

УДК 75.071. 1(477):711(477.51)“1937 – кін.1950-х”

Соколюк Л. Д.

Харківська державна  
академія дизайну і мистецтва

## ФЛОРАЛЬНИЙ ДИЗАЙН МИХАЙЛА ЖУКА В ТОНКІЙ КЕРАМІЦІ

**Соколюк Л. Д. Флоральний дизайн Михайла Жука в тонкій кераміці.** Стаття присвячена творчості в галузі розпису фарфорового посуду одного з основоположників нового українського мистецтва — Михайла Жука, включаючи його вихід у художню промисловість. На основі аналізу відомих і вперше введених в науковий обіг проектів розписів і реалізованих орнаментальних композицій мистця на фарфорових виробів із приватних зібрань і музейних колекцій України, виявлено особливості його стильової еволюції. Показано, що в особливо складний період української історії 1930–1950-х років М. Жук зберігає зв'язок зі своїми принципами формотворення 1920–1930-х років, що включали як модерністський компонент європейського художнього руху, так і глибокий зв'язок із національною традицією українського народного мистецтва. Розкрито, що М. Жук, успадкувавши від ар нуво і ар деко ставлення до Краси як всеохоплюючої категорії, до кінця залишався прихильником їх естетичних принципів і переносив ці принципи в українське мистецтво другої половини ХХ століття, відігравши важливу роль у становленні нової сфери художньої діяльності в Україні — дизайну.

**Ключові слова:** кераміка Михайла Жука, орнаментальний розпис, традиція, ар нуво, ар деко, стильова еволюція, народне мистецтво, фарфорове виробництво, український дизайн.

**Соколюк Л. Д. Флоральний дизайн Михайла Жука в тонкой керамике.** Статья посвящена творчеству одного из основоположников нового украинского искусства Михайла Жука как мастера по росписи фарфоровой посуды, включая его выход в художественную промышленность. На основе анализа известных и впервые введенных в научный оборот проектов росписей и реализованных орнаментальных композиций художника на фарфоровых изделиях из частных собраний и музейных коллекций Украины выявлены особенности его стилистической эволюции. Показано, что в сложный период украинской истории 1930–1950-х годов М. Жук сохраняет связь со своими принципами формообразования 1920–1930-х годов, включающими как модернистский компонент европейского художественного движения, так и глубокую связь с национальной традицией украинского народного искусства. Раскрыто, что М. Жук, унаследовав от ар нуво и ар деко отношение к красоте как всеохватывающей категории, до конца оставался приверженцем такой позиции и переносил свои эстетические принципы в украинское искусство второй половины ХХ века, сыграв выдающуюся роль в становлении новой сферы художественной деятельности в Украине — дизайна.

**Ключевые слова:** керамика Михайла Жука, орнаментальная роспись, традиция, ар нуво, ар деко, стилистическая эволюция, народное искусство, фарфоровое производство, украинский дизайн.

**Sokolyuk L. Floral design of Mychailo Zhuk in fine ceramics.**

**Background.** The decorator, the master of ornamentation, Ukrainian artist Mykhaylo Zhuk perceived the world around him as a science fiction writer, storyteller thanks the peculiarities of his talent. This guided his creative imagination to new and new horizons. But his creative work has not been studied enough. This applies to the fine ceramics which he devoted many years of his creative activity. It was not considered in the context of the design development in Ukraine, although except him in this process there were such outstanding Ukrainian artists as representatives of Mychaylo Boichuk school, O. Kulchits'ka, P. Konzhun, V. Yermilov etc. The flower continued to be for him a symbol of beauty as in previous years. And although the theme of creativity and artistic-pedagogical activity of Mykhaylo Zhuk in the context of the formation of the Ukrainian school of porcelain artists was considered in the defended in 2007 Shkol'na's candidate thesis, the author circumvented the problem of floral design in the art of this artist.

**Objectives.** The objective of the article is to systematize and analyze projects on painting in fine ceramics of Mykhaylo Zhuk in the context of the formation of the Ukrainian design school.

**Methods.** Systematization methods and comparative analyses are used the article. The stylistic method was chosen by the author as the main one.

**Results.** The epoch of the 1920s in the Ukrainian art culture, involved in the circulation of the hardest, social upheavals, was distinguished by the brightest achievements in art and through tendencies that will go through the entire 20<sup>th</sup> century. Some artists of those years were differed in the universal character of their talents. Such were M. Boychuk and representatives of his school. They had to deal with many kinds of artistic creativity in order to raise Ukrainian art to level of European achievements. Artistic ceramics took a rather prominent place in their activity. Boychukists have worked in it since the early 1920-s, and M. Zhuk took over from them the baton in the late 1920s. The foundations of the national originality of Ukrainian artistic ceramics and representatives of m. Boychuk's school and M. Zhuk were seen in the folk art of Ukraine. But the main feature of the art of M. Zhuk in all forms of creativity throughout the entire artistic activity was the fall in love with the beauty of flowers. Floral motifs were included in his art pottery as the main theme.

In addition to the floral motifs in M. Zhuk's artistic ceramics, attention is attracted to compositions made of geometric elements. The author of this article, through the involvement of various sources, specified the dates for the creation of a number of ceramic products by M. Zhuk, and built a consistent illustrative series. A stylistic analysis of these works showed that, in contrast to the art ceramics of the Boychukists, M. Zhuk's works show its own peculiarity. In a number of its plates, the simplification, the emphasized geometrical character of the elements of the patterns involuntarily evoke associations with Art Deco, which originated as a new trend in the decorative and applied sphere and in the design associated with machine production.

Thus, M. Zhuk's the transition to the field of art ceramics at the last stage of his creative was quite natural and

corresponded to the logic of the development of the artistic process not only in Ukraine, but also in the world.

**Conclusions.** Systematization and expansion of the range of M. Zhuk's fine ceramics as well as the introduction into scientific circulation of a number of new works with projected or realized painting on porcelain by the artist helped the author for the first time to disclose the stylistic evolution of M. Zhuk as a master of painting on porcelain and show that M. Zhuk represented the rarest type of Ukrainian universal artist who tried to open the door to a new sphere of artistic activity – design. In addition to him in his direction worked representatives of M. Boychyuk's school, V. Yermilov, P. Kovzhun, O. Kulchyts'ka etc.

The study also showed that the unique master of floral design in Ukrainian porcelain products M. Zhuk in the difficult period of our history of the 1930s – 1950-s worked in the factory and in practice realized the possibilities of organizing mass production in the country's porcelain industry. He passed on to the students his great talent, knowledge, experience, continuing to teach in Odessa Art College.

The author proves that M. Zhuk inherited from Art Nouveau and Art Deco the relation to beauty as a global category. He retained their aesthetic principles in the art of decorating fine ceramics in the 1930s and 1950s, and derived the motifs of his floral compositions from Ukrainian folk art. This provided them with a national identity and connection with the modernist tendencies in Europe.

**Perspective for further research.** Further study of the creativity of M. Zhuk can be with another unexplored area of his work as an artist – icon painting.

**Keywords:** ceramics of Mykhaylo Zhuk, ornamental painting, tradition, Art Nouveau, Art Deco, stylistic evolution, folk art, porcelain production, Ukrainian design.

### Постановка проблеми. Актуальність теми.

Творчість Михайла Жука як декоратора, орнаменталіста, котрий завдяки особливостям свого художнього обдарування сприймав оточуючий світ як фантаст, казкар, що спрямовувало його творчу уяву на все нові і нові горизонти, поки що вивчена явно недостатньо, особливо в керамічній галузі, якій він присвятив чимало років творчої праці. Тим більше, що ще не порушувалась ця проблема в контексті становлення нової сфери мистецької діяльності в Україні ХХ століття — дизайну, в якій він, як і його колега по заснуванню Української академії мистецтва М. Бойчук, сказав своє слово. Працюючи в цьому напрямі, як і відомі нині майстри — О. Кульчицька, П. Ковжун і, звісно, В. Єрмілов, Б. Косарев та дехто ін., М. Жук не поривав із цією тенденцією і в надзвичайно складний в українській історії минулого століття період 1930–1950-х років. Версія стилю українського дизайну М. Жука в галузі української кераміки мала свою неповторну художню мову. А дослідження порушеної проблеми сприятиме відновленню справжньої загальної картини розвитку художнього процесу в Україні, місця в ньому дизайнерської діяльності взагалі та М. Жука серед майстрів, що її започатковували, а також доповнить загальну картину поширення європейських мистецьких віянь, пов'язаних із ар деко, що зароджувався як нова тенденція дизайну, пов'язаного з машиною, технікою.

**Зв'язок із науковими чи практичними завданнями.** Дослідження виконане відповідно до плану науково-дослідних робіт кафедри теорії і історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У захищеній 1961 року кандидатській дисертації Л. Долинського, присвяченій українському художньому фарфору [4], ім'я М. Жука і не згадується. У наш час, коли його різнобічна творчість усе більше стає предметом уваги науковців і колекціонерів, 2007 року з'явилося дослідження О. Школьної, захищене як кандидатська дисертація і присвячене тонкій кераміці як окремій ділянці творчої сфери М. Жука [22]. Утім, автор головним чином зупиняється на його педагогічних принципах, досягненнях учнів, які «були майстрами Ар Деко, соцреалізму і варіантів радянського, або “сталінського” ампіру, володіли прийомами декорування посуду і створення скульптури у “новому кабінетному стилі”» [21, с. 11]. Спадщина самого М. Жука як маестро, визначного майстра розпису в українському художньому фарфорі кінця 1920-х — 1950-х років не стала предметом поглибленої дослідницької уваги автора не лише в її кандидатській дисертації, а й надалі [20]. І зовсім обійдена цим автором основоположна проблема — участь і роль М. Жука, як і представників школи М. Бойчука, В. Єрмілова, П. Ковжуна, О. Кульчицької та деяких інших їхніх сучасників, у становленні українського дизайну. Не загострював увагу на цьому питанні і відомий львівський дослідник Р. Шмагало в статті «Авангард і українська кераміка», виданій 1994 року, коли вивчення авангардного руху в українській художній культурі нашими мистецтвознавцями тільки розпочиналось [23].

Не випадково автором даної статті був обраний стильовий підхід, «який виявляє тенденції усталеного розвитку, сприяє розумінню загальнокультурних процесів», коли у «сфері уваги дослідника опиняється коло проблем, тісно пов'язаних з особливостями історичного шляху культури, соціальними пріоритетами, менталітетом суспільства, світосприйняттям людини», як справедливо зазначає Т. Малініна в авторефераті своєї докторської дисертації [9, с. 5]. У теоретичному осмисленні проблеми в нагоді стали наукові праці Ю. Бірюльова [2], М. Селівачова [14], Р. Шмагала [24], листування М. Жука з Ю. Меженком [6].

**Метою роботи** є дослідження творчості Михайла Жука як майстра художнього розпису в тонкій кераміці, особливостей його стильової еволюції в цій галузі та місця у становленні нової сфери художньої творчості в Україні — дизайнерської діяльності у складний період нашої історії 1930–1950-х років.

**Виклад основних результатів дослідження.** Епоха 1920-х років в українській художній культурі, втягнутій у коловорот буремних соціальних потрясінь, з її різнохарактерністю художніх течій, агітпропом, «виробничим мистецтвом» і, разом з тим, «наскрізними тенденціями», що проходити-

муть через усе ХХ століття, і сьогодні залишається визначальною у виявленні подальших якісних відмінностей стильової еволюції в українському мистецтві, у всіх його різноманітних галузях. Однією з таких «наскрізних тенденцій» став бойчукізм як цілісне явище, що у той період докорінної ломки у найрізноманітніших сферах української художньої культури відтворював загальносвітові закономірності, пов'язані з усе більшим наближенням мистецтва до масового споживача. Однією з таких сфер, охоплених представниками школи М. Бойчука, стала художня кераміка.

На той час, початок 1920-х, найбільша і найстаріша на українських землях Межигірська фаянсова фабрика під Києвом занепадала ще в кінці ХІХ століття. Форпостом відродження освіти в галузі промислової кераміки в Україні, як справедливо зазначає О. Школьна, стає Межигір'я [19, с. 8]. Але автором зовсім оминається той факт, що широку відомість і славу Межигір'ю здобули представники школи М. Бойчука. Троє з них — Василь Седляр, Оксана Павленко і Павло Іванченко, — приїхавши сюди на стажування 1921 року і долучивши до справи ще одного з бойчукістів Івана Падалку [16, с. 133], розгорнули тут настільки активну діяльність, що невдовзі керамічна школа стає Межигірським художньо-керамічним технікумом, а 1928 року його вже було перейменовано в інститут [16, с. 137]. Межигірці, глибоко опанувавши народний досвід і втілюючи його у своїх творчих проектах, не лише працювали у відповідності до потреб народних мас, а й виконували елітарні урядові замовлення. Їхня оригінальна кераміка в майоліці, фаянсі, кам'яній масі продовжувала демонструватись, усе більше завойовуючи авторитет, на міжнародних виставках. Французька журналістка С. Корбію, яка побувала в Україні в кінці 1920-х років, так писала про побачене в Межигір'ї: «Техніка й декорування стоять на сучасному рівні західного мистецтва, маючи все те, що і Мюнхен, і Стокгольм, і в той же час зберігаючи те, що і Мюнхен і Стокгольм не зуміли зберегти, — місцеві особливості» [16, с. 134]. Звичайно, тут йдеться про національні особливості української художньої кераміки, відроджувані бойчукістами.

Привертає увагу і той факт, що в кінці 1920-х зацікавленість цією сферою творчої діяльності виникає в іншого універсала доби — М. Жука, який тоді займався викладацькою діяльністю в Одеському політехнікумі образотворчих мистецтв. В альбомі «Михайло Жук» (1987) відтворюється низка ескізів ваз, глечика, чашки, кухлі [10, іл. 70–74], форми яких близькі до традиційних гончарних (іл. 1–5), хоча майстер явно намагається їх осучаснити, максимально спрощуючи, геометризуючи конструкцію виробів та посилюючи графічність декору. У кольорі розписів перевага віддається червоному і чорному, поширеним в українській народній вишивці, окрім чашки із зображенням рибки і вітрильників (іл. 5), у якій додається сполучення синього і зеленого, що символізують море.

У названому альбомі під кожною з цих ілюстрацій стоїть одна дата — 1930, що є явно помилковою, бо одна з цих речей [10, іл. 72] наведена у статті одеського художника Григорія Комара, присвяченій творчості Михайла Жука і вміщеній у місцевому часопису «Шквал» у лютому 1929 року [5]. Усі речі визначаються стильовою подібністю, як і цукерниця (іл. 6), ескіз якої репродуковано як твір 1929 року [10, іл. 80], що досить ймовірно, як і те, що всі вони належать до одного періоду — кінця 1920-х.

Не можна обійти увагою і той момент, що у порівнянні з художньою керамікою бойчукістів, зорієнтованою, перш за все, на національну традицію, у згаданих вище творах М. Жука простежується своя неповторність: окрім традиційних, з'являються риси нового, модерністського мислення. Спрощення, геометризація конструктивної форми розглянутих вище речей, підкреслена геометричність елементів декору мимоволі викликають асоціації з новим художнім напрямком, що поширювався світом, — ар деко, котрий зароджувався одночасно і як нова тенденція в декоративно-прикладній сфері, і в дизайні, пов'язаному з машиною. В українських реаліях із зруйнованою економікою в кінці 1920-х років розстань між ремеслом і машинним виробництвом була ще досить великою. Усі ці згадані вище твори М. Жука, скоріш за все, залишились нереалізованими ескізами.

До таких, вочевидь, слід віднести і ескіз тарілки, датований М. Жуком 1928 роком [10, іл. 84], що привертає увагу своєю елегантною графічністю, мірним ритмом дуг навколо концентричних кіл. У результаті утворюються «зірчасті» композиційні схеми, а дух раціоналізму в них пом'якшується завдяки флоральним мотивам (іл. 7). Це ще один приклад того, як відданого сецесії мистця все більше приваблюють нові віяння, пов'язані з ар деко. До подібних «зірчастих» композицій мистець звертатиметься і пізніше, про що свідчить декоративна тарілка у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва в Києві (інв. № фр-5376).

В іншому ескізі (іл. 8), що наводиться Ю. Михайлівим так само як твір 1928 року [13], берега прикрашені характерним для ар нуво шаховим мотивом, а центральна частина нагадує гвинтоподібний механізм, між окремими елементами якого опинились пелюстки квіточки. Своім напруженим декоративно-емоційним началом, закладеним у цій частині композиції, що викликає відчуття невпинного руху, ця річ включає і риси, притаманні стильовим пошукам ар деко.

У приватній колекції в Одесі збереглась полив'яна керамічна таріль, на звороті якої є авторська монограма, зроблена М. Жуком, та дата — 1928. В альбомі «Михайло Жук» (1987), де представлена її фотографія, помилково вказано «1930» [10, іл. 85]. Цей твір може розглядатись прикладом того, як декоратор, орнаменталіст за складом

художнього обдарування М. Жук долучається до творення національної версії ар деко (іл. 9). У роботі вдало поєднується народна традиція з притаманною ар деко декоративно-експресивною манерою, підкресленою геометричністю мотивів. З властивою творчій натурі майстра природною безпосередністю, він гармонійно поєднує, врівноважуючи пропорційно, три різні орнаментальні поля, спонукаючи звучати на повний голос середнє, де, наче в коловороті, напружено кружляють жовті і блакитні геометризовані елементи.

В іншому творі (іл. 10), стилістично наближеному до цієї речі (його ескіз вміщено все в тому ж альбомі [10, іл. 86], і, вочевидь, знову з надуманою датою «1930», бо було би більш обґрунтованим віднести його до періоду кінця 1920-х), М. Жук робить акцент уже не на центральній частині композиції, а на берегах, насичуючи їх декором із геометризованих кутастих охристих і червоних елементів, що так само наче швидко рухаються, виступаючи яскравим контрастом до центрального поля з трьох концентричних синіх кіл. Орнамент, використаний М. Жуком, був свій, авторський, створений на основі народного, який мистець пильно досліджував і реконструював, але осучаснений під впливом новітніх течій модернізму, включених ар деко до свого арсеналу, з їхньою колористичною сміливістю, міцним зарядом енергії, затребуваністю доби в гармонізації відносин старого і нового в мистецтві.

У бесіді з одеським колекціонером Т. Максим'юком авторові цієї статті вдалось дізнатись, що йому довелось бачити й інші яскраві взірці серед керамічних творів М. Жука з подібними імпульсами новизни, часом розбиті, пошкоджені, які ще частково зберігаються в приватних зібраннях і потребують реставрації. Певні розходження в стильових уподобаннях, з одного боку, представників школи М. Бойчука, а з іншого — М. Жука в мистецтві художньої кераміки, не відкидають схожість їх цілей, спрямованих на оновлення галузі, на становлення національної школи, починаючи з професійної освіти, як однієї з найактуальніших проблем цієї сфери творчості в ситуації доби.

Утім, у художню політику держави з кінця 1920-х усе активніше входять терміни «націоналізм», «формалізм», розпочинається наступ на українське національне відродження. Однією з перших під удар потрапляє школа М. Бойчука. Не на один рік розтяглась ініційована владними структурами на сторінках преси начебто дискусія щодо її класової суті, а по суті — цілеспрямоване цькування і дискредитація цього яскравого напрямку в українській художній культурі [16, с. 325–330].

1931 року Межигірський художньо-керамічний виш було закрито. Директорові — бойчукісту В. Седляру — так і не поталанило реалізувати свої плани щодо подальшої реорганізації закладу, аби він відповідав найпрогресивнішим тогочасним тенденціям, включити до його складу, окрім навчального, ще й науково-дослідний інсти-

тут, експериментальний завод і музей кераміки [16, с. 137]. Межигірська гілка системи навчання майстрів художньої кераміки, що склалася в 1920-ті роки, була обрізана.

Михайло Жук, у свою чергу, не залишився без уваги спецслужб. З лютого по травень 1931-го він просидів в одеській тюрмі. Можливо, причиною став зв'язок з академіком С. Єфремовим, який виступав головним фігурантом у справі сфабрикованої ОДПУ Спілки визволення України, показовий процес над якою відбувався в столичному Харкові у березні — квітні 1930 року [18, с. 104–105]. До того ж, М. Жук був автором портрета С. Єфремова — цей твір 1927 року демонструвався на Всеукраїнській ювілейній виставці та й ще був ухвалений для придбання до національної галереї. Утім, Михайла Жука звільнили, керамічне відділення не закривалось, і, виходячи з автобіографії 1944 року, майстер повернувся в інститут [1, с. 4].

Із середини 1930-х років кераміка стає провідним напрямком у творчості мистця. В окремих ескізах виробів із тонкої кераміки або ж тих, що увійшли до окремого зошита, у період 1935–1936 років, М. Жук помітно змінює напрямок стильових шукань, явно намагаючись відійти від модерністської естетики, аби уникнути звинувачень у «формалізмі» [17, іл. 41–46]. Асортимент зображуваних предметів значно зменшується. Ними, як правило, стають чашки, блюдця, тарілки, і всі — в тонкій кераміці; це цілком відповідало новим віянням в державній політиці: 1932 року була прийнята спеціальна постанова партії про зростання випуску товарів широкого вжитку (до яких належав і побутовий посуд), що розглядалось як надзвичайно важливе політичне завдання [15, с. 108]. На старих фаянсових і порцелянових заводах, розкиданих українськими і російськими землями, що за дореволюційних часів перебували у власності представників династії Кузнецових, залишався величезний запас форм різноманітних сервізів, окремих видів посуду, розрахованих як на витончений смак тодішньої верхівки суспільства, так і на масового споживача. Звісно, художники мусили розуміти, що «буржуазні смаки» неприйнятні для пролетаріату. А соціальна база з її зорієнтованістю на масового споживача виглядала досить сприятливою для поширення новітніх тенденцій щодо максимального звууження асортименту і переведення галузі у такий спосіб на промислові рейки. Звісно, зі зрозумілих причин, новий напрям діяльності М. Жука, художня кераміка, не міг йти урозріз із партійною політикою.

В ескізах розписів мистця до проєктованих ним у тонкій кераміці предметів посуду (головним чином, чашок, блюдця, тарілок) тепер переважають декоративно інтерпретовані природні мотиви: квіти, листочки, дерева, хоча починають з'являтися і елементи радянської символіки. Окрім серпа і молота [17, іл. 44], мистець вводить до своїх ескізів зірки, аббревіатури. Йому явно непросто відійти від своїх попередніх авангардних шукань, і він намагається

ще і ще реалізувати в них свій мистецький потенціал, повертаючись до абстрагованого орнаментально-декору з його різкою напруженістю кольору, динамічністю ритмів, ліній. Такий спосіб мистецького виразу залишається для нього найбільш адекватним для відтворення духу сучасності, а включення до композиції нової радянської емблематики лише підсилює цей зв'язок. І слід сказати: саме твори, що зберігають риси авангардного мислення разом із включенням аббревіатури «УСРР» (іл. 11) або п'ятикутної зірки та її елементів (іл. 12), є найбільш яскравими художніми взірцями з середини 1930-х років у творчості М. Жука як майстра керамічної галузі.

В альбомі «Всеволодність Краси. Графіка та живопис Михайла Жука» (К., [2011]), де ці ескізи відтворені [3, с. 126–127], позначення самого автора стосовно дати виконання відсутні, але в обох випадках у підписах до цих ілюстрацій в названому виданні стоять однакові дати: 1935–1940. По суті, вони охоплюють різні періоди творчої практики майстра: робота в Одесі до 1937 року, перебування в Підмосков'ї в 1937–1939 роках і повернення до Одеси. Симптоматично, що на аукціоні «Тегга Decoart № 2», який відбувався в кінці вересня — жовтні 2012 року і де був виставлений ескіз тарелі «УСРР» М. Жука (лот 120), з'явилась нова дата: 1933–1937. Вона сприймається більш наближеною до попередніх стилістичних шукань майстра і, скоріш за все, є більш вірогідною, тим більше, що аббревіатура УСРР вживалась до 30 січня 1937 року, а далі її замінила нова — УРСР. Схожі сумніви викликає і датування тарілки з п'ятикутною зіркою в центрі [3, с. 127], ескіз якої так само логічніше було б віднести до періоду, що передував 1937 року. Можливо, спроба М. Жука повернутись до авангардної мови стала свого роду реакцією на певну схематичність декоративної структури в його тарелях 1936 року з їх графічними квітковими композиціями (іл. 13, 14).

У період 1937–1939 років мистця в Одесі немає. Він опиняється в Підмосков'ї, де працює художником на старих порцелянових заводах у Вербілках і Дульовому, які після революційних потрясінь переживали період занепаду і з початком 1930-х почали відновлювати і нарощувати виробництво. Подібне відбувалось і на українських заводах, але, в умовах загальної централізації, менш активно. Документи, з яких можна було б дізнатися про причину від'їзду, не збереглися. Сам М. Жук у своїй автобіографії цей факт занотував гранично коротко: «...З лютого місяця 1937 року по осінь 1939 року працював художнім керівником — шість місяців на Дмитровському порцеляновому заводі і два роки на Дулевському порцеляновому заводі, вивчаючи досконало діло кераміки. В той же час був членом московської художньої ради фарфорової промисловості...» [Цит. за: 7, с. 12]. Запис короткий, але важливий, перш за все, для вивчення подальшої стильової еволюції М. Жука в художній кераміці, що займала особливе місце в його творчості протягом не одного десятиліття.

На Дмитровському фарфоровому заводі у Вербілках український мистець отримав можливість безпосередньо ознайомитись із сучасним станом виробництва, основними мотивами в художньому оформленні продукції. Він зустрічається з представниками відкритої тут 1934 року художньої лабораторії, до якої входив і досвідчений живописець Василь Федулов. Український мистець створює його олівцевий портрет, зобразивши модель у стані напруженого роздуму (іл. 15). У той час російський майстер працював над масовими малюнками для друку і розпочинав роботу у підглазурному живописі. Цей портрет роботи українського майстра відтворено в альбомі «Михайло Жук» (К., 1987, іл. 67). Але хоча на самому портреті чітко прочитується ім'я моделі — Василь, зроблене рукою самого М. Жука, у підписі під ілюстрацією тим не менш чомусь стоїть не В., а О. Федулов.

На момент появи М. Жука на заводі у Вербілках у лютому 1937 року підприємство перебувало в процесі збільшення випуску продукції, експорт. Їхні вироби відзначались притаманною їм орнаментальністю, тонкою графічністю візерунку з квіткових і рослинних мотивів, розміреним ритмом, каліграфічною точністю розчерку, привнесеними випускником Строганівського училища в Москві К. Тихоновим, який добре знав російський орнамент, що служив йому і його молодим учням на заводі наочним прикладом звернення в традиції народу до декоративної стилізації. За допомогою цього художника змінювався і характер розписів В. Федулова: «...візерунок цілком покриває фарфор, тонкі золоті нитки, як шви на шитві, створюють малюнок, забарвлений густим підглазурним кобальтом або м'якими прозорими півтонами» [15, с. 111].

Творів самого М. Жука 1937 року в його спадщині — україномаль. Тим не менш у них з'являється дещо нове з побаченого на російських заводах, утім, переосмислене з орієнтацією на українські народні традиції. Його флоральний мотив із соняшником (іл. 16), створений 3 серпня 1937 року [3, с. 130], органічно включає не лише зображувальні елементи, притаманні українському народному декоративно-ужитковому мистецтву, яке майстер прискіпливо вивчав і добре знав, але і їх осучаснену трансформацію у виконанні графіка-маєстро. Продовження і водночас нове, осучаснене трактування традиційних декоративних мотивів свого народу простежується і в призначеному для чайного посуду орнаменті М. Жука так само 1937 року (іл. 17).

Утім, з кінця літа сумнозвісного 1937-го, тобто з настанням піку в розгулі сталінської винищувальної машини, спрямованої проти української інтелектуальної еліти, серед представників котрої було чимало однодумців М. Жука, мистець переїжджає на Дульовський завод у Підмосков'ї, діяльність якого, пов'язана з розвитком московської художньої традиції, з середини 1930-х усе більш ставала визначальною в розвитку порцелянової галузі. Важливим для розуміння душевного стану україн-

ського мистця у той період, як одного з ключових діячів українського національного відродження, є нещодавно виявлений в одній із приватних колекцій Львова малюнок Богородиці з беззахисним Христом-Дитиною, якого вона пригортає до грудей (іл. 18). На зворотній стороні в написі, зробленому М. Жуком, вказана адреса: м. Ликіно-Дульово Московської обл. Проф. Жук Михайло Іванович. Технікум. А нижче — адреса в Одесі, де залишалась дружина з двома синами: Пролетарський бульвар, 12-б, кв. 77. Буд. Дім спеціалістів, Жук Анастасії Григорівні (іл. 19).

Це перший випадок звернення М. Жука, який працював до цього часу винятково як світський художник, до релігійної тематики. Він явно не випадково обирає тему Богородиці Ніжності (Елеуса) як найулюбленішого образу серед богородичних сюжетів в українській іконній традиції. За іконографічною схемою вона нагадує стародавню ікону Корсунської і дуже схожої на неї чудотворної Касперовської Богоматері, що, за традицією, вважається покровителькою м. Одеси. Жук переробляє композицію, що вже пройшла свою стилістичну еволюцію протягом багатьох століть, відповідно до своїх естетичних уподобань як представника сецесії. Зображена у стані глибокої внутрішньої зосередженості Богородиця пригортає до себе свого сина Христа-Дитину, кучерява голівка якого впала на її плече. Образ притягує зір своєю дивною поетичністю, зачаровує м'яким, теплим колоритом, тонким поєднанням зображених персонажів із орнаментальним тлом, що своїми мотивами тісно пов'язаний із народною творчістю. Вираз обличчя Богоматері, її жести викликають асоціації з рисами, притаманними українській жіночій інтелігенції тих часів. Вочевидь, так мистець у художній формі висловлював своє ставлення до дружини, своє вболівання за її долю у той карколомний період української історії. До написання ікон М. Жук повернувся під час румунської окупації Одеси [1, с. 4], але ця сфера його творчості ще не притягувала увагу дослідників.

Збереглася низка ескізів розписів тарілок, виконаних М. Жуком як художнім керівником, тобто автором проектів, на Дульовському заводі протягом 1938–1939 років. У них досить чітко простежується, як мистець намагається поєднати свій попередній досвід із пошуками тамтешніх майстрів, спираючись при такій інтеграції на вікові орнаментальні традиції свого народу і залишаючись українським художником. Жукові, з його маестровістю в мистецтві графіки, явно імпонував нахил до графічності в керамічних розписах на Дмитровському заводі.

Занурившись у поетичний світ своєї фантазії, мистець створює пречудові декоративно-графічні композиції. На берегах однієї з тарілок з'являється мотив, побудований на елементах української народної вишивки та ще й осучаснений завдяки враженню безперервного руху, що створюється різноспрямованими нахилами гілочок з ягідками і листячком (іл. 20). Часом майстер намагається по-

вернутись до своїх попередніх пошуків сучасної мови — кінця 1920-х років, із їх підкресленою геометричністю, беручи за основу в декорванні тарелі мотиви трикутників різної конфігурації і поєднуючи їх із дугастими, спіралеподібними та ромбовидними елементами, поширеними в українських писанках та інших видах народного мистецтва (іл. 21).

Масу елементів української орнаменталістики (рожа, S-видні спіралі, тюльпаноподібні зображення, змійки тощо) мистець використовує в композиції розпису іншої тарелі (іл. 22), що красою своїх лінійних ритмів викликає асоціації з українською піснею. Виняткової лапідарності графічної мови досягає він в ескізі ще однієї тарелі того самого 1938 року, використовуючи мотив гілочок із ягідками і листячком під різними нахилами між паралельними рядами хвилястих ліній та ще й у п'яти секторах колоподібної композиції, знову повертаючись певною мірою до своїх попередніх пошуків (іл. 23). Цей ескіз був реалізований, і нині таріль діаметром 20,5 см, що демонструвалась на Декадній виставці українського мистецтва і літератури в Москві 1950 року, знаходиться у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва в Києві (інв. № фр-5378).

Отримавши можливість ознайомитись безпосередньо на виробництві з роботою в підглазурному кобальті ще під час перебування на Дмитровському заводі, починаючи з 1938 року М. Жук, уже у Дульовому, реалізує на практиці ряд проектів у цій техніці керамічного розпису (іл. 24–27). На одній із цих тарілок, що знаходяться в колекції Херсонського художнього музею, мистець, як і в попередній практиці, звертається до свого улюбленого шахового мотиву, але доповнює його стилізованим листячком, що своїм витонченим контурним малюнком нагадує вишивку золотими нитками (іл. 24). У декоративних тарілках 1939 року (іл. 26–27) мистець ширше використовує живописні можливості підглазурного розпису кобальтом, а його розпис відзначається не лише яскравістю і глибиною синього кольору, а й особливою м'якістю (іл. 26). Разом із тим, він продовжує знову і знову інтерпретувати мотиви української народної орнаментики в зображенні рослинних мотивів, а подекуди зберігає напружений ритм своїх попередніх творів у художній кераміці (іл. 27).

На Дульовському фарфоровому заводі склалась інша традиція, ніж на Дмитровському, пов'язана з багатим досвідом тамтешніх живописців-практиків у ручному розписі пензлем, вони прагнули «поповнити нестачу безпосередності, що часто було притаманним промислового фарфору, відповідно до потреби людини в насиченому, яскравому кольорі» [15, с. 110]. Михайло Жук не обійшов увагою і цей напрямок. Він створює нові візерунки для посуду, втілюючи своє прагнення до декоративної виразності заокругленого мазка. У них переважають прості еліпсоподібні форми, основні кольори (синій, червоний, жовтий), а композиції несуть заряд життєстверджуючої енергії, емоційної піднесеності (іл. 28).

Синтез графічного і живописного підходів простежується в ескізі розпису тарілки з Національного художнього музею України в Києві, виконаному М. Жуком уже 1939 року (іл. 29). Темпераментне кольорове звучання розпису, його емоційна виразність знову-таки досягається, перш за все, завдяки використанню основних відкритих кольорів. Утім, автор йде далі, вводячи до кольорової системи доповняльний зелений, залишаючи сліди свого «почерку» в характері мазка, яким тонально збагачує твір. Узагальнюючи композицію в цілому, мистець звертається до вже вживаного ще в кінці 1920-х свого прийому — роз'єднання пелюсток і приведення їх у рух шляхом зображення під кутом кожної по відношенню до іншої.

Схожі принципи щодо використання основних і доповняльного зеленого кольорів простежуються і в ескізі розпису тарілки попереднього 1938 року (іл. 30). Утім, завдяки виразному контрасту жовтих і густого синього кольорів, наче прошитого золотими нитками на бортику, автор досягає експресії в звучанні та, окрім колористичних і тональних, ще й фактурних ефектів. У стилізації увігнутої частини майстер йде за традиційними народними мотивами, запозичуючи «питомо українські» з найпопулярнішого виду народної творчості — вишивки, зокрема сітчасті візерунки квітів. Сама композиційна схема, що нагадує «павуків» у народній орнаментіці, зустрічається і в інших видах декоративно-ужиткового мистецтва українців.

Про неабиякої широти діапазон творчих пошуків М. Жука на ниві створення все нових і нових варіантів розписів фарфорового посуду, свідчить низка композицій, у яких він відходить від зображення суто геометричних чи стилізованих рослинних елементів або їх гармонійної взаємодії і звертається до теми квіткових букетів. На одній із композицій вони з'являються на бортику, а центральну частину заповнюють геометризовані «зірчасті» елементи, та ще й із «кривульками» між окремими клітинами «решітки» (іл. 31). Утім, надалі майстер взагалі робить спроби повністю присвятити розпис квітковому букету, зображуючи букетики не лише на бортику, а й пучок квітів у центрі композиції. В одному з таких ескізів мистець віддає перевагу синьому і червоному кольорам, а червоні стилізовані тюльпаноподібні рослини на синьому тлі зубчастого кола підсилюють звучання кольорового рішення в цілому (іл. 32). Інший букет (іл. 33) притягує увагу новими рисами творчої майстерності М. Жука — своєю ажурністю, гармонійним поєднанням суто стилізованих флоральних елементів із більш наближеними до природи і доступнішими для пізнання, як, наприклад, троянда, волошки (іл. 33).

У 1930-х роках перед мистцями керамічного розпису на теренах радянської держави взагалі ставилось завдання писати «впізнавані квіти», «кі художники, щоби зберегти декоративність розпису, обирали такі, яким самою природою дана складність форми і сила забарвлення» [15, с. 110].

У художньому оформленні побутового посуду особливо цим переймалися живописці фарфорового заводу ім. М. В. Ломоносова в Ленінграді. М. Жук не обійшов увагою цей напрямок. Квітковий світ знову і знову постає для нього головним джерелом натхнення. Він іде далі у своєму наближенні до природи, показуючи об'ємність квіток в'юнків, відтворюючи навіть прожилки на пелюстках лілії, в листочках (іл. 34).

Утім, такий підхід не задовольняє майстра. Відходячи від декоративної стилізації в ескізах розписів тарілок, М. Жук явно відчуває себе ні в сих ні в тих. І він знову повертається до поєднання стилізованих рослинних компонентів з елементами української народної орнаментики (іл. 35), до динамічної узорчастості, що викликає асоціації з ладом і ритмом українського народного мистецтва (іл. 36). Цю узорчастість він зберігає і тоді, коли доводиться поєднати декоративний і станковий компоненти, як, наприклад, у тарілці із зображенням на бортику пишних тюльпанів, котрі наче швидко рухаються по колу, і пейзажний мотив із місточком над річкою в центрі композиції, що притягує зір ювелірною чистотою виконання (іл. 37).

А в цілому безпосередня участь у процесі створення фарфорової продукції в заводських умовах у Підмосков'ї стала для М. Жука справжньою виробничою практикою. І вона була першою і єдиною, а не вигадана О. Шкільною його начебто виробнича практика «на базі Львівської політехніки, фабрики І. Левинського, у складі групи художників “Руського керамічного кружка (гуртка)”» [21, с. 6]. Це не підтверджено документально і, вочевидь, є таким самим міфом, як і те, що столицею Росії у 1899 році, коли там перебував М. Жук, була Москва [21, с. 5], а він з 1916 по 1919 р. брав участь в оформленні агітпоїздів і агітпароплавів [21, с. 7], тобто, випереджаючи хід подій, зайнявся агітмасовим мистецтвом.

Вповні обґрунтовано сприймається позиція С. Лущика, який вважає, що робота у Вербілках і Дульовому, можливо, врятувала М. Жука життя [11, с. 9]. Його відновлення на посаді професора і завідувача керамічного відділу в Одеському художньому училищі по поверненні сталося 1 вересня 1939 року [1, с. 4]. А безпосереднє знайомство зі станом фарфорової промисловості на найміцніших на той час заводах цього профілю в країні, з технологією виробництва і різними способами декорування, творчістю найкращих російських фарфористів, викладання в Дульовському художньо-керамічному технікумі, безумовно, розширило професійну обізнаність М. Жука, для якого надалі робота в галузі художньої кераміки стане головним напрямком творчої і педагогічної діяльності. У Дульовому він починає звертатись до трафарету, необхідного у практиці навчання, спрямованого на масовий попит. Один із трафаретів, стилістично близький за використаними прийомами до творів цього періоду, зберігається у приватній колекції в

Одесі (іл. 38). Трохи менший за розміром (24 × 24) із колекції Н. Федорової демонструвався на виставці творів М. Жука в Одеському художньому музеї 1976 року, і місцезнаходження його нині невідоме.

Усього до 6 вересня 1955 року М. Жук, як він писав у листі до Ю. Меженка, працюючи над фарфором, мав удома до 200 своїх робіт. «А щоб мати 200, то треба було ще 400 пустити на вітер — себто невдалих, які дали змогу виконати тих 200, що їх можно рахувати пристойними. Та що з того, коли все лежить у хаті. Щоби їх продати, то треба їхати до Києва, а за станом здоров'я я цього зробити не можу», — повідомляв він своєму колезі по співпраці у далекому 1919-му в «Музагеті» в Києві [6, с. 234].

Утім, в листі не згадується про те, що вже на другій Декаді українського мистецтва і літератури в Москві у червні 1951 року (через 15 років після першої) серед найвищих досягнень української художньої культури демонструвався і художній фарфор М. Жука. П'ять тарілок, у розписі яких досить чітко простежуються особливості його творчої індивідуальності, було передано з виставки Декади до фондів Київського художньо-промислового і наукового музею, з якого згодом виокремився Національний музей українського народного декоративного мистецтва, де ці речі перебувають і досі (за інв. №№ фр-5376 — фр-5380).

Серед речей М. Жука, представлених у цій музейній збірці, привертає увагу ваза з підглазурним розписом у синьо-голубих тонах із низкою елементів, виконаних золотом, та з монограмою майстра на зворотній стороні денця (фр-5388), що потрапила до колекції з Одеського художнього училища (іл. 39). Тут майстер знову демонструє своє надзвичайно тонке вміння поєднати дух сучасності і вічних цінностей, розмістивши на шийці геометричний орнамент із загостреними кутастими компонентами, що нагадує попередні його стильові пошуки в дусі ар деко, і рослинний орнамент із виногронами і листячком на одній із орнаментальних смуг тулуба та умовне зображення півня, курки, стилізованих квіткових елементів, таких характерних для українського народного декоративно-ужиткового мистецтва, — на другій. В облікових карточках усіх цих речей М. Жука стоїть одна дата створення — 1948, що вповні можливо, зважаючи на те, що, продовжуючи працювати в Одеському художньому училищі ще в повоєнні часи, він продовжував напрямок своїх пошуків кінця 1920-х — 1930-х років.

Утім, деяке непорозуміння викликає саморобний фотоальбом, виготовлений сином художника, як зазначено в каталозі виставки, присвяченій 110-річчю М. Жука, що експонувалася в Одеській науковій бібліотеці у жовтні 1993 року [11, № 50]. О. Школьна вважає, що в цьому альбомі зібрані предмети «посуду, оздобленого художником в 1930-ті рр.» [21, с. 8]. Якщо так, то виникають питання: до 1937-го року чи після нього, наскільки повно і чому серед них немає таких характерних для творчих пошуків М. Жука речей, як тарелі 1937–1938 років, що нині

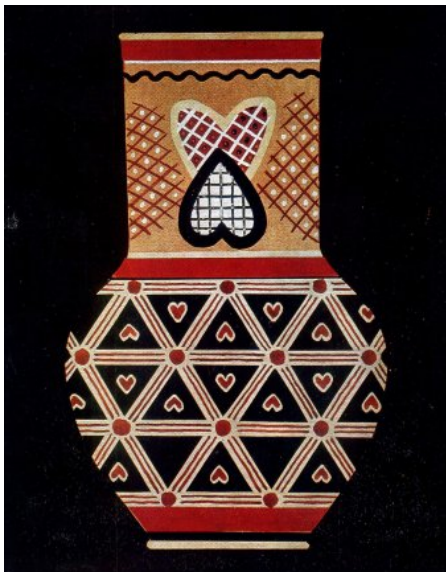
знаходяться в колекції Херсонського художнього музею, про які йшлося вище.

Разом із тим, альбом дійсно дає можливість ширше ознайомитись із асортиментом посудної продукції, призначеної для масового споживача, оздобленням якої міг займатись художник, — це тарілки, чашки, блюдця і блюда, вочевидь, більше для ресторанної сфери, що вповні відповідало завданням, поставленим владою. Поява нових ідеологічних гасел типу «Боротьба за хліб. Боротьба за соціалізм» або «Ленінізм єсть боевое знамя всемирного пролетариата» навколо портрета Сталіна вже на першій сторінці (іл. 40) — приклад того, як із приходом радянського тоталітаризму мистець заради самозбереження мав демонструвати свій вияв «державного однодумства». В умовах технічної відсталості галузі практична можливість роботи над осучасненням форм виробів виключалась, і, оскільки це стало загальною тенденцією часу, доводилось задовольнятися старими взірцями, включаючи кузнєцькі. Художнику залишалась роль декоратора. Нове формотворення для М. Жука відбувалось у самому розписі, в його флоральному дизайні, а квітковий світ продовжував залишатись для нього символом справжньої Краси. Не пориваючи повністю з сучасними віяннями в загальнокультурних процесах, майстер знаходив усе нові способи поєднання абстрагованих геометричних елементів зі стилізованим рослинним світом, черпаючи мотиви в багатющій скарбниці українського декоративно-прикладного мистецтва, що і стало основою неповторної самобутності його творчої особистості. Він до кінця залишався українським мистцем, відкіля і те «таємне табу», що гнітило його і про яке він писав Юрію Меженку [6, с. 235].

**Висновки.** Систематизація та розширення кола предметів тонкої кераміки М. Жука, завдяки введенню до наукового обігу низки нових творів із запроєктованими або реалізованими його розписами, дали можливість авторові даної статті на основі обраного за основний методу стилістичного аналізу *вперше*:

1. Розкрити стильову еволюцію М. Жука як майстра розпису по фарфору кінця 1920-х — 1930-х років, показавши, що М. Жук являв той рідкісний тип українського мистця-універсала, хто своєю діяльністю, як і бойчукісти, В. Єрмілов, Б. Косарев, В. Кричевський, П. Ковжун, О. Кульчицька та дехто ін., намагався ширше відчиняти двері новій тоді сфері художньої творчості — дизайну. Головним мотивом розписів уже в тонкій кераміці, як і в попередній період творчості, залишалася квітка — символ Краси.
2. Довести, що унікальний майстер флорального дизайну в українській фарфоровій продукції М. Жук у складний час нашої історії 1930–1950-х років, досягнувши безпосередньо в заводських умовах технологічні проблеми серійного виробництва і можливості розвитку галузі в країні, свій великий талант, знання, досвід віддавав учням, продовжуючи викладати в Одеському художньому училищі. Він усіляко намагався зберігати зв'язок

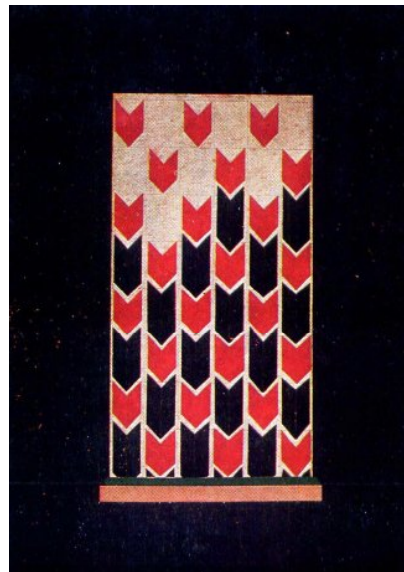




Іл. 1. М. Жук. Ескіз глечика.  
Кін. 1920-х.  
Пап., гуаш [10, іл. 72]



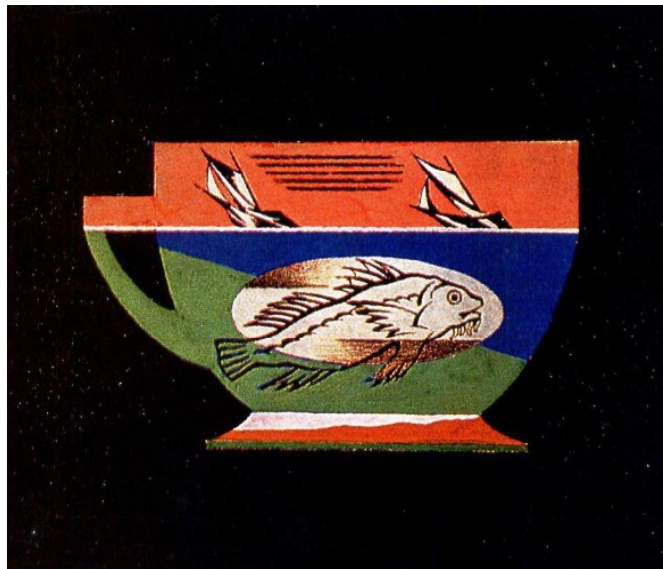
Іл. 2. М. Жук. Ескіз декоративної  
вази для квітів. Кін. 1920-х.  
Пап., гуаш [10, іл. 70]



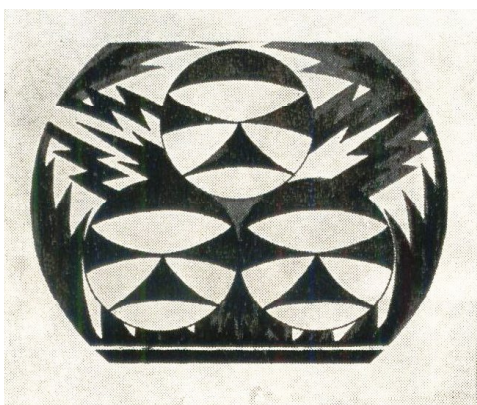
Іл. 3. М. Жук. Ескіз циліндричної  
вази. Кін. 1920-х.  
Пап., гуаш [10, іл. 74]



Іл. 4. М. Жук. Ескіз кувалі. Кін. 1920-х.  
Пап., гуаш [10, іл. 73]



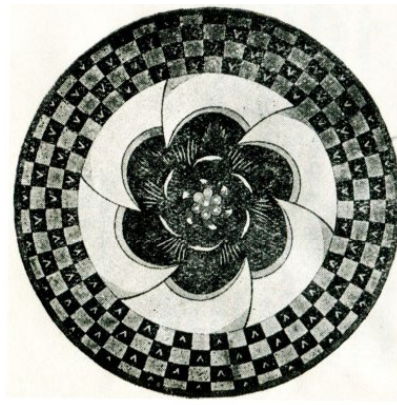
Іл. 5. М. Жук. Ескіз чашки «Рибка». Кін. 1920-х.  
Пап., гуаш [10, іл. 71]



Іл. 6. М. Жук. Ескіз цукерниці. 1929.  
Пап., гуаш [10, іл. 80]



Іл. 7. М. Жук. Ескіз тарілки. 1928.  
Пап., туш (?), гуаш [10, іл. 84]



Іл. 8. М. Жук. Ескіз тарілки.  
1928.  
Пап., туш, акв. [13]



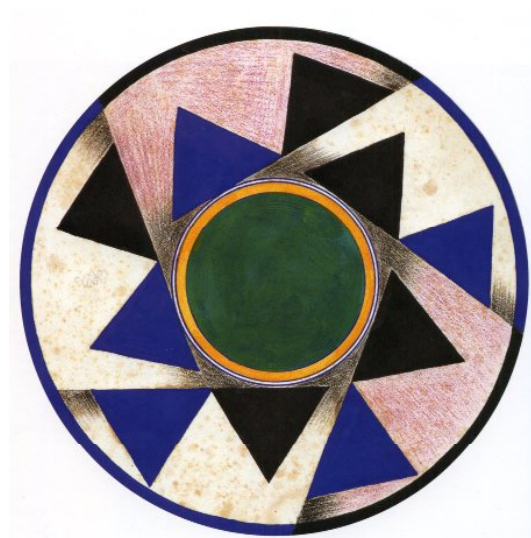
Лл. 9. М. Жук. Таріль. 1928. Підполів'яний розпис. 24 × 24. Приват зб. (Одеса)



Лл. 10. М. Жук. Ескіз тарелі. Кін. 1920-х. ап., туш (?), гуаш [10, іл. 86]



Лл. 11. М. Жук. Ескіз тарелі «УСРР». 1933–1937 (?). Пап., змішана техніка. 17.5 × 23.5. Приват. зб. [3, с. 126]



Лл. 12. М. Жук. Ескіз тарелі з геометричним орнаментом. 1933–1937 (?). Пап., змішана техніка. 19.5 × 19.5. Приват. зб. [3, с. 127]



Лл. 13. М. Жук. Ескіз тарелі з квіткою. 1936. Пап., акв. 18.5 × 18.5. Приват. зб. [3, с. 126]



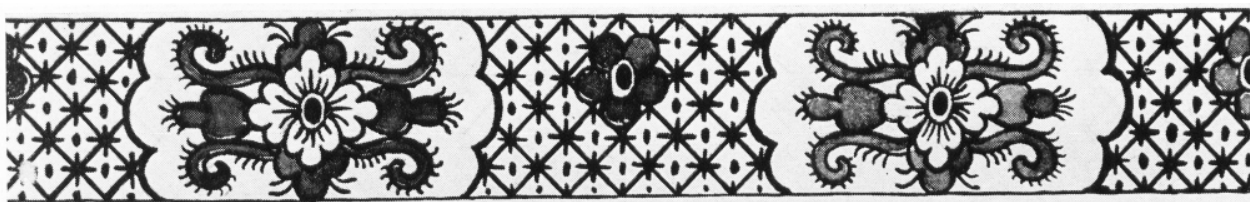
Лл. 14. М. Жук. Ескіз тарелі з квіткою. 1936. Пап., змішана техніка. 17.5 × 17.5. Приват. зб. [3, с. 126]



Лл. 15. М. Жук. Портрет В. Федулова, майстра-живописця Дмитровського фарфорового заводу. 1937. Пап., ол. [10, іл. 87]



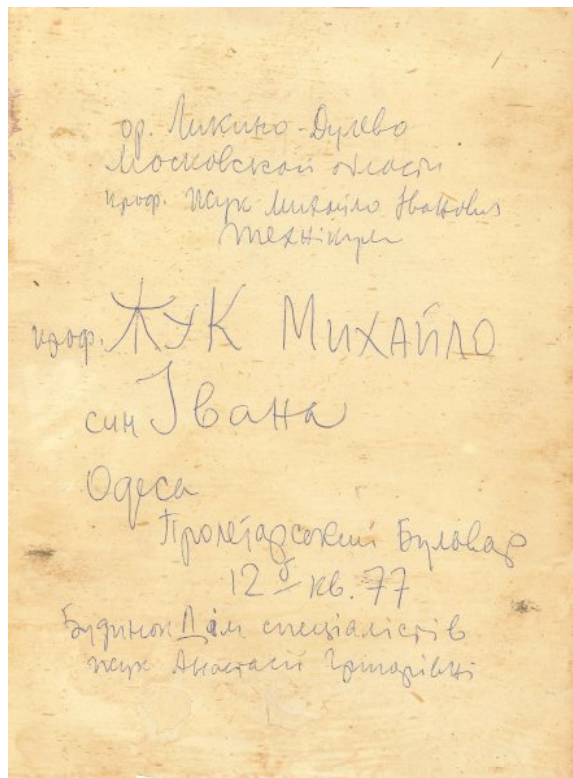
Лл. 16. М. Жук. Ескіз тарелі з соняшником. 3.08.1937. Пап., акв. 8.5 × 8. Приват. зб.



Лл. 17. М. Жук. Орнамент для чайного посуду. 1937. Пап., гуаш (?) [10, іл. 89]



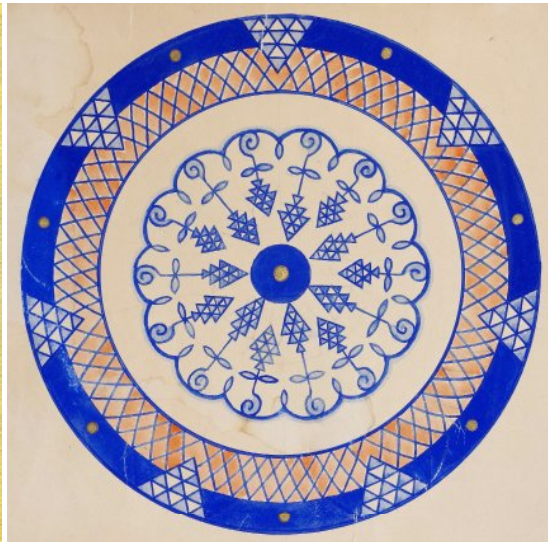
Лл. 18. М. Жук. Богородиця з Немовлям. Кін. 1930-х. 25.5 × 19. Пап., змішана техніка. Приват. зб. (Львів)



Лл. 19. М. Жук. Богородиця з Немовлям (зворотний бік). Кін. 1930-х. 25.5 × 19. Пап., змішана техніка. Приват. зб. (Львів)



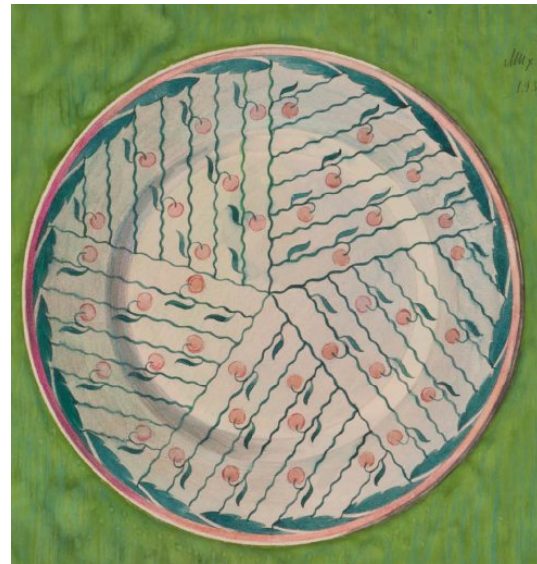
Лл. 20. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки.  
1938. Пап., ол., акв. [10, іл. 76]



Лл. 21. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки.  
1938. Пап., ол., акв. 31 × 41. Приват. зб. (Львів)



Лл. 22. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки.  
1938. Пап., ол., акв., гуаш, бронза. 24.6 × 24.6.  
НХМУ. Грс-8541



Лл. 23. М. Жук. Ескіз тарілки. 1938. Пап., ол.,  
акв. 31.5 × 42.5. Приват. зб. [3, с. 130].



Лл. 24. М. Жук. Тарілка декоративна. 1937.  
Фарфор, розпис. D — 24.5. Херсонський  
художній музей. Д-177. КН-2613



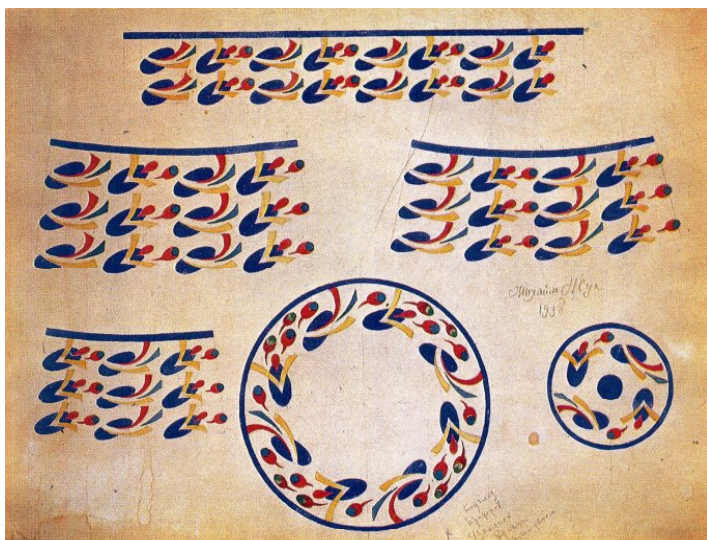
Лл. 25. М. Жук. Тарілка декоративна. Кін. 1930-х.  
Фарфор, розпис. D — 24.5. Херсонський  
художній музей. Д-178. КН-2614



Іл. 26. М. Жук. Тарілка декоративна. 1939.  
Фарфор, розпис. D — 24.7. Херсонський  
художній музей. Д-176. КН-2612



Іл. 27. М. Жук. Тарілка декоративна. 1939.  
Фарфор, розпис. D — 24.5. Херсонський  
художній музей. Д-179. КН-2615



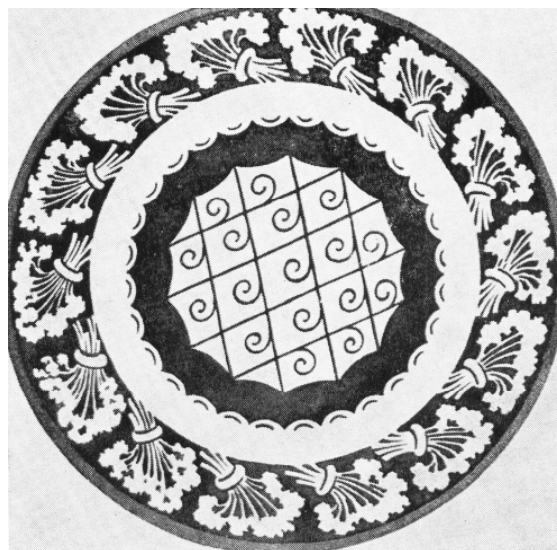
Іл. 28. М. Жук. Орнамент для посуду. 1938.  
Пап., гуаш (?) [10, іл. 90]



Іл. 29. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової  
тарілки. 1939. Пап., ол., акв. 24.8 × 24.8.  
НХМУ. Грс-8542



Іл. 30. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки.  
1938. Пап., змішана техніка [10, іл. 82]



Іл. 31. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки.  
1938. Пап., змішана техніка [10, іл. 83]



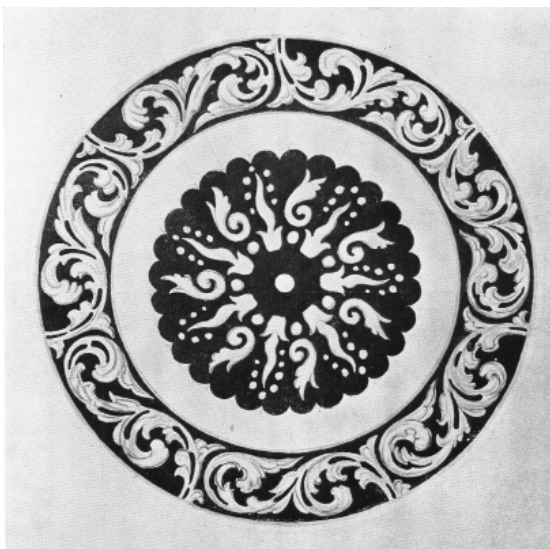
Іл. 32. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки. 1938. Пап., змішана техніка [10, іл. 75]



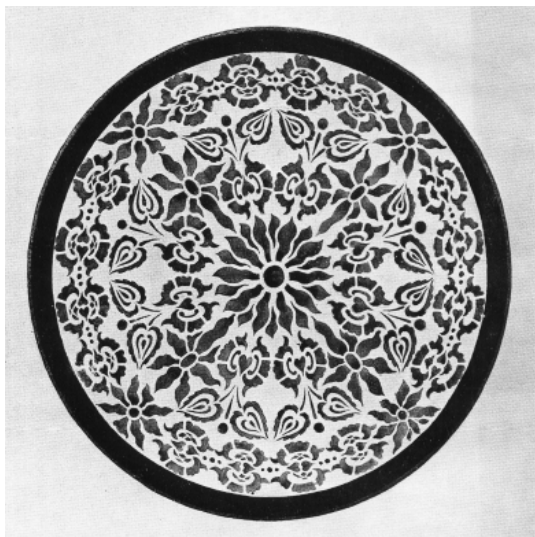
Іл. 33. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки. 1939. Пап., змішана техніка. 33 × 32.3. Приват. зб. [3, с. 131]



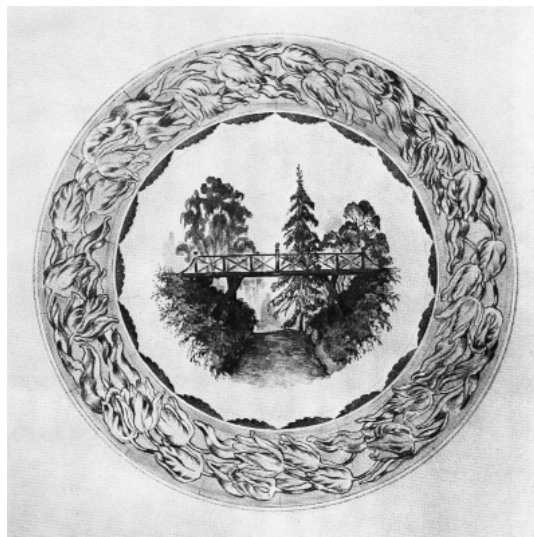
Іл. 34. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки. 1938. Пап., змішана техніка [10, іл. 87]



Іл. 35. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки. 1939. Пап., змішана техніка [10, іл. 81]



Іл. 36. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки (з в'юнками). 1936–1939. Пап., змішана техніка. 31 × 31.5. Приват. зб. [3, с. 126]



Іл. 37. М. Жук. Ескіз розпису фарфорової тарілки. 1939. Пап., змішана техніка [10, іл. 77]



Лл. 38. М. Жук. Підглазурний трафарет. 1938. Пал., гуаш, акв. 24.5 × 24.5. Приват. зб. (Одеса) [12, с. 50]



Лл. 39. М. Жук. Ваза. Підглазурний розпис. Н — 30.0, D — 13.5. НМУНДМ. Фр-5376



Лл. 40. М. Жук. Фотоальбом з порцеляною. Арк. 1 [3, с. 139]

зі своїми принципами формотворення попередніх 1920-х — початку 1930-х років, з ар деко, що зароджувався як нова тенденція дизайну, як наступна ланка історичного процесу гармонізації відносин промисловості з мистецтвом.

3. Виявити, що, успадкувавши і від ар нуво, і від ар деко ставлення до Краси як до всеохоплюючої глобальної категорії, М. Жук не тільки до кінця сам залишався прихильником їх естетичних принципів, а й переносив ці принципи в українське мистецтво наступної доби — в мистецтво оформлення тонкої кераміки, як основи своєї високої майстерності, так і національної складової українського дизайну.
4. Акцентувати, що творчі експерименти М. Жука періоду 1930–1950-х років є не лише трансформацією його попередніх здобутків в образотворчому і декоративному мистецтві, а й свідченням виходу в нову в українському мистецтві дизайнерську сферу, що ґрунтовніше заявлятиме про себе з реорганізацією Харківського художнього інституту в художньо-промисловий 1963 року. Роль дизайну в художній культурі України стрімко зростатиме на нинішньому етапі розвитку.

**Подальші наукові дослідження** можуть бути спрямовані на вивчення сучасних тенденцій у галузі, а також несподівано виявленої ще однієї ділянки у творчості мистця-універсала — ікони, один із взірців якої *вперше* наводиться в нашій статті, а поза межами нашої уваги залишились іконописні твори М. Жука періоду румунської окупації Одеси в період Другої світової війни.

#### Література:

1. Автобіографія професора Жука Михайла Івановича [Текст] // Всеволодність краси (до 130-річчя з дня народження художника і письменника М. І. Жука) : каталог виставки / Упор. О. Яворська, К. Сргеєва ; Одеський літературний музей. — Одеса, 2013. — С. 4–5.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії [Текст] / Ю. Бірюльов. — Львів : Центр Європи, 2005. — 184 с.
3. Всеволодність краси : Графіка та живопис Михайла Жука [Альбом] / Автор вступ. ст. «І сонця пахоші, і безнадійний сум» О. Лагутенко. — К. : Галерея НЮ АРТ, [2011]. — 143 с.
4. Долинский Л. В. Украинский художественный фарфор [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. / Долинский Лев Владимирович. — М., 1961. — 151 с.
5. Комар Г. Михайко Жук [Текст] / Гр. Комар // Шквал. — 1929. — 23 лютого. — № 8 (93).
6. Листи Михайла Жука до Юрія Меженка [Текст] / [Публ. М. Крячка] // Україна : Наука і культура. — 1996. — Вип. 29. — С. 232–239.

7. Лущик С. Друге народження [Текст] / С. Лущик // Україна. — 1988. — № 17 (квітень). — С. 12–13.
8. Лущик С., Максимюк Т. Рецензія на книгу : Михайло Жук : [Альбом / Авт.-упор. І. І. Козирод і С. С. Шевельов. — К. : Мистецтво, 1987] / С. Лущик, Т. Максимюк ; Одес. Дом учених. Секція книги. — Одеса, 1989. — 14 с.
9. Малинина Т. Г. Стиль Ар Деко : истоки, региональные варианты, особенности эволюции [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.04 / Т. Г. Малинина. — М., 2002. — 50 с.
10. Михайло Жук [Альбом] / Авт.-упор. І. І. Козирод, С. С. Шевельов. — К. : Мистецтво, 1987. — 22 с. : іл.
11. Михайло Жук [Каталог виставки] / Упор. Л. В. Арюпіна, О. М. Барковська, С. З. Лущик. — Одеса : ОДНБ, 1993. — 53 с.
12. Михайло Жук [Каталог творів з приватних колекцій]. — Одеса : Optimum, 2012. — 55 с.
13. М. Жук. Українське малярство [Текст] / Вступ. ст. Ю. Михайліва. — Х. : Рух, 1930. — 32 с. : іл.
14. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) [Текст] / М. Селівачов. — К. : Редакція вісника «Ант»; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2005. — XVI, 400 с.
15. Советское декоративное искусство. 1917–1945 : Очерки истории [Текст] / Отв. ред. В. П. Толстой. — М. : Искусство, 1984. — 256 с. : ил.
16. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа [Текст] / Л. Соколюк. — Х. : Видавець Савчук О. О., 2014. — 386 с.
17. Соколюк Л. Д. Михайло Жук : Продовження пошуків (перший одеський період. 1925–1937) [Текст] / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / за ред. В. Даниленка. — Х. : ХДАДМ, 2017. — № 1. — С. 94–116.
18. Соколюк Л. Д. Українська художня еліта в портретах Михайла Жука (Перший одеський період. 1925–1937) [Текст] / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / за ред. В. Я. Даниленка. — Х. : ХДАДМ, 2016. — № 4. — С. 101–118.
19. Школьна О. В. Київський художній фарфор ХХ століття [Текст] / О. В. Школьна. — К. : День Печати, 2011. — 400 с.
20. Школьна О. Михайло Жук, який дуже голосно мовчав [Текст] / О. Школьна // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К. : Фенікс, 2007. — Вип. 4. — С. 396–408.
21. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору (перша половина ХХ століття) : [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / О. В. Школьна. — Львів, 2007. — 18 с.
22. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору (перша половина ХХ століття) : [Текст] дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / О. В. Школьна. — Львів, 2007. — 265 с.
23. Шмагало Р. Авангард і українська кераміка [Текст] / Р. Шмагало // Український авангард. 1907–1917. — Львів, 1994. — С. 55–75.
24. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ — середини ХХ ст. : структурування, методологія, художні позиції [Текст] / Р. Шмагало. — Львів : Українські технології, 2005. — 528 с. : іл.

#### References:

1. Yavorska, O. & Yerhieva, K. (Comp.). (2013) Autobiografia professora Mikhaïla Ivanovicha Zhuka [Autobiography of Professor Mykhailo Ivanovich Zhuk]. In *Vsevladnist krasny (do 130-richchya z dnia narodzhennya khudozhnyka i pys'mennyka M. I. Zhuka — Omnipotence of Beauty (to the 120 year from the day of birth of artist and writer M. I. Zhuk) : exhibition catalogue.* (p. 4). Odesa : Odesa Literary Muzeum. (In Russian).
2. Biryulov, Yu. (2005). *Mystetstvo hlyvskoyi setsesiyi* [Art of Lviv setsesiyi]. Lviv : Tcentr Yevropy. (In Ukrainian).
3. Lahutenko, O. (The author of the introductory article). (2011). *Vsevladnist krasny : Hrafika ta zhyvopys Mykhayla Zhuka* [Omnipotence of Beauty : Drawings and Paintings of Mykhaylo Zhuk]. Kyiv : Halereya NYU ART. (In Ukrainian).
4. Dolinskii, L. V. (1961). *Ukrainskii khudozhestvennyi farfor* [Ukrainian Artistic Porcelain]. *Doctor's thesis.* Moscow. (In Russian).
5. Komar, G. (1929, February 23). *Mykheyko Zhuk* [Mykheyko Zhuk]. *Shkval — Squall*, 8 (193). (In Ukrainian).
6. Kryachka, M. (Publ.). (1996). *Lysty Mykhayla Zhuka do Yuriya Mezhenka* [Letters of Mykhaylo Zhuk to Yuriy Mezhenko]. *Ukrayina : Nauka i kultura — Science & culture*, 29, 232–239. (In Ukrainian).
7. Lushchik, S. (1988, April). *Druhe narodzhennya* [Second Birth]. *Ukrayina — Ukraine*, 17, 12–13. (In Ukrainian).
8. Lushchik, S., Maksymyuk, T. (1989). *Book Review on : Kozyro, I. I. & Shevelov, S. S. (1989). Mykhaylo Zhuk.* Kyiv : Mystetstvo. (Seksia knihi Odes. Doma uchonych. Odessa). (In Russian and Ukrainian).
9. Malinina, T. G. (2002). *Stil Ar Deko : shkoly, regionalnyie varianty, osobiennosti evoliutziy* [Art Deco Style : schools, regional versions, peculiarities of evolution]. *Extended abstract of candidate's thesis.* Moscow. (In Russian).
10. Kozyro, I. I. & Shevelov, S. S. (Author-compil.). (1987). *Mykhaylo Zhuk.* Kyiv : Mystetstvo. (In Ukrainian).
11. Aruipina, I. V., Barkovska, O. M., Luszchik, S. Z. (Compilers). (1993). *Mykhaylo Zhuk : catalog of the exhibition.* Odesa : ODNB. (In Ukrainian).
12. *Mykhaylo Zhuk : catalogue of works from private collections.* (2012). Odesa : Optimum. (In Ukrainian).
13. Mykhailiva, Yu. (The author of the introductory article). (1930). In *M. Zhuk. Ukrayinske malyarstvo* [M. Zhuk. Ukrainian Painting]. Kharkiv : Rukh. (In Ukrainian).
14. Selivachov, M. (2005). *Lekeykon ukrainskoyi ornamentiiky (ikonohrafiya, nominatsiya, stylistyka, typolohiya)* [Lexicon of Ukrainian Ornamentation (Iconography, Nomination, Styles, Typology)]. Kyiv : "Ant" magazine ; Nizhyn : Aspect-Poligraph. (In Ukrainian).
15. Tolstoy, V. P. (Ed.). (1986). *Sovetskoye dekorativnoye iskusstvo. 1917–1945 : Ocherki istorii* [Soviet Decorative Art. 1917–1945. Essays of history]. Moscow : Iskusstvo. (In Russian).
16. Sokolyuk, L. (2014). *Mykhaylo Zhuk ta yoho shkola* [Mykhaylo Zhuk and his school]. Kharkiv : Publisher Savchuk. (In Ukrainian).
17. Sokolyuk, L. D. (2017). *Mykhaylo Zhuk : Prodovzhennia poshukiv (Pershyi odeskyi period. 1925–1937)* [Mykhaylo Zhuk : Continuing searchers (Odesa first period. 1925–1937)]. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dyzainu i mystetstv — Bulletin of the Kharkiv State Academy of Arts and Design*, 1, 94–116. (In Ukrainian).
18. Sokolyuk, L. D. (2016). *Mykhaylo Zhuk u koli fondatoriv UAM* [Mykhaylo Zhuk in the circle of the founders of UAM]. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dyzainu i mystetstv — Bulletin of the Kharkiv State Academy of Arts and Design*, 1, 94–116. (In Ukrainian).
19. Shkolna, O. V. (2011). *Kyivskiyi khudozhnii farfor XX stolittya* [Kyiv Artistic Porcelain of the 20<sup>th</sup> Century]. Kyiv : Den Pechati. (In Ukrainian and in Russian).
20. Shkolna, O. V. (2007). *Mykhaylo Zhuk, yakyy duzhe holosno movchav* [Mykhaylo Zhuk That Kept Silent Very Loudly]. *Khudozhnya kultura : Actualni problemy — Art Culture : Actual Problems*, 4, 396–408.
21. Shkolna, O. V. (2007). *Tvorchist i mystetsko-pedahohichna diyalnist Mykhayla Zhuka v konteksti stanovlennya ukrainskoyi shkoly khudozhnykiv farforu (persha polovyna dvadtsyatoho stolittya)* [Creative Works and Artistic-Pedagogical Activity of Mykhaylo Zhuk in the Context of Formation of the Ukrainian School of Porcelain artists (the first half of the 20<sup>th</sup> century)]. *Extended abstract of candidate's thesis.* Lviv. (In Ukrainian).
22. Shkolna, O. V. (2007). *Tvorchist i mystetsko-pedahohichna diyalnist Mykhayla Zhuka v konteksti stanovlennya ukrainskoyi shkoly khudozhnykiv farforu (persha polovyna dvadtsyatoho stolittya)* [Creative Works and Artistic-Pedagogical Activity of Mykhaylo Zhuk in the Context of Formation of the Ukrainian School of Porcelain Artists (the first half of the 20<sup>th</sup> century)]. *Doctor's thesis.* Lviv. (In Ukrainian).
23. Shmahalo, R. (1994). *Avanhard i ukrayinske mystetstvo* [Vanguard and Ukrainian Art]. In *Ukrayinskyyi avanhard — Ukrainian Vanguard.* (pp. 55–75). Lviv.
24. Shmahalo, R. (2005). *Mystetska osvita v Ukrayini sereidyny XIX — sereidyny XX st. : strukturuvannya, metodolohia, khudozhni pozysiyi* [Art Education in Ukraine of Middle 19<sup>th</sup> — Middle 20<sup>th</sup> Centuries : structure, methodology and artistic positions]. Lviv : Ukrayinski tekhnolohiyi. (In Ukrainian).