecticism) in its neo-styles (1890s), modernism in ornamental (decorative) and rational trends (1900–1919) and Ukrainian Art Nouveau, a bright national style, the formation of which at the turn of the 19th — 20th centuries was in line with European modern ideas of forming a national model of professional art and local industry.

Tiles in the style of historicism follow the patterns, ornaments of previous artistic epochs, understandable to the buyer. Characteristic are the centric, symmetrical ornament, motifs of shells, acanthus, palmette, rusting, high relief, wide profiled frame (Neo-Renaissance). In the decoration of individual products you can see a rhombic mesh trifolium, cartouches, volutes, “wrought metal ornament” (neo-baroque), or the already mentioned motif of a curved rock (neo-baroque), or a garland (neoclassicism).

The pan-European stylistics of Art Nouveau in different countries had different names (Modern, Secession, Art Nouveau, Yugenstyle, etc.), which meant a departure from the old and the search for new principles of artistic formation, learned, for example, in the natural world. The tiles of I. Levynsky's factory, marked by the influence of Secession (Viennese version of Art Nouveau), are distinguished by the linearity of the decor, stylized, rhythmic motifs. Their composition is dominated by the principle of dynamic equilibrium, a wavy curved line (“whiplash”), vortex, diagonal motion. Images of twisted plants, bunches of berries, wildflowers, water lilies and

dragonflies, oak leaves or other elements of wildlife expressive in silhouette are interpreted. The rational trend of Art Nouveau is felt in the tiles with a more static, restrained decor, motifs of geometric ornament.

The best examples of tiles in the Ukrainian style, the search for which at the turn of the nineteenth and twentieth centuries artistic understanding of folk art testified as the basis for the development of national culture, are marked by bright national coloring and emotionality. I. Levynsky's factory, together with the Kolomyia Pottery School (1876–1914) and other pottery schools, became the epicenter of the creation of a national style in Galician ceramics, in particular, its western (Galician) version, known as the Hutsul Secession. The artistic principles of the products began to form interpretation of the peculiarities of pottery of the western ethnograph-

ic regions of Ukraine, on the basis of the study, first of all of Hutsul region, Pokuttya (color, painting techniques, ornament). They saw the national code, the basis for the development of ceramics.

The creative comprehension of the tiles of the talented master from Kosiv — Oleksa Bakhmatyuk, who gained recognition after the first ethnographic exhibitions in Vienna (1873), Lviv (1877), and Kolomyia (1880), became interesting. Original samples of stoves in the Ukrainian style, developed by O. Lushpynsky, E. Kovach, O. Biloskursky, M. Lukiyanovych, enjoyed great success at exhibitions and among the Ukrainian consumers. Tiles from the Museum of Ethnography and Crafts assemblage private collections, in which ceramic ornamentation (arranged according to modern schemes) is combined with elements derived from other types of folk art (embroidery, weaving, wood

carving, brass), are typical. They are distinguished by a geometric ornament. Search for the national unity of the Ukrainian style in ceramics at the beginning of the 20th century presented tiles in which there was a conscious synthesis of expressive means of folk ceramics of different regions of Ukraine (for example, Hutsul and Poltava), currently separated by borders. The stylistics of the tiles are also connected with the stylistics of the decor — from the rich colors of the historicist era to the pale, pastel tones of Art Nouveau. The color of the tile in the Ukrainian style is based on the comparison of two or three contrasting colors on a white (sometimes brown) background, according to the traditions of Ukrainian painted ceramics, folk majolica. The painting preserves the contrasting contour and silhouette spots of local colors.

Thus, the functional and aesthetic palette of tiles

of I. Levynsky's factory in Lviv is extremely wide and refined. The factory played a significant role in the formation of Ukrainian artistic and industrial tile-making in the European context at the turn of the 19th — 20th centuries, ensuring the revival, modernization at the industrial level of the traditions of folk ceramics, tile-making. Tiles, tiled stoves, which occupy an important place in the ceramic heritage of I. Levynsky, are distinguished by high artistic and technical qualities, richness and variety of shapes, ornaments, stylistic, color solutions, which ensured their popularity and competitiveness in the market. The developed original system of artistic shaping of replicated ceramic products, in particular stove tiles, revealing the spirit of folk art, influenced the formation of new principles of development of Ukrainian artistic-industrial, professional ceramics on a national basis.



Sofia Korol
**Wystawy
artystyczno-
przemysłowe
i ożywienie rzemiosła
ceramicznego w Galicji**

Wzrost świadomości narodowej Ukraińców w drugiej połowie XIX w. wymagał pewnych form wcielenia i funkcjonowania. Wśród różnych rodzajów działalności społecznej i duchowo-twórczej takimi formami stała się m.in. architektura narodowa o specyficznych cechach tradycyjnych, umiejętnie zintegrowanych z architekturą epoki urbanistycznej. Jednym z wyrazistych popędów tego procesu były wystawy artystyczno-przemysłowe, mające na celu zaprezentowanie technicznych, naukowych i twórczych osiągnięć narodowych.

Pierwsza wystawa, jako demonstracja osiągnięć rękodzielnictwa i rzemiosła, odbyła się we Lwowie już w roku 1851 — 2 miesiące po otwarciu pierwszej Międzynarodowej wystawy artystyczno-przemysłowej w Londynie. Należy zauważyć, że chociaż przemysłowo Galicja pozostawała dość zacofaną prowincją

Austrii, nie brakowało tu jednak przedsiębiorczych ludzi i wizjonerskich organizatorów, którzy próbowali dać impuls aktywnemu rozwojowi kraju. Poza drobnymi wyrobami rzemieślniczymi szewców, stolarzy, cieśli, mosiężników, zegarmistrzów, introligatorów, a nawet kucharzy, wystawiano produkty dużych manufaktur tekstylnych i cukrowni Sapięgów, Potockich i Dzieduszyckich. Między innymi eksponowano naczyń ceramicznych i piec fajansowy Cesarsko-Królewskiej Uprzywilejowanej Fabryki Fajansu w Glińsku Fryderyka Wolfa i spółki.

Zjawisko wykorzystania ceramiki jako ważnego komponentu artystycznego w kształtowaniu estetycznego wyrazu architektury Lwowa, w szczególności w twórczości J. Zachariewicza i J. Lewińskiego, stało się szczególnie istotne w ostatniej ćwierci XIX wieku. Wtedy to prowadzono poszukiwania nowej ekspresji, zintensyfikowano zainteresowanie średnowiecznymi początkami architektury, w szczególności stylem romańskim, gotykiem, a także motywami neorenesansowymi. Odzwierciedlenie wpływu tych źródeł możemy zaobserwować w ówczesnym romantycznym wyglądzie architektonicznym Lwowa. Ale

wraz z tymi źródłami coraz większe zainteresowanie, podziw estetyczny i chęć głębszego poznania go powodowała sztuka ludowa.

Jednym z największych właścicieli zbiorów sztuki ludowej był hrabia Włodzimierz Dzieduszycki. Jako mecenas, znany działacz polityczny i społeczny oraz właściciel największej kolekcji naturalnej, W. Dzieduszycki został delegatem Komisji Wystawy Światowej w Wiedniu 1873 r. z Galicji, gdzie przedstawił dzieła sztuki ludowej, lub, jak wtedy mówiono — „rzemiosła domowego”, z własnego montażu. Ukraińska sztuka ludowa została doceniona m. in. przez znanego austriackiego historyka sztuki Karla von Lützowa, a najszerze uznanie zyskała kolekcja pisanek W. Dzieduszyckiego. Na wystawie powinno być również eksponowane pełne wnętrza huculskiej chaty, w tym ceramiki. Kolejną misją W. Dzieduszyckiego w kontekście wystawy wiedeńskiej był zakup eksponatów dla przyszłego Muzeum Przemysłowego we Lwowie, wśród inicjatorów powstania którego byli również J. Zachariewicz i burmistrz Lwowa F. Ziemiałkowski.

Wystawa pokazała możliwości rozwoju rękodzielnictwa i objęcia nim wszystkich

dziedzin życia i produkcji. Można przypuszczać, że ogromne wrażenie na odwiedzających, w tym na W. Dzieduszyckiego, zrobiła ekspozycja firmy ceramicznej „Villeroy & Boch”. Znana w całej Europie i obu Amerykach Fabryka Ceramiki kilku pokoleń przedsiębiorców znajdowała się w kraju Saarland, w Mettlachu. W połowie XIX w. dodatkowym impulsem było znalezienie archeologiczne starożytnych rzymskich posadzek mozaikowych. Wezwany do ich renowacji, O. Boch był pod takim wrażeniem zabytków, że opracował metodę wytwarzania płytek, które byłyby trwałe, atrakcyjne i mogły być produkowane masowo. Pierwsze takie produkty, a także dekoracje z terakoty na budynkach Mettlachu pojawiły się w roku 1856. Ta oferta handlowa przyszła bardzo wcześnie: globalna urbanizacja była szeroko rozpowszechniona, intensywna budowa była wszędzie. „Mettlacher Platten” stało się powszechną nazwą każdego wykończeniowych płytek architektonicznych. Pod koniec lat 1860 firma „Villeroy & Boch” zbudowała oddzielną fabrykę, w której produkowano tylko płytki. Dzięki niesamowitej ilości zamówień pod koniec 1870 r. firma stała się najbardziej uda-

nym przedsiębiorstwem ceramicznym na świecie.

Przykład osiągnięć różnych rzemiosł na wystawie wiedeńskiej był znacznym pobudzeniem do ożywienia rzemiosła w Galicji i przyspieszył sprawę organizacji wystaw krajowych i zakładania szkół rzemieślniczych. Do tego doprowadziły także istniejące w kraju ośrodki rzemiosła ludowego: sprawę trzeba było przenieść na właściwe tory i udzielić jej wsparcia. Tak więc w roku 1886 W. Fedorowycz założył szkołę garncarską we wsi Towste, w roku 1876 W. Dzieduszycki przystąpił do ożywienia szkoły garncarskiej w Kołomyi, a w roku 1877 został przewodniczącym Komisji organizującej krajową Wystawę Rolniczą i Przemysłową. Wystawa stała się jednym z narzędzi aktywizacji rozwoju gospodarczego Galicji. Ekspozycję utworzyły działy przemysłu, rzemiosł, pracy kobiet, budownictwa, edukacji, instrumentów naukowych i rolnictwa. Wśród wielu przykładów rzemiosła ludowego wystawiano wyroby garncarskie i piec mistrza W. Szostopalca z Sokala i O. Bachmatiuka z Kosowa. Otrzymał medal i nagrodę pieniężną, a jego wyroby stały się niezwykle popularne. Co ciekawe, w procesie przygotowania wystawy nasiliła się potrzeba twórczej kadry — przyspieszyło to otwarcie we Lwowie Szkoły Artystyczno-Przemysłowej w dniu 24 kwietnia 1877 r.

Tymczasem wystawy światowe stały się świadectwem potencjału gospodarczego i rozwoju kulturalnego narodów europejskich. Na Wystawie Światowej w Paryżu w roku 1878 W. Dzieduszycki był honorowym członkiem

austro-węgierskiej komisji wystawienniczej i członkiem międzynarodowego jury specjalizującego się w garncarstwie. Z dużym powodzeniem reprezentował także ukraińską sztukę ludową (rzeźba, garncarstwo itp.), która zdobyła głośną sławę i nagrody.

Społeczna fascynacja sztuką ludową i entuzjazm związany z jej popularyzacją i szacunkiem zaowocowały przeprowadzeniem w roku 1880 dwóch wystaw etnograficznych w Kołomyi: polskiej — od Krakowskiego „Towarzystwa Tatrzańskiego” i ukraińskiej — od ukraińskiej społeczności miasta, reprezentowanej przez ludowców, przedstawicieli „Proswity” i Towarzystwa im. Kaczkowskiego. Wystawy odwiedził Cezar Franciszek Józef I. On nie tylko oddał wielki szacunek umiejętnościom artystów ludowych, ale także odkrył zamiar zamówienia pieca kafłowego w O. Bachmatiuka.

Wspólny kulturowy rezonans otrzymali również polsko-ukraińska wystawa archeologiczna poświęcona zjazdu archeologicznemu, który odbył się we Lwowie we wrześniu 1885 r., i istotna dla tożsamości ukraińskiej społeczności kraju jubileuszowa „Wystawa Archeologiczno-Bibliograficzna Instytutu Stauropigialnego” 1888–1889 r. Wartością ostatniej stała się reprezentacja kompleksowego spojrzenia na starożytną kulturę Ukraińców, uznanie za nią wysokich osiągnięć i jej potężny potencjał estetyczny i badawczy.

Kiedy J. Lewiński rozpoczął tworzenie swojego „imperium budowlanego”, perspektywa jego rozwoju była już dość jasna: budowa i przebudowa Lwowa

zapewniały zarówno szerokie możliwości twórcze, jak i korzyści finansowe, ponieważ odczuwano pilną potrzebę nie tylko koncepcyjnych rozwiązań architektonicznych planowanych budowli i całych obszarów, ale w profesjonalnej wiedzy inżynierskiej i materiałach budowlano-wykończeniowych. Tutaj tandem Zachariewicza i Lewińskiego okazał się niezwykle owocny. Początkowo w rejonie Kastelówki otwarto sklep budowlany, handlujący m.in. materiałami znanej firmy „Barta i Tichy”. Niedobory materiałów podczas intensywnej budowy dały się odczuć. Kiedy w roku 1887 odbyła się Krajowa Wystawa Artystyczno-Przemysłowa w Krakowie, na działce właśnie materiałów budowlanych i wykończeniowych brakowało wystawców i ofert i nie uzyskala ona nawet takiej skali jak Wystawa Lwowska 1877 r.

Zdając sobie z tego sprawę, w roku 1889 J. Lewiński przy wsparciu czeskich partnerów, a także J. Zachariewicza i O. Domaszewicza otworzył własną pierwszą produkcję — „Fabrykę Pieców Kafłowych”. Od tego zaczęła się historia udanego ukraińskiego przedsiębiorcy, zmieniło to warunki konsumpcji i wpłynęło na estetykę budowli. Kafle, okładziny i płytki podłogowe i fajansowy wystrój jako główne formy ceramiki stały się integralnymi składnikami wielu kompleksów architektonicznych, które zostały wprowadzone pod koniec XIX i na początku XX w. we Lwowie. A ich wyraziste zapożyczenia i stylizacje ornamentyki ludowej, w szczególności huculskiej, zapewniły tej ceramice oryginalną

estetykę i jasną indywidualność w szeregu innych różnorodnych produktów.

Ważnym czynnikiem rozwoju urbanizacyjnego Lwowa była wystawa rzemiosła budowlanego w roku 1892, która odbyła się w parku wokół Politechniki. Przyniosła także nagrodę i wyrobom J. Lewińskiego, jednego z inicjatorów wystawy, który przedstawił gmach wzorcowego mieszkania robotnika.

Pod koniec XIX w. wystawy potwierdziły status platformy do pokazania osiągnięć rozwoju kulturowego i gospodarczego różnych narodów europejskich. W tym kontekście pozytywnym przykładem konsolidacji narodowej było doświadczenie rozmieszczenia Wystawy Krajowej w Pradze w 1891 r., którą odwiedziła ukraińska delegacja kierowana przez W. Szuchewicza.

Dla społeczności ukraińskiej tak symboliczna stała się Wystawa Krajowa roku 1894. Pomimo wszystkich perypetii jej organizacji, stała się reprezentacją potencjału ukraińskiej kultury i rzemiosła, w tym w architekturze i budownictwie. Zaprojektowany przez J. Zachariewicza i zbudowany przez J. Lewińskiego pawilon ukraińskich towarzystw, które wzięły udział w wystawie, był dobrym przykładem połączenia motywów architektury narodowej z ceramicznym wykończeniem. W pawilonie przemysłowym wśród tysięcy uczestników firma J. Lewińskiego jako lokalny producent wyróżniała się kafłami i innymi wyrobami ceramicznymi. Wraz z ekspozycją etnograficzną, drewnianą cerkwią huculską i wzorami wiejskich domów z różnych regionów wszystko to tworzyło wyraziste ob-

licze kultury ukraińskiej. Wystawa Krajowa, którą ostatecznie odwiedziło ponad 1 milion osób, do prowadziła m.in. do popularyzacji rzemiosła ceramicznego. Świadczą o tym wzniesione w latach 1890-1920. przez firmę J. Lewińskiego liczne budowle we Lwowie i innych miastach kraju, ozdobione wykwiutnymi panelami ceramicznymi, ozdobnymi fryzami i majolikowymi wstawkami. Rozwiązania architektoniczne w formie interpretacji tradycyjnych technik budowlanych w połączeniu z dekoracją ceramiczną stały się symbolem nowej secesyjnej architektury ukraińskiej, w której ceramika odgrywała rolę symbolicznego kodu do tworzenia, rozumienia i postrzegania narodowej sztuki i kultury. Niewątpliwie sprawa się nie zatrzymała na udziale ceramiki J. Lewińskiego w wystawie 1894 r. Wręcz przeciwnie, wszystkie kolejne wystawy przemysłowe, artystyczne lub rolnicze (Lwów 1902, Stryj 1909, Odessa 1911, Kołomyja 1912 itd.) były potwierdzeniem zasłużonego uznania J. Lewińskiego za twórcę nowej architektury o wyrazistym narodowym kształcie.



Ołena Szczerbań
**Rodzaje naczyń
glinianych fabryki
Jana Lewińskiego**

Naczynia gliniane są szczególnie ważnym źródłem informacji historycznej, etnologicznej, społeczno-ekonomicznej (nigdzie tak wyraźnie nie

widać związku między tym a warunkami ekonomicznymi, jak w rzeczach gospodarstwa domowego) i kulturoznawczej. Jest to ważny element tradycyjnej kultury ludowej, w której przez wiele stuleci Ukraińcy wykazywali wysoki talent artystyczny i utrwalali własne dorobki kulturalne.

Proponuję czytelnikowi krótki przegląd rodzajów wyrobów glinianych form naczyniowych fabryki Jana Lewińskiego przez pryzmat typologii konsumpcji naczyń glinianych w kulturze żywienia, gdzie realizowane są pewne funkcje etnokulturowe. Te ostatnie z kolei są dość stabilnie związane z ich konstrukcją. Dlatego na podstawie typologii opracowanej przez autora, na której podstawie przyjęto przeznaczenie naczyń glinianych w tradycyjnej kulturze żywienia, wyróżniamy następujące grupy typologiczne naczyń glinianych:

1. Do gotowania potraw i napojów — kuchenne (przeznaczone głównie do gotowania).
2. Do zbierania (zgromadzenia), przechowywania i transportu żywności i napojów.
3. Do serwowania i spożywania posiłków i napojów — jadalne.
4. Do odprawiania obrzędów — obrzędowo-uroczyste, które wykonane lub zakupione specjalnie do odprawiania obrzędu lub przygotowania do niego. Oczywiście każdy rodzaj naczyń w każdej grupie miał wersje dotyczące specyfiki kształtów poszczególnych części i wymiarów.

Produkty fabryki Lewińskiego są bogato zdobione, więc ich główną funkcją jest dekoracja. Bogato zdobione naczynia służyły głównie do dekoracji świątecznego posiłku: świątecznej kolacji, obiadu wiel-

kanocnego, weselnej lub niedzielnej uczyt rodzinnej.

Interesujące są produkty w kształcie garnku, które przekształcały się w przysadziste wazy. Oczywiście, że takie gliniane naczynia nie są stosowane do gotowania potraw i napojów, na przykład w piecu. Ale doskonale nadają się do serwowania potraw do stołu — na przykład świątecznej kuti.

Produkty w kształcie wazonu były bardzo poszukiwane, a zatem były produkowane w dużych partiach. Wśród nich wyróżniają się te o kształcie tykwy, bardzo przypominające tradycyjne formy „dzbanków z tykwą” i „tykiew”. Skupię się bardziej na opisie ludowej formy glinianego naczynia „tykwa”. „Tykwa”, „tykiewka”, „tykwoczka”, „dzbanek na wodę” to wypukły dzbanek z wąską szyjką, uchem. Używano go do utrzymywania wody chłodnej w polu, rzadziej do napojów chmielowych, oleju. Konstrukcja glinianej tykwy miała być taka, aby wygodnie była przenoszona w rękach na duże odległości (w polu, na step, na tlokę). Otwory „tykiew” noszonych na pole były uszczelniane bardziej hermetycznie za pomocą szmaty, kolby kukurydzy, ciasno dopasowanego drewnianego czopika, który często był przywiązany do ucha naczynia, aby się nie zgubił. Idealna średnica wewnętrzna gardła takiego produktu jest równa średnicy kolby kukurydzy. Kiedy osoba niosła niezamknięte naczynie w dłoniach lub na koromyśle, prawie nie wylewała się z niego wody, a jeśli zostanie odwrócona, płyn tylko się sączy. Do tykiew nie robiono glinianych pokrywek, aby nie dzwoniły, się nie biły i nie zgubiły się.

Na przykład: w przypadku naczyń stołowych (kumańców, pleskańców, czasami beczek) garncarze specjalnie wykonywali glinianą pokrywę, często dekorowaną.

Szyja i korona „tykiew” były najwyższe, naczynia te nie mogły być umyte ręką wewnątrz. Dlatego wlewano do nich płyny, które nie szybko się psuły. Każde naczynie było używane do oddzielnego płynu. Wąskość otworu wynika przede wszystkim z próby zmniejszenia parowania zawartości. W takich naczyniach woda, olej i napoje chmielowe są wolniej nagrzewane. W tym celu kształt większości takich produktów był kulisty. Ponadto wąskie otwory są łatwiejsze do zamknięcia, izolując zawartość od kontaktu z otoczeniem. Nawiasem mówiąc, w regionach upowszechniania kultury produkcji i konsumpcji wina winogronowego (Karpaty, Zakarpacie i częściowo Podole) szyja części „tykiew” (nazywano je tam „bańkami”, „korczagami”) była wyższa niż na innych terytoriach. Taki element jest charakterystyczny dla antycznych naczyń o podobnych funkcjach, co oczywiście wiąże się z cechami przechowywania wina — odparowuje bardziej niż inne płyny, a dla wytworzonych gazów potrzebny jest większy zbiornik, którym jest wysokie gardło.

Ozdobne dzbanki z uchem i bez, które były produkowane w fabryce, można było stosować do przechowywania i podawania do stołu wody lub napojów, mleka, produktów mlecznych. Szczególnie zdobione dzbanki („peregijce”) z szerokim gardłem, czasem splecionym uchem,

mogły być używane w grupie obrzędów, obecnie zapomnianych, które miały miejsce podczas tradycyjnego ślubu. W specjalnym dzbanku — peregijce przenoszono i nalewano z niego napoje chmielowe do kieliszków, które były używane podczas porozumień między starostami obu stron po przybyciu Pana młodego do Panny młodej, przy „wycyfowaniu” Panny młodej do cerkwi i jej pokryciu, a także podczas uczyt weselnej. Osobnym interesującym rodzajem naczynia weselnego jest „dzbanek na wrenę”, zawsze bogato zdobiony. „Warena” — weselny chmielowy napój trudnej receptury i przygotowania technologicznego, który został przygotowany na Ukrainie Naddnieprzańskie.

Doskonałość formy i wystroju upamiętnia takie wyroby fabryki Lewińskiego jak kumaniec i pleskaniec, często używane do serwowania napojów chmielowych. Te gatunki naczyń do napojów miały najbardziej złożone kształty tułowia. Specyficzny kształt tułowia tworzy iluzję dużej objętości naczynia, co jest dość ważne w przypadku używania na świątach.

W szczególności „kumaniec” („kuman”, „kałacz”) ma pierścieniowy tułów. Elementy — nogę, nos, ucho — garncarz wykonywał osobno, a następnie je dodawał. W źródłach literackich znajdują się informacje, że gliniane naczynie „kumaniec” można nałożyć na rękę, aby ułatwić przenoszenie, utrzymywanie i rozlewanie treści, szczególnie podczas ślubu. Funkcja nałożenia na rękę nie była głównym czynnikiem do stworzenia tak złożonego kształtu tułowia. Wiadomo, że we-

wnętrz otworu tego typu naczyń z ostatniej ćwierci XIX i początku XX wieku niekiedy znajdowały się antropomorficzne, zoomorficzne lub ornitomorficzne figurki, które uniemożliwiały wetknięcie w niego ręki. A już od końca 1920 roku na większym terytorium Ukrainy (w szczególności na Połtawszczyźnie, Słoboznańszczyźnie) takie produkty były już produkowane jako dekoracyjne, a nie konsumpcyjne. Oznacza to, że ważniejsze były dekoracyjne cechy takich naczyń.

Wśród wyrobów glinianych fabryki Lewińskiego dostępne są wyroby gliniane o cylindrycznym kształcie, co nawiązuje do ludowej formy „słoików” lub puszek. Takie rodzaje naczyń dekoracyjnych mogą pełnić funkcję przechowywania suchych (sypkich) produktów, miodu, dżemu i ich transportu. W projektowaniu domu te naczynia są szczególnie uroczymi wazonami.

Prawie główną grupą zastawy stołowej, która zawsze była bogato zdobiona, są miski, talerze i misy. Polewne miski stopniowo stały się głównym naczyniem stołowym szerokiej grup ludności przed koniec XIX wieku (do tego czasu używano głównie prostych); Fabryka Lewińskiego produkowała miski i talerze o różnych rozmiarach i różnych przeznaczeniach. Zastosowanie w życiu codziennym zdobionych misek wiąże się z czynnikami estetycznymi.

Wśród ludu gliniane miski różniły się kształtem i proporcjami. Gliniana miska jest jedną z najbardziej wszechstronnych form naczyń. Zgodnie z uniwersalnym ludowym systemem oddzielania naczyń glinia-

nych, wśród misek można wyróżnić następujące typy: „miski”, „misy”, „głębokie miski”. Zdobiona specjalnym wystrojem miska mogła być wykorzystywana w rytuałach i obrzędach. Na przykład istniały miski na dania zaduszone, „miski na ofiarę” — do poświęcenia potraw wielkanocnych, świątecznych potraw, w których podawano kutię lub chleb, przechowując je przez cały rok w szafie, wystawiając.

Co do systemu metrologicznego rozróżnienia glinianych misek w garncarskiej Opisznie, to w kształcie i wielkości miski dzielono na: „rodzinne”, „duże”, „miseczki”, „płaskie”, „krysaty”, „banie”; w Biłkach (rejon kobelacki, Połtawszczyzna) względem wielkości, czyli pojemności, — na „banie”, „podbanie”, „podbańki”, „duże”, „miskowite”, „miseczki”. Ponadto względem wielkości miski są podzielone, podobnie jak garnki, na „kyłaszewe”, „horszczate”, „kasznikowe”, „machitczane” (Chomutć, Połtawszczyzna).

W Postaw-Mukach (rejon czornuchyński, Połtawszczyzna) — na „rzędowe” lub „pojedyncze” — największe miski, „przystawki” lub „dwójki”, „trójki”, „czwórki”, „piątki”, „szóstki”. Warto zauważyć, że „banią” nazywano dużą miskę o pojemności do 10 litrów, głównie z dwoma uszami, które zwykle były używane do mycia naczyń, prania bielizny, innych potrzeb gospodarczych. Wielokrotnie przewiercona gliniana miska zamieniała się w „durszlak”. Fabryka Jana Lewińskiego produkowała między innymi gliniane durszlaki z otworami, np. w postaci regularnego kształtu kwiatu-gwiazdy.

Taki durszlak może być używany zgodnie z przeznaczeniem, ale może służyć jako doskonały element dekoracyjny w szafie.

Wśród innych produktów fabryki wyróżnia się grupa naczyń stołowych: solniczki, kubki, naczynia w kształcie kieliszka. Naczyniami do spożycia napojów były „kubek” i „kubeczek”. Te dwa rodzaje produktów różnią się nie tylko rozmiarem, ale także kształtem. „Kubki” często miały skomplikowane profilowanie ścian. Ściany „kubeczków” bardzo często były proste, średnicy dna — zawsze mniejsze niż średnicy górnego otworu. Dlatego czasami były używane jako naczynia kuchenne. W kubeczkach przygotowywano „kolumny” — potrawy, które po upieczeniu powinny mieć cylindryczny kształt. Oznacza to, że użycie tego rodzaju naczyń jako kuchennego wynika z niezbędnego kształtu i wielkości gotowego dania. Ważne jest, aby po upieczeniu „kolumny” można łatwo wyjąć z naczynia.

Oprócz wyrobów użytkowych fabryka produkowała małe ozdobne wazy-monety — naczynia zabawkowe, odtwarzające tradycyjne formy wyrobów glinianych. Na bazarach i jarmarkach kosztowały od półkopijki do kopijki, jedną monetą — stąd nazwa.

Rzadkim rodzajem naczyń glinianych, które znajdowały się w wykazie wyrobów fabryki Lewińskiego, jest „czworobok”, taka gliniana zastawa służyła do noszenia jedzenia i napojów na polu. Specjalistyczna forma, która była używana pod koniec XIX i na początku XX wieku, głównie na prawym brzegu Dniepru, były gliniane

„bliźniaki” („bliźniaczki”, „parka”, „bliźnięta”, „dzwiniata”) — dwa małe garnki wykonane osobno, a następnie połączone ze sobą, z rączką-pierścieniem na stycznych koronach, jednocześnie służyła uchwytem. Były one używane do przenoszenia gorących potraw podczas prac polowych i sianokosu: w jednym garnku nalano płynne danie (barszcz), w drugim — kaszę; na Wigilię małe chrześniacy nosili w nich kutiu i uzwar rodzicom chrzestnym. Rządziej w tym celu robiono trojczki, a nawet „ćwiartki”. Gliniane bliźniaki przykryto gliniastymi pokrywami przylegającymi do ich otworów oraz drewnianą pokrywą wspólną dla wszystkich garnków lub płótnem.

Jeśli chodzi o czwartą grupę naczyń — do odprawiania obrzędów i używania w czasie świąt — większość produktów fabryki, w szczególności dzbanki, miski, talerze, naczynia, mogłaby wykonać to funkcje. Najbardziej wyraziste pod względem ceremonialnym wyroby z gliny w kontekście tradycyjnej kultury żywnościowej były używane na Boże Narodzenie, Jordan i Wielkanoc. W trakcie cyklu świąt noworocznych w roli obrzędowej, jako obiekty kultury żywnościowej, używano garnków (do kuti i uzwaru), dzbanów (do uzwaru i wody święconej), misek i talerzy. Ich rytualną rolę potwierdzają fakty, że w większości musiały być nowe lub wykorzystywane wyłącznie do określonej świątecznej okazji. Nowe naczynia nie są używane, czyste, nieskalane.

Naczynia świąteczne i wielkanocne były używane głównie do jego głównego celu — przygotowania i po-

dania świątecznych potraw do stołu, a także transportu żywności do konsekracji do cerkwi. Garncarze często otrzymywali specjalne zamówienia na produkcję naczyń świątecznych. W sprawie wykorzystania naczyń glinianych jako obiektu kultury żywienia w ludowych obrzędach kalendarzowych w literaturze etnograficznej znajdują się liczne wzmianki. Najbardziej zbadane są czynności obrzędowe z glinianymi naczyniami podczas obchodów Wigilii.



Oksana Herii
**Ornamentyka
wyrobów ceramicznych**

W czasie, gdy Jan Lewiński rozpoczynał własną działalność gospodarczą w zakresie produkcji ceramiki (koniec 1880), ornament w kulturze Galicji odgrywał ważną rolę. Studiowano go we wszystkich zakładach edukacyjnych, w taki czy inny sposób związanych z rzemiosłem i sztuką. Rzeczy, które towarzyszyły życiu człowieka, bogato zdobyły: chłopcy — tradycyjnymi wzorami ludowymi, a do wyboru mieszczan był szeroki repertuar motywów różnych stylów historycznych, które oferował przemysł artystyczny Cesarstwa Austro-Węgierskiego.

Wtedy, pomimo wezwań postępowej elity do ujawnienia „patriotycznego poczucia odrębnej przeszłości” i ożywienia rodzimej sztuki, krąg konsumentów i artystów wciąż z przyzwyczajenia, wychowanego przez estetykę historyzmu, uzna-

wał piękno wyrobów, które podążały za grecko-rzymskimi klasykami lub wzorcami europejskich stylów. Dlatego wykonane w tym czasie w fabryce J. Lewińskiego kafle piecowe i zestawy płytek podłogowych były ozdobione głównie elementami ornamentu renesansowego lub rokokowego. Ale reliefowe kolorowe płytki majolikowe do licowania fasad budynków były ozdobione motywami zaczerpniętymi ze sztuki średniowiecznej: romański i bizantyjskiej (kwiaty-palmetty), gotyckiej (francuskie lilie, koniczyny), irańskiej (trzyzęściowe liście i tym podobne). Jednak, co dziwne, w kompozycjach fasadowych, te egzotyczne dla europejskich stylów klasycznych elementy zostały

zostawione z charakterystycznym renesansowym rozmiarkowaniem, statyczną symetrią, geometryczną poprawnością. Taki ornament wyraźnie pokazał kierunek myśli estetycznej artystów, którzy zjednoczyli się wokół Politechniki Lwowskiej, do racjonalnego zrozumienia piękna. Kierownik Katedry Architektury, autor projektów ceramicznych wazonów i płytek, nauczyciel i towarzysz Jana Lewińskiego profesor Julian Zachariewicz napisał przy tej okazji: „Świat jest zbudowany matematycznie i do tego ideału wszyscy nieświadomie w sztuce dążymy, ... obraz jest piękny, gdy jest zamknięty na liniach matematycznych lub szuka równowagi zarówno w kolorze, jak i w proporcjach...”. Tak więc bliska światopoglądu J. Lewińskiego i przestrzegana przez artystów, która z nim współpracowali, oparta na klasycznych racjonalnych prawach kom-

pozycji kultura twórczości ornamentalnej pomogła utrzymać wysoki poziom profesjonalizmu w produkcji ceramicznej fabryki i podczas pionierskich poszukiwań, do których skłoniły apele o rozwój sztuki narodowej lub stworzenie nowej, secesyjnej.

Secesyjny styl wysuwał rewolucyjne żądania, aby ornamentalności zapomnieli o wszystkim poprzednim i szukali nowych motywów, opierając się na osobistej zdolności do uogólniania i stylizowania formy widzianej w naturze, aby zrozumieć zgodność wystroju projektu. Staranne rysowanie tynków klasycznych dekoracji architektonicznych, które w poprzednich latach praktykowano we szkołach przemysłowo-artystycznych, coraz częściej ustępowało miejsca zadaniom opracowania lokalnej flory i fauny oraz układaniu na podstawie ich stylizacji oryginalnych wzorów. Absolwenci tych galicyjskich lub innych szkół europejskich zmienili wystrój wyrobów ceramicznych fabryk J. Lewińskiego: kafel, płytek i naczyń. Układ elementów stał się dynamiczny, skręcona spiralą oś symetrii biegła po przekątnej kształtu, nierówny rytm łączył zakrzywione zarysy. Dekorując płytki elewacyjne, krawężniki paneli podłogowych, płytki piecowe i wazony, doniczki, talerzy, mistrzowie eksperymentowali ze stylizacjami ostu, mniszka lekarskiego, bukietu polnego chabrów i stokrotek i tym podobnych. Czasami byli zafascynowani aluzjami do sztuki orientalnej, wybierając lub charakterystyczną dla Japonii estetykę swobodnego rozmieszczenia na białym, wielowartościowym

tle kwitnącej gałęzi, lub gęstą, nieodłączną tradycją irańsko-turecką, nasyconą kwiatami i detalami wzór.

Jednak produkty działu garnkarstwa i naczyń (być może ze względu na największe podejście do życia ludowego, a nie do miejskiej architektury elitarnej) już od początku działalności firmy J. Lewińskiego były zorientowane na przyswajanie elementów i podstaw ornamentu narodowego. W tym zakresie przedsiębiorczości, według współczesnych, J. Lewiński szczególnie okazywał swoją miłość do ukraińskiej twórczości ludowej. Początkowo, nie mając jeszcze własnych osiągnięć technologicznych ani artystycznych, zaprasza do pracy w fabryce rzemieślników wiejskich i absolwentów Kołomyjskiej Szkoły Garncarskiej, założonej w 1876 r. Zaczęto ozdabiać naczynia fabryczne wzorowane na ceramice ludowych rzemieślników Kosowa i Pistynia, w szczególności Oleksy Bachmatiuka, który w tym czasie zyskał uznanie na wystawach i wśród kolekcjonerów. Wyraziście są podobieństwa między reprodukowanymi w publikacji miejskiego Muzeum Przemysłowego we Lwowie ozdobnymi motywami dzieł O. Bachmatiuka i ornamentami na naczyniach, a nawet okładzinach fabryki J. Lewińskiego. Wykonane w kolorze zielonym, żółtym, brązowym dzwonki, kwiaty-rozety, girlandy, kwiaty trójliściowe i inne dawne elementy bujnej barokowej ornamentyki, które, po doznaniu uproszczenia i uogólnienia, przez długi czas pozostawały w ludowym garnkarstwie Huculszczyzny, teraz otrzymały nowe życie we Lwowskiej

produkcji fabrycznej. Zostały również zapożyczone i znacząco rozwinięte oryginalne wynalazki ornamentalne Kołomyjskiej Szkoły Garncarskiej: szeroki fryz malowany na korpusie wazonów ze sceną „Wędrówka huculów”, wpisanie okrągłych rozet w półokrągłe łuki, krzywe dekorowania dzbanów, inne podobne motywy.

Ostatnia dekada XIX w. była czasem aktywnych poszukiwań własnego wizerunku artystycznego garnkarstwa fabryki J. Lewińskiego. Było to trudne, ponieważ bierność historyzmu w gustach społeczeństwa nadal pozostała, o czym świadczy fakt, że warunki ogłoszonego w roku 1893 przez Miejskie Muzeum Przemysłowe we Lwowie konkursu projektów „z motywami ludowymi” spełniło tylko 2 uczestników. I ogólnie rzecz biorąc, w roku 1899 trzeba było stwierdzić, że „rodzimy” ornament nie jest zbyt popularny w Galicji, „dla większości ludzi jest obcy, wciąż nie stał się znaczącym wyrazem preferencji i koncepcji współczesnego społeczeństwa”. Dlatego mistrzowie fabryki szukali kompromisu, dekorując formę klasycznej amfory zamiast greckiego fryzu panafineńskiego sceną „Wędrówka huculów”, a zamiast yonik i antemii — „bachmatiułowymi” dzwonkami i tureckimi goździkami, jak widać na wazonie roku 1899 mistrza, podpisane go monogramem „S.D.”.

Ale czasy się zmieniły, potężna praca oświatowa ukraińskiej inteligencji wychowywała u konsumentów podziw dla rodzimej sztuki, a pracownicy fabryki J. Lewińskiego doskonali-

li ornament „ukraińskiego stylu”. Do realizacji tego ważnego zadania przedsiębiorca przyciągnął zarówno ceramików (Emila Dubrawę, Osypa i Mikołaja Białoskórskich, Michała Galibęja, Michała Lukijanowicza, Jerzego Lebiszczaka, itp.), jak i architektów (Alexandra Łuszyńskiego, Lwa Lewińskiego, Gnata Kołuniaka), zachęcając absolwentów Politechniki Lwowskiej słowami: „Aby wy, panowie, małych zadań nigdy nie lekceważyli. Jeśli całość powstaje zawsze z doskonałych części, to nie obciążaj panów wiele, ale tylko skróci czas, jeśli małym przemysłowemu, który jest zaangażowany w budowę, poświęcimy kilka wolnych minut”.

W poszukiwaniu narodowej ekspresji sztuki zaadaptowano metodologię przyswojoną jeszcze podczas historyzmu: „zebrać z bogatego skarbcza ludowych motywów, porównać je i dostosować w razie potrzeby tak, aby znaleźć oryginalny ornament, na rodzimych wzorach oparty, wszystkie wymagania estetyczne zaspokajający, a jednocześnie zachwycający bogactwem cech, kolorów, umiętętnego wykonania”.

Uważny obserwator w ornamentach naczyń fabryki J. Lewińskiego pierwszej dekady XX w. znajdzie nie tylko elementy wystroju ceramiki ludowej, ale także motywy huculskiej rzeźby w drewnie, słynącej z wyrobów Jerzy Szkrablaka, powtórzenia bogatej geometrycznej odmiany haftu ludowego, motywy huculskiego mosiężnictwa. Ceramika do takich zapożyczeń jest żywym materiałem, ponieważ różne technologie jego dekoracji (grawerstwo, malowanie angobami, rzeź-

bienie surowej skorupy) mogły odtworzyć płaskie rzeźby w drewnie lub grawerowanie w metalu, wyrażone konturowanie lub stałe malowanie płaszczyzn kolorami. Wszystkie zebrane ze skarbcza sztuki ludowej motywy w rękach profesjonalnie wyszkolonych artystów i rzemieślników zostały poddane transformacji: gdzieś — przyrównanie do klasycznych palmet, gdzieś — racjonalnej geometrii, gdzieś — odważne uogólnienie i konsolidacja form, oryginalnego koloru lub innowacyjnego rozwiązania technologicznego (kamionka, polewy promieniujące itp.) Ważne jest, aby zebrane z tych „cegieł ludowych” ornamenty harmonijnie łączyły się z kształtem produktu, podkreślały jego główne elementy funkcjonalne, nadały mu wyrazistą tożsamość. Nawiasem mówiąc, na krytyki dotyczące przełomowych poszukiwań Jan Lewiński słusznie zauważył: „Krytyka tworzącego się piękna jest przedwczesna, bo tylko to pozostało piękne dla wytrwałego narodu, co zgodnie ze swoją kulturą zaakceptuje”. Nie należy zakładać, że proces przenoszenia motywów z haftu lub rzeźby na ceramikę kontrolowały tylko czynniki estetyczne: moda, smak, rozwinięte poczucie kompozycji lub koloru. Na poziomie stabilnych, zakorzenionych w ludowym światopoglądzie szeregów asocjacyjnych można prześledzić głębsze połączenie, na przykład symboliczne zestawienie człowieka i garnka. Dlatego korpus wazonu ozdobiony był opuszczonymi trzema pasami geometrycznego ornamentu, nawiązującymi

do haftu przedniej części ludowej koszuli, która pokrywała ciało mężczyzny, a wieszaki dzbana ozdobiło poziomym ząbkowanym wzorem, który przypominał syłankę z koralików lub naszyjnik wokół szyi dziewczyny. Z tego punktu widzenia absolutnie logiczne jest stosowanie w pionowych pasach na ciele wazonu ornamentu podobnego do haftowanego; uzasadnione jest wplatanie kompozycji huculskich zgardów lub czepagów w ozdobne pasy naramienników naczyń.

Być może jest to dążenie do zrozumienia głębokich korzeni i znaczeń ornamentyki ludowej, aby swobodnie posługiwać się narodową formą wyrażania idei noworocznych, zmotywowanego wykorzystania w dekoracjach naczyń fabryki J. Lewińskiego motywów pisankowej ornamentyki. Oczywiście, pewną rolę pokrewności odegrało wizualne podobieństwo między technologią woskowego malowania jaj i sposobem rytownictwa ceramiki lub odpowiadającą geometrią wypukłej powierzchni pisanki i kulistych boków garnka. Istnieją prawie dosłowne powtórzenia malowanych koników huculskich lub młynków na fabrycznych wazonikach ceramicznych, są złożone, wielowarstwowe kompozycje na dużych talerzach, ale wygląda na to, że właśnie ornament pisankowy jak najbardziej abstrakcyjny od konkretów i jak najbardziej trafny w odniesieniu do ustalonych starożytnością znaczeń dał mistrzom przedsiębiorstwa J. Lewińskiego wiele miejsca dla nowatorskich eksperymentów z wystrojem naczyń, w których można

już odczuć oddech racjonalnego konstruktywizmu. Ornament garncarstwa fabryki J. Lewińskiego, zakorzeniony w kulturze ludowej, rozwinął się, przyjmując wszystkie dostępne ówczesnym profesjonalistom osiągnięcia sztuki i technologii. Przetestowane w małych formach naczyń wzory narodowe stały się podstawą do opracowania informacyjnie wymownego ceramicznego wystroju fasad budynków użyteczności publicznej Ukraińców. Dekoracje ceramiczne fabryki J. Lewińskiego skrupulatnie wchłonęły wszystkie cegły rozproszone po różnych rodzajach sztuki ludowej wizualnego kodu narodowego światopoglądu i etnologii, zachowały je we wspaniałych formach i przekazały potomkom jako podstawowy materiał do dalszego twórczego rozwoju.



Rostyslav Szmagalo „Kod ceramiczny Jana Lewińskiego”: odszyfrowywanie nazwisk i szkół

Jubileuszowa wystawa „Kod ceramiczny Jana Lewińskiego” — największa w historii Muzeum prezentacja zbiorów giełdowych i wybranych prywatnych kolekcji wyrobów Fabryki ceramiki Jana Lewińskiego. Ale muzealnicy i historycy sztuki nie wspominali ani jednego nazwiska artystów-ceramików, technologów i kierowników artystycznych, którzy własnymi projektami, autorskimi technologiami wła-

snoręcznie stworzyli słynną markę: „Fabryka Ceramiki Jana Lewińskiego”. Wszakże dekoracyjna ceramika fabryki została tylko częściowo zaprojektowana przez znanych architektów i, jako wyjątek, wcieliłi w materiały. Lwią część produkcji tworzyli artyści, absolwenci szkół ceramicznych, artystyczno-przemysłowych i Akademii Sztuk Pięknych.

W tych procesach organizacyjno-twórczych należy Kołomyjskiej Szkole Ceramiki (1876–1914), pierwszej na Ukrainie szkole ceramiki, a w szczególności jednemu z jej przywódców, później dyrektorowi Szkoły Artystyczno-Przemysłowej we Lwowie W. Krycińskiemu oraz słynnemu absolwentom: Osypu i Mikołaju Białoskórskim, J. Lebiszczaku itp. Wraz z architektami te mistrzowie zostali założycielami nie tylko halickiego i ukraińskiego, ale i trans-europejskiego, a nawet transkontynentalnego stylu narodowego i nowych technologii w ceramice.

Na wystawie „Kod ceramiczny...” stworzono swoisty ołtarz pamięci J. Lewińskiego: skomponowano portret architekta i ceramiczne świeczniki produkcji jego fabryki. Ten zbiorowy obraz wspólnej sprawności twórczej należy uzupełnić tekstowymi „portretami” wspomnianych powyżej mistrzów, którzy tworzyli stylizacyjny, technologiczny i typologiczny wizerunek słynnego przedsiębiorstwa.

Kryciński Walerian (1852, w. Karolyniów — 1929, Kraków). Artysta-pedagog, ideolog, teoretyk, organizator, metodysta i kronikarz ceramiki Galicji. Uczył się w szkołach realnych w Tarnopolu i Lwowie, w Szkole

Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierownictwem prof. Łuszkiewicz i Syndewskiego (1872–1875). W roku 1874 otrzymał 1. nagrodę Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie; w roku 1875 studiował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych i w Szkole Artystyczno-Przemysłowej przy Muzeum w Wiedniu. W latach 1885–1894 malował Cerkiew św. Michała w Kołomyi; w latach 1894–1895 malował budynki użyteczności publicznej w Kołomyi. W latach 1880–1898 r. — profesor rysunku w Kołomyjskim Gimnazjum Realnym; 1885–1890 r. — kierownik kołomyjskiej szkoły garncarskiej, profesor rysunku; od roku 1898 — profesor rysunku i malarstwa Lwowskiej Szkoły Artystyczno-Przemysłowej, wykładał historię ceramiki, haftów artystycznych i rysunku w Lwowskim Muzeum Przemysłowym, był jego dyrektorem. Autor licznych prac z zakresu pedagogiki artystycznej i sztuki dekoracyjnej. Metodologia W. Krycińskiego stała się swoistym teoretycznym wynikiem półwiecznego istnienia Szkoły Artystyczno-Przemysłowej we Lwowie i została przedstawiona w jego przewodniku „Nowe metody nauczania rysunku w szkołach różnych typów” (1926). Najbardziej poważany dziennik Lwowskiego Muzeum Przemysłowego „Wzory przemysłu domowego w łosian na Rusi”, seria VIII, Lwów, 1883, zawiera 10 tabel rysunków huculskiego snycerstwa i garncarstwa, wykonanych przez W. Krycińskiego. Cechy technologiczne i stylizacyjne ceramiki Szkoły Kołomyjskiej (1876) zostały wzięte za podstawę dzia-

łalności Ceramicznej Stacji Doświadczalnej Politechniki Lwowskiej (1886) i Fabryki Ceramiki J. Lewińskiego.

Białoskórski Osyp (ur. 1883 w Kołomyi — zm. 1943 w Alma-Ata w Kazachstanie) — mistrz ceramiki artystycznej. W roku 1890 ukończył Kołomyjską Szkołę Garncarską. Od roku 1904 pracował w fabryce ceramicznej J. Lewińskiego we Lwowie: jako dyrektor Wydziału wyrobów ceramicznych; główny artysta, a w roku 1905 — dyrektor fabryki; od roku 1920 na zaproszenie ukraińskich postępowych działaczy Połtawskiego Gubernialnego Ziemstwa pracował w Myrhorodzkiej szkole ceramicznej im. M. Gogola (z przerwami do 1924 r.). W roku 1909 przeniósł się do Petersburga, gdzie przez rok pracował jako kierownik Oddziału Ceramicznego Cesarskiego Muzeum Przemysłowego. W roku 1910 został zaproszony przez Rząd Bukowiński do zorganizowania kursów ceramicznych w celu przygotowania kadr do żywienia miejscowego garncarstwa. Następnie został zaproszony na stanowisko kierownika i dyrektora artystycznego jedynej w Rosji Szkoły Instruktorów Garncarstwa w Glińsku na Połtawszczyźnie (do roku 1913). W tym samym roku przeniósł się do kijowskiego ziemstwa gubernialnego, gdzie pracował jako instruktor garncarstwa i zorganizował szkołę ceramiczną we wsi Dybince w powiecie Bogusławskim. W roku 1915 przeniósł się do iziumskiego ziemstwa powiatowego, gdzie pracował do roku 1918 jako organizator i kierownik szkoły ceramicznej w Mykołajiwce pod Sło-

wiańskiem. Po ukończeniu szkoły przenosił się na Podole, gdzie pracuje jako kierownik działu kształcenia zawodowego w podolskim ziemstwie gubernialnym. Zorganizował szereg placówek artystyczno-przemysłowych: ceramiczną, dywanową, hafciarską, drzewną. Kierownik warsztatu ceramicznego w Odeskim Technikum Artystycznym od roku 1926. Był przewodniczącym Komitetu Rzemieślniczego w Kamieńcu Podolskim, pracował w Naroswicie w Winnicy. W roku 1920 przeniósł się do Myrhorodu, gdzie pracował jako kierownik działu rzemieślniczego i zorganizowanego przez niego warsztatu ceramicznego. W roku 1923 został mianowany głównym instruktorem edukacji artystycznej w Ludowym Komisariacie Edukacji Ukrainy (LKE), w roku 1925 — dyrektorem Myrhorodzkiego Technikum Ceramicznego, a w roku 1926 został odwołany na stanowisko głównego instruktora edukacji przemysłowo-technicznej Ukrainy. W roku 1929 Białoskórski został przeniesiony do sektora naukowo-metodycznego LKE edukacji przemysłowej, w roku 1932 — do Ukraińskiej Rady Oświeceniowej, gdzie zorganizował stację ceramiczną. W roku 1934 Białoskórski został zaproszony na Krym do organizacji produkcji ceramiki w Baczysaraju, w roku 1935 — do Kazachstanu (Alma-Ata) do organizacji naukowo-doświadczalnej stacji ceramicznej (1935–1943). O. Białoskórski jest autorem książek i publikacji na temat ukraińskiej ceramiki. Ziemniak O. Białoskórskiego — również absolwent Kołomyjskiej Szkoły Garn-

carskiej Mikołaj Białoskórski (1882–1943) był kierownikiem pracowni wydziału budowlanego Myrhorodzkiej Szkoły Ceramicznej im. M. Gogola latami 1907–1941.

Artysta Fabryki Ceramiki J. Lewińskiego, Lebiszczak Jerzy (1873, m. Bohorodchany — 1927, Proskurów, teraz Chmielnicki) w roku 1893 ukończył szkołę garncarską w Kołomyi, praktykował w warsztatach ceramicznych w Wiedniu, Lwowie i Haliczu, a następnie — w Połtawie, Myrhorodzie, Opisznie, Chomutce, Rotmistrzówce na Czerkaszczyźnie, Proskurowie na Podolu, prowadził szkolenie z ceramiki w Kamieńcu-Podolskiej Szkole Artystyczno-Przemysłowej. Autor wielu artykułów, m. in. „Nasze garncarstwo” (1908).

Łukijanowicz Michał (1870?, w. Horodnycia obwodu tarnopolskiego — 1942, Lwów) — studiował ceramikę w europejskich ośrodkach artystycznych. Po studiach w Szkole Ceramicznej Władysława Fedorowicza we wsi Towste (1886) ukończył Szkołę Ceramiki Pokrewnych Rzemiosł w Znajmi (1888–1892), pracował jako projektant i malarz w przedsiębiorstwie ceramicznym W. Geibela (1892–1898) i w fabryce fajansu i majoliki B. Bermana (1892–1893), projektant fabryki ceramiki w m. Finerkirchen i innych przedsiębiorstwach artystyczno-przemysłowych Europy Zachodniej. Od roku 1896 i do zamknięcia Towstowskiej Szkoły uczył w niej rysunków i modelarstwa (1900). Przez trzydzieści pięć lat (1904–1939) pracował jako malarz i kierownik Fabryki Ceramicznej J. Lewińskiego we Lwowie. W roku 1930 współorgani-

zował ideową następczynią fabryki J. Lewińskiego, pracownię ceramiczną „OKO” we Lwowie pod kierownictwem S. Łytwynenko. Łytwynenko Sergiusz (05.10.1898, Połtawszczyzna — 20.06.1964, Nowy Jork) — rzeźbiarz i ceramik, był organizatorem, profesorem i dziekanem Wyższej Pracowni Plastycznej (t. zw. Akademii) we Lwowie (1943). Brał udział w 1. wojnie światowej i walce wyzwoleńczej. W roku 1929 ukończył Krakowską Akademię Sztuk Pięknych. Studiował w Paryżu, gdzie eksponował się w salonie Tuileries. W roku 1931 przybył do Lwowa. Lata 1931, 1933, 1934, 1935 — udział w wystawach we Lwowie. Rok 1936 — udział w wystawie w Pawilonie ukraińskim w Chicago. Do 2. wojny światowej organizacyjnie prowadził fabrykę ceramiki „OKO” we Lwowie. W okresie powojennym (1946–48) wykładał na „Wyższych Studiach Plastycznych” w obozie przesiedleńczym w Berchtesgaden, współorganizował tam pracownię dydaktyczne ceramiki artystycznej. Autor pomników na grobie I. Franko, metropolity A. Szeptyckiego, poety W. Paczewskiego itp. W USA był współorganizatorem Związku Artystów Ukraińców w Ameryce i kilkakrotnie jego przewodniczącym. W roku 1956 w Nowym Jorku ukazała się monografia Łytwynenki. Dziesiątki wysokiej klasy specjalistów z Kołomyjskiej Szkoły Garncarskiej, fabryk Jana Lewińskiego, szkoły wsi Towste i innych ośrodków ceramicznych przenieśli się na stałą pracę do Polski, Niemiec, Austrii, Węgier, Czech, Imperium Rosyjskiego i innych krajów i wyka-

zały się tam z najlepszej strony. Ruch ukraińskich ceramików w krajach świata zachodniego jest stopniowo układany w następujących okresach: lata 1880–1910 — praca absolwentów szkół ceramicznych w Galicji w fabrykach i przedsiębiorstwach krajów zachodnioeuropejskich; lata 1912–1914 — emigracja dużej liczby ceramików i ich praca nad utworzeniem szkoleniowych warsztatów ceramicznych w europejskich obozach jenieckich po 1. wojnie światowej; lata 1920–1930 — wprowadzenie kształcenia ceramicznego w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Instytucie Sztuki Plastycznej im. Szczepańskiego w Krakowie, w Ukraińskiej Pracowni Sztuki Plastycznej w Pradze (W. Trybuszny, M. Kysilewski, S. Łytwynenko, M. Czerśniowski, M. Paraszczuk, K. Stachowski, N. Lewicka i in.); lata 1945–1948 — szkoły-warsztaty i wystawy ceramiki w obozach dla przesiedleńców w Niemczech (S. Łytwynenko, P. Sieś i in.); lata 1950–1960 — Pracownia Ceramiki i nauczanie ceramistów ukraińskich we Francji (I. Nyżnyk-Wynnykiw, J. Kulczycki), w USA (J. Gniazdowski, J. Gerulak, N. Stefaniw, O. Wanczyńska, M. Zubar, S. Repa i in.). W latach 1970–1980 — w USA (O. Diaczenko-Koczman, P. Kapszuchenko, S. Ziayk, T. i B. Osadcy i in.), w Argentynie (P. Capszuchenko), w Kanadzie (M. Kopystyńska, I. Ivanusiw, O. Monastyrska), we Francji (W. Makarenko, G. Mazepa). We wszystkich tych ośrodkach na różnych etapach czasowych ukraińska sztuka ceramiki wpłynęła na wybitne osiągnięcia na wystawach i na niwie

wykształcenia artystycznego. Ceramika pokryła działy komorowej plastyki i rzeźby, naczyń dekoracyjnych i użytkowych na podstawie tradycyjnej ukraińskiej ceramiki i wzorów fabrycznych z początku XX w. z ozdobną paletą wszystkich etnograficznych regionów Ukrainy. Retrospektywa zawodów sprzed stu lat jest ważna dla zrozumienia historycznych związków przyczynowo-skutkowych przygotowania artystycznego i ruchu artystyczno-przemysłowego. Wszakże we Lwowie organizacja szkół ceramicznych historycznie zawsze nie była łatwa. Działaniom społeczeństwa na rzecz utworzenia szkoły ceramicznej we Lwowie towarzyszyły wieloletnie niepowodzenia. Biorąc pod uwagę zamknięcie na początku XX wieku szkoły garncarskiej we wsi Towste i ciągle prześladowanie Kołomyjskiej Szkoły Garncarskiej, staje się oczywiste, że Wiedeńskie koła rządowe nie były zainteresowane rozwojem rzemiosła ceramicznego Galicji. Jednak Kołomyjska Szkoła nadal aktywnie działała, konkurując z produktami najbardziej udanej w Galicji Fabryki Ceramiki J. Lewińskiego. Wskazujące jest, że Kołomyjska Szkoła nie brała udziału w pierwszej próbie zorganizowania Ogólnoukraińskiej Wystawy Rzemiosła Domowego w Kołomyi (1912), podczas gdy ekspozycja ceramiki fabryki Jana Lewińskiego miała wielki sukces. W roku 1914 Kołomyjską Szkołę Garncarską ostatecznie zamknięto.

Z punktu widzenia przełomowego wcielenia idei stylistycznych właśnie Kołomyjskiej Szkole należy prymat pojawienia się dekoracyjnych talerzy z relie-

fowymi wizerunkami cerkiew huculskich, portretów typów etnograficznych, herbu Galicji dla Ukraińskiego Domu, kafli z reliefowym portretem T. Szewczenki, idei wielowariantowego następnie fryzu „Wędrówka huculów” na wazonach i tym podobne. Na długo przed zwycięstwami fabrycznymi I. Lewińskiego Kołomyjska Szkoła poczyniła wielkie postępy w projektowaniu wzorów i produkcji ceramiki artystycznej i budowlanej oraz ceramiki licowej. Tutaj wykonano dziesiątki dekorowanych pieców kaflowych o różnych kształtach i rozmiarach; kominki z wykorzystaniem elementów wystroju sztuki ludowej, wizerunków typów ludowych, tradycyjnej architektury, cerkiew, postaci świętych. Szkoła wykorzystwała styl tradycyjnej ceramiki w tworzeniu ceramicznych pasów, fryzów, pojedynczych okrągłych ozdóbnych wkładek w zewnętrznej i wewnętrznej dekoracji zarówno prywatnych budynków, jak i dużych obiektów użyteczności publicznej. Ważne jest, aby pamiętać stylistyczną bliskość, a w niektórych przypadkach tożsamość motywów dekoracyjnych architektury dekoracyjnej ceramiki Kołomyjskiej Szkoły i fabryki J. Lewińskiego z próbkami dekoracji ludowej ceramiki, zebranymi przez W. Krycińskiego w albumach Lwowskiego Muzeum Przemysłowego „Wzory przemysłu domowego w loscian na Rusi” (1883).

Po śmierci profesora Politechniki Lwowskiej J. Lewińskiego (1851–1919) tradycje jego fabryki ceramiki próbowali ożywić w roku 1933 rzeźbiarz S. Łytwynenko i ceramik M. Łuki-

janowicz w założonej za pośrednictwem Towarzystwa „Praca” pracowni ceramicznej „OKO” we Lwowie. W tym samym nurcie poszukiwań artystyczno-estetycznych w drugiej połowie XX w. dokonała znaczących sukcesów Lwowska Eksperymentalna Fabryka Ceramiki i Rzeźby (1993), która obecnie jest praktycznie zamknięta.



Oleg Rybczynski
Technologia tworzenia fabrycznej ceramiki budowlanej

W drugiej połowie XIX wieku ośrodkiem rozwoju technicznej myśli naukowej w Galicji była Szkoła Politechniczna, dlatego zdolny do nauk ścisłych osiemnastoletni Jan Lewiński wybrał do nauczania właśnie ten zakład. W roku 1874 uzyskał dyplom inżyniera architekta, a w roku 1881 został przedsiębiorcą budowlanym. W latach 1880–1910 firma Jana Lewińskiego była głównym przedsiębiorstwem w dziedzinie produkcji budowlanej we Lwowie. Doświadczenie projektowania inżynierjno-architektonicznego zasugerowało mu obiecujący kierunek — produkcję wysokiej jakości produktów budowlanych. W tym celu konieczne było zastosowanie ówczesnych osiągnięć naukowo-technicznych i właściwe zorganizowanie pracy w produkcji. W roku 1885 przy ulicy Kryżowej (teraz Generała Czuprynki, 58a) Jan Lewiński rozpoczyna budowę pierw-

szych budynków fabryki i otwiera sklep z materiałami budowlanymi. Sprzedawano w nim również płytki ceramiczne znanego w Europie przedsiębiorstwa ceramicznego „Barta & Tichy” z Pragi. W wielu reprezentatywnych budynkach Lwowa obok wyrobów Lwowskiej fabryki zastosowano również praskie. Przedsiębiorstwo Lewińskiego stale się rozwijało i już na początku XX wieku łączyło osiem działek, na których było około 50 różnej wielkości budynków o przeznaczeniu produkcyjnym. Tu położono: manufakturę kafli, warsztaty stolarskie, kuźnię, liczne magazyny gipsu, drewna, gliny, stajnie, kotłownię, budynki administracyjne i mieszkalne. Od założenia w roku 1885 fabryka Lewińskiego była nieprzerwanie, niemal corocznie przebudowywana i rozbudowywana, aż do roku 1919 na jej terenie przeprowadzono ponad trzydzieści rozbudów. W roku 1894 w procesach produkcyjnych przedsiębiorstwa uczestniczyło 25 osób. Zajmowali się przerobem i przetwarzaniem materiałów, przestrzeganiem zasad i wymagań technologicznych.

Na terenie fabryki wybudowano dwukondygnacyjny budynek, w którym umieszczono silnik parowy, młyny do mielenia gliny i piece do wypalania wyrobów ceramicznych. Produkowano tu kafle do pieców, donice, gonty, cegły, płytki podłogowe i okładziny ścienne, płaskorzeźby i kompozycje rzeźbiarskie. Surowiec dobierano zgodnie z miejscem zastosowania wyrobów. Wysokiej jakości glinę ogniotrwałą o zawartości tlenu glinu ponad 39,5 % także nie-

wielkich ilościach tlenków żelaza i siarczków przywożono z Czech, niższej jakości, z niewielką zawartością kalcytu, gipsu i siderytu, z Glińska koło Żółkwy i Olejowa koło Złoczowa. Świadczy to o tym, że fabryka wprowadziła efektywne i ekonomiczne procesy produkcyjne, szeroko stosowała małooperacyjne i małodopadowe metody pracy. Przedsiębiorstwo Jana Lewińskiego zostało zaprogramowane na cały cykl realizacji projektu architektonicznego. Dlatego produkty jego firmy stosowane są w dużych budynkach Lwowa z końca XIX i początku XX wieku: w latach 1897–1900 podczas budowy Teatru Miejskiego; w latach 1901–1904 w okresie budowy nowego dworca kolejowego; w latach 1898–1901 przy budowie szpitala żydowskiego; w latach 1907–1910 podczas budowy Lwowskiej Izby Przemysłowo-Handlowej. Ważnym dziełem architektonicznym firmy Jana Lewińskiego był budynek ukraińskiego banku spółdzielczego i Spółki ubezpieczeniowej „Dniestr”, zbudowany w roku 1906 przy ulicy Ruskiej 20 we Lwowie.

Na początku XX wieku ze względu na szybki rozwój budownictwa we Lwowie i środków technologicznych Fabryka Jana Lewińskiego staje się głównym przedsiębiorstwem Galicji. W procesie produkcyjnym tworzenia kafli ceramicznych, cegieł i dachówek, płytek dekoracyjnych do podłóg i ścian, wyrobów sztuki użytkowej, reliefów i kompozycji rzeźbiarskich zaangażowanych było prawie 800 osób. W doskonaeniu estetycznych cech wyrobów ceramicznych

fabryki, po tym, jak w 1901 roku Jan Lewiński został profesorem nadzwyczajnym budownictwa Wyższej Szkoły Technicznej we Lwowie, biorą udział jego uczniowie Witold Minkiewicz, Władysław Derdacki, Eugeniusz Czerwiński, Lew Lewiński — młodszy, Aleksander Łuszpyński i inni. Zainteresowanie Jana Lewińskiego technologicznymi aspektami produkcji budowlanej nie zmniejszyła 1. wojna światowa, przymusowe wywiezienie na terytorium Imperium Rosyjskiego i oskarżenia o kolaborację z Rosjanami. Dlatego w 1918 roku założył spółkę „Praca”, która miała kształtować świadomość wśród społeczeństwa ukraińskiego znaczenia rzemiosła, rękodzielnictwa i handlu dla życia ludzi i rozwoju ich twórczych sił produkcyjnych; zachęcać ukraińską młodzież do nauki i pracy na polu życia gospodarczego; umożliwiać młodzieży studiowania na rzemieślników, przemysłowców, specjalistów z różnych dziedzin gospodarki narodowej poprzez propagandę, tworzenie oddzielnych kursów, szkół i burs; pobudzać twórczą inicjatywę studentów i rzemieślników.

Po śmierci Jana Lewińskiego w dniu 4 lipca 1919 roku fabryką krótko kierował architekt Bronisław Bauer. Jednak z powodu kryzysu po wojnie światowej i ukraińsko-polskiej potężne przedsiębiorstwo podzieliło się na odrębne małe firmy i związki zawodowe. W fabryce Jana Lewińskiego w produkcji cegieł wykorzystano gliny lekkie i gleje bez zanieczyszczeń gruboziarnistego piasku, a dla płytek podłogowych — gliny trudnotopio-

ne i ogniotrwałe, które mają plastyczność, jednorodny skład, niską temperaturę i przedział spiekania co najmniej 200 °C. Zachowane do tej pory płytki w architekturze Lwowa mają gęstą substancję, płaszczyzny bez deformacji, w spalonej masie nie ma plam, wytopu i wtrąceń. Produkty fabryki Jana Lewińskiego przetrwały ostrą konkurencję na rynku lwowskim. W tym czasie używano tu co najmniej dziewięciu innych firm: fabryki braci Mund (1898–1939), fabryki Adolfa Kampela (założono pod koniec XIX w.), fabryki w Rakowniku (1883 — obecnie), przedsiębiorstwa technicznego Henryka Ebera (założono w 1896 r.), firmy Itamera Girstritta, fabryki A. Grubersa, firmy Ludwika i Gustawa Kadenów (założono w roku 1880), czeskiej firmy Hardtmuth, niemieckiej fabryki „Villeroy & Boch” z miasta Mettlach, która nadała nazwę płytce brukowej. To właśnie płytki Mettlach stały się powszechne w architekturze Lwowa pod koniec XIX wieku, ponieważ miały wiele zalet. Uważano je za trwałe materiały okładzinowe, na którym nie ma zadrapań i wgnieceń, a który jest bardzo odporny na chemikalia, wilgoć i różnice temperatur. Płytki Mettlach nie zmieniały koloru po wypaleniu. Suche gliniane płytki Mettlach malowano masowo i wypalano przed spiekaniem. Miały one powierzchnię jednokolorową lub zdobioną, składały się z dwóch warstw — górna miała cienką warstwę dekoracyjną, a dolna była trwalsza, konstrukcyjna i jednorodna. Podczas produkcji drobno zmieloną masę wlewa się ręcznie do form, które przesuwano pod baran,

który ścisła gliniasty proszek. Do produkcji płytek dekoracyjnych stosowano szablony wypełniane kolorowymi wypalonymi proszkami gliniano-porcelanowymi. Szablony wyciągano z proszku glinianego przed procesem prasowania płytek. Następnie płytki ceramiczne wypalano w temperaturze powyżej 1200 °C. Płytki podłogowe wyprodukowane przez Fabrykę Jana Lewińskiego głównie miały wymiary 160×160×16 mm.

Do wykończenia płaszczyn elewacyjnych Fabryka Jana Lewińskiego produkowała płytki majolikowe: jednokolorowe, o ornamentach geometrycznym lub roślinnym. Właściwości optyczne tego typu wyrobów ceramicznych na fasadach podkreślały tekstury tynku lub dekoracyjne kompozycje reliefowe. Żywe przykłady zastosowania tego typu intonacyjnych płaszczyn fasadowych znajdują się we Lwowie na ulicach Bohomolca, Akademika Pawłowa, Iwana Bohuna, Doncowa, Rustawelego, Ruskiej, Nyżankowskiego i innych.

Majolika to materiał garncarski utworzony z gliny, starannie wypalony i pokryty nieprzezroczystą polewą z piasku, ołowiu i cyny. W fabryce Jana Lewińskiego płytki majolikowe wykonywano metodą maszynowo-ręczną. Do glazury ceramicznej użyto surowca z krzemionką, która jest głównym twórcą powierzchni szklanej. Wypalony produkt gliniasty (wypalanie 900–950 °C) pokryto kolorową glazurą ołowiową, pozostawiono do wyschnięcia i wypalono po raz drugi (wypalanie 900–1100 °C). Proces ten wymagał czterech oddzielnych etapów i wysokich

umiejętności rysowania. Jakość artystyczną i doskonałość techniczną wyrobów ceramicznych fabryki Jan Lewiński otrzymał srebrny medal na wystawie budowlanej w roku 1892. Wyroby jego fabryki prezentowano na Wystawie Powszechnej w roku 1894, Wystawie Światowej w Paryżu w roku 1900, Wystawie Jubileuszowej na 25-lecie Towarzystwa Politechnicznego w roku 1902, Wystawie Powszechnej w Kijowie w roku 1913.

Jan Lewiński był jednym z inicjatorów powstania „Krajowej Ceramicznej Stacji Doświadczalnej”, która istniała przy Wyższej Szkole Politechnicznej. Opracowywali w niej techniki i technologie, analizowali skład chemiczny i tworzyli estetyczne pomiary wyrobów ceramicznych. Dzięki tym osiągnięciom technologicznym powstała dekoracyjna ceramika dla budynków w stylu neoromańskiego, zaprojektowanego przez architekta Juliana Zachariewicza w latach 1889–1890 przy ul. Łystopadpwego Czynu, 11 (dziś Muzeum Oleksy Nowakowskiego); Bursy „Dom Ludowy”, która w roku 1907 roku została zbudowana przez firmę Jana Lewińskiego przy ulicy Łysenko, 14; Willi Dziwińskiego przy ulicy Chuprynky, 21 (1900 r., architekt Jan Lewiński wraz z Julianem Zachariewiczem); budynku mieszkalnego przy ulicy Chuprynky, 11 a; budynku Instytutu Technologicznego (1907–1909) — ul. Nyżankowskiego, 5 i innych.

W celu kształtowania opinii publicznej na temat wartości wyrobów ceramicznych pod kierownictwem Jana Lewińskiego w roku 1907 założono „Ruskie Kółko Ceramiczne”, na

którego spotkaniach badali i doskonalili umiejętności ukraińscy inżynierowie, chemicy i artyści. Na bazie fabryki ceramicznej Jan Lewiński założył kursy dla słuchaczy zewnętrznych, po których ukończeniu mogli otworzyć własne warsztaty. Absolwenci Politechniki Lwowskiej pracowali w fabryce jako projektanci wyrobów ceramicznych, gdzie projektowali nowe dzieła ceramiczne, eksperymentowali z efektami wizualnymi i przestrzegalnymi zasad technologicznych.

Ponadto w fabryce w dużych ilościach produkowano cegły budowlane i okładzinowe. Dla produktów wysokiej jakości glinę wydobywano zimą, gdy ziemia zamarza, a następnie kruszono i mieszano do jednorodnej konsystencji w specjalnych maszynach, do masy dodawano od 18 do 40 % wody i różnych minerałów (na przykład piasek kwarcowy, glina piaskowa, mąka ceglana), co zapobiegało skurczowi i pękaniu gliny. Po zakończeniu procedury ciasto układano w drewniane formy i suszono w powietrzu pod dachem, ponieważ nie mogło stykać się z promieniami słonecznymi. Po wyschnięciu sztabki wypalano węglem w piecach w temperaturze 900–1100 °C, cegłę okładzinową wypalano w temperaturze 1100–1300 °C. Do wypalania stosowano piec tunelowy wynaleziony przez Friedricha Hoffmanna w roku 1858, a do formowania — mechaniczną prasę ceglana

W latach 1891–1894 Jan Lewiński i Jan Tomasz Kudelski według projektu architekta O. Wagnera przebudowali Pałac Siemieńskich-Lewickich (ul. Piekarska, 19). Rzeźbiarz Piotr Witalis Harasimowicz projektował wykończenie fasad i wnętrz Pałacu. Na bocznej bramie, od frontu, w kamieniu zamkowym łuki wmurowano kompozycję rzeźbiarską z podwójnym wizerunkiem głów koni. Przypuszczalnie dzieło to wykonano również w fabryce Jana Lewińskiego, jak i tralki ceramiczne w ogrodzeniu balkonu kamienicy przy ulicy Piekarskiej 48. Tak więc w fabryce wytwarzano nie tylko użytkowe wyroby ceramiczne, ale także kompozycje rzeźbiarskie

Produkcja dachówki w fabryce Jana Lewińskie-

go również była ogromna, produkty te były popularne wśród budowniczych Lwowa. Tak więc glazurowane dachówki (takie jak bobrówka) w kolorach ochry, niebieskim, zielonym i brązowym zostały użyte w pokryciu kopuły szpitala żydowskiego przy ul. Jakuba Rappoporty, 8, gdzie ułożono je na kopule ornamentem geometrycznym. Ten typ dachówki został wybrany między innymi za to, że jego kształt pozwalał na pokrycie bardzo pochylonych dachów. Iglica wieży narożnej i dachu willi przy ulicy Konowalca, 71; willa ukraińskiego adwokata Romana Kowszewicza (ul. Wyżeńskiego, 12), dom Spółki ubezpieczeniowej „Dniestr”, budynek Muzeum Oleksy Nowakiwskiego i kilka innych pokryto dachówką, którą wykonano mechanicznie, a surowce zbierano podobnie jak w przypadku pozostałych rodzajów ceramiki budowlanej.

W latach 1891–1894 Jan Lewiński i Jan Tomasz Kudelski według projektu architekta O. Wagnera przebudowali Pałac Siemieńskich-Lewickich (ul. Piekarska, 19). Rzeźbiarz Piotr Witalis Harasimowicz projektował wykończenie fasad i wnętrz Pałacu. Na bocznej bramie, od frontu, w kamieniu zamkowym łuki wmurowano kompozycję rzeźbiarską z podwójnym wizerunkiem głów koni. Przypuszczalnie dzieło to wykonano również w fabryce Jana Lewińskiego, jak i tralki ceramiczne w ogrodzeniu balkonu kamienicy przy ulicy Piekarskiej 48. Tak więc w fabryce wytwarzano nie tylko użytkowe wyroby ceramiczne, ale także kompozycje rzeźbiarskie

i detale architektoniczne.

Pozycja życiowa, przekonania, zasady działalności, orientacje wartościowe, stosowana wiedza o właściwościach i technologia tworzenia materiałów Jana Lewińskiego stanowiły podstawę jego kodu ceramicznego. Mistrzowsko zinterpretował światowe osiągnięcia techniczne i odkrycia, jasno zaprogramował efektywność wykorzystania materiałów budowlanych i konstrukcji. Jego światopogląd i racjonalne skupienie łączyły myśl architektoniczną z pracą budowlaną.



Andrij Klimashevski
Ceramiczna fasada miasta jako autograf Jana Lewińskiego

W wyrazie architektonicznym historycznie zachowanych miast Europy wypisane są w kamieniu charakterystyczne cechy pisma autorskiego jego twórców: architektów, budowniczych, projektantów, artystów, którzy zwracają się do nas swoistym ludzkim językiem miejscowego zurbanizowanego krajobrazu, zabudowy dzielnic, ulic, kamienic, indywidualnych akcentów urbanistycznych, a nawet drobnych detali konstrukcyjnych i dekoracyjnych, jak puzzle mozaiki tworzą obraz miasta, jego szczególną aurę. Poprzez warstwy wieków, dominujących stylów, gustów elit rządzących i społeczności urbanistycznych, twórcza indywidualność poszczególnych wybitnych urbanistów dotarła do nas poprzez

ich twory, z których poszczególne stały się wizytówkami, a nawet ikonocznymi symbolami wielu miast w Europie.

W epoce A. Gaudiego i O. Wagnera triumf architektury-budowniczego wyraźnie przejawiał się w Europie na tle rewolucji przemysłowej i technicznej, światowych wystaw w Londynie, Wiedniu i Paryżu oraz kultury nowych technologii, materiałów, innowacyjnych rozwiązań architektonicznych i inżynierskich. Jednocześnie pod koniec XIX i na początku XX w. w przeciwieństwie do gigantomanii wielkich imperiów świata stopniowo tworzą się idee poszukiwania nowoczesnego wizerunku narodowego, a nawet własnego stylu ludowo-romantycznego wśród małych, wciąż bezpiecznych narodów Europy.

Patriotycznie nastawione środowisko intelektualistów i artystów „nowych” małych narodów starej Europy kultywowało idee tworzenia stylu narodowego przede wszystkim w architekturze, opartej na zasadach współczesnej reinterpretacji specyficznych cech własnej historycznej tradycji artystycznej.

W Galicji Wschodniej, przede wszystkim jej stolicy, Lwowie, głównym wyrazem powstania nowego, bardziej kolorowego języka architektonicznego modernizmu ukraińskiego było organiczne połączenie czterech materiałów: kamienia, drewna, metalu i ceramiki — podstawowych składników stylu narodowego, założonego i dojrzałego w pracowni twórczej J. Lewińskiego. Strategicznie dało to w przyszłości możliwość J. Lewińskiemu, jego

współpracownikom i zwolennikom nie zamykać się w wąskich ramach „drewnianego” stylu, w którym specyfika materiału często dyktowała ograniczony zakres rozwiązań konstrukcyjnych i formotwórczych. Mieli okazję szeroko eksperymentować z tradycyjnymi i technologicznie innowacyjnymi materiałami, aby osiągnąć maksymalny efekt i harmonię wszystkich składników. „Ukraiński styl ludowy” J. Lewińskiego, lub, jak nazywali go współcześni, „secesja huculska”, „secesja narodowa” nie tylko wypełniła centrum galicyjskich miast, ale także stała się kultowym zjawiskiem urbanistycznym swojej epoki.

Prekursorem tego zjawiska była romantyczna „adaptacja narodowa” ideologicznych podstaw brytyjskich architektów, że wcieliła się w Powszechnej Wystawie Krajowej (1894 r., Lwów) w pawilonie stowarzyszeń ukraińskich — w domu typu sadyby (projekt J. Zachariewicza i J. Lewińskiego) z dwupoziomą sylwetką, elementami gotyckimi w kształcie strzelistych łuków drewnianej pokrytej galerii parteru, co jednocześnie przypomina obszersze długie ganki chat bojkowskich i tradycyjne obwody wokół naszych cerkwi. Pierwszy model domu w „stylu ukraińskim” jasnym akcentem wyróżniał na poziomie międzypiętrowego stropu fryz ceramiczny o wysokości jednej płytki z po raz pierwszy zastosowanym na obwodzie ornamentem na podstawie ludowych motywów Karpat.

Zbliżone do wystroju ceramicznego pawilonu ukraińskiego ludowe motywy geometryczne huculskiej archaiki organicznie się

połączyły i odzwierciedlały wystrój okresu historyzmu w duchu neogotyku i zostały najpierw odtworzone, wzorowane i przetestowane w Fabryce Ceramicznej J. Lewińskiego w małym formacie kafli piecowych, płytki, Mettlach, elementów wykończenia pasa poszczególnych wazonów. Po przejmowaniu od J. Zachariewicza fascynacji ceramiką i dekoracją ludową J. Lewiński poszedł dalej, wykorzystując swoją wiedzę w wykończeniu fasad majolikowych motywami huculskimi.

Już na Wystawie Światowej w Paryżu w roku 1900 w pawilonie galicyjskim J. Lewiński zademonstrował piec w całości stworzony pod wpływem ludowo-ornamentalnej stylistyki garnarzy Huculszczyny. W tym samym roku rezonansową aprobatę wywołał zbudowany przez firmę J. Lewińskiego Szpital Żydowski — wielokolorową, jasną gamą ceramicznych dachówek kopułowych w stylu dywanu orientalnego. Dogłębne badanie garnarstwa kraju huculskiego we współpracy z takim autorytetem jak W. Szuchewycz, pozwoliło na organiczne połączenie w sposób angobowania w przednich kompozycji majolikowych „stylu ukraińskiego” głównych kolorów: zielonego, bordo-brązowego, żółtego, białego. Powściągliwa gama kolorów w połączeniu z rytmicznymi kombinacjami motywów ornamentu huculskiego: „głowiastrę”, „pszenicy”, „dzwonków”, kompozycji kwiatowych, krzyżowych, solarnych, rombów, rozet dała efekt swoistego ludowego „ręcznika” na fasadach kamienic w Galicji. Ten nowoczesny ceramiczny wystrój J. Lewińskie-

go odegrał kluczową rolę głównego symbolu i akcentu dekoracyjnego i znaczeniowego, swoistego kodu narodowego w oznaczaniu ośrodków ukraińskiego Lwowa na początku XX wieku oraz szeregu miast i miasteczek Galicji i Bukowiny.

Wizualnie dwa etapy twórczości i ewolucji światopoglądu J. Lewińskiego od romańsko-gotyckiej ornamentyki historyzmu do poszukiwania świeżego języka secesji ludowo-romantycznej i dekoracyjnej fazy secesji najlepiej prezentują dwie zachowane reklamowe kompozycje ceramiczne na przedniej części głównego korpusu fabryki ceramiki (ul. Czupryny, 58a): neogotycka, jeszcze wytłaczana tarcza z rozetą kwiatową w centrum tryfoliabu i portal otoczony „żywym” kolorowym wystrojem z kwiatowymi motywami naturalistycznymi na gładkiej przeszklonej powierzchni płytek. Ten wektor poszukiwań od roku 1903 doprowadził do powstania we wczesnej fazie secesji Lwowa nowego polichromowego majolikowego wizerunku miasta w dwóch hipostazach: „ukraińskiego stylu huculskiego” i „egzotyczno-secesyjnego miasta-ogrodu”, głównie w projekcji dwóch czołowych architektów-dekoratorów biura Lewińskiego: A. Łuszyńskiego i T. Obmińskiego.

Gęstość miejskiej zabudowy Lwowa często nie pozwalała na zorganizowanie przestrzeni dla prawdziwego ogrodu wokół domów w duchu ideowej koncepcji zielonych stref mieszkalnych J. Lewińskiego. Ta sama „zielona” iluzja została stworzona według projektów T. Obmińskiego

i A. Łuszyńskiego na fasadach domów lwowskich: z jasnymi, himerycznymi obrazami zwierząt i splotów fitomorficznych, łodyg kwiatów, roślin owocowych (zabudowa początku ul. akademika Pawłowa; budynek „Pod pawicą” przy ul. Kotlarewskiego 17; budynek przy ul. Łyczakiwskiej, 70; obramowanie okien sanatorium Sołeckiego przy ul. Łyczakiwskiej, 107; Bursa diakońska przy ul. Ozarkiewiczza, 2 a). Wszystkie panele fasadowe są nieodłącznie związane z kilkoma paletami kolorów: od dominującej zieleni do kontrastujących akcentów bieli, żółci i czerwono-bordo (niebieski i czarny były rzadziej używane).

Najjaśniejszy, najbardziej szeroki i w pełni ukraiński styl ceramiczny J. Lewińskiego ujawnił się w dwóch epokowo programowych dziełach kultury narodowej stolicy Galicji: częściowo zachowanej do dzisiaj budowli Bursy diakońskiej (1903–1904) i zachowanym majestatycznym budynku Spółki ubezpieczeniowej „Dniestr” (1904–1906).

Bursa diakońska jest 3-kondygnacyjna, o powściągliwej sylwetce, szybko łamanym dachu pokrytym tak, jak w ludowym budownictwie drewnianym Karpat. Tutaj po raz pierwszy głównym akcentem kolorystycznym i dekoracyjnym zabrzmiła całościowy program majolikowy ornamentalnego Świata Huculszczyzny. Główną rolę w projektowaniu fasad odegrał A. Łuszyński: to jego twórcze pismo dominuje w tworzeniu obrazu dużego ukraińskiego domu w „stylu karpackim”, tworząc na poziomie rytmicznie przepasanych haftami huculski-

mi okien asocjacyjny efekt sakralny obramowania obrazów, jak w chacie na bielonej ścianie. Doskonały obraz ludowo zdobionych ram fasad zamykały parapetowe kafle majolikowe w duchu kosowskiego mistrza Bachmatiuka z ledwo stylizowanym tradycyjnym wystrojem huculskim. Głównym motywem symbolicznym większości majolikowych paneau jest często powtarzany rząd „dzwonek”, który naśladuje wizerunek arkad górnej galerii ukraińskich dzwonnicy z zwisającymi dzwonami. Najjaśniejsze akcenty fasad — zwisające nad oknami „huculskie” 3-końcowe „ręczniki” z motywami słonecznymi i kwiatowo-roślinnymi, wpisujące się w kształtoschemat potrójnego ciągu-łopatki — najczęstszego w architekturze Lwowa i Galicji elementu wystroju Secesji Wiedeńskiej. Wśród „ręcznikowego” wystroju okien są rytmicznie umieszczone trakcje secesyjne, które są skupione na końcach poprzez wkładki ceramiczne: na dole w kształcie okrągłych medalionów, a na górze — w postaci romboidalnych tarcz z raportowym motywem „doniczka”, który organicznie wyrastał między metopami „ogroda winogronowego” fryzy poddasza. Kończący program ceramiczny ukraińskiego „domu” fryz pasowy został ozdobiony w kontraście z geometrycznie rozwiązanymi ornamentami fasad kręconymi w kształcie litery „S” splotami stylizowanej winorośli. Na zlikwidowanej fasadzie od strony Góry Świętojurskiej dobrze była zaakcentowana u góry ceramiczna prostokątna tarcza kytora: „Fundacja hrabi-

go A. Szeptyckiego”. Całe szaty majolikowe zostały wykonane pod kierownictwem dwóch czołowych ceramików Galicji na początku XX wieku — O. Białołóckiego i M. Łukijanowicza już w roku 1904.

Ukraińska społeczność Galicji z entuzjazmem przyjęła nowy malarski język artystyczny Bursy diakońskiej, nadając jej różne społecznie ważne nazwy: „styl rusiński”, „secesja huculska”, „secesja ukraińska”. Stało się to impulsem do szerzenia mody na „styl ukraiński” z huculskim wystrojem. Głównymi jego klientami są różne ukraińskie organizacje i spółki. Szybko powstają budynki Spółki ubezpieczeniowej „Dniestr” (1905–1906), Ukraiński Dom Akademicki we Lwowie (1904–1906), sieć nowych Domów ludowych: w Kopyczyńcach (1903–1909), Radziechowie, Buczniewie, Kamionce Bużańskiej, Kicmanie itp. W Stryju przy ul. Narodnij prawie przylega do Domu Ludowego budynek z jakby „wyhaftowanym” przez całą fasadę majolikowym huculskim wzorem „głowiaste”, wykonany w jasnym bordo-żółtym ciepłym kolorze.

Kolorystycznie i dekoracyjnie złożony programowy obraz kamienicy miejskiej w „stylu huculskim” udało się stworzyć w budynku Ukraińskiej Spółki „Dniestr” (1905–1906; Architekt J. Lewiński, T. Obmiński, F. Lewicki, majoliki: A. Łuszyński). W tym samym czasie z wyrazistą architektoniką fasad przyciągają wzrok akcentowane kolorowe pasowe dekoracje majolikowe na trzech poziomach: 1) dolnym w formie „haftowanych” 4-warstwowych „obrusów” parapetów z do-

minującym zielonkawym motywem „głowiaste”; 2) średnim ciągłym pasowym międzypiętrowym fryzie z życiodajnymi motywami roślinnymi „pszenica” i huculskim „słońce”; 3) górnym poziomem „niebiańskim”, utworzonym pod okapem dachu z ciągłym ceramicznym pasem z geometrycznym motywem „głowiaste”. W odróżnieniu od Bursy diakońskiej, pierwszego utworu programowego w „stylu ceramicznym”, tutaj jako „pierwsze skrzypce” zabrzmiał artystyczny metal.

Do końcowego etapu „ukraińskiego stylu ceramicznego” J. Lewińskiego lat 1911–1912 należy zaliczyć budynek Domu Ludowego w Kamionce Bużańskiej i willę Kowszewicza (ul. Wyszeńskiego, 12): wzorce referencyjne pewnej syntezy form i dekoracji dwóch wariantów secesji narodowej. To właśnie po aktywizacji bliskich kontaktów A. Łuszyńskiego, czołowego architekta firmy J. Lewińskiego, z W. Kryczewskim, program formotwórczy i dekoracyjny zachodnioukraińskiego modernizmu wzbogacił się o najbardziej charakterystyczne techniki pisma szkoły W. Kryczewskiego: zastosowanie podkreślono namiotowych zarysów wierzchołków, trapezowych form inspirowanych architekturą baroku kozackiego i bardziej aktywnym wprowadzeniem kolorystyczno-kontrastowej kolorystyki i ornamentyki wschodnio-ukraińskiej do „ozdobnej fasady miasta”. Znakomita budowla w Kamionce Bużańskiej z wysokim dachem namiotowym z załomem (który przypomina wzór połtawski), wyróżnia się harmonijnym rytmem spa-

rowanych okien trapezowych i umieszczonymi nad nimi kolorowymi paneau majolikowymi w postaci pionowej girlandy z fantazyjnymi motywami kwiatowymi w stylu wczesnego Art Deco, wykonanymi w zimnej gamie odcieni niebieskich, sinych, zielonych, białych i bordowych.

Ostatnim akordem w postaci doniczki i kwitnącego wielopoziomowego drzewa życia „stylu ceramicznego” J. Lewińskiego było jasne kolorowe paneau majolikowe na żółtym gorącym tle, uwiecznione na obrazie idealnego ukraińskiego ogrodu na fasadzie późnosecesyjnej funkcjonalnej willi Kowszewicza (ul. Wyszeńskiego, 12). Umieszczone na poziomie dwóch górnych pięter wejściowego węzła klatki schodowej, jest postrzegany jako oprawiony „haftowany” ręcznik o trzech kątach, który zakodowano znakami „ogrodu w pobliżu chaty”, łączy ono oba brzegi Dniepru, naśladuje ustaloną konfigurację majolikowych obramowań okiennych Bursy diakońskiej, kształtoschemat pionowej trakcji secesyjnej o trzech kierownikach poprzecznego i naddnieprzańszkiej kompozycji kwiatowych ze słonecznikami i ptakami w raportowym otoczeniu trójkątów — jako hołd i synteza ze stylem graficznym W. Kryczewskiego (prawdopodobnie autorem projektu paneau był A. Łuszyński).

Obecnie kwitnący ogród majolikowy fasad miasta „Secesji”, stworzony przez J. Lewińskiego i jego otoczenie (jak i dziedzictwo W. Kryczewskiego) we Lwowie i Galicji wymaga pilnej profesjonalnej renowacji, starannej konserwacji i po-

polaryzacji na poziomie krajowym, tak jak to się dzieje w Europie z hołdem dla dziedzictwa A. Gaudiego w Barcelonie i Katalonii, C. Mackintosha w Glasgow i Szkocji oraz Szkoły O. Wagnera w Wiedniu i Austrii.



Inna Akmen
Kolorowy świat ceramiki Wasyla Kryczewskiego

«Czcigodny Mychajło Sergijowyczu! Oto Pana obliczenia: płytek 4×4 wierzchołek 4500 sztuk i małych 13/4×3/4 w 300 sztuk. Z poważaniem, W. Kryczewski». W tym liście Wasyl Kryczewski informuje o rozpoczęciu prac wykończeniowych w „ukraińskim duchu” fasady i holu kijowskiego domu Mychajła Hruszewskiego, czyli o dekorowaniu go płytkami okładzinowymi. Dążenie Kryczewskiego do produkcji ceramiki i jego fascynacja jasnymi kolorowymi polewami przez długi czas połączy artystyczne życie Zachodu i Wschodu epoki secesji. Już jako znany autor domu Połtawskiego ziemstwa gubernialnego, Wasyl Kryczewski w roku 1906 przenosi się do Kijowa, gdzie, podobnie jak w Charkowie, organicznie wchodzi w krąg inteligencji artystycznej, nawiązując kontakty z M. Bilasziwskim, D. Szerbakowskim, H. Pawłuckim, D. Jaworniczym, z którymi był zaznajomiony od roku 1902. W tym czasie Mikołaj Bilasziwski przygotował Południowo-rosyjską wystawę rzemieślniczą i polecił Danyłowi Szerbakowskiemu zbiera-

nie wzorów rzemiosła ludowego. Tady Danyło Szerbakowski wraz z bratem Wadymem nie tylko zbierali eksponaty, ale także pomagali Bilasziwskiemu w aranżacji wystawy. W roku 1906 Danyło staje się jednym z założycieli Kijowskiego Towarzystwa Rzemieślniczego, do którego później dołącza Wasyl Kryczewski. Oni zaczęli zbierać wyroby artystyczne, w tym płytki, które przywożono z centrów garncarskich. Z pierwszego wywiadu na Ukrainie przywieźli 4 kafle, z drugiego — 15 kafli i 21 miska, w przyszłości kolekcja nadal rosla. Swój pierwszy sezon archeologiczny w Kijowie Kryczewski poświęcił wykopaliskom na dziedzińcu cerkwi Dziesięcinnej. „Dotykając wieczności”, bada starożytność, która jego zdaniem jest „źródłem” twórczości artystycznej, ujawniono cechy „pierwotnego źródła”. Ornamentalna i kolorystyczna osobliwość każdego regionu Ukrainy — zostały opanowane przez Kryczewskiego podczas kodowania i projektowania ceramicznych wkładek na fasadzie domu połtawskiego. „Jego wieże, dach, okna, drzwi i inne — pisze lwowska „Rada” o zrealizowanym planie Kryczewskiego — wszystko to odbywa się na wzór budowniczych części, które weszły do naszych starożytnych ratuszy, kościołów, domów prywatnych. Wszystko to wraz z rysunkami na podstawie wzorów ludowych dało bardzo dobrą kombinację, która może stać się wzorem odrodzonego ukraińskiego stylu architektonicznego”. Kryczewski zapożyczył technikę dekoracji od starożytnego ukraińskiego świata ceramicznego, do-

dając do fasad wyraziste wstawki narożne, paski roślinne, obrazy konturowe i ceramiczne „panneau” z mozaiki. Później Wadym Szerbakowski powie, że ceramika „ma tak głębokie tradycje jak w Europie Środkowej i Zachodniej, czyli pochodzi z epoki neolitu,... kiedy na terenie Ukrainy rozwijała się tzw. malowana ceramika Trypolska,... a później horodyska, i wreszcie, ceramika kijowskiego okresu książęcego, który w samym Kijowie i innych miastach osiągnął genialny rozwój w dekoracji ścian dużych kamiennych cerkiew i pałaców książęcych, gdzie zastąpiła z przepychem marmur bizantyjskich cerkiew, a nawet pokryła podłogi cerkiew i pałac”.

Spotkanie w 1908 roku w Kijowie z Jerzy Tyszczenką, który prowadził sprawy literackie M. Hruszewskiego i budowę jego „rodzinnego” dworu przy ul. Pańkowskiej 9, było szczególnie dla Kryczewskiego. Od tego czasu staje się przewodnikiem wprowadzenia postępowych ukraińskich idei znanego historyka. Aby jasno ozdobić fasadę i wnętrza dworu Hruszewskich, Kryczewski jedzie do Opiszni — „stolicy” garnarstwa wschodniego, gdzie zamawia produkcję wyrobów artystycznych.

Szkoleniowa Pracownia Garncarska w Opiszni, jako „zakład ziemski”, została otwarta w roku 1885, ale przez pewne trudności ziemstwo zwróciło się do Kołomyjskiej Szkoły Garncarskiej z prośbą o wysłanie doświadczonych rzemieślników. Garnarze z Kołomyi pracowali jako instruktorzy w wielu szkoleniach i zakładach ceramicznych Zachodu i Wschodu. Tak więc

w roku 1900 na Połtawie pojawiają się: Stanisław Patkowski (1906), Mikołaj i Osyp (Józef) Białoskórcy (1907), Jerzy Lebiszczak z Galicji (1912). Pod ich kierunkiem uczniowie wytwarzali wyroby, które wyróżniały się artystycznym smakiem, przy jednoczesnym zachowaniu tematyki ukraińskiej, wykorzystując geometryczne i kolorowe wzory. Ze szkoły w Kołomyi do Szkoły Garncarskiej w Myrhorodzie przeniesiono charakterystyczne dla zachodniego regionu Ukrainy kafle, ozdobne wazony, płytki z geometrycznym ornamentem, unikalny dziesięciotomowy album wzorów wyrobów rzemiosła domowego Huculszczyzny. Orientując się na kołomyjskich wyrobach artystycznych, które w tym czasie już pojawiały się i konkurowały w europejskiej przestrzeni artystycznej, połtawscy garnarze po raz pierwszy rozpoczęli produkcję ceramiki okładzinowej z jasną kolorową polewą. W roku 1907 w celu okładziny budynku Połtawskiego Ziemstwa Gubernialnego przez mistrzów opiszczańskich wyprodukowano około 30 tysięcy płytek (w tym 18 tysięcy glazurowanych płytek o nowoczesnych turkusowych i zielonych kolorach do dekoracji wnętrz zostało wyprodukowane przez Petra Waulina w warsztatach Myrhorodskiej Szkoły Artystycznej i Przemysłowej). Pełniąc funkcję dyrektora w latach 1903–1907, Waulin wdrażał nową technologię polewy, o czym z Myrhorodu pisał do S. Mamontowa w Abramcewo: „...Nie wiem, co Pan powie o ceramice ... ale myślę, że należy zrobić wszystkie piękne okładziny”.

W roku 1908 zostało wykonane kolejne duże zamówienie w Opiszniańskiej Pracowni Ziemskiej, o czym informuje dziennik „Rada”: „Magazyn rzemieślniczy Połtawskiego Ziemstwa Gubernialnego zamówił rzemieślnikom Opiszni, aby wyprodukowały 5 tysięcy płytek glazurowanych na okładzinę dużego siedmiopiętrowego budynku prof. Hruszewskiego w Kijowie. Ten budynek, jak wiadomo, jest budowany w ukraińskim stylu według projektu i rysunków artysty Kryczewskiego”. Dlatego, po przybyciu do Opiszni, Kryczewski zwraca się do znanego już staro doświadczonego garnarza Gnata (Jana) Gładyrewskiego, który był dobrze zorientowany w secesjodachodnich artystów.

Bardzo krótki okres oddziaływania czasu rozwoju przez Kryczewskiego ikonografii ukraińskich regionów na fasadzie Połtawskiego Ziemstwa Gubernialnego od momentu, gdy czołowi badacze tradycyjnych cech różnych ośrodków etnicznych, od Opiszni do Lwowa i Kołomyi, biorą się za tworzenie

zwanej teorii jednolitego ukraińskiego stylu jako duchowej jedności narodu. Przykładem jest skrzyżowanie idei dwóch wybitnych artystów: Wasyla Kryczewskiego z Charkowszczyzny i Jerzy Lebiszczaka z Galicji. Razem opanowują trójkąty, romby i krzyże. Dominującymi motywami są wazony z kwiatami i kwitnące drzewa, słoneczniki, bławatki, kłosa pszenicy i wszystko inne, co było etnicznym wyrazem codziennego życia Ukraińca. Specjalny ornament na naczyniach Jerzego i na fasadach Wasyla tworzyły motywy szycia.

Autorzy, zachowując autentyczność, przenieśli tradycyjne ozdoby ukraińskiego haftu do innego materiału, nadając ornamentowi nowy wymiar i nowe życie. Ten niezwykle wymiar rozciąga się bez granic z Zachodu na Wschód. Tak więc zimą 1910 roku w swoim dzienniku Kryczewski zauważył: „[W. Szerbakowski]. Znajomość z architektem Aleksandrem Łuszpyńskim, który przybył ze Lwowa do Kijowa i Połtawy, aby spojrzeć na budynek Połtawskiego Ziemstwa Gubernialnego i zobaczyć jego autora”.

„Dom rodzinny” Mychajła Hruszewskiego stał się ozdobą miasta. Jakby ubrany w wyszywaną, wznosił się w centrum Kijowa, zapraszając do podziwiania jasnych motywów ukraińskiej secesji i doceniania gościnności gospodarzy. Posiadając warunkowo ukształtowaną dekorację fasad Kryczewskiego, budynek swoją dekoracyjnością kontynuuje tzw. „linię Kryczewskiego” w architekturze początku XX w.

Po zakończeniu dekoracji dworu Hruszewskich Wasyl wraz z rodziną przenosi się na siódme piętro poddasza nowego domu, gdzie wyposaża warsztat i „małe muzeum”. Pokoje on własnoręcznie projektuje w wyrafinowanym stylu secesyjnym, dekorując w zażytkowe dywany, kafle, meble i inne rzeczy, a w końcu wnętrza staje się rodzajem dzieła sztuki, w którym łączy się tradycyjny świat z nowoczesnymi rzeczami.

Wadym Szerbakowski, mówiąc o twórczej drodze Wasyla Kryczewskiego, wspomina warsztat, który zaginął w płomieniach czasów rewolucyjnych: „w domu Hruszewskiego,

pod dachem, miał własne muzeum. Był to duży pokój na całej szerokości domu i bardzo długi... to muzeum zawierało ponad dwieście dywanów ułożonych w szafie, ponad 250 sztuk ceramicznych przedmiotów, głównie chłopskich misek...były to niezwykle rzeczy, które zadziwiały zarówno formą, jak i kolorami, a także szczególnym pięknym ornamentyki...”.

W latach 1912–1916 Wasyl wielokrotnie był w Opisznie, studiował technologię, komunikował się z miejscowymi garnarzami, studiował garnarstwo. Latem 1914 roku, we współautorstwie dwóch mistrzów — Kryczewskiego i Lebiszczaka, który został mianowany na stanowisko instruktora Warsztatu Opiszczańskiego, rozpoczął się budowa nowego pomieszczenia szkoleniowego Warsztatu Garncarskiego, który zostanie otwarty dwa lata później w roku 1916. Ta lakoniczna budowla, ozdobiona kolorowymi płytkami, również otrzymała jasne oznaki ukraińskiej secesji.



Halyna Iwaszkiw
Figurki Teofila i Aleksandry Dżulińskich: ich typy i cechy artystyczne

Plastyka małych form, czyli rzeźba okrągła na Ukrainie rozprzestrzeniła się gdzieś w drugiej połowie XIX wieku. Przemysłowo ją produkowali, w szczególności, na Pacykiwskiej Fabryce Wyrobów Fajansowych

O. Lewickiego, Lwowskiej Stacji Doświadczalnej, zakładach fajansowych w Potęczy i Glińsku obwodu lwowskiego, Gorodnyci i Baranówce obwodu żytomierskiego, fabryce porcelany A. Mikłaszewskiego w Wołokytnym (obok Czernigowa), Kijowsko-Meżyhorską Fabryce Ceramiki, w Kołomyjskiej Szkole Garncarskiej, chałupnictwem zajmowały się poszczególne ludowe rzemieślnicy. Na początku XX w. tworzenie gipsowych i ceramicznych figurek ludzi staje się dziełem znanego architekta, mecenasa i profesora Politechniki Lwowskiej Jana Lewińskiego (1851–1919) oraz Teofila i Aleksandry (Łesi) Dżulińskich.

T. Dżuliński urodził się dnia 13 czerwca 1850 w Łapszynie (obecnie rejon Brzeżański obwodu tarnopolskiego) w szanowanej rodzinie księdza i działacza religijnego Theodora Dżulińskiego (1799–1887) i Honoraty Zawalnickiej ((1813–1898), gdzie był dzielnym i ostatnim dzieckiem. Po ukończeniu szkoły realnej w latach 1868–1869 studiował w Akademii Technicznej we Lwowie, a później w Niemczech. W roku 1869 Teofil pracował jako ekonom w Żurawnie (obecnie Lwowszczyzna). W roku 1877 został inżynierem Wydziału budowlanego Lwowskiej Rady Miejskiej, a w roku 1886 członkiem zarządu Instytutu Stauronipijjskiego we Lwowie.

Święcenia kapłańskie mieli bracia Jan (1830–1909) i Lew (1847–1923), których aktywna pozycja kulturalno-oświatowa prawdopodobnie wpłynęła na formowanie osobowości Teofila. Twórcze nastawienie przyszłego inżyniera,

a później malarza-amatora kształtowała atmosfera lat 1870–1890, w szczególności duże projekty wystawiennicze, w tym Lwowska Krajowa Wystawa Rolnicza i Przemysłowa (1877), Krajowa Wystawa (1894), wystawy etnograficzne w Kołomyi (1880) i Tarnopolu (1887), znajomość z wybitnymi ludźmi, zwłaszcza ze znanym badaczem sztuki ludowej W. Szuchewiczem (1849–1915).

T. Dżuliński był zamożnym człowiekiem, miał duży dom we Lwowie przy ul. Franciszkańskiej (obecnie ul. Korolenki, 8) w roku 1906 Dżulińscy otworzyli pracownię artystyczną. Dnia 21 grudnia tego samego roku w Muzeum Przemysłowym we Lwowie zorganizowano wystawę typów etnograficznych z 70 statuetkami z „malowniczymi strojami ludowymi z całej Galicji”. O wystawie pisano w wielu gazetach („Sprawa”, „Kurjer Lwowski”, „Słowo Polskie”, „Przegląd”, „Dziennik Polski”): figurki zostały wykonane w domu, a wypalone w fabryce Jana Lewińskiego.

Autorzy artykułów zwracali uwagę, że te typy „ludu galicyjskiego” w tym czasie były niedrodze i mogły być dobrą dekoracją pomieszczeń, jednak gdyby były stale w Muzeum, mogłyby je obejrzeć więcej osób.

Artyści wykonywali figurki przez kilka lat, więc zastanawiali się nad przekazaniem tego zbioru jakiemuś Muzeum, aby upamiętnić figurowanie (129 sztuk, z czego 47 ceramicznych) obecnie posiada Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego Instytutu Ludoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (MERA), co nastą-

piło w wyniku reorganizacji kilku muzeów Lwowa, w szczególności Muzeum Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki, Muzeum Przemysłowego, Muzeum „Domu Ludowego” i innych. Ponad 80 figurek (72 gipsowe i 11 ceramicznych) znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie im. A. Szeptyckiego. Kilka przedmiotów przechowywanych jest w Muzeum Ukraińskim w Stamford (USA; przekazał S. Lytwynenko), a także zbiory A. Skrentowicza.

Do produkcji wyrobów plastycznych w zakładach J. Lewińskiego używano gliny z Glińska (w pobliżu Żółkwy) i Olejowa (w pobliżu Złoczowa), a kaolin z Czech i Polski. Do odlewania z drewnianych form figurek — typów mieszkańców ówczesnej Galicji, w tym na terenach Zachodniej Ukrainy i Południowo-Wschodniej Polski — najpierw używano gipsu, a następnie gliny. Zgodnie z technologią produkcji ceramiczne figurki są podzielone na terakoty i przyciemniane gwaszem w jednym lub różnych kolorach. Na niektórych z nich po prawej stronie wstrzykiwano pionowe paski farby czerwonej, niebieskiej, purpurowej lub brązowej, co wzmacniało efekt dekoracyjny, a połyskiem przypominało brąz lub żelazo. Tylko jedna figurka jest całkowicie pokryta jasnozieloną polewą (Średnia, powiat Masłenicy).

Figurki gipsowe Dżulińskich są większe niż powtarzania autorskie w glinie. Najmniejszą (h=15,6; d=6,4 cm) jest żeńska rzeźba ceramiczna (Buczacz); największą (h= 29,5; d = 7 cm) — żeńska gipsowa (Ugniew). Wszystkie figurki,

z wyjątkiem jednej — z wizerunkiem Jana Chrzyciela, na niskich podstawkach kwadratowych (1,5 × 6,3 × 6,7; 1,7 × 7,5 × 7,4 cm). Podstawki są też swoistym źródłem odniesienia, bo zawierają dane o numerach figurek, autorach, pochodzeniu przedstawionych, rodzaju zajęć (np., druciarz z Jabłonki), trafia się rok i oznaczenie „Zdj. dok. 1905 r.” — źródłem było zdjęcie z roku 1905. Informacje podawane są pisanymi literami i pieczęciami: „Model Dżulynskoji”, „Jan Lewiński Lwów”, „Z fabryki/J. Lewińskiego”, „Jan/Lewiński”, „A. ДЖУЛИНСКОЙ”, „Z pracowni A. Dżulynskiej”.

Figurki są jak duży zespół ludzi (chłopów i mieszczan) w różnym wieku i płci w pełnym rozkwicie z własnymi emocjami, doświadczeniami, celami, które są przekazywane przez rysy twarzy, spojżenia, postawę, kontury postaci (smukłość dziewcząt i otyłość kobiet), zamknięcie rąk i nóg, szczegółową fakturę stroju ludowego i dodatków do niego. W postawie jednych widzimy chwalebnie się i złośliwość, w innych — pokorę i ucisk. Złożone przed sobą ręce dziewczyny przekazują jej nieśmiałość, a ręce jedna po drugiej u mężczyzn — zdecydowanie i pewność siebie.

Prezentowane są głównie ubrania świąteczne różnych pór roku, rzadziej — codzienne i robocze. Skrupulatnie odtworzono stroje paradne mieszkańców wsi większości obecnych obwodów lwowskiego, tarnopolskiego, iwano-frankowskiego i czerniowieckiego, wybranych miast lub miasteczek (Borynia, Brzeżany, Buczacz, Wyżnica, Hrebennów, Stanisławów, Kulików,

Sokolniki itp.). Ze względu na składniki ubrania i kolorystykę wyróżniają się figurki z Huculszczyzny (Mikuliczyn, Jabłonka). Wyszywane wzory na damskich i męskich koszulach i czapkach są wyraźnie nakreślone. Dżulińscy nie zapomnieli o dodatkowych elementach ubrania męskiego: czeresy, prochowce, „tobiwki” (skórzane torby); kobiecego: koraliki, gerdany, dukaci.

Pokucie reprezentowane jest przez wizerunki chłopów (Berezów, Zawalle, Cześniki, Tołuków). Dziewczyna z kosą z Tołukowa ubrana jest letnio: bogato zdobiony wysoki czepek, dodolna koszula z geometrycznym ornamentem, czerwona owijka z krawędzią; na pierś — naszyjnik z dukaczem i chusta w dłoniach. Oryginalne są jego znacznie mniejsze ceramiczne odpowiedniki w odcieniach czerwono-brązowym i fioletowo-czerwonym. Z chustką w dłoniach przedstawiona jest pokucianka z Cześników. Jej odzież wierzchnia to biały bajbarak — z jasnym haftem, a marszczona i bogata spódnica z licznymi fałdami. Zestaw odzieży męskiej obejmuje sirak z dużym kołnierzem, z przodu i z tyłu ozdobiony kolorowymi sznurowadłami i haftem.

Kolorowe są figurki pary z Wyżnicy (powiat Kutry): mężczyzna w średnim wieku z wąsami, brodą, słomkowym kapeluszem ozdobionym haftem koszulą i keptarem, brązową kataną (krótką kurtką z sukna samodzielnego), szerokim żółtym czeresem, „dziobenką” (wełnianą torbą), a na nogach — buty „aksamitki”. Na głowie nieśmiałej dziewczyny znajduje się wieniec z kolorowych kwiatów, jej długa (dodolna) koszu-

ła ozdobiona jest haftem, keptar ma podobne jak u mężczyzny ozdobienie; owijka jest podniesiona na jednej krawędzi, a na pierś — jasny naszyjnik. Cechy odzieży i pastelowe kolory podkreślają udane rozwiązanie artystyczne. Figurka dziewczyny o podobnym kształcie malowana zbyt jasnymi kolorami olejnymi. Bojkowszczyznę reprezentują figurki chłopów i mieszczan z Borynia, Hrebennowa, Niebyłowa, Rajtarowic. W zestawie ubrania męskiego z Niebyłowa — niski kapelusz z guzikami i torokami, biała koszula, krótki biały kożuszek z dużym kołnierzem, na brzegach wykończony futrem, brązowe spodnie i buty, pas i „dziobenka”. Znanych jest pięć wariantów z terakoty z kombinacją czerwonych i niebieskich kolorów.

Liczne figurki (parowe i pojedyncze, gipsowe i ceramiczne) reprezentują ludowe ubranie Podola (Bieniawa, Biała, Bogdanówka, Buczacz, Hermanówka, Dobrowlany, Krogulec, Łosznów, Terebowla). Rzadkie jest przedstawienie dwóch różnych figurek reprezentujących zimowy i wiosenno-jesienny rodzaj odzieży męskiej (Bogdanówka). Mistrzowsko podano zestaw odzieży zimowej na figurce przedstawiającej młodego mężczyznę wysokiego wzrostu, z wąsami, białą kopą na głowie, koszulą i czerwonym pojasem, brązową swytką ozdobioną szerokim kołnierzem, czarnym futrem na brzegach i rękawach. Elementami ubrania letniego są słomkowy kapelusz z czerwonymi opaskami, biała koszula z haftowanym kołnierzem i czerwona harasiwka, brązowa sirak z czerwonymi gu-

zikami, pas czerwono-żółty i toroki. Podobne ceramiczne figurki męskie są pokryte niebiesko-czerwonymi farbami. Ludowy strój mieszkańców Buczacza reprezentują cztery figurki kobiece i dwie figurki męskie. Kolorowe ubrania otyłych i niskich „kobiet buczackich” uzupełnione parasolami.

Oryginalne są figurki w ludowej odzieży damskiej i męskiej z terenu Południowo-Wschodniej Polski, w szczególności okolic Zakopanego, Nowego Targu (Szaflary), Krakowa (Zabieszów, Siątyzsky, Łobzów i Batowice), Żywca, Wieliczki, Brzyny i tym podobnych. Kobiety przedstawiane są niekiedy z modlitewnikiem w rękach (Wieliczka, Brzyna). Oryginalnym męskim nakryciem głowy jest rogatywka z futrem (Łobzów, Batowice) lub czarny kapelusz z ozdobą (Siątyzsky). Obcisłe żółte spodnie z haftem są częścią stroju mężczyzn z Nowego Targu i Zakopanego. Stroje wiosenno-jesiennie, w szczególności odzież wierzchnią męską — białą semeriągę z czerwonymi obrysami i torokami, opasaną skórzanym paskiem, widzimy na figurze z Siątyzsk. Natomiast w ubraniu mężczyzny z Gorodka (ok. Krynice, Łemkowszczyzna) połączono odzież wierzchnią (płócienną) z niebieską kamizelką i czerwoną harasówką.

Strój powszedni uzupełniał niekiedy worek na ramię (Żywiec), a w podaniu rzemiosła przedstawionych istotną rolę odgrywał jakiś odrębny element, np. wiązka drutów (Jabłonka). Odzież robotnika z Brzeżan podawana jest przez wizerunek niemieckiego kolonisty w zielonym far-

tuchu i z koszem za ramionami. Oprócz wersji gipsowej Dżulińscy wykonali również dwie formy terakotowe. Eleganckie ubranie i postawa mężczyzny z fajką w ustach, a także dwie pary butów na lewej ręce wskazują nie tyle na rodzaj jego zawodu (szewstwo), ile raczej na umiejętności kupca (Szaflary, powiat Nowy Targ).

Drewnianą formę dla figurki z wizerunkiem Jana Chrzyciela wykonał prawdopodobnie Wasyl Biduła — autor podobnej kamiennej figury. Mistrzom udało się przekazać cechy Świętego, a także wybrać jasną gamę. W fabryce J. Lewińskiego poprzez „odlewy” z płaskorzeźby W. Biduły zostały stworzone i wypukłe plakietki ceramiczne (2,2 × 10,5 × 11,5 cm) o tematyce chłopskiej („Chłopi w polu”, „Lirnik i chłop” itp.). Według W. Szuchewicza jest to „kilka scen z życia ludowego”, które A. Dżulińska „ożywiła odpowiednimi farbami olejnymi”.

Figurki Dżulińskich cieszyły się dużym zainteresowaniem wśród mieszkańców Galicji — sprzedawano je w różnych miastach i miasteczkach, m.in. we Lwowie, Kołomyi, Tarnopolu, Stryju, Krakowie, Tarnowie i innych, „Sokolskim Bazarze”. Pod względem jakości i wyglądu W. Szuchewicz utożsamiał je z włoską terakotą, choć kosztowały znacznie mniej. Twórca projekt Dżulińskich z fabryką Jana Lewińskiego zajął się z powodu przeprowadzki artystów do Polski.

Tak więc figurki Dżulińskich to kolorowa „historia” stroju ludowego mieszkańców Galicji końca XIX i początku XX wieku, która

już wtedy była zagrożona wyginięciem z życia codziennego. Dlatego, aby ten „niemy świadek” zeznawał przez całe życie i narodził się pomysł z figurkami. Fabryka J. Lewińskiego przyczyniła się do powielania tej pamiątki, która miała nie tylko funkcję dekoracyjną, ale i etnograficzno-oświatową.



Liudmyła Gerus
**Opiszniańska zabawka
gliniana z kolekcji
Jana Lewińskiego**

Jasna strona biografii ujawniająca szerokość zainteresowań wybitnego architekta, przemysłowca, pedagoga, mecenasa, działacza społecznego Jana Lewińskiego jest jego fascynacja ukraińską starością i dbałością o różne obszary tradycyjnej kultury Ukraińców. Wśród przykładów sztuki ludowej, które służyły jako źródło inspiracji i nowych pomysłów na wcielenie do przemysłowej produkcji ceramiki Jana Lewińskiego jest zabawka ludowa. Drobną plastykę i zabawkę produkowano w dziale rzeźbiarskim Fabryki Ceramicznej Jana Lewińskiego we Lwowie.

Okres aktywnej przebudowy Fabryki Ceramicznej Jana Lewińskiego na początku XX wieku, co zbiegło się z rozwojem na Ukrainie badań etnograficznych i powstawaniem muzeów, wyróżnił się pogłębieniem zainteresowania kolekcjonowaniem dzieł sztuki ludowej, w szczególności zabawek ludowych. Zabawkę

ludową zbierali krajoznawcy, etnografowie, archeolodzy, historycy, artyści. Pomimo osobistego zaangażowania w starożytności, w szczególności w sztuce, kolekcjonerami kierowała chęć zachowania artefaktów tradycyjnej kultury ludowej Ukraińców, które zniknęły pod wpływem czynników społeczno-ekonomicznych — intensywnego rozwoju przemysłu, zmian w życiu Ukraińców i tym podobnym. Zabawki zbierano w celu uzupełnienia funduszy etnograficznych muzeów lub zbiorów prywatnych, które później często przekazywano do muzeów. W tym okresie powstały zbiory Muzeum Ludowego Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki we Lwowie, Miejskiego Muzeum Przemysłowego we Lwowie, Kijowskiego Muzeum Artystyczno-Przemysłowego i naukowe i tym podobne.

Jan Lewiński posiadał kolekcję glinianych zabawek z Opisznia, która została następnie przekazana Ukraińskiemu Muzeum Narodowemu (od początku lat 1930 Muzeum Kulturalno-Historyczne) Ludowego Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki. Fakt darowizny odnotowano w Księdze inwentarzowej Muzeum Kulturalno-Historycznego Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki, Cz. IX, wrzesień 1937. Obecnie zbiór ten jest przechowywany w Fundacji Zabawki Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego Instytutu Ludoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy.

Gliniana zabawka ze znane go Opisznia była obiektem pożądania wielu muzeów i kolekcjonerów. Na przelo-

mie XIX i XX wieku zbierali ją m.in. Jan Zarecki, Wasyl Kryczewski, Mychajło Bojczuk, Zofia Nalepińska-Bojczuk. Ponieważ był to okres powstawania Muzeum Etnograficznego na Ukrainie, większość zabytków trafiła do funduszy muzealnych bez należytej legalizacji (nie określono autorów prac, ich dokładnej nazwy, czasu i miejsca produkcji).

Zbiór opiszniańskiej zabawki Jana Lewińskiego stanowiły 2 figurki kobiety, 1 figurka konika, 23 małe naczynia. Pomimo braku dokładnej określonego miejsca pochodzenia, zabawki te są oczywiście dziełami mistrzów z Opiszni z początku XX wieku. Do tego założenia skłaniają analogie ich plastiki i wykończenia z atrybutowanymi cechami opiszniańskich zabawek. Podstawą do dostrzeżenia ich przynależności opiszniańskiej jest fakt, że Opisznia jest znana jako główny ośrodek garncarstwa ukraińskiego, a w szczególności zabawki, która wśród wyrobów glinianych miejscowych rzemieślników zajmowała znaczące miejsce. Oryginalność opiszniańskiej zabawki glinianej zauważyli badacze tego rodzaju twórczości ludowej: Nikołaj Ceretelli: „Najlepsze względem polewy zabawki z miasteczka Opiszni, guberni połtawskiej, zdarzają się z polewą różnych kolorów”; Leonid Dinces: „Na Ukrainie szczególnie popularne były zabawki z Opiszni powiatu zińkowskiego na Połtawszczyźnie”; Oleg Czarnowski: „Opiszniańskie zabawki na ten temat (zabawki przedstawiające kobietę z ptakiem. — L.H.) miały bardziej wyraźne formy”; Olena Klymenko: „Na przełomie XIX i XX w. prawie każda rodzina

opiszniańska wyrzeźbiła zolulki w postaci ptaków, koni, owiec. Zdolne rzemieślniczki tworzyły dużych panie, jeźdźców, a także „mew” — wizerunek ptaka z pisklętami pod skrzydłami”.

Opiszniańskie „pani” ze zbioru Jana Lewińskiego, które stały się własnością Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego Instytutu Ludoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, są przedstawione z psem, mają niewielkie rozmiary, wyraźnie stożkowe kształty, nieco zwężone w miejscu zaznaczenia talii. Dolna część, która jest podstawą figurki, wyrzeźbiona na kole garncarskim. Głowa, tułów, ręce figurki kobiety, a także piesek są ręcznie wyrzeźbione. Charakterystyczna dla „pań” jest krótka szyja, głowa z wypukłymi rysami twarzy. Głowę wieńczy wykwinny kapelus. Postać psa jest postrzępiona warunkowo, podobnie jak postać ptaka, który jest oryginalnym plastycznym dodatkiem „pani”: jajowaty tułów, który przechodzi z jednej strony do szyi i głowy, z drugiej do ogona. Plastikę „pań” wzbogaca wykończenie błyszczącą szklistą polewą o kolorach jasnych żółtych i zielonych.

Figura konika ma elastyczną linię sylwetki, która płynnie zarysowuje cylindryczny tułów, elegancko zakrzywioną szyję, lekko uniesioną głowę, smukłe stożkowe nogi, krótki ogon skierowany w górę. W zgodzie ze spokojnym rytmem plastyki gładka powierzchnia figurek aktywnie dopracowane do obrazu reliefowe nalepy oznaczające grzywę, czujne uszy konika. Zabawka jest ręcznie wyrzeźbiona, wydrążona w środku, otwory do tworzenia gwizdków

znajdują się w tułowiu i ogonie. Z wierzchu pokryta jest brązową polewą.

Małe naczynia — „moneta”, która stanowi znaczną część kolekcji glinianych zabawek Jana Lewińskiego, powtarza rodzaje i lokalne cechy naczyń domowych. Podobnie jak naczynia stosowane, które były głównymi produktami garncarzy Opiszni, ich drobne kopie: garnek, dzbanek, makitra, rynnna, miska, naczynie do odcedzania, naczynie do pieczenia paschy, kubek, a także wazon i nowe formy naczyń: czajnik, sosjerka — dziedziczą uformowane przez wieki wybrzuszenie, gładkość linii sylwetki. Kształt poszczególnych naczyń plastycznie uzupełnia profilowanie korony. Pod względem jakości są to produkty z terakoty i majoliki. Powierzchnia naczyń majolikowych na wierzchu pokryta jest dekoracją z elementów kwiatowo-roślinnych w kolorach zielonym, niebieskim, brązowym, białym. Naczynia z terakoty są ozdobione „opisem” — malowanymi brązowymi i białymi angobami na surowej skorupie prostymi i falistymi liniami, kropkami, owalami i innymi bezpretensjonalnymi geometrycznymi kształtami, okrążającymi powierzchnię naczyń wokół, najczęściej bliżej korony. Jeden z dzbanów na szyi jest oznaczony krzyżem, co wskazuje na chęć mistrza do stworzenia wiarygodnej kopii. Kolekcja „moneta”, mimo stosunkowo kompletnego asortymentu małych naczyń, została prawdopodobnie wykonana przez wykwalifikowanego garncarza na zamówienie.

Data, kiedy kolekcja została przekazana Muzeum Towarzystwa Naukowego

im. Szewczenki we Lwowie, nie została jeszcze ustalona. Wpisy w Księdze inwentarzowej, datowane na wrzesień 1937 roku, zawierają krótkie opisy wizualnych cech zabawek i informują, że są „darem Jana Lewińskiego”. Dowodów na ten fakt darowizny brakuje również w kronice Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki. W tym samym czasie udokumentowano dar Muzeum Stepana Lewińskiego, syna Jana Lewińskiego: „29 nowych przedmiotów, a mianowicie zbiór naczyń huculskich (wyroby fabryczne)”. Wiadomo również, że zakup zabytków przez Muzeum nie zawsze pokrywał się z jego wpisem do Księgi inwentarzowej, a często nastąpił znacznie później. Podstawą takiego rozumowania są dokonane w tej samej Księdze inwentarzowej wpisy przedmiotów z kolekcji Kostia Szzyrkowego, które zbierał na Podolu na zamówienie Muzeum Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki we Lwowie i przekazał w roku 1913.

Prawdopodobnie do Jana Lewińskiego zabawki trafiły od znanego ceramika, ucznia Kołomyjskiej Szkoły Ceramiki Osypa Białoskórskiego, który w latach 1904–1908 pracował w cegielni Jana Lewińskiego we Lwowie (od roku 1905 — jako dyrektor tego zakładu), a od roku 1906 — na Połtawszczyźnie (w 1906 roku został dyrektorem artystycznym i zastępcą kierownika Glińskiego Warsztatu Garncarskiego; w ciągu 1907 roku i do połowy 1909 r. — kierownikiem technicznego (budowlanego) działu Myrhorodzkiej szkoły artystyczno-przemysłowej imienia Mikołaja Gogola; w latach 1910–1913 w Gliń-

skiej Szkole Instruktorów Garncarstwa), w roku 1917 został kierownikiem i dyrektorem artystycznym ww. szkoły. W tym okresie swojego pobytu na Połtawszczyźnie Osyp Białoskórski odwiedził Opisznę, gdzie oczywiście kupił kolekcję glinianych zabawek.

Na początku XX w. bliskie stosunki między ceramikami Połtawszczyzny i Galicji, w szczególności za pośrednictwem absolwentów Kołomyjskiej Szkoły Garncarskiej Stanisława Patkowskiego, Osypa i Mikołaja Białoskórskich, Jerzego Lebiszcza, miały miejsce w kontekście realizacji wprowadzonego przez twórczą inteligencję Wschodu i Zachodu Ukrainy programu kształtowania jednolitego ukraińskiego stylu, który był przejawem pobudzenia patriotycznych uczuć i pragnienia duchowej jedności narodu.

Podarowany Muzeum Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki we Lwowie zbiór glinianych zabawek z początku XX wieku mistrzów jednego z największych na Ukrainie i obecnie działającego ośrodka garncarskiego Opisznia na Połtawszczyźnie, który ze względu na historyczne okoliczności jest obecnie przechowywany w jednym z największych muzeów etnograficznych na świecie — Muzeum Etnografii i Rzemiosła Artystycznego Instytutu Ludoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, jest jego cennym atutem. Zabytki opiszniańskiej zabawki w roku 1980 zostały zaprezentowane w salach tego muzeum na wystawie „Ukraińska zabawka ludowa”, poświęconej Międzynarodowemu roku dziecka. Obecnie

prezentowane są w stałej ekspozycji Muzeum. Jako obiekt artystyczny zabawki te przyciągały uwagę znanych artystów, m.in. Stefani Gebus-Baranieckiej (rysunki znajdują się w archiwum prywatnym), Heleny Kulczyckiej (Archiwum Instytutu Ludoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy). Analiza i publikacja wzorów zabawki opiszniańskiej przeprowadzono w badaniach zawodowych.

Działalność kolekcjonerska Jana Lewińskiego zasługuje na szczególny szacunek i jest znaczącym wkładem w zachowanie i popularyzację ludowych tradycji garncarstwa, w szczególności pogłębia wiedzę o historii i cechach artystycznych ukraińskiej zabawki ludowej.



Liudmyła Owczarenko
Skrzydła ukraińskiego ceramologa Osypa Białoskórskiego

O życiu i twórczej działalności wybitnego ukraińskiego ceramologa, ceramika i technologa, teoretyka i autora podręczników metodycznych dla technologii produkcji ceramiki, aktywnego budowniczego krajowego szkolnictwa ceramicznego Osypa Białoskórskiego informacje muszą być zbierane w kawałkach. Najbardziej kompletne informacje biograficzne na ten temat zawiera zaprezentowany w salach tego muzeum na wystawie „Ukraińska zabawka ludowa”, poświęconej Międzynarodowemu roku dziecka. Obecnie

Ukraińskiego Garncarstwa w Opisznie w Fundacji Ceramologa J. Łaszczuka. Również informacje o działalności O. Białoskórskiego opublikowano w pracach historyków sztuki O. Nogi i P. Szmagała, ceramologa O. Poszywajła. Krótkie informacje o artyście zawierają niektóre słowniki i publikacje o charakterze encyklopedycznym.

Urodził się Osyp Białoskórski dnia 17 czerwca 1883 roku w Kołomyi. Po ukończeniu 4-klasowej szkoły wstąpił do gimnazjum, które musiał opuścić z powodu trudności materialnych rodziny. Nauka w Kołomyjskiej Szkole Garncarskiej trwała do roku 1900. Po jej ukończeniu przez kilka lat pracował w warsztatach garncarskich Galicji i Lwowa.

Informacje o pracy O. Białoskórskiego w fabryce J. Lewińskiego są dość rozproszone i informują o szybkiej karierze ceramika: w roku 1904 — dekorator wyrobów glinianych, później — kierownik warsztatu artystycznego; 1905 — maj 1908 — dyrektor fabryki. Wraz z innymi artystami sztuki i rzemiosła O. Białoskórski dał impuls do nowego etapu rozwoju przedsiębiorstwa. Charakteryzował się poszukiwaniem nowych form, ornamentyki, wykorzystywaniem wątków etnograficznych do dekoracji ceramiki użytkowej, a takie wyroby fabryki cieszyły się popytem na rynkach europejskich. Ponadto początek 1890 roku był przełomowy w rozwoju artystycznej majoliki i płytek okładzinowych. Zapotrzebowanie na te materiały w budownictwie, związane z przenikaniem współczesnych secesyjnych trendów

europejskich do architektury Galicji, przyczyniło się do rozwoju tej branży. Pracując w fabryce, O. Białoskórski opracował wiele wzorów płytek okładzinowych, wykonał paneau ceramicznych na podstawie stylu ludowego i był współautorem płytek ceramicznych w stylu huculskim dla budynków „Dniestr”, „Ukraiński Dom Akademicki”, dla dworca kolejowego we Lwowie. Ceramik pracował dość owocnie w produkcji kafli. Wiadomo, że w roku 1907 był członkiem „Rusińskiego Kółka Ceramicznego”, a w 1910 — członkiem sekcji kaflarskiej przy Centralnym Związku galicyjskiego przemysłu fabrycznego, którym kierował J. Lewiński. O. Białoskórski pomagał J. Lewińskiemu tworzyć oryginalny ukraiński wizerunek architektoniczny Lwowa w ubraniach i formach własnego modelu secesyjnej narodowej z wprowadzeniem kolorowego świata ornamentyki ludowej.

Ludowo-artystyczne poszukiwania stylistyczne w projektowo-produkcyjnych firmach Lwowa odbywały się również w działalności twórczej O. Białoskórskiego. Był uczestnikiem tworzenia ukraińskiej stylistyki pierwszych dekad XX wieku na terenie zachodniej Ukrainy.

O. Białoskórski należy do tych osób, które zdały sobie sprawę z fundamentalnego znaczenia szkolnictwa ceramicznego jako środka ochrony i zatwierdzenia tożsamości narodowej, rozwoju tradycji artystycznych, i przyczyniły się do rozwoju kultury ceramiki na Ukrainie i zachowania jej dziedzictwa. Ten kierunek swojej działalności ceramik uważał za główny i szczególnie opisał w liście

do Ludowego Komisarza Edukacji W. Zatońskiego. Prawdopodobnie swoją pracę w fabryce J. Lewińskiego O. Białoskórski połączył z pierwszym doświadczeniem w szkole garncarskiej, ponieważ w roku 1906 został dyrektorem artystycznym i zastępcą kierownika Glińskiego Warsztatu Garncarskiego (Połtawszczyzna), zorganizował wydział kaflarstwa, wprowadził technikę rytualną pobielonego czerpeka, umiejętnie stosując lokalne tradycje. Dnia 1 stycznia 1907 został zastąpiony przez Połtawskie Gubernialne Ziemstwo do pracy w Myrhorodkiej szkole artystyczno-przemysłowej im. M. Gogola, gdzie do dnia 15 lipca 1909 kierował działem technicznym (budowlanym). To dzięki wysiłku O. Białoskórskiego i kilku innych nauczycieli wprowadzono badania i produkcję tradycyjnej ukraińskiej ceramiki malowanej. Ale dnia 15 lipca 1909 O. Białoskórski opuścił służbę na własne życzenie. Do końca roku kierował Oddziałem Ceramicznym Cesarzowskiego Towarzystwa Technicznego w Petersburgu. W następnym roku zorganizował kursy przygotowujące specjalistów do produkcji ceramiki artystycznej na Bukowinie, badał tamtejsze gliny i prowadził ruchomą pracownię garncarską. Pod Czerniowcami prowadził 6-miesięczne warsztaty, które ukończyło około 20 utalentowanych garncarzy. Udane zastosowanie charakterystycznych dla garncarstwa połtawskiego technik zdobienia na ceramice bukowińskiej było warunkiem wstępnym jej sukcesu na Wystawie

Wiedeńskiej (1910). Przez kilka następnych lat, do roku 1913, a także w roku 1917 O. Białoskórski był kierownikiem i dyrektorem artystycznym jedynej w Imperium Rosyjskim Glińskiej Szkoły Instruktorów Garncarstwa (Połtawszczyzna). Kierowany przez niego zakład wystawiał swoje prace twórcze w 1913 roku na Wystawie Powszechnej w Kijowie i na II Wszechrosyjskiej Wystawie Rzemieślniczej w Petersburgu. Na tych wystawach odnotowano również wyroby gliniane garncarzy ze wsi Dybyńce (Kijowszczyzna). W tym samym roku O. Białoskórski przystąpił do organizacji tamtejszego warsztatu garncarskiego, ale z powodu wybuchu I wojny światowej nie udało się go otworzyć. W latach 1916–1918 O. Białoskórski kierował Nikołajewską szkołą garncarską (gubernia charkowska). Następnie pracował jako kierownik Wydziału Kształcenia Zawodowego guberni podolskiej, pracownik Wydziału Edukacji Narodowej w Winnicy, przewodniczący Komitetu Rzemieślniczego w Kamieńcu Podolskim i przystąpił do organizacji kilku szkół zawodowych. W roku 1920 kierował Wydziałem Rzemieślniczym w Myrhorodzie. Następnie tam też zorganizował warsztat garncarski, którym kierował do 1923 roku. W roku 1924 O. Białoskórski rozpoczął pracę na stanowisku Głównego Inspektora Wydziału Edukacji Artystycznej Ludowego Komisariatu Edukacji Ukrainy i wielokrotnie zwracał uwagę swojego kierownictwa na potrzebę wspierania szkół cerami-

ki, opracowywał typowe programy nauczania dla artystycznych i przemysłowych szkół zawodowych, nadzorował działalność instytucji artystycznych Kijowa, Połtawy, Podola, Słoboższczyzny i Czernihowa, podkreślał potrzebę ich zachowania i wsparcia w postaci subwencji państwowej. Na początku roku 1925 O. Białoskórski przez dwa tygodnie badał stan szkół garncarskich na terenie Naddnieprzańskiej Ukrainy. Od września 1925 roku pełnił funkcję dyrektora Myrhorodzkiego Technikum Artystyczno-Ceramicznego. Opracowano wówczas projekt programu nauczania dla kursów I-III oraz opracowano autorskie programy z dziedzin sztuki. Na I Ogólnoukraińskiej Konferencji Edukacji Artystycznej (1926) O. Białoskórski zgłosił „Programy szkół zawodowych”. Dnia 7 lipca 1926 O. Białoskórski powrócił do Ludowego Komisariatu Edukacji jako starszy inspektor ds. kształcenia przemysłowo-technicznego (rzemieślniczo-technicznego) i kontynuował inspekcję szkół garncarskich Naddnieprzańszczyzny, które na przełomie lat 1920–1930 podlegały kolejnej reorganizacji. W roku 1928 zbadał gliny makarowojarowskie i opracował plan organizacji Makarowo-Jarowskiej Ceramicznej Szkoły Rzemieślniczo-Przemysłowej Rejonu Nowoswietłowskiego okręgu ługańskiego. W roku 1929 O. Białoskórski został przeniesiony do pracy w sektorze naukowo-metodycznej edukacji przemysłowej Ludowego Komisariatu Edukacji i napisał specjalne „Wyjaśnienia do programów nauczania”

dla szkół rzemieślniczych i przemysłowych, w których podkreślił znaczenie wiedzy ukraińskiego ornamentu dla tych instytucji specjalizujących się w sztuce ludowej. W tym samym czasie opracowano programy szkoleń produkcyjnych i dyscyplin specjalnych. W latach 1928–1932 ukazało się pięć z sześciu podręczników O. Białoskórskiego i był to wynik potężnej pracy pierwszorzędnego technologa ceramiki: „Jak zrobić gliniane naczynia” (1911), „Technologia ceramiczna. Dla szkół rzemieślniczo-przemysłowych i warsztatów dydaktycznych” (1928), „Płytki gliniane i jak produkować je ręcznie i maszynowo” (1930), „Kurs technologii ceramicznej dla średnich szkół technicznych i szkolnictwa fabrycznego i zakładowego” (1930), „Technika wyrobów ceramicznych: w przemyśle drobnym i rzemieślniczym” (1931), „Kaflarstwo: książka robocza dla kursów krótkoterminowych i niższych szkół zawodowych” (1932). Te podręczniki technologii garncarstwa były prawie jedynymi publikacjami krajowymi, które były używane w ceramicznych zakładach edukacyjnych Ukrainy. Pod koniec 1920 roku większość ceramicznych zakładów edukacyjnych na terenie Naddnieprzańszczyzny została ponownie wykorzystana do szkolenia pracowników dla przemysłu fabrycznego i zakładowego, a w takich okolicznościach O. Białoskórski podkreślił znaczenie zachowania tradycyjnych wartości artystycznych w dziedzinie ceramiki. W roku 1932 O. Białoskórski przeszedł do pracy w Ukraińskiej Radzie Oświeceniowej, gdzie organi-

zował stację ceramiczną. Dwa lata później założył fabrykę garncarską w Baczysaraju (Krym), a jesienią 1935 roku organizował naukowo-doświadczalną stację ceramiczną w Alma-Acie (Kazachstan), którą kierował do 1943 roku. Jego ówczesne wyroby na Światowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu (1937) otrzymały srebrny medal i dyplom. Dnia 26 sierpnia 1943 po ciężkiej chorobie O. Białoskórski zmarł. Osyp Białoskórski jest wybitnym ukraińskim ceramikiem. Należy do plejady twórców ozdobnych podstaw ukraińskiego stylu narodowego panującego w ceramice Galicji, rozwijał ukraińską stylistykę pierwszych dekad XX wieku na terenie zachodniej Ukrainy. Poprzez twórczą praktykę przyniósł do ceramicznych zakładów edukacyjnych Ukrainy duże artystyczne i technologiczne doświadczenie profesjonalnej produkcji, które opiera się na tradycyjnej ceramice. Poprzez pracę w ceramicznych zakładach edukacyjnych i w Głównym Komisariacie Zawodowego i Specjalistycznego Naukowego Wykształcenia Ludowego Komisariatu Edukacji Ukrainy ceramik miał duży wpływ na powstawanie ośrodków garncarskich Naddnieprzańszczyzny i kształtowanie regionalnych cech ukraińskiego stylu artystycznego początku XX w. na Ukrainie. Najlepszy ówczesny ukraiński specjalista w zakresie technologii ceramiki, jest autorem programów nauczania dla szkół ceramiki i podręczników, które do dziś pozostają prawie jedynymi krajowymi publikacjami na ten temat.



Agniia Kołupaiewa
**Kafle fabryki
Jana Lewińskiego
we Lwowie**

Kafle do budowy pieców grzewczych, kominków zajmują szczególne miejsce w dziedzictwie ceramicznym J. Lewińskiego. „Fabryka Pieców Kaflowych. Jan Lewiński”, otwarta w roku 1889 wspólnie z J. Zachariewiczem, A. Domaszewiczem na działce Kastelówka we Lwowie, powstaje jako pierwsza względem czasu powstania i znaczenia w kilku jednostkach firmy ceramicznej J. Lewińskiego. Fabryka odegrała główną rolę w kształtowaniu się ukraińskiego kaflarstwa artystyczno-przemysłowego na poziomie europejskim, utrzymując pierwszeństwo w tej dziedzinie w Galicji do roku 1914 r. Piec kaflowy, który na przełomie XIX i XX wieku był głównym źródłem ciepła w domach mieszkalnych i publicznych, w produkcji fabryki J. Lewińskiego był nie tylko znakiem komfortu, zamożności, ale także największą ozdobą wnętrza, przejawem wartości estetycznych, narodowych. Powstanie kaflarstwa artystycznego i przemysłowego na przełomie XIX i XX w. odbywało się w trudnych warunkach historycznych i społeczno-ekonomicznych, na tle wzrostu świadomości narodowej Ukraińców, powstania gospodarki, industrializacji i mechanizacji produkcji, „eksplozji” budownictwa w miastach. Zakład Kaflarski J. Lewińskiego zwiększył potencjał arty-

styczny i produkcyjny w warunkach ostrej konkurencji z produktami zakładów galicyjskich i zachodnioeuropejskich, które napełniły rynek lokalny. Fabryka J. Lewińskiego dostarczała piece do Lwowa i prowincji, do Rumunii, ziem Ukrainy należących do Rosji. Wśród galicyjskich zakładów kaflarskich (w roku 1890 było ich około 50) najważniejsze były także Zakłady J. Zachariewicza i L. Wenera w Glińsku (koło Lwowa) oraz firma „Kubin, Brich i Korzeniewski. Fabryka Pieców Kaflowych. Lwów”. W roku 1910 „Warsztat bednarzy i kaflarzy” połączył 14 ośrodków kaflowych. O autorytecie J. Lewińskiego świadczy jego powołanie na kierownika grupy lwowskiej w utworzonym wówczas Dziale kaflowym przy Centralnym Związku Galicyjskiego Przemysłu Fabrycznego. Rozwój kaflarstwa odbywał się poprzez ciągłe doskonalenie artystyczne i techniczne wyrobów. Znane jest podejście nowoczesne J. Lewińskiego w zakresie wzmocnienia technicznej bazy produkcyjnej zgodnie z najnowocześniejszymi osiągnięciami przemysłu (maszyny parowe, prasy mechaniczne do produkcji kafel, urządzenia do przetwarzania surowców, piece do wypalania). Wkład fabryki w rozwój technologii ceramicznej można prześledzić w stosunku do materiału, eksperymentu w zakresie składu mas ceramicznych, poszukiwaniu nowych środków polichromii, receptury polew, wprowadzenia muflowego wypalania (w szczególności kafli wielokolorowych) i tym podobnym. Bazę stanowili chemiczno-technologiczne laboratorium

fabryki J. Lewińskiego. Wsparcie techniczne ceramiki przemysłowej Galicji prowadziła również „Krajowa Stacja Eksperymentów Ceramicznych przy Politechnice Lwowskiej” (utworzona w roku 1886). Jan Lewiński jako jeden z pierwszych zaczął przyciągać profesjonalnych artystów do projektowania kafli i pieców kaflowych. W różnych okresach w fabryce pracowali znani rzeźbiarze M. Paraszczuk, M. Gawryłko, G. Kuźniewicz, S.-R. Lewandowski. Działem kaflowym kierował S. Dzbański, członek Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie. Kafle zostały zaprojektowane i wcielone w materiały przez wybitnych architektów, ceramików, artystów w tym A. Łuszyński, E. Kowacza, L. Lewiński, absolwenci Kołomyjskiej Szkoły Garncarskiej Osyp i Mikołaj Białoskórscy, J. Lebiszczak, M. Łukijanowicz, który studiował i uczył się w szkole ceramicznej we wsi Towste (obecnie obwód tarnopolski), a także praktykował w przedsiębiorstwach ceramicznych Europy Zachodniej. Unikalne innowacyjne doświadczenie techniczno-artystyczne Lwowskiej fabryki J. Lewińskiego, zwłaszcza w zakresie rozwoju ukraińskiego stylu w ceramice, wpłynęło na kształtowanie się Narodowej postaci artystycznej ceramiki ośrodków ukraińskich. Wyroby kaflarskie Jana Lewińskiego otrzymywały najwyższe wyróżnienia na wystawach regionalnych, międzynarodowych, godnie prezentując ukraińską kulturę narodową i przemysł: we Lwowie (1892, 1894), Paryżu (1900), Krakowie (1905), Kołomyi (1912), Kijowie (1913).

Podczas wzniesienia fabryki (1912–1914) dział kaflowy wyprodukował ponad 100 próbek oryginalnych pieców artystycznych i dziesiątki typów wg cech funkcjonalnych i technicznych: piece pokojowe, piece kominkowe (cztery lub pięciokątne w planie), „watrany” (kominki), „kuchnie” itp.

Zestaw pieca zawierał kafle przednie, narożne, okapowe, cokoły — wszystkie razem tworzyły kompozycję pieca, która czasami przybierała postać wyrafinowanej struktury architektonicznej. Różnice konstrukcyjne miały kafle do ukończenia pieca, które są również nazywane „koroną” („korunkowe”). W zależności od kierunku stylistycznego architektoniczne zakończenie pieca mogło być różnym: fryz z okapem, szczyt lub attyka, czego przykładem są wydłużone poziomo kafle z kolekcji A. Kamenszczyka z reliefowym rzędem słoneczników, uzupełnionym malowaniem (42 × 10,5 cm). Charakterystyczny jest również okrągły kształt wyrobu kaflowego — tzw. „duszniak” („duczka”) do regulacji wymiany ciepła pieca. Na „Duszniaku” (śr. 11,5–12 cm) jest piętno (sygnatura) producenta, napisane lub w języku ukraińskim — „ІВАН ЛЕВІНЬСКИЙІ. Львів”, czyli po polsku — „JAN LEWIŃSKI. Lwów” w liropodobnej oprawie z łodyg koniczyny. Poszczególne zestawy pieców mogły również zawierać duże wstawki, niezależnie od konfiguracji (zaokrąglone, prostokątne itp.), zwane według ówczesnej terminologii kaflarskiej „medaliony”. Ogólnie cechą kaflarstwa przemysłowego z końca XIX — początku XX wieku jest obecność

skomplikowanych kształtów i profili, całych bloków, które mogły łączyć gotowe elementy architektoniczne pieca, np. pilastry, półki, kolumny itp.

Płytki fabryki J. Lewińskiego są kwadratowe (22,5 × 22,5 × 4,5 cm), składają się z dominującej płytki, która jest nośnikiem wystroju, i rumpy do mocowania w murze pieca. Trafiają się produkty i większego formatu. Zestaw piecowy zawierał również akcesoria metalowe: drzwiczki pieca z zawiasami, zasuwką, który wykonał zespół ślusarski firmy J. Lewińskiego. Świadczą o tym eksponowane drzwiczki z prywatnej kolekcji, na których odwrócić znajduje się napis „Jan Lewiński. Lwów”. Drzwiczki pieca fabryki są zwykle bogato zdobione, podwójne, często z wewnętrzną ażurową kratą. Wiadomo, że projekty wyrobów jak metalowych, tak ceramicznych, opracowywali czolowicy artyści biura architektonicznego J. Lewińskiego.

Pod względem technologicznym kafle fabryki należą do majoliki. Wyciskano je z gliny ceramicznej w formach gipsowych. Formy odlewano według modeli tworzonych przez rzeźbiarzy. Kafle wypalano dwukrotnie w temperaturze 1000°C. W wykończeniu zastosowano angobę i półprzezroczyste polewy kolorowe (glazury), które po wypaleniu stały się szkliste. Zabarwienie polew zależało od obecności w ich składzie tlenków metali, efekty malarskie powstawały w wyniku reakcji chemicznych w procesie wypalania wyrobów. Tak więc związki żelaza predestynowały gamę kolorów polew od żółtego, czerwonego do brązowego,

czarnego, obecność miedzi — szmaragdowego błękitu, niebiesko-zielonego i kobaltu — niebieskiego, sinego i tym podobnych. Z 1 m³ gliny wykonano kafle na jeden piec, których koszt wypalania wahał się od 50 do 100 koron (za wielokolorowe — droższe).

W wykończeniu kafla fabryki J. Lewińskiego widzimy polewy niezwykle szerokiej palety kolorów i odcieni. Masowo produkowano piece o ciemnym kolorze (zielony, brązowy, bordowy). Aby uzyskać czystość koloru polewy, przednią powierzchnię kafla najpierw pokryto cienką warstwą białego angoba. „Wybielanie” — tradycyjna metoda kaflarstwa, znana od XVII wieku. Technika ta została wykorzystana w poszukiwaniu metody wytwarzania eleganckich białych kafla „pod porcelaną”, które pod koniec XIX w. należały do produktów importowanych. „Wybieloną” powierzchnię kafla pokryto przezroczystą polewą, otrzymując po wypaleniu mleczno-biały kolor, jak na elitarnych „białych piecach” z Berlina, popularnych w Galicji. Następnie wynaleziono pełnoprawną białą polewę, która w pewien sposób zrekompensowała import zachodnioeuropejski.

Relief jest głównym w dekoracji kafla. Reliefowy ornament, przeznaczony do gry światła i cienia, w różnych wariantach wzbogacony o kolorowe lub malarskie malowanie. Ekspresja reliefu wzmacnia kontrastujące połączenie gładkich obszarów z płaszczynami wypełnionymi elementami plastycznoteksturowanymi, ich proporcjonalna, rytmiczna organizacja, gęstość, rzadkość

i tym podobne. Produkowano również piece z gładkich kafla, które miały plastyczne akcenty (medalion na środku lustra, okapy i wykończenia). Co ciekawe, kafle o jednym motywie reliefowym wytwarzały zarówno monochromatyczne (monofoniczne, pokryte polewą tego samego koloru), jak i polichromowane (ręcznie rysowane), w różnych wariantach kolorystycznych. Zdziwiałoby bogactwo ornamentyki kafla, która zawsze jest harmonijnie związana z tektoniką produktów.

W stylistyce ornamentu różnią się kafle wykrywające podstawowe artystyczne tendencje w ukraińskiej architekturze, sztuce końca XIX — pocz. XX w. A to — historyzm (eklektyzm) w jego neostyle (lata 1890), secesja w nurtach ozdobnych (dekoracyjnych) i racjonalnych (1900–1919) i secesja ukraińska, jasny styl narodowy, rozwój którego na przełomie XIX–XX w. wystąpił w kierunkach współczesnych idei paneuropejskich formowania krajowego modelu profesjonalnej sztuki i lokalnego przemysłu.

Kafle w stylistyce historyzmu dziedziczą schematy, ornamentykę poprzednich epok artystycznych, zrozumiały dla kupującego. Charakterystyczne są centryczne, symetryczne ornamenty, motywy muszli, akantu, palmy, rustyki, wysoki relief, szeroka rama profilowana (neorenesans). W dekoracji niektórych produktów można zobaczyć rombowa siatkę „tre-ljaż”, kartusze, woluty, „ornament kutego metalu” (neobarok) lub wspomniany motyw rokokowego rocaille o krzywoliniowym kształcie (neobarok) lub lekkie girlandy (neoklasycyzm).

Paneuropejska stylistyka secesji w różnych krajach miała różne nazwy (Art Nouveau, Modern, Secesja, Jugendstil itp.), które oznaczały odejście od starych i poszukiwanie nowych zasad formacji artystycznej, zebranych np. w świecie przyrody. Kafle fabryki J. Lewińskiego, oznaczone wpływami secesji (wiedeńska wersja modernu), wyróżniają się linearnością wyrostu, stylizowanymi, rytmicznymi motywami. W ich kompozycji dominuje zasada równowagi dynamicznej, falisto zakrzywiona linia („uderzenie biczem”), ruch wirowy, ukośny. Interpretowane są obrazy pnączy, pęczków jagód, kwiatów, lilii wodnych i ważek, liści dębu lub innych wyrazistych w sylwetce elementów przyrody. Racjonalny nurt secesji jest wyczuwalny w kaflach o bardziej statycznym, powściągliwym wyrostu, motywach geometrycznego ornamentu.

Jasnym kolorytem narodowym, emocjonalnością wzory pieców w stylu ukraińskim, opracowane przez A. Łuszyńskiego, E. Kowacza, O. Białoskórskiego, M. Łukijanowicza, cieszyły się dużym powodzeniem na wystawach i wśród konsu-

jako podstawy rozwoju kultury narodowej. Fabryka J. Lewińskiego, wraz z Kołomyjską Szkołą Garncarską (1876–1914), innymi szkołami narodowego w ceramice Galicji, w szczególności jej wariantu zachodniego (galicyjskiego), znanego pod nazwą „huculska secesja”. Artystyczne podstawy produktów zaczęły powstawać na gruncie badań, interpretacji cech garncarskiego zachodnich etnograficznych regionów Ukrainy, przede wszystkim Huculszczyzny, Pokucia (koloryt, techniki malarskie, ornament). Dostrzegali w nich kod narodowy, podstawę rozwoju ceramiki.

Interesującym stało się twórcze zrozumienie kafla utalentowanego mistrza z Kosowa Oleksy Bachmatiu, które zyskały uznanie po pierwszych wystawach etnograficznych w Wiedniu (1873), Lwowie (1877), Kołomyi (1880). Oryginalne wzory pieców w stylu ukraińskim, opracowane przez A. Łuszyńskiego, E. Kowacza, O. Białoskórskiego, M. Łukijanowicza, cieszyły się dużym powodzeniem na wystawach i wśród konsu-

mentów ukraińskich. Charakterystyczne są kafle ze zbioru MERA i prywatnych kolekcji, w których malowana ornamentyka ceramiczna (zawarta w nowoczesnych schematach) jest połączona z elementami pochodzącymi z innych rodzajów sztuki ludowej (haft, tkactwo, rzeźba w drewnie, mosiężnictwo). Wyróżnia je ornament geometryczny. Poszukiwanie ogólnokrajowej jedności ukraińskiego stylu w ceramice na początku XX w. reprezentują kafle, w których przewija świadoma synteza ekspresyjnych środków ceramiki ludowej różnych regionów Ukrainy (na przykład Huculszczyzny i Połtawszczyzny), obecnie oddzielonych granicami. Stylistyka wystroju wiąże się z kolorystyką kafla — od nasyconych kolorów epoki historyzmu do bładych, pastelowych odcieni secesji. Kolorystyka kafla w stylu ukraińskim opiera się na zestawieniu dwóch lub trzech kontrastujących kolorów na białym (czasami brązowym) tle, zgodnie z tradycją ukraińskiej ceramiki malowanej, majoliki ludowej. Malowanie zachowuje kontrastowy kontur i plamy sylwetko-

we kolorów miejscowych. Tak więc niezwykle szeroka i wyrafinowana jest paleta funkcjonalno-estetyczna fabryki kafla J. Lewińskiego we Lwowie. Fabryka odegrała wybitną rolę w tworzeniu ukraińskiego kaflarstwa artystycznego i przemysłowego w kontekście europejskim na przełomie XIX i XX w., zapewniając odrodzenie, modernizację na poziomie przemysłowym tradycji ceramiki ludowej, kaflarstwa. Kafle, piece kaflowe, zajmujące ważne miejsce w dziedzictwie ceramicznym Jana Lewińskiego, odznaczają się wysokimi walorami artystyczno-technicznymi oraz, bogactwem i różnorodnością form, ornamentyki, rozwiązań stylistycznych, kolorystycznych, co zapewniło ich popularność i konkurencyjność na rynku. Opracowany oryginalny system artystycznego kształtowania powielanych wyrobów ceramicznych, w szczególności kafla, przejawiając duch sztuki ludowej, wpłynął na kształtowanie się nowych podstaw rozwoju ukraińskiej ceramiki artystycznej i przemysłowej oraz profesjonalnej na podstawie krajowej.

КАТАЛОГ

пам'яток із колекції Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України



- с. 14.** Ваза. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h–11,1; d–11,6 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45165.
- с. 15.** Ваза. Майоліка; ритування, розпис. h–40,1; d–21,6 см. Фабрика І. Левинського. 1909 р. МЕХП, ЕП 45099.
- с. 16.** Рекламна вивіска. Майоліка. 15 × 30 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, б/н.
- с. 17.** Рекламна вивіска. Майоліка. 15 × 45 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, б/н.
- Облицювальна плитка. Шамот, полива; тиснення у формі, розпис, поливання. 13,5 × 13,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45305.
- с. 18.** Кахля для каміна. Майоліка; ритування, розпис. 24,0 × 24,0 × 3,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 47186.
- Кахля для печі. Майоліка; тиснення у формі, розпис. 22,5 × 22,5 × 4,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 47173.
- с. 19.** Таріль із портретом Т. Шевченка. Майоліка; розпис. h–3,2; d–34,6 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45295.
- с. 20.** Карафа. Майоліка; ритування, розпис. h–22,0; d–12,3 см. На денці штамп: «І. Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45228.
- Горщик. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, розпис, золочення. h–12,3; d–13,1 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45157.
- с. 21.** Ваза. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, сріблення, золочення. h–7,1; d–14,3 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, К 12596.
- Ваза. Майоліка; розпис. h–15,0; d–13,2 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45120.
- с. 22.** Тарілка. Фаянс; розпис. h–2,7; d–24,6 см. Фабрика Ф. Вольфа і спілки, Глинськ. Перша пол. XIX ст. МЕХП, К 11982.
- Супниця. Фаянс, розпис. h–15,5 × 27,2 × 16,5 см. Фабрика Ф. Вольфа і спілки, Глинськ (Львівська обл.). Перша пол. XIX ст. МЕХП, К 5021.
- с. 27.** Глечик. Майоліка; ритування, розпис. h–37,5; d–23,0 см. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 48779.
- с. 28.** Еміль Дубрава. Ваза зі сценою «Гуцульський ярмарок». Майоліка; ритування, розпис. h–42,2; d–21,5 см.

- На денці напис: «Еміліян Дубрава 1906». Фабрика І. Левинського. 1906 р. МЕХП, ЕП 45098.
- Таріль із зображенням вершника. Майоліка; розпис. h–2,5; d–34,6 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45281.
- Свічник. Майоліка; ритування, розпис. h–31,7; d–17,6 см. Фабрика І. Левинського. 1909 р. МЕХП, ЕП 45091.
- Полумисок із зображенням краєвиду. Майоліка; розпис. h–4,0; d–36,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45248.
- с. 29.** Таріль із зображенням кобзаря. Майоліка; ритування, розпис. h–3,0; d–35,0 см. На денці штамп: «І. Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45282.
- Таріль із зображенням краєвиду. Майоліка; розпис. h–2,7; d–36,2 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45258.
- с. 30.** Таріль із портретом гуцула. Майоліка; ритування, розпис. h–3,0; d–35,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45257.
- Таріль із портретом гуцулки. Майоліка; ритування, розпис. h–3,0; d–35,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45283.
- с. 32.** Ваза. Майоліка; ритування, розпис. h–16,0; d–10,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45170.
- с. 33.** Горщик. Майоліка; ритування, розпис. h–23,3; d–38,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45097.
- Горщик. Майоліка; ритування, розпис. h–18,5; d–18,8 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45174.
- Горщик. Майоліка; ритування, розпис. h–20,0; d–19,0 см. На денці штамп: «JL». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45231.
- с. 34.** Банька / тиква. Майоліка; ритування, розпис. h–35,0; d–21,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45092.
- Глек. Майоліка; ритування, розпис. h–28,5; d–15,5 см. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 45090.
- с. 35.** Глечик. Майоліка; ритування, розпис. h–21,5; d–12,0 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів» і штамп: «JL». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45080.
- с. 36.** Тарілка. Майоліка; ритування, розпис. h–2,5; d–24,8 см. На денці штамп: «J L 5». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45254.



- Куманець. Майоліка; ритування, розпис. h–17,2; d–6,0 см. На денці напис: «Крамниця «Час» Київ». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45176.
- Ваза-циліндр. Майоліка; ритування, розпис. h–19,7; d–8,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45123.
- с. 37.** Ваза-циліндр. Майоліка; ритування, розпис. h–28,0; d–11,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45205.
- Плесканець. Майоліка; ритування, розпис. h–24,5; d–17,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 48780.
- Полумисок. Майоліка; ритування, розпис. h–3,5; d–28,3 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45260.
- с. 38.** Таріль. Майоліка; ритування, розпис. h–4,0; d–35,0 см. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 45265.
- Тарілка. Майоліка; ритування, розпис. h–3,2; d–24,0 см. На денці штамп: «J L 69». Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 45294.
- с. 39.** Таріль із портретом гуцулки. Майоліка; ритування, розпис. h–4,0;

d–47,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45104.

Полумисок. Майоліка; розпис. h–5,5; d–32,1 см. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 45270.

Ваза. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, розпис, золочення. h–13,0; d–14,5 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45195.

- с. 40.** Таріль. Майоліка; ритування, розпис. h–3,2; d–35,1 см. На денці штамп: «JL». Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 45245.

Мисочка. Майоліка; ритування, розпис. h–7,1; d–13,9 см. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 45143.

Келих. Майоліка; ритування, розпис. h–16,1; d–7,6 см. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 45175.

- с. 41.** Дискос. Майоліка; ритування, розпис. h–9,5; d–24,5 см. На денці штамп: «J L». Фабрика І. Левинського. 1910 р. МЕХП, ЕП 45078.

Горня. Майоліка; ритування, золочення, розпис. h–8,8; d–11,5 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів — Lwów». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45163.

Сільничка. Майоліка; ритування, золочення, розпис. h–6,6; d–10,5 см.

Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45147.

Кухлик. Майоліка; ритування, розпис. h–15,5; d–10,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45169.

- с. 42.** Таріль із зображенням краєвиду. Майоліка; розпис. h–2,5; d–30,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45237.

Ваза. Майоліка; рельєфне ліплення, розпис. 17,7 × 29,5 × 14 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45122.

- с. 43.** Чвірнята. Майоліка, зелена полива; ритування, розпис. h–14,0; d–13,8 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45129.

Чвірнята. Майоліка; ритування, розпис. h–13,8; d–14,2 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45128.

Друшляк. Майоліка; розпис. h–9,5; d–30,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 69781.

- с. 44.** Миска. Майоліка; ритування, розпис. h–10,6; d–30,3 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45271.

Таріль із зображенням св. Миколая. Майоліка; ритування, розпис. h–3,8;

d–36,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45236.

- с. 45.** Дискос. Майоліка; ритування, розпис. h–9,0; d–24,3 см. На денці штамп: «J L10». Фабрика І. Левинського. 1910 р. МЕХП, ЕП 45077.

Миска. Майоліка; ритування, розпис. h–18,5; d–36,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45101.

Свічник. Майоліка; ритування, розпис. h–71,1; d–34,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45108.

- с. 48.** Таріль. Теракота; тиснення у формі. h–3,1; d–30,6 см. На денці штамп: «J L 16». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45240.

Таріль. Глина, полива; тиснення у формі, поливання. h–3,5; d–30,4 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45253.

Ваза. Кам'яна маса; ритування. h–22,2; d–10,0 см. На денці штамп: «JL». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45154.

- с. 49.** Таріль. Майоліка; тиснення у формі, розпис. h–3,2; d–30,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45267.



Таріль. Майоліка; тиснення у формі, розпис. h–3,0; d–30,2 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45250.

Таця. Майоліка; тиснення у формі, розпис. h–4,0; d–38,2 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45247.

с. 50. Таріль. Майоліка; розпис. h–3,0; d–27,0 см. На денці штамп: «J L б». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45259.

Таріль із портретом гуцула. Майоліка; розпис. h–3,8; d–35,1 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45244.

Ваза зі сценою «Гуцульський танок». Майоліка; розпис. h–57,5; d–18,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 81162.

с. 51. Ваза золочена. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, сріблення, золочення, розпис. h–8,0; d–12,5 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45213.

Ваза з мотивом безконечника. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, розпис. h–11,5; d–15,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45194.

Вази з орнаментом, який наслідує мотиви Трипільської культури.

Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, розпис. Фабрика І. Левинського. 1907 р. h–12,5; d–14,0 см. МЕХП, ЕП 45156; h–11,0; d–13,1 см. На денці напис: «Левинський Львів 1907». МЕХП, ЕП 45177; h–10,2; d–12,5 см. МЕХП, ЕП 69777;

Горщик. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h–13,5; d–13,5 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45182.

с. 52. Таріль. Майоліка; ритування, розпис. h–2,7; d–26,0 см. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 45255.

Тарілка. Майоліка; ритування, розпис. h–3,0; d–17,0 см. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 45279.

Глечик. Майоліка; ритування, розпис. h–37,5; d–23,0 см. Фабрика І. Левинського. Кін. XIX ст. МЕХП, ЕП 48779. (Також с. 27).

с. 53. Горщик. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h–12,5; d–13,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45210.

с. 54. Михайло Лукіянович (проект). Ваза зі сценою «Похід гуцулів». Майоліка; ритування, розпис. h–62,0; d–27,0 см. Фабрика І. Левинського. 1909 р. МЕХП, ЕП 45114.

Таріль. Майоліка; ритування, сріблення, розпис. h–4,0; d–49,0 см. Фабрика І. Левинського. 1912 р. МЕХП, ЕП 45102.

с. 55. Таріль із портретом гуцулки. Майоліка; ритування, розпис. h–2,5; d–37,2 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45289.

Таріль із портретом гуцула. Майоліка; ритування, розпис. h–2,5; d–37,2 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 68679.

Ваза-амфора зі сценою «Похід гуцулів». Майоліка; розпис. h–57,5; d–34,2 см. На плічках монограма «S. D. 1899». Фабрика І. Левинського. 1899 р. МЕХП, ЕП 45116.

с. 56. Таріль. Майоліка; ритування, сріблення, розпис. h–3,0; d–34,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45269.

Ваза. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h–11,0; d–12,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45208.

с. 57. Карафа. Майоліка; ритування, розпис. h–47,0; d–28,6 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45117.

Еміль Дубрава (проект). Плакетка. Майоліка; рельєфна пластика, штапування, розпис. 33,0 × 22,0 × 4,0 см.

Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45331.

Горщик. Майоліка; ритування, розпис. h–12,9; d–16,5 см. На денці штамп: «Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45229.

Ваза. Майоліка; ритування, розпис. h–19,7; d–12,2 см. На денці штамп: «І. Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45227.

с. 58. Карафа. Майоліка; ритування, розпис. h–42,6; d–24,3 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45113.

Ваза. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h–11,6; d–12,0 см. Фабрика І. Левинського. 1909 р. МЕХП, ЕП 45179.

Горщик. Майоліка; ритування, розпис. h–13,5; d–17,3 см. На денці штамп: «Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45173.

с. 59. Ваза-циліндр. Майоліка; ритування, розпис. h–31,2; d–13,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45105.

Ваза. Майоліка; ритування, розпис. h–21,1; d–13,2 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45203.



- Ваза. Майоліка; ритування, золочення, розпис. h–50,0; d–22,3 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, б/н.
- с. 60.** Карафа. Майоліка; ритування, розпис. h–25,1; d–8,7 см. На денці штамп: «J L 25». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45226.
- Таріль. Майоліка; ритування, розпис. h–2,5; d–30,1 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45251.
- Кашпо. Майоліка; ритування, золочення, розпис. h–10,6; d–16,1 см. Усередині штамп: «J L». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45198.
- с. 61.** Таріль білий. Майоліка; розпис. h–3,5; d–35,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45286.
- Таріль зелений. Майоліка; ритування, розпис. h–3,8; d–36,6 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45266.
- Горщик з кониками. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h–13,0; d–14,0 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45186.
- Горщик. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h–12,0; d–13,2 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45158.
- с. 62.** Таріль. Майоліка; розпис. h–3,0; d–34,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45335.
- Ваза. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h–11,3; d–10,3 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45192.
- с. 63.** Таріль. Майоліка; розпис. h–3,2; d–35,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45268.
- Полумисок. Майоліка; ритування, розпис. h–4,6; d–23,5 см. На денці напис: «І. Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45275.
- Ваза сіра. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h–9,3; d–12,3 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45142.
- Ваза охриста. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h–10,6; d–13,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45164.
- с. 64.** Таріль із шестипелюстковою розетою. Майоліка; ритування, розпис. h–3,0; d–32,0 см. На денці напис: «Левинський Львів». Фабрика



- І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 81289.
- Таріль із восьмикутником. Майоліка; ритування, розпис. h–3,0; d–35,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45285.
- Таріль із чотирилисником. Майоліка; ритування, розпис. h–3,5; d–48,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45103.
- Ваза. Майоліка; ритування, розпис. h–24,5; d–15,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 79444.
- с. 65.** Дискос. Майоліка; розпис. h–10,5; d–27,0 см. На сидісі штамп: «J L». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45152.
- Карафа. Майоліка; ритування, розпис. h–23,7; d–14,3 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45155.
- Горщик. Майоліка; ритування, розпис. h–24,7; d–30,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, К 12594.
- с. 67.** Макітра. Майоліка; розпис. h–13,0; d–24,6 см. На денці штамп: «І. Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45096.
- с. 68.** Свічник. Майоліка; ритування, розпис. h–25,5; d–18,3 см. Фабрика І. Левинського. 1909 р. МЕХП, ЕП 45204.
- с. 69.** Ваза. Майоліка; ритування, розпис. h–18,7; d–9,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45127.
- с. 71.** Горщик. Майоліка; ритування, розпис. h–13,1; d–14,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45222.
- с. 73.** Таріль. Майоліка; ритування, розпис. h–3,2; d–34,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45293.
- Ваза. Майоліка; ритування, розпис. h–25,2; d–15,1 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45086.
- с. 75.** Михайло Лукіянович (проект). Ваза зі сценою «Похід гуцулів». Майоліка, потічна полива; ритування, розпис. h–65,5; d–22,0 см. Фабрика І. Левинського. 1909 р. МЕХП, ЕП 48772.
- с. 76.** Таріль з портретом гуцула. Майоліка; ритування, розпис. h–3,2; d–32,2 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45246.
- Таріль з портретом гуцулки. Майоліка; ритування, розпис. h–3,2; d–32,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. XX ст. МЕХП, ЕП 45292.
- с. 77.** Михайло Лукіянович. Горщик. Майоліка; ритування, розпис. h–14,1; d–17,4 см. На денці напис: «під управою М. Лукіяновича 1909». Фабрика І. Левинського. 1909 р. МЕХП, ЕП 45199.
- Михайло Лукіянович (?). Ваза. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування,



- золочення, розпис. h – 13,1; d – 12,5 см. На денці напис: «Іван Левинський Львів – 1909». Фабрика І. Левинського. 1909 р. МЕХП, ЕП 45209.
- с. 79.** Таріль. Майоліка; тиснення у формі, розпис. h – 3,0; d – 23,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45280.
- Михайло Гаврилко (проект). Плакетка з портретом Т. Шевченка. Теракота; тиснення у формі. 30,6 × 23,5 × 3,0 см. На звороті напис: «Левинський Львів». Фабрика І. Левинського. 1911 р. МЕХП, ЕП 45329.
- с. 84.** Юліан Захарієвич (проект). Ваза. Майоліка; ритування, розпис. h – 25,0; d – 25,0 см. Крайова керамічна дослідна станція при Вищій політехнічній школі у Львові. Кін. ХІХ ст. МЕХП, К 12697.
- Облицювальна плитка. Шамот, полива; тиснення у формі, розпис, поливання. 13,5 × 13,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45304.
- с. 89.** Облицювальна плитка. Майоліка. 15,0 × 15,0 см. На звороті штамп: «І Л». Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45300, ЕП 45301.
- с. 90.** Облицювальна плитка. Майоліка, розпис. 20,0 × 20,0 см. На звороті штамп: «J L». Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45299.

- с. 95.** Юліан Захарієвич (?). Горщик. Майоліка; ритування, золочення, розпис. h – 21,0; d – 36,0 см. На денці штамп: «STACYA DOŚW. LWÓW 988» і дарчий напис із датою «1894». Крайова керамічна дослідна станція при Вищій політехнічній школі у Львові. 1894 р. МЕХП, К 12668.
- Юліан Захарієвич (проект). Карафа. Майоліка; золочення, ритування, розпис. h – 48,2; d – 20,5 см. На денці посріблений напис: «Kk. St. dośw. we Lwowie 1894» і дарчий напис із датою «1894». Крайова керамічна дослідна станція при Вищій політехнічній школі у Львові. 1894 р. МЕХП, К 12601.
- с. 96.** Таріль. Майоліка; ритування, розпис. h – 3,0; d – 30,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45264.
- Керамічна вставка для декору фасаду. Майоліка; тиснення у формі, розпис. h – 6,2; d – 24,0 см. Фабрика І. Левинського. Кін. ХІХ ст. МЕХП, К 10682.
- с. 98.** Юліан Захарієвич (?). Гасова лампа. Майоліка; ритування, розпис. Метал; лиття. h – 60,0; d – 25,0 см. Крайова керамічна дослідна станція при Вищій політехнічній школі у Львові. Кін. ХІХ ст. МЕХП, К 12692.
- с. 99.** Облицювальна плитка. Майоліка; розпис. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. 15,0 × 15,0 см. МЕХП, ЕП 45310; 15,0 × 7,8 см. МЕХП, ЕП 45323.



- с. 102.** Ваза. Майоліка; ритування, розпис. h – 22,5; d – 15,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45109.
- с. 104.** Ваза. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, розпис. h – 17,5; d – 7,0 см. На денці штамп: «J L». Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45171.
- с. 108.** Юліан Захарієвич (?). Ваза. Майоліка; ритування, золочення, розпис. h – 24,0; d – 22,7 см. Крайова керамічна дослідна станція при Вищій політехнічній школі у Львові. Кін. ХІХ ст. МЕХП, К 12602.
- с. 109.** Ваза-циліндр. Майоліка; ритування, розпис. h – 28,5; d – 10,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45087.
- с. 111.** Облицювальна плитка. Майоліка; розпис. 15,0 × 15,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45307, ЕП 45317.
- с. 116.** Горщик. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h – 11,1; d – 13,8 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45167.
- Облицювальна плитка. Майоліка; розпис. 20,0 × 20,0 см. На звороті штамп: «І Л». Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45296.
- Облицювальна плитка. Майоліка; розпис. 15,0 × 15,0 см. Фабрика

- І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45302.
- с. 117.** Тарілка. Майоліка; ритування, розпис. h – 3,0; d – 30,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45263.
- Ваза. Кам'яна маса, керамічні фарби; ритування, золочення, розпис. h – 11,2; d – 11,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45187.
- с. 126.** Статуетка жінки з с. Середня (Мисленицький повіт, Малопольське воєводство, Польща). Модель О. Джулинської. Глина, полива; тиснення у формі, поливання. h – 21,7; d – 7,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45427.
- Статуетка жінки з с. Середня (Мисленицький повіт, Малопольське воєводство, Польща). Модель О. Джулинської. Гіпс, гуаш; тиснення у формі, розпис. h – 23,1; d – 7,2 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45425.
- с. 127.** Статуетка жінки з м. Бучач (Тернопільська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h – 18,6; d – 6,7 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45386.
- Статуетка жінки з м. Бучач (Тернопільська обл.). Модель О. Джулинської. Теракота, червона керамічна фарба; тиснення у формі, набризок. h – 15,6;



d–6,4 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45389.

Статуетка жінки з м. Бучач (Тернопільська обл.). Модель О. Джулинської. Теракота, сіра керамічна фарба; тиснення у формі, набризок. h–18,0; d–7,2 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45388.

с. 128. Статуетка чоловіка з с. Яблунька (Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.). Гіпс, гуаш; тиснення у формі, розпис. h–23,5; d–9,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45418.

Статуетка чоловіка з с. Яблунька (Богородчанський р-н, Івано-Франківська обл.). Теракота, керамічна фарба; тиснення у формі, набризок. h–21,6; d–8,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45422.

с. 129. Статуетка чоловіка з с. Микуличин (Яремче, Івано-Франківська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, гуаш; тиснення у формі, розпис. h–24,6; d–9,2 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45408.

Статуетка жінки з с. Микуличин (Яремче, Івано-Франківська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, гуаш; тиснення у формі, розпис. h–25,0; d–11,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45409.

с. 130. Статуетка Йоана Хрестителя. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–25,4; d–7,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45456.

с. 131. Статуетка жінки з с. Чесники (Рогатинський р-н, Івано-Франківська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–25,0; d–9,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45413.

Статуетка жінки з м. Вижниця (Чернівецька обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–20,5; d–7,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45407.

Статуетка жінки з с. Толуків (Снятинський р-н, Івано-Франківська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, гуаш; тиснення у формі, розпис. h–23,0; d–7,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45416.

Статуетка жінки з с. Толуків (Снятинський р-н, Івано-Франківська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–23,4; d–7,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45415.

Статуетка жінки з с. Толуків (Снятинський р-н, Івано-Франківська обл.). Модель О. Джулинської. Теракота, керамічна фарба; тиснення у формі, набризок. h–23,0; d–6,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 68670.

с. 132. Статуетка жінки з м. Вижниця (Чернівецька обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–22,2; d–8,1 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45406.

Статуетка чоловіка з м. Вижниця (Чернівецька обл.). Модель О. Джу-

линської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–26,0; d–10,1 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45405.

с. 133. Статуетка чоловіка з с. Небилів (Рожнятівський р-н, Івано-Франківська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–25,2; d–10,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45393.

Статуетка жінки з с. Небилів (Рожнятівський р-н, Івано-Франківська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–22,5; d–9,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45394.

Статуетка жінки з с. Богданівка (Підволочиський р-н, Тернопільська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–25,2; d–10,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45378.

Статуетка чоловіка з с. Богданівка (Підволочиський р-н, Тернопільська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–27,0; d–10,2 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45379.

с. 134. Статуетка чоловіка з м. Бучач (Тернопільська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–22,0; d–9,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45384.

с. 135. Статуетка чоловіка з с. Лобзув (околиця Кракова, Польща). Модель О. Джу-

линської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–22,0; d–7,6 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45436.

Статуетка чоловіка з с. Лобзув (околиця Кракова, Польща). Модель О. Джулинської. Теракота; тиснення у формі. h–20,2; d–7,2 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45437.

Статуетка чоловіка з с. Городок (Новосондецький повіт, Малопольське воєводство, Польща). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–25,5; d–9,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45433.

Статуетка чоловіка з м. Бережани (Тернопільська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–24,2; d–8,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45371.

Статуетка чоловіка з м. Живець (Сілезьке воєводство, Польща). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–22,2; d–9,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45430.

с. 136. Статуетка чоловіка з с. Бориня (Турківський р-н, Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–24,6; d–7,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45339.

Статуетка жінки з с. Бориня (Турківський р-н, Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення



у формі, розпис. h–22,3; d–8,2 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45344.

- с. 137.** Статуетка чоловіка з с. Соکیلники (околиця Львова). Модель О. Джулинської. Гіпс, гуаш; тиснення у формі, розпис. h–22,5; d–7,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45353.

Статуетка жінки з м. Велічка (Малопольське воєводство, Польща). Модель О. Джулинської. Гіпс, гуаш; тиснення у формі, розпис. h–22,0; d–7,1 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45434.

Статуетка чоловіка з с. Гребенів (Сколівський р-н, Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, гуаш; тиснення у формі, розпис. h–23,7; d–8,1 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 68668.

Статуетка жінки з с. Гребенів (Сколівський р-н, Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, гуаш; тиснення у формі, розпис. h–22,0; d–7,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45346.

- с. 138.** Статуетка чоловіка з с. Березів (Косівський р-н, Івано-Франківська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–24,1; d–9,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45401.

Статуетка чоловіка з с. Поториця (Сокальський р-н, Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–24,0; d–9,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45361.

Статуетка чоловіка з м. Старий Самбір (Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–24,0; d–7,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45349.

- с. 139.** Статуетка чоловіка з с. Підгірці (Бродівський р-н, Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–24,5; d–7,8 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45362.

Статуетка чоловіка з м. Куликів (Жовківський р-н, Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–23,5; d–7,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45363.

Статуетка чоловіка з м. Угнів (Сокальський р-н, Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Теракота; тиснення у формі. h–23,5; d–9,0 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45357.

Статуетка жінки з м. Угнів (Сокальський р-н, Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Теракота; тиснення у формі. h–20,5; d–7,5 см. Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45358.

- с. 140.** Статуетка чоловіка з с. Ясенів-Пільний (Городенківський р-н, Івано-Франківська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–24,2; d–9,0 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45392.

Статуетка чоловіка з с. Добрівляни (Заліщицький р-н, Тернопільська

обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–25,5; d–9,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45370.

Статуетка чоловіка з с. Богданівка (Підволочиський р-н, Тернопільська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–25,7; d–8,6 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45380.

- с. 141.** Статуетка чоловіка з околиці Кракова (Польща). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–25,7; d–8,6 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45441.

Статуетка жінки з с. Кропивник (Дрогобицький р-н, Львівська обл.). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–23,6; d–8,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45350.

Статуетка жінки з с. Бжина (Мисленницький повіт, Малопольське воєводство, Польща). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–21,5; d–8,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45428.

Статуетка чоловіка з м. Закопане (Татранський повіт, Малопольське воєводство, Польща). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–26,0; d–9,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45452.

Статуетка жінки з с. Забєжув (Краківський повіт, Малопольське воєвод-

ство, Польща). Модель О. Джулинської. Гіпс, олія; тиснення у формі, розпис. h–22,5; d–8,5 см. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45438.

- с. 142.** Бариня. Глина, полива; ліплення, поливання. h–10,0; d–5,0 см. Опішня. Поч. ХХ ст. МЕХП, І 527/КВ 7084.

- с. 143.** Ладанка. Теракота, ангоби; описка. h–12,0; d–12,5 см. Опішня. Поч. ХХ ст. МЕХП, І 653/КВ 7210.

Носатка. Теракота, ангоби; описка. h–6,5; d–7,5 см. Опішня. Поч. ХХ ст. МЕХП, І 651/КВ 7208.

- с. 145.** Соусниця. Теракота, ангоби; описка. h–4,0; d–11,5 см. Опішня. Поч. ХХ ст. МЕХП, І 647/КВ 7204.

- с. 146.** Глечик. Теракота, ангоби; описка. h–8,0; d–6,0 см. Опішня. Поч. ХХ ст. МЕХП, І 652/КВ 7209.

- с. 147.** Горщик. Теракота, ангоби; описка. h–6,0; d–8,0 см. Опішня. Поч. ХХ ст. МЕХП, І 660/КВ 7217.

- с. 148.** Глечик. Теракота, ангоби; описка. h–9,0; d–4,5 см. Опішня. Поч. ХХ ст. МЕХП, І 648/КВ 7205.

- с. 149.** Посудина з двома вухами для підвішування. Теракота, ангоби; описка. h–7,0; d–5,5 см. Опішня. Поч. ХХ ст. МЕХП, І 659 / КВ 7216.

- с. 153.** Глек. Глина, полива; ритування, штампування, поливання. h–32,5;

d–20,5 см. Фабрика І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45109.

Макітра. Глина, полива; ритування,
штампування, поливання. h–17,0;
d–29,5 см. Фабрика І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45110.

с. 154. Свічник. Глина, полива; ритування,
штампування, поливання. h–71,1;
d–34,0 см. Фабрика І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45108.

с. 155. Кахля. Майоліка; тиснення у формі,
розпис. 22,5 × 22,5 × 4,5 см. Фабри-
ка І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП,
ЕП 47176.

с. 156. Ваза. Майоліка; розпис. h–23,2;
d–12,1 см. Фабрика І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45160.

Ікона Прсв. Богородиці. Майоліка;
розпис. 49,5 × 39,0 × 4,3 см. Фабрика
І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП, б/н.

с. 158. Дискос. Майоліка; ритування, роз-
пис. h–9,6; d–25,5 см. Фабрика
І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП,
ЕП 45153.

с. 163. Кахля. Майоліка; тиснення у формі,
розпис. 22,5 × 22,5 × 4,5 см. Фабри-
ка І. Левинського. Кін. ХІХ ст. МЕХП,
ЕП 47175.

с. 164. Плакетка з портретом Ф. Шопена.
Теракота; тиснення у формі. h–2,2;
d–15,9 см. Фабрика І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 45334.

Олександра Джулинська (проект).
Плакетка «Селянин і лірник». Гли-
на, полива; тиснення у формі, по-
ливання. 11,5 × 11,0 × 2,0 см. Фабри-
ка І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП,
ЕП 45337.

с. 168. Кахля. Майоліка; тиснення у формі,
розпис. 22,5 × 22,5 × 4,5 см. Фабрика

І. Левинського. Кін. ХІХ ст. МЕХП,
ЕП 47177.

с. 171. Кахля. Майоліка; тиснення у формі,
розпис. 22,5 × 22,5 × 4,5 см. Фабри-
ка І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП,
ЕП 47181.

с. 181. Кахля коричнева. Майоліка; тис-
нення у формі, розпис. 22,5 × 22,5 ×
4,5 см. Фабрика І. Левинського.
Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 47184.

Кахля синя. Майоліка; тиснення
у формі, розпис. 22,5 × 22,5 × 4,5 см.
Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст.
МЕХП, ЕП 47185.

с. 184. Кахля з мотивом латаття. Майо-
ліка; тиснення у формі, розпис.
22,5×22,5×4,5 см. Фабрика І. Левин-
ського. Поч. ХХ ст. МЕХП, ЕП 47183.

Кахля. Майоліка; тиснення у формі,
розпис. 22,5 × 22,5 × 4,5 см. Фабри-
ка І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП,
ЕП 47182.

с. 185. Кахля. Майоліка; тиснення у формі,
розпис. 22,5 × 22,5 × 4,5 см. Фабри-
ка І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП,
ЕП 47180.

с. 187. Кахля для каміна. Майоліка; тиснення
у формі, розпис. 24,0 × 24,0 × 3,0 см.
Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст.
МЕХП, ЕП 47171.

Кахля для печі. Майоліка; тиснення
у формі, розпис. 22,5 × 22,5 × 4,5 см.
Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст.
МЕХП, ЕП 47174.

с. 188. Кахля. Майоліка; тиснення у формі,
розпис. 22,5 × 22,5 × 4,5 см. Фабри-
ка І. Левинського. Поч. ХХ ст. МЕХП,
ЕП 47179.

с. 189. Кахля для каміна. Майоліка; тиснен-
ня у формі, розпис. 24,0 × 24,0 × 3,0 см.
Фабрика І. Левинського. Поч. ХХ ст.
МЕХП, ЕП 47172.



**Подяка
за допомогу
у наданні матеріалів для проекту:**

директорові Інституту народознавства НАН України
академіку Степанові Павлюку

головному хранителю фондів
Музею етнографії та художнього промислу
Інституту народознавства НАНУ
Роксолані Браташ

мистецтвознавцю Олесеві Нозі,
фотомистцю Андрієві Кирчіву,
архітекторці Юлії Богдановій,
дизайнеру Андрієві Лесіву,
історику Андрієві Корневу, перекладачу Іллі Богданову

приватним колекціонерам:
Андрієві Каменщику,
Оксані Романів-Трісці,
Тарасові Курману, Наталії Циганенко,
Павлові Хобзею, Олександрові Волкову,
Олегові Лехнюку, родинам Стефанівських і Туркевичів,
Богданові Децику

колективам:
Львівської національної наукової бібліотеки України
ім. Василя Стефаника;
Львівського національного літературно-меморіального
музею Івана Франка;
Управління охорони історичного середовища
Львівської міської ради;
бібліотеки Інституту народознавства НАН України;
майстерні кафедри
«Архітектура та реставрація»
Національного університету «Львівська політехніка»

**Особлива подяка Українському Культурному Фонду
за підтримку значимого для українського суспільства
мистецького проекту**

КЕРАМІЧНИЙ КОД

ІВАНА ЛЕВИНСЬКОГО

в естетичному вимірі українця
кінця XIX — початку XX ст.



Альбом сформований на результативних дослідженнях
національного «Керамічного коду» Івана Левинського
з 1919–2005. Реінструмований у вигляді повної
збірки кераміки української і радянської епохи кінця
XIX – початку XX ст. дає уявлення про величезні
наслідки творчості Івана Левинського та українського
керамічного мистецтва кінця XIX – початку XX ст.

Українсько-польські сестри дружки в Львові,
Опачні, Касимир розробили перед війною варту
лінійку кераміки встановили у зручній формі
«МАСКА» для постачати в добу окупації – це, мабуть,
єдиний виступ українського мистецтва з часів
лінійки «МАСКА» виступили виступили виступили
І.Сидорові Україна



Національна академія наук України
Інститут етнографії та художнього промислу

Україна

Львів

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Україна

Науково-популярне видання



КЕРАМІЧНИЙ КОД ІВАНА ЛЕВИНСЬКОГО

в естетичному вимірі українця кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Колектив авторів:

Андрій Клімашевський, Оксана Герій, Агнія Колупаєва, Софія Король,
Олена Щербань, Ростислав Шмагало, Олег Рибчинський,
Інна Акмен, Галина Івашків, Людмила Герус,
Людмила Овчаренко

За редакцією Андрія Клімашевського

Куратор видання: Оксана Герій

Художній редактор: Інна Акмен

Коректор: Лариса Купріянич

Автор обкладинки: Інна Акмен

Дизайн видання: Інна Акмен, Андрій Колотай

Фотозйомка: Орест Герій

Дозвіл на публікацію пам'яток з фондів Музею етнографії
та художнього промислу Інституту народознавства НАН України
№ 83 від 05.06.2020 р.

УКФ

*За підтримки
Українського Культурного Фонду*

Видавництво «Раритети України»
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3238 від 16.07.2008.
Підписано до друку 16.09.2020.
Тел.: + 38 (050) 566 41 77

Формат: 60 x 90 / 8. Гарнітура: «Minion Pro».
Папір: оф. Друк: оф. Авт. арк.: 4,4. Обл.-вид.: 7,2.
Наклад: 500 прим. Зам. № 6-08.

ФОП Цуварева Н. М.
61145, м. Харків, вул. Мирна, 10