АНАТОМІЯ ГОНЧАРСЬКОГО СУПЕРМІФА УКРАЇНИ

(МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ СТУДІЇ ЯК АНТУРАЖ ПРИВАТНОГО АВАНТЮРИЗМУ)*

Мал.1.
Гончар Олександр Ганжа.
Київ, Музей народної архітектури та побуту УРСР.
Травень 1975.
Фото Юрія Лащука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Р-11. – К-27. Публікується вперше

Здійснено керамологічний аналіз публікацій на тему творчості подільського гончаря Олександра Ганжі, що побачили світ упродовж 1971-2005 років. Зроблено висновок, що автори частини з них творили фальсифіковані уявлення про буцімто виготовлені Ганжею скульптурні глиняні вироби та геніальність гончаря, а інші – бездумно повторювали написане попередниками. Насправді ж, стиль та декор творів, приписуваних Олександру Ганжі, були витворені його сином – художником-керамістом; батько був лише виконавцем-копіювальником окремих виробів чи їх частин. Порушено проблему відповідальності вчених за поширення неперевіреної інформації й свідоме фальшування відомих фактів. Прослідковано один із шляхів народження сучасних міфів про вияв у творах окремих мистців «генетичної пам'яті про архаїчні культури». Актуалізовано завдання відновлення правдивого літопису творчості українських гончарів
[Одержано 25 грудня 2005]

Ключові слова: *гончарство, Жорнище, Ганжа, фальсифікація, атрибутування кераміки, керамологічний аналіз текстів*

«Паралельно з великим світом, в якому живуть великі люди і великі речі, існує світ маленький, з людьми дрібненькими і з дрібними речами... У великому світі людей рухає прагнення зробити щось добре для людства. Маленький світ далекий від таких високих матерій. Його мешканці мають одне прагнення – як-небудь прожити, не відчуваючи голоду. Маленькі, дрібні люди тягнуться за великими. Вони розуміють, що мусять бути співзвучні добі і тільки тоді їхній товарець матиме попит. За радянських часів, коли у великому світі було створено ідеологічні твердині, у маленькому світі помічається пожвалення»

Ілля Ільф та Євген Петров *[60, с.372]*

«Часто запитую себе: навіщо тобі істина? І відповідаю: щоб знати, де брехня.
А вона навіщо? Щоб піти на неї і одержати по пиці.
Ніщо так боляче не б'є людину, як брехня.
Тому її так і ненавиджу, тому і прагну вперед, на пошуки істини»

Григір Тютюнник *[10, с.61]*

** Дослідження проведено за сприяння Державного фонду фундаментальних досліджень Міністерства освіти і науки України (проект №07.07/00118)*

ПРОЛОГ

Нині в Україні багато говориться про піар-акції в політиці і в мистецтві. За «совєтської» доби про це мовчали, проте подібними методами творення бажаного іміджу, формування громадської думки користувалися не набагато рідше. Тим більше, що майже все доросле населення зачитувалося сатиричними романами Іллі Ільфа та Євгена Петрова *«Дванадцять стільців»* і *«Золоте теля»* з головним «героєм» – *«великим комбінатором»* Остапом Бендером, в образі якого у доступній для засвоєння манері було викладено авантюристичні шляхи досягнення заповітних мрій і творення певних суспільних уявлень. 1972 року в київському видавництві «Дніпро» побачило світ видання цих популярних романів українською мовою [60, с.2]. Ознайомлення з книгою заохочувало читачів до повторення апробованого літературним героєм шляху легкої наживи, застосовуючи методи творення міфів, вигадок, фальсифікації та обману оточуючих.

Один із подібних сюжетів на той час було започатковано і в літописові українського народного гончарства. Пов'язаний він з іменами гончаря із села Жорнище, що на Вінниччині, **Олександра Дорофійовича Ганжі** (1905–1982) **та його сина Петра** (1939 р.н.). Явище це надзвичайно інтригуюче й повчальне, а тому потребувало ґрунтовного дослідження, на що вже звертали увагу вчені. Зокрема, видатна російська дослідниця народного мистецтва, доктор мистецтвознавства, академік Марія Некрасова класифікувала творчість Олександра Ганжі як **народний примітив**. При цьому вона уточнювала, що *«народный примитив, хотя и входит в состав народного искусства, тем не менее не является формой его развития и ни в коей мере не может представить собой собственно народное искусство. **Это важно понимать**. Народный примитив требует своего изучения как явление индивидуального творчества, определенной психологической структуры, как особенность индивида* (тут і далі всі підкреслення, курсивне й напівжирне виділення текстів у цитатах належать мені. – О.П.)» [111, с.99]. Сучасний український керамолог, доктор історичних наук Лідія Мельничук також наголошувала, що *«творчість цього самобутнього подільського майстра вимагає більш ретельного, спеціального дослідження»* [99, с.289].

2005 року виповнилося 100 років від дня народження Олександра Ганжі. 3-го липня на його могилі в рідних Жорнищах Національна спілка майстрів народного мистецтва України урочисто встановила пам'ятний знак [56; див. також: 153]. До ювілею, як і годиться, у різних гончарських, музейних і мистецьких колах згадували майстра, поверталися в минуле, прагнули відтворити давні події й збагнути цю загадкову постать в українському гончарстві. Робили це, незважаючи навіть на песимістичні твердження художника-кераміста Володимира Онищенка немовби *«тихо пройшов столітній ювілей гончара, якого ніхто не помітив і не згадав»* [121; 120, с.107] (як добре, все-таки, що хоча б він згадав і ще раз переписав написане іншими!).

Під час підготовки до експонування у виставковій залі Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному ювілейної виставки творів Олександра Ганжі та опрацювання бібліографічних матеріалів про нього до національного наукового щорічника *«Бібліографія українського гончарства»*, кинулися у вічі **неузгодженість багатьох тверджень у статтях мистецтвознавців та інших авторів**. З'явилося бажання з'ясувати, як же було в дійсності, яким було становлення Олександра Ганжі як гончарівника, а заодно й очистити (наскільки це можливо) біографію майстра від численних міфів, вигадок і відвертих фальсифікацій.

«Таємниці українського рукомесла» [15] – саме так назвав свою книгу художник Петро Ганжа. За дивного збігу обставин **саме він став творцем, а водночас, і хранителем найавантюрнішої таємниці українського гончарства XX століття**. Звісно, про неї можна було б написати через кілька десятиліть, коли міфологізовані та фальсифіковані явища й події сприйматимуться вже як істина в останній інстанції. Проте важливість сьогочасної публікації вбачаю в тому, що **більшість основних фігурантів проаналізованого нижче процесу творення найбільшого в Україні гончарського міфа за останнє століття ще можуть поділитися власними міркуваннями, погодитися з викладеними тут думками або ж заперечити, спростувати їх**.

Дослідження здійснено на основі публікацій про Олександра Ганжу в книгах та періодичних виданнях, що побачили світ упродовж 1971-2005 років. **Проаналізовано мистецтвознавчі та літературні тексти як соціокультурне явище, що активно формує суспільні уявлення й творить новочасні історико-культурні міфи, які не мають нічого спільного з реальними процесами в житті того чи іншого етносу або його окремих представників**. Загалом же, **це дослідження про «деталі», про правдиву конкретику народномистецького життя**, яку совєтське мистецтвознавство зневажало, а постсовєтське панічно жахається: сучасні дослідники народного мистецтва пріоритетними вважають узагальнюючі праці національного масштабу та схоластичне теоретизування на основі совєтської мистецтвознавчої ідеологізовано-фальшованої спадщини. По суті, усебічно **з'ясовано, яким чином уявне бажане більше 30 років видається в Україні за реальне дійсне, яке з плином часу вже сприймається, як неусвідомлюване псевдореальне буття, обґрунтоване новітніми «науковими» увленнями про минувшину**. Водночас маємо наочний приклад ефективності власне керамологічного аналізу різнохарактерних писемних текстів та гончарних виробів, що постають надійним джерелом правдивої інформації про досліджуване явище.

НАРОДЖЕННЯ МІФА

Наприкінці літа 1970 року до жорницького гончаря Олександра Ганжі приїхали київські художники, які працювали в галузі монументально-декоративного мистецтва: Тимофій Лящук, Олександр Пащенко (обоє родом із Полтавщини) та Нарцис Кочережко, який у містечку Карлівка Полтавської області, в інтер'єрі місцевого машзаводу 1969 року виконав мозаїчне панно «Відпочинок». Як видно, усі вони так чи інакше були причетні до Полтавщини, де на той час Петро Ганжа працював головним художником всесвітньо відомого заводу «Художній керамік» і вмів залучати до популяризації Опішного, а заодно й себе, відомих киян – вихідців із Полтавщини (згадаймо хоча б кандидата філософських наук Леоніда Сморжа й письменника Олексія Дмитренка!). Наступного року з'явилася **перша стаття-повідомлення про твори Олександра Ганжі – «Жорницький чародій»**, опублікована не фахівцем-мистецтвознавцем, а художником Нарцисом Кочережком. Написано її в стилі, особливо характерному для публікацій 1950–1960-х років, розрахованих на дитячу читацьку аудиторію. Це був специфічний вульгарно-мистецтвознавчий жанр, який поєднував у собі спрощений виклад реальних подій з літературними вигадками [66; див. також: 67].

Автор розповідав про старого жорницького гончаря Олександра Ганжу, який ліпить *«чудернацькі химери»*. **Абсолютно безпідставно, без фахового мистецтвознавчого аналізу творів, він зробив шокуючий висновок, немовби *«цей самобутній майстер… ніяк не поступається перед найвідомішими майстрами, перед їхніми витворами з будь-яких зібрань світу»*;** подав три фотографії «шедеврів», виконаних на учнівському рівні початкової художньої школи, і висловив жаль, що такий митець, *«здатний здивувати будь-кого у будь-якім куточку землі»*, досі *«не представлений в жодному музеї»*. Проте далі впевнено, ніби-то знаючи, як надалі розвиватимуться події, стверджував: *«Звичайно, згодом це буде виправлено»* [66, с.284, 283].

Нарцис Кочережко в своїй наступній публікації 1978 року [67] вигадував, немовби сусід Ганжі – гончар Макар Вапельник – *«висаджував на покришки»* фігурки; що він міг *«витягти глечика на три відра»* і підписував вироби *«біленькою глиною: «Робив Вапелник Макар»*; що Олександр Ганжа *«вже десять печей пережив бо через п'ять-шість років треба копати нову»* [67, с.58-59]. Насправді ж, **згаданий майстер фігурок на покришках не виліплював і глечиків на три відра ніколи не виготовляв**, а Олександр Ганжа за життя міг мати не більше двох-трьох горнів, оскільки одна гончарна піч могла слугувати від 10 до 20 років. Про рівень гончарських знань автора та ступінь осмислення ним власних текстів свідчить ще одна вигадка про роботу гончаря Макара Вапельника, де художник не бачить різниці між глечиком і горщиком, розповідаючи, як гончар витягне глечик, а тоді *«зробить до того горщика покришку»* [67, с.58, 59]. Або ось така нісенітниця: *«Дуже часто Ганжа перед випалюванням доповнює такий малюнок* (тобто компонування наліплених деталей на сформованому скульптурному посуді. – О.П.) *дрібнішими деталями»*. Насправді ж, до висушеного посуду гончарі ніколи не доліплювали будь-яких деталей, бо вони, у більшості випадків, уже не триматимуться на поверхні виробу. З таких прикладів дивовижної необізнаності Нарциса Кочережка з особливостями гончарного виробництва я роблю висновок, що **він без жодного сумніву цілком міг усе побачене в хаті приписати виготовленню Олександром Ганжею**. Згодом фантазії Нарциса Кочережка про особливості гончарювання Макара Вапельника (наліплення фігурок на покришках, тривідерний посуд, підписування посуду білою фарбою) мистецтвознавці та інші дописувачі трансформували в особливості творчої манери Олександра Ганжі. Очевидячки, це мало свідчити про успадкування останнім досвіду роботи свого навчителя.

Уже побіжний перегляд репродукованих творів у першій статті Нарциса Кочережка (*«Я і жінка моя», «Мати горщик, син-горщик», «Автопортрет»*) дозволяє стверджувати, що їх зроблено не народним майстром-гончарем, а людиною, яка має навички скульптурного ліплення. Образ чоловіка з композиції *«Я і жінка моя»* змодельовано точнісінько так, як у творах Петра Ганжі 1969 року, що зберігаються нині в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному. Звертає на себе увагу й той факт, що немає жодного фото з «класично ганжівських» посудин, яких на той час, за свідченнями його сина, було багато, і які є значно цікавішими за подані ілюстрації. Два з опублікованих Нарцисом Кочережком творів виліплено, тобто створено без допомоги гончарного круга; вони не мають поливи та будь-яких написів на зовнішній поверхні. Про них художник повідомляв як про сучасні твори, хоча київська дослідниця, кандидат мистецтвознавства Леся Данченко один із них згодом датувала вже 1950-ми роками [66, с.284; 118, с.26].

Нарцис Кочережко жодним словом не згадав про наявність у Ганжі полив'яних виробів і про час початку його скульптурної творчості. Більше того, повідомивши, немовби *«в хаті на полицях безліч ліплень»*, автор етюда далі «розшифрував», що ж там було, перелічивши тільки три речі: *«великий з білої глини глек узявся в боки. Той глек – то погруддя дядька-вусача»* (яке насправді нічим і не нагадує глека); *«сулія-лев»; «батько, мати й синок – горщики, об'єднані в єдину скульптурну композицію»* [66, с.284], які теж не мають нічого спільного з горщиками. От і вся *«безліч ліплень»*!!! Але і її цілком вистачило задля малості великої авантюри, суть якої полягала в **творенні міфа про народного гончаря-скульптора, який своєю творчістю перевершує всі минулі досягнення українського гончарства**.

Аналіз тексту свідчить про те, що на момент зустрічі Нарциса Кочережка та Олександра Ганжі останній уже не гончарював. Такий висновок я роблю на підставі наступних слів автора статті: *«І що він такого робив? – запитують сусіди. – Горшки ліпив, добрі горшки… А решту робив так, як роблять усі хлібороби, хіба що ліпив ще чудернацькі химери… Збував лише прості горщики, глеки, миски, кухлі, ринки. Миски розписував…»* [67, с.56]. З них випливає, що Ганжа *«робив», «ліпив», «збував», «розписував»*, тобто все те було в минулому часі!!! Такий висновок підтверджується ще й тим, що **Нарцис Кочережко жодним словом не згадав про побачені в Ганжі гончарний круг, приготовлену до роботи глину, простий посуд чи гончарну піч**. Більше того, він повідомив, як старий гончар малював йому горщики і горно, хоча навіщо це було робити,

якби ті горщики й піч можна було б побачити в хаті й на садибі: *«Олександр Дорофійович узяв мого блокнота і намалював горшки.., а потім – схему своєї печі, де випалюються вироби. – Це моя піч! – Мабуть, ваша піч дуже добра, що вироби так вдало випалені? – запитую. У відповідь він підняв великого лева….»* [67, с.58].

Узагалі ж повідомлення написано сумбурно, за народним принципом *«на городі бузина, а в Києві дядько»*. З усього опусу випливає його неприхована надуманість, штучність комбінування різних фактів, без будь-якої послідовності викладу, що **дає підстави гадати про замовний характер першої публікації про Олександра Ганжу, як і наступної, що теж належала перу не вченого-мистецтвознавця, а письменника**.

Ще до появи етюда Нарциса Кочережка, але того ж таки 1971 року, письменник Олексій Дмитренко завершив повість «Опішня», яка стала своєрідним літературним гімном опішненським гончарівникам. У ній є відступи від основної теми, в яких згадуються гончарні осередки України, зокрема й подільські – Крищинці, Бубнівка та Жорнище. Останнє село пов'язується з діяльністю в Опішному на посаді головного художника заводу «Художній керамік» уродженця Жорнищ Петра Ганжі [45, с.71, 76, 80]. Олексій Дмитренко подав таке його зізнання: *«Син гончаря, я бережу в пам'яті благородні батькові руки, які на моїх очах виводили з глини величаво-спокійну форму горщика… Вибираючи горщики з горна мама надихалася полива… Пам'ятаю, черешнею палили горшки… Якщо не ставало дров, то розшивав хату, аби «догнати горшки вогнем»… І яке свято в оселі було, коли вкладалися прямо на хуру ще рожеві, гарячі (з горна!) горщики… Прекрасний мідяний дзвін червоних покришок, макітер, горщиків, співучий передзвін тарілок чую крізь ночі й дні… Я годинами дивлюся, як таємничі гончареві руки виводять із звичайної глини глечик»* [45, с.77, 78, 79, 80]. Отже, **на той час (1971) син Олександра Ганжі – Петро – жодним словом не обмовився про захоплення батька ліпленням антропоморфної скульптури – у цитованих фрагментах повісті Олексія Дмитренка мова йде виключно про традиційний набір батьківського гончарного посуду *(горщик, глечик, макітра, покришка)*, які майстер виготовляв у минулому часі *(«виводили», «палили», «розшивав», «вкладалися»)*.**

Так само **відсутні будь-які згадки про батькове скульптурне захоплення і в тогочасних статтях про самого Петра Ганжу** [54; 68; 124], які присвячувалися його інститутській дипломній роботі, хоча сам батько один раз таки згадувався: товариш Петрового брата (Степана), який бував удома в Олександра Ганжі, танцівник і поет Олесь Доріченко, 1968 року писав: *«А все то батько, старий Олександр Дорофійович Ганжа, який гончарством своїм і піснями полонив душу юнацьку, знадив сина до творчості. Першим успіхом саме йому завдячує молодий художник, йому і викладачеві інституту, прекрасному художникові, вчителю Романові Юліановичу Сельському…»* [54]. Щоправда, у наступній статті, що побачила світ усього через кілька місяців після цитованої вище, син уже не згадував про батька: *«Свій успіх Петро Ганжа завдячує педагогам, зокрема Р.Сельському та В.Овсійчуку. – Це вони навчили мене майстерності і любові до прекрасного. Навчили високої художньої культури, навчили розуміти природу, втіляти її у мистецтві, відкрили світ мистецтва і глибину його краси, навчили любити творчість народу, поєднувати з народною творчістю власні устремління…»* [68].

Отже, **ще немає жодного натяку на скульптурні вправи старого гончаря**; не скульптурою, писав Олесь Доріченко, а саме гончарством полонив батько сина!!! Гадаю, тому, що **Олександр Ганжа до середини 1960-х років «підробляв» виключно гончарюванням, яке для нього ніколи не було основним домашнім заняттям**: удень він працював у колгоспі, а вечорами потроху виготовляв традиційний у селі посуд. Саме тому він мав посередні навички гончарної роботи, про що свідчила мистецтвознавець Леся Данченко, яка писала: *«…Цінували й поважали в селі головним чином якість роботи: акуратність обробки, міцність черепка, чистоту і блиск поливи. Саме цього досить часто бракувало виробам Ганжі. Тому односельці й покупці на базарах дивилися на нього як на гончаря середньої руки»; він виготовляв «досить грубий і важкий посуд»; «до його роботи і до нього самого» односельці ставилися «як до майстра не вищого класу»* [118, с.7-8]. З огляду на це, неправдиві відомості поширювали в іллінецькій районній газеті Д.Левчишин, стверджуючи, немовби вироби на ярмарках купували здебільшого в Олександра Ганжі, якого *«визнавали як справжнього гончарного майстра»* [91], та Д.Світличний, нав'язуючи читачам вигадку, немовби жорницький гончар *«виготовляв горшки, миски. Але так, що вони в нього були справжнім художнім витвором. По краях квіти, посередині теж орнамент»* [142].

Таким чином, Олександр Ганжа до кінця 1971 року не виготовляв антропоморфної скульптури; до середини 1960-х років час від часу виготовляв і випалював глиняний посуд, який ні за якістю, ні за оригінальністю не виділявся з-поміж виробів інших гончарів Жорнища. Тому його роботи й не привертали до себе уваги, не виставлялися на тогочасних виставках народного мистецтва, яких, порівняно з нинішнім часом, було багато: до кожного партійного з'їзду чи совєтського свята влаштовувалися покази народного й самодіяльного мистецтва. **До 1972 року ім'я Олександра Ганжі не фігурує в каталогах жодної!!! виставки (навіть найменшої районної чи обласної), як немає його й ні в одній узагальнюючій праці з проблем українського народного мистецтва**, зокрема в такій, як укладений М.Долінською довідник *«Майстри народного мистецтва Української РСР»*, що побачив світ 1966 року [48]. Не згадано не тільки Олександра Ганжу, але й Жорнище в узагальнюючій праці Ірини Гургули, присвяченій народному мистецтву західних областей України (1966) [31], у книзі Ірини Сакович *«Народна керамічна скульптура Радянської України»* (1970) [141], у монографії Бориса Бутника-Сіверського *«Українське радянське народне мистецтво (1941-1967)»* (1970) [5]. У докторській дисертації (1969) найповажанішого на той час знавця української кераміки Юрія Лащука, який учив і всіляко захищав Петра Ганжу від виключення з інституту, є тільки поодинокі згадки про гончарство в Жорнищах, зокрема зазначено, що в 1913 році там було 30 гончарів, а в 1966 – 8, і жодного слова – про творчість Олександра Ганжі [81, арк.543].*

---

* У дослідженні гончарства Поділля Олександра Прусевича 1913 року немає жодної згадки про Жорнище як гончарний осередок [136]. Можливо, саме тому всі совєтські дослідники народного гончарства Поділля (Вінниччини), які мали за орієнтир цю працю, упродовж 1950–1960-х років у Жорнищах не були

У *«Словнику художників України»* (1973), матеріали якого відображають події до початку 1972 року, є стаття про маловідомого на той час в Україні мистця – *«Ганжа Петро Олександрович»* [144]. Цю словникову статтю готував Юрій Лащук, який не згадав про творчість батька Петра Ганжі – за словами сина, «знаного на всю округу гончаря» [15, с.14-15]. У вересневому номері всесоюзного журналу *«Декоративное искусство СРСР»* за 1972 рік також є стаття Юрія Лащука *«Традиции подлинные и мнимые»*, у якій згадано *«видных мастеров прошлого»* – Василя Шостопальця, Олександра Бахметюка, Остапа Ночовника; *«и нашего времени»* – Івана Гончара, Романа Червоняка, Омеляна Желєзняка, а також Ольгу Шиян; *«молодых талантливых авторов»* – Тараса Левківа, Тараса Драгана та інших, але жодним словом не згадано про Олександра Ганжу [74]. Звідси роблю висновок, що **на той час, тобто принаймні до кінця весни 1972 року, Юрій Лащук добре знав свого колишнього студента Петра Ганжу, але ще нічого не знав про його батька і не бачив його творів**. Більше того, Юрій Лащук, який побував майже в усіх гончарних осередках України, як свідчать матеріали його особистого архіву, ні разу не був у Жорнищах!!!

Цікаве явище можна спостерегти в книзі київського дослідника, кандидата мистецтвознавства Василя Щербака *«Сучасна українська майоліка»* [158], яка побачила світ 1974 року. У ній уміщено фото твору Олександра Ганжі *«А ми такі паровані…»* [158, с.107], хоча в тексті монографії жодним словом не згадано про творчість подільського гончаря. Причина цього, на мою думку, полягає в тому, що на момент здавання рукопису до набору (19.11.1971) автору ще нічого не було відомо про Олександра Ганжу та його творчість. Проте підготовка рукопису до видання значно затягнулася й тривала майже два роки (до 03.10.1973). Оскільки в цей період з'явився фільм «Круг» (1972) із сюжетом про Олександра Ганжу, а в Харкові відбулася його перша персональна виставка (1973), Василь Щербак встиг «осучаснити» оригінал-макет книги свіжим знімком твору Ганжі, хоча в текстову частину вже нічого не зміг додати (подібним чином до книги додано фото Ніни Федорової) [158, с.155, 190], бо в основу книги було покладено текст кандидатської дисертації *«Сучасна українська майоліка. (Тенденції розвитку і художні особливості)»*, завершеної 1969 року [157].

Отож, доки гончар Олександр Ганжа залишався невідомим провідним тогочасним мистецтвознавцям і керамологам, **почин Нарциса Кочережка з «розкрутки» нового гончарського імені продовжив уже згаданий вище письменник Олексій Дмитренко.** У червні 1972 року, в журналі *«Вітчизна»* він надрукував статтю *«Ганжа з Жорнищ»* [44], з якої випливає, що **той почав виготовляти скульптурні твори під час перебування в сина Петра в Опішному на початку 1972 року.** Ще рік тому, коли письменник дописував свою повість *«Опішня»*, як уже зазначалося, він нічого не знав про скульптурне захоплення жорницького гончаря, хоча писав про нього виключно зі слів його сина [45]. **Тільки згодом метаморфози торкнулися й згаданої повісті.** Уже в другому виданні твору російською мовою в 1978 році [43, с.185-189], а згодом і в 1991 році [46, с.166-170] до нього було додано окремий розділ, присвячений творчості Олександра Ганжі, який власне до творення гончарської культури Опішного ніякої причетності не мав. В основу розділу було покладено статтю Олексія Дмитренка 1972 року в журналі *«Вітчизна»*. Як зізнався письменник, *«про Ганжу-батька прочув од його сина Петра»* і описав свої враження від спілкування з гончарем, проте не в в його рідному селі, а в… Опішному (*«світ вінницьких Жорнищ під сволоками полтавської Опішні!»*) [46, с.166].

Таким чином, **спільними зусиллями художників, письменників і журналістів (а не мистецтвознавців!) в Україні народився новий міф про надзвичайно талановитого подільського гончаря, який на генетичному рівні продовжує прадавні традиції гончарювання**. Учені ще мовчали, бо не бачили жодного твору сільського майстра. Проте в майбутньому всі вони сприйматимуть творчість Олександра Ганжі виключно в межах і через призму цього літературно-художнього міфа. Щоб «розговорити» вчених, відтоді постало завдання влаштування публічного показу виробів невідомого гончаря. Проте організатор кампанії не поспішав цього робити без відповідного суспільно-ідеологічного забезпечення сприйняття несподіваної з'яви цілком сформованого художника і його довершених скульптурних творів.

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МІФА ЯК ЗАСІБ ПРИСКОРЕНОГО ФОРМУВАННЯ БАЖАНОЇ ГРОМАДСЬКОЇ ДУМКИ

Образ «самобутнього майстра» інтенсивно творився одночасно в двох паралельних напрямках: через вербалізацію та візуалізацію авантюрної ідеї. У результаті цього Олександр Ганжа став відомим раніше за його твори, сприйняття яких надалі визначалося саме цією знаністю й вербально-візуально-віртуальним входженням до кола провідних українських мистців гончарної пластики. Цього було майстерно досягнуто через створення документального фільму та показ його на кіно- і телеекранах України.

У першій половині 1972 року на екранах України з'явився фільм *«Круг»*, створений на Київській студії науково-популярних фільмів 24-річним режисером Михайлом Іллєнком (оператор Юрій Нейман, сценарист Григорій Мєстєчкін) [1]. Поетично-асоціативний лад стрічки, образне осмислення в ній гончарської творчості сприяли тому, що вона стала помітним явищем тогочасного українського документального кіно (за словами мистецтвознавця Василя Гудака, *«святом для української*

культури взагалі і української кераміки зокрема» [27, с.157]), мала багато позитивних відгуків у пресі. У одній із найбільш ґрунтовних рецензій, її автор Раїса Скалій, аналізуючи змістовий контекст фільму, відзначивши численні досягнення авторів, зробила й висновок, що *«показ лише творів у готовому вигляді призводить до того, що фільм виконує функцію популяризації виробів»* [143, с.100]. І дійсно, в ньому є тільки натяки на процес виготовлення глиняних виробів. Скажімо, Олександр Ганжа переважно дивиться на свої твори або до вже витягнутого тулуба приставляє заготовки окремих частин. Проте **фільм**, на моє переконання, **і був задуманий, насамперед як «розкрутка» імені гончаря із Жорнищ Олександра Ганжі. Це був першокласний пропагандистський хід ініціатора створення й одночасно художника фільму – Петра Ганжі**, адже **доти нікому невідомий його батько-гончар, чиї твори ні разу не експонувалися на виставках, про творчість якого ніколи не писали мистецтвознавці, тобто не було фахового мистецтвознавчого аналізу його гончарського доробку, на основі якого можна було б робити якісь визначення, висновки, прогнози тощо, раптово постав у колі класиків українського гончарства 1960-х років – Івана Білика, Гаврила Пошивайла і Федора Олексієнка; і не просто гончарювання, а саме скульптурного ліплення!** Ба, навіть фільм починається й закінчується сюжетами про творчість Олександра Ганжі! У такий спосіб Олександр Ганжа несподівано став нібито корифеєм, до якого, нарешті, прийшло заслужене визнання. За словами рецензента Раїси Скалій, *«гончарів з діда-прадіда, народних майстрів й творців піднесли на п'єдестал художників. Показали, …що їхня творчість не наївний примітив, а високе мистецтво»* [143, с.101]. Проте, якщо інші дійові особи фільму вже давно були на тому п'єдесталі й про них знала вся Україна, то **для Олександра Ганжі це було карколомним вознесенням на гончарський олімп** у той час, коли, за словами Василя Гудака, інші подібні невідомі гончарі Поділля, ще *«чекають свого «відкриття» та всебічної допомоги»* [27, с.157]. Цей нечуваний в історії українського народного мистецтва і зовсім несподіваний піархід утверджувався абсолютним авторитетом народного художника СРСР, академіка Василя Касіяна, який формально був зазначений як науковий консультант документальної стрічки (за порадою Юрія Лащука, в якого той колись був науковим керівником кандидатської дисертації).

Уявляється, що **інші гончарі – герої окремих сюжетів фільму – були необхідні його творцям лише для окреслення величі доти нікому невідомого Олександра Ганжі, як антураж утаємничених планів Петра Ганжі**, бо після «розкрутки» подільського гончаря, коли мова заходила про фільм *«Круг»*, про них уже не згадували. Якщо 1975 року мистецтвознавець **Василь Гудак** ще писав про них «загальною масою» (*«про працю О.Д.Ганжі та інших народних майстрів яскраво розповів створений 1972 року фільм «Круг»* [22], то вже невдовзі краєзнавець **Вадим Мицик** писав, що *«Кінофільм «Круг» ознайомив мільйони людей з творчістю О.Ганжі»* [101], немовби в ньому й не було сюжетів про інших славетних гончарів. **Леся Данченко** повторювала те ж саме: *«Про нього були створені фільм і телепередача»* [118, с.5]. Син Олександра Ганжі – **Степан** – згодом написав: *«…В селі Жорнище знімали фільм про нього»* і додавав: *«…На тлі хати, тину та кози на подвір'ї фільмували вироби і його серед того добра»* [17, с.15], хоча насправді в сюжеті про Олександра Дорофійовича немає кадрів ані з тином, ані з козою, ані з виробами на подвір'ї, і навіть самого гончаря «серед того добра», оскільки всі зйомки відбувалися взимку [1]. **Лідія Мельничук** і через багато років стверджувала, немовби всю стрічку *«Круг»* було присвячено творчості Олександра Ганжі [99, с.289]. **Олесь Доріченко** зовсім недавно підтвердив, що саме про нього (Олександра Ганжу) знімався *«документальний фільм «Круг»* [53, с.192; див. також: 50, с.24], а філолог **Світлана Пругло** повторила те ж саме: *«Про його творчість Київська студія науково-популярних фільмів у 1972 році зняла документальну стрічку «Круг»* [134; див. також: 135]. Тієї ж хибної думки дотримується й **Володимир Титаренко:** *«Київські кінематографісти знімають короткометражний кінофільм про майстра»* [119, с.5].

Необхідно згадати також, що **кінематографічної візуалізації новітнього «народномистецького явища» виявилося замало для творців міфа, а тому ілюзію активної діяльності гончаря вони ствердили ще й організацією кількох телевізійних передач про Олександра Ганжу** [67, с.59-60], під час яких той нібито демонстрував виготовлення скульптурного посуду, а насправді невміло грав роль, зрежисовану й до дрібниць продуману його закулісними промоутерами. Нарцис Кочережко писав про це так: *«…Повели з ним розмову перед телеглядачами про жорницький осередок гончарів, про майстра – попередника Ганжевого – Макара Вапелника. Перед передачею привезли на телестудію глину, разом із редактором студії Гарінальдом Кіндратовичем Петриненко змайстрували гончарний круг, і, коли Олександр Дорофійович побачив такі знайомі йому необхідні матеріал та приладдя, куди й ділася його несміливість та скутість. Мова потекла жваво, він став показувати, як витягується глечик, як наносяться на нього брови, ніс та губи, як чіпляються вушка та як він стає вже не посудиною, а скульптурним витвором Менше ніж за годину стояло кілька ще «теплих» од майстрових рук ліплень… Передача ця транслювалася по інтербаченню, й **мільйони людей відкрили для себе ще одного талановитого народного майстра**»* [67, с.60]. Можна тільки уявити, яким був той самодіяльний гончарний круг, виготовлений перед телепередачею людьми, котрі мали любительські уявлення про технологію гончарного виробництва, і як старий гончар на ньому гончарював!!! Звісно, той круг був звичайнісіньким макетом гончарного верстата, оскільки з контексту розповіді стає зрозуміло, що Олександр Ганжа переважно наліплював окремі деталі на заздалегідь приготовлені форми, за словами Володимира Титаренка, *«на гончарному крузі в київській телестудії на весь світ демонструє своє мистецтво пластики»* [119, с.5].

ВИСТАВКИ ЯК ЗАСІБ МАТЕРІАЛІЗАЦІЇ МІФА

Тільки після масмедійного забезпечення ідеології суспільного сприйняття творчості Олександра Ганжі (опублікування статей журналістами й письменниками, поява на екранах України фільму «Круг») та перебування гончаря на початку 1972 року в Опішному, **його вироби почали з'являтися на художніх виставках, що розглядалося як обов'язковий наступний крок розгорнутої піар-акції. Доти, як уже зазначалося, вони ніде не експонувалися й публічно не виставлялися**. Скажімо, у першій половині 1971 року в Києві відбулися республіканські художні виставки, присвячені XXIV з'їзду КПРС і XXIV з'їзду КП України та 100-річчю від дня народження Лесі Українки. На першій із них було представлено 1 тарелю [138, с.75], а на другій – 4 тарелі роботи Петра Ганжі [139, с.56-57] і жодної!!! роботи його батька. У серпні того ж таки року у Вільнюсі (Литва) відбувся міжнародний симпозіум художників-керамістів *«Національні традиції в сучасній кераміці»*. В його рамках діяла всесоюзна виставка «Кераміка СРСР», на якій експонувалися 2 тарелі Петра Ганжі; творів його батька ще не було [75]. Звідси роблю висновок, що на той час (літо 1971 року) ще нічого було показати (ще не була чітко окреслена ідея видавати власні твори за батькові), бо інакше син не пропустив би нагоди виставити «батькові» твори. Отже, **їх активне виготовлення почалося, очевидячки, наприкінці 1971–на початку 1972 року**.

На власні очі **мистецтвознавці вперше змогли побачити роботи Олександра Ганжі, напевно, на республіканській виставці народного декоративного мистецтва, присвяченій 50-річчю утворення СРСР** (14.12.1972–24.01.1973). Тоді в приміщенні Республіканського виставкового павільйону в Києві експонувалися 4 двійнят та 3 лева, виготовлених, як зазначено в каталозі, 1971 року [8, с.54]. Це були композиційно прості твори. Потрапили вони на виставку зусиллями сина Петра, бо, як уже мовилося, доти про майстра ніхто не знав і його творів ніде не бачив. Ці роботи не привернули увагу мистецтвознавців, оскільки жодного відгуку про них у тогочасній періодиці віднайти не вдалося. Факт експонування робіт Олександра Ганжі лише на одній республіканській виставці дозволив згодом Лесі Данченко неправдиво свідчити про багаточисельність подібних імпрез: «*І лише через роки*, – писала вона, – *на республіканських виставках глядачі познайомилися з кількома його творами. Потім були персональні виставки у Харкові та Москві…*» [118, с.5]. Продовжуючи фальсифікувати реальні факти, мистецтвознавець стверджувала також, немовби вже опісля цих виставок *«про нього були створені фільм і телепередача»* [118, с.5], хоча насправді вони передували показу творів на виставках.

1973 року Петро Ганжа влаштував у залі Харківського художнього музею першу персональну виставку творів свого батька, яка тривала майже півроку, з перервами, з 28 липня 1973 до 15 січня 1974 року, і фактично стала **першим масовим публічним показом творів Олександра Ганжі**. На ній експонувалися близько 40 виробів [156]. Щоправда, Петро Ганжа в підготовленому ним буклеті виставки зазначив аж 65 творів! Третину з них ніхто не бачив не тільки на цій виставці, а й деінде, скажімо такі роботи, як *«Сусід Дем'ян»*, *«Сусідка Мотря»*, *«Сильний дядько»*, *«Бубоніст біля тину»*, *«Хлопчик-бубоніст»*, *«Декоративна ваза»*, *«Сусід Гаврило»*, *«Сашко»* [64]. Натомість, окремі роботи, що експонувалися (скульптурки курки, півня, левика, двох звірів, що тримаються попід руки), до каталога чомусь не потрапили і про них мистецтвознавці воліли не згадувати (за винятком скульптурки півня). Сама експозиція була дуже скромною (на простих білих кубах стояли антропоморфні посудини) й нічим не викликала інтересу у відвідувачів музею.

У грудні 1973 року Петро Ганжа організував обговорення виставки. Організаційно цю акцію забезпечив Юрій Лащук, який писав листи до Валентина Сизикова (на той час голова Харківської організації Спілки художників УРСР), рекомендував, кого запросити на обговорення, залучав пресу й радіо. На завершення цієї події було надруковано тисячним тиражем буклет виставки [див.: 64], який згодом значною мірою визначив тематично-хронологічне спрямування публікацій про творчий доробок Олександра Ганжі. Цей буклет, як новорічне вітання, Петро Ганжа розсилав провідним українським мистцям, формуючи бажану для себе громадську думку. Початок і завершення виставки в Харкові супроводжувалися публікаціями в харківській пресі, зокрема статтями наукового співробітника Харківського художнього музею А.Новоселової-Хмельницької *«Усміхається глина»* [115; 156] та молодого поета Івана Перепеляка *«Казка гончарного круга»* [123]. Іван Перепеляк, повідомляючи про виставку, не забув додати й свою мірку фальші, запевнивши читачів, немовби твори Олександра Ганжі вже *«неодноразово прикрашали виставки українського народного мистецтва і відомі широкому колу глядачів»* [123].

Через майже два десятиліття відтоді (1992), Микола Маричевський, ставши головним редактором журналу *«Образотворче мистецтво»*, одразу ж помістив на другій сторінці обкладинки очолюваного ним часопису інформацію під назвою *«Дивосвіт Олександра Ганжі»* з фотографіями старого гончаря та 3-х його робіт. У ній повідомлялося таке: *«Ці знімки робіт народного майстра України Олександра Ганжі мали б появитися в нашому журналі двадцять років тому, коли в залах Харківського художнього музею експонувалась перша персональна виставка мистця. «Образотворче мистецтво» прагнуло познайомити читачів із доробком людини, яка творила на гончарному крузі свій неповторний дивосвіт. Вже були вичитані гранки статті, в макеті визначено розміри ілюстрацій і раптом – звинувачення в націоналізмі. Та ще й з вуст самого лідера харківських комуністів Соколова, котрому під час відвідин виставки донесли, що Олександр Ганжа перед тим, як розпалити вогонь, тричі обходив горно, хрестив його і молився, щоб не зірвався вітер, щоб дощ не пішов, щоб чиєсь погане око не зурочило, а потім брав свячені вербові галузки й розводив вогонь. Тобто: чинив так, як те робили споконвіку його діди-прадіди, як гончарний звичай велів. Це ж було потрактовано як злочин проти системи: тож знищити, перекреслити, викорінити український дух із Харкова. За двадцять чотири години був винесений «глиняний націоналізм» старого подолянина. І ось випадкова зустріч з цими фотографіями, котрі двадцять років пролежали в нашому архіві. Але в житті не буває нічого випадкового…»* [97].

От так! Майже за Григорем Тютюнником, який писав про подібний випадок, коли один чоловік украв у білогвардійців сідло й відтоді все життя проходив у революціонерах! Адже нічого подібного не було, бо якби дійсно було звинувачення в націоналізмі, то ніякої наступної виставки творів Ганжі через два місяці відтоді в Москві ніколи б не було. Насправді ж, виставка не користувалася успіхом ні в художньому середовищі Харкова, ні в пересічних жителів міста. Обласне партійне керівництво, відвідавши виставку майже перед її закриттям на початку 1974 року, заявило, що то не народне мистецтво, як це повсюдно презентувалося; що виставка дивна, незрозуміла людям, а тому така непотрібна в Харкові. Але ж усе те – проза совєтського життя 1970-х років! На початку ж 1990-х років пріоритетною стала суспільна мода на патріотів, дисидентів і борців з тоталітарною системою, і за багатьма новітніми псевдогероями вже важко було розгледіти справжніх подвижників українського духу! От і Олександра Ганжу спритні журналісти, з подачі Петра Ганжі [див. подібну легенду про початок випалювання: 45, с.78-79; 15, с.17-18], теж убрали в геройсько-націоналістичні суспільно-поважані шати, без яких неможливим було сходження на тогочасний український мистецький олімп. Проте ура-патріотичні наміри журналіста супроводжувалися іще однією ложкою фальсифікату: Микола Маричевський стверджував, немовби опубліковані ним три твори Ганжі експонувалися на виставці в Харкові 1973 року, а насправді скульптурна посудина «Бандурист», датована 1960 роком, на тій виставці не виставлялася! Вигаданим було й датування тих робіт, про що мова йтиме у відповідному розділі цієї статті.

Тим часом, одночасно з експонуванням творів у Харкові, Петро Ганжа шукав шляхи влаштування виставки в Москві, що однозначно утвердило б його батька на гончарсько-скульптурному престолі. І знайшов: **друга персональна виставка гончарних виробів Олександра Ганжі**, влаштована в рамках групової виставки народних майстрів України (одночасно також експонувалася виставка *«Український народний розпис»*), **відкрилася 6 березня 1974 року в Москві**, у Будинку Спілки художників СРСР . На ній експонувалися близько 25 творів подільського гончаря, переважно ті, що й на виставці в Харкові. Ключовою фігурою в організації московської імпрези був Юрій Лащук, який максимально використав для цього свої зв'язки з московськими мистецтвознавцями (Жданко, Некрасова та інші). **Відносному успіхові виставки значною мірою сприяло й поєднання скульптурного посуду маловідомого Ганжі з творами декоративного малювання провідних і знаних уже на той час мистців України**, зокрема лауреата Державної премії УРСР імені Тараса Шевченка Марії Приймаченко.

Через три десятиліття після харківської і московської виставок мистецтвознавець Володимир Титаренко напевно вирішив, що краще буде, якщо перевернути цю правдиву хронологію з ніг на голову. Помінявши послідовність проведення персональних виставок, він, як і Микола Маричевський, повідав власну версію про неймовірні труднощі з організацією першої презентації творів та про численні перешкоди з боку «совєтської влади» показові доробку Олександра Ганжі. За його фальшивою версією *«московського прориву»*, спершу відбулася виставка в Москві, і тільки потім – в Україні. У його викладі це виглядало так: *«Син Петро, тимчасом, активно шукає шляхів для влаштування персональної виставки батькових творів. Тоді це було зробити не просто. На початку 1970-х років з новою силою радянські ідеологи розкручують жупел націоналізму, тому що часткова відлига 60-х привела декого із них до великого переляку. Петро Ганжа везе батькові роботи до Москви і демонструє їх керівництву Спілки художників СРСР. Твори нашого гончаря отримують високу оцінку спеціалістів. Ідея проведення персональної виставки творів Олександра Ганжі в Москві дістає схвалення і підтримку і незабаром у виставковій залі дирекції СХ СРСР відбувається її відкриття… Лиш після московського прориву творам Олександра Дорофійовича в Україні надається «зелене» світло. Процес визнання самобутнього таланту подільського гончаря із Жорнищ став набирати незворотного розвитку. За активної організаторської праці Петра Ганжі відбуваються одна за одною виставки в Харкові, Києві, Львові»* [119, с.4]. Спростую принагідно ще одну маленьку фальш: **ні в Києві, ні у Львові персональних прижиттєвих виставок творів Олександра Ганжі не було**. Щоправда, Петро Ганжа за допомогою новоствореного Музею народної архітектури та побуту УРСР, який з липня 1974 року почав організовувати власні виставки народного мистецтва, планував у жовтні того ж року влаштувати в скансені спільну виставку своїх і батькових творів, далі перевезти її до Вінниці, згодом показати у Львові та в Києві. Проте ці мрії, невідомо з яких причин, не збулися.

Упродовж серпня-вересня 1975 року 5 творів Олександра Ганжі експонувалися на всесоюзній виставці *«Кераміка СРСР–2»* (Вільнюс, Литва). Про неї Юрій Лащук, зокрема, писав: *«Провідною групою української кераміки стали автори епічного напрямку, що відзначалися серйозністю на тлі досить поширених нині в українській кераміці скульптурних жартів. Круглі фігури та комбіновані пластичні композиції Р.Петрука, Т.Левківа, О.Безпалків, З.Флінти, Т.Драгана, вражали витонченим смаком, духом дерзань і пошуків, художньою завершеністю. Їм притаманна сувора величність, що споріднює їх з духом класичних явищ народної скульптури. Якраз ця рису відчувалось при зіставленні з творами відомого народного скульптора-кераміка Олександра Ганжі, які завбачливі організатори виставки не випадково розмістили поруч з працями Ольги Безпалків та Тараса Левківа. Проте тут годі говорити про епігонство останніх. Якщо О.Ганжа в постатях односельчан та в «Жорниських музиках» образну характеристику поєднує з глибинною динамікою, напругою, то, наприклад, з творів О.Безпалків віє журливою серйозністю, що межує з трагізмом»* [82, с.1-2]. На моє переконання, **принаймні чотири твори з п'яти, що експонувалися на виставці у Вільнюсі під ім'ям Олександра Ганжі, насправді були виготовлені не старим гончарем, а його сином Петром, і не в Жорнищах, а в Опішному!!!**

Незважаючи на те, що відбулися персональні виставки Олександра Ганжі в Харкові та в Москві, **на численних республіканських та вінницьких обласних виставках його твори не експонувалися** (скажімо, на республіканській *«Людина праці»* та обласній *«Слава праці»* в березні 1976 року [9]). Весною 1978 року методист Вінницького обласного центру народної творчості Володимир Титаренко побував у Олександра Ганжі. Через чверть століття він опублікував таке свідчення, немовби зі слів самого гончаря: *«Коли почув, що я хочу взяти кілька його творів на обласну виставку, здивувався: «Так у мене вже одного разу брали мої роботи у Вінницю на виставку, але відразу й повернули, бо обласне партійне керівництво їх забракувало. Сказали, що мої твори не можна показувати людям, бо вони не художні і спотворять людям смаки»* [147, с.16].

В дійсності все було дещо інакше. У першій половині 1970-х років співробітники Вінницького краєзнавчого музею кілька разів приїжджали до Олександра Ганжі з метою взяти його твори на виставки або ж придбати для фондових колекцій. Проте гончар нічого не давав, посилаючись на заборону це робити з боку сина Петра. Таким чином, син фактично ізолював батька від тогочасних «культурних потоків», як і наклав табу на існування творів Ганжі в культурному просторі регіону. А згадана історія зі ставленням до творів з боку обласного партійного керівництва мала місце не у Вінниці, а, як уже мовилося, у Харкові під час першої персональної виставки кераміки Ганжі 1973 року.

Отже, **скульптурний посуд Ганжі експонувався на поодиноких виставках в Україні**. Проте Юрій Лащук писав, немовби *«його твори виконані за 40 років експонувались на багатьох виставках декоративного та народного мистецтва»* [77, с.1], а один із авторів статей писав про експонування творів «в Москві на ВДНГ» [2], чого ніколи не було. Не було й персональних виставок творів Ганжі в Києві та Львові, про що навигадував Володимир Титаренко, який писав: *«За активної організаторської праці Петра Ганжі відбуваються одна за одною виставки в Харкові, Києві, Львові»* [119, с.5]. Тільки окремі твори Ганжі експонувалися на ювілейних виставках у Києві за участі багатьох народних майстрів, а у Львові, в Музеї етнографії та художнього промислу, впродовж лютого-березня 1979 року, за свідченням Юрія Лащука, експонувалися чотири посудини Ганжі з фондів Музею народної архітектури та побуту України в складі групової виставки народних майстрів [1. – Фонд Юрія Лащука. – Опис фототеки Т-Ф. – Т-86, 87, 88].

Окремі вироби Олександра Ганжі, за свідченням Лесі Данченко, також експонувалися в складі українських художніх виставок у Варшаві (1975), Празі (1975), Бєлграді (1976) і Парижі (1976) [118, с.4]. Ці факти дали поштовх для фантазування вже Олеся Доріченка, який майже через три десятиліття відтоді заявив: *«в європейських столицях… з великим успіхом пройшли виставки… робіт»* Олександра Ганжі [53, с.192; див. також: 50, с.24].

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ФУНДАМЕНТАЛІЗАЦІЯ МІФА

Одночасно з виставковою діяльністю, **іміджмейкери Олександра Ганжі розгорнули активну популяризацію «його творчості» у всесоюзних та республіканських газетах і журналах, використавши для цього відомих українських і російських мистецтвознавців**. 1974 року, під час та опісля виставки робіт гончаря в Москві, з'явилися короткі повідомлення й стаття про нього в центральній періодиці – **Марії Некрасової** в газеті *«Советская культура»* [113], **Юрія Лащука** в журналі *«Советский Союз»* [76] та **Лесі Данченко** в журналі *«Декоративное искусство СРСР»* [35]. Юрій Лащук, за його ж свідченням, особисто просив Марію Некрасову та Лесю Данченко написати про виставку. Щоправда, були й несподіванки. Так, відомий дослідник народного мистецтва, доктор мистецтвознавства Віктор Василенко, який на виставці в Москві емоційно відгукнувся про твори Ганжі, категорично відмовився від написання статті про творчість гончаря. Не згодилася на написання більшої статті й Марія Некрасова. І все ж таки, **хоча повідомлення в столичних *«Советской культуре»* та *«Советском Союзе»* складалися з кількох речень, за тогочасних суспільно-політичних умов цього було цілком достатньо для утвердження тотожної оцінки творчості гончаря в українській періодиці.** Того ж року у вінницькій обласній газеті було надруковано невелику статтю **Юрія Лащука** *«Гончар-чарівник»* [70] і під такою ж назвою коротке повідомлення **М.Чорного** про виставку в Москві [152], у яких автори продовжили естафету з накопичення неправдивих фактів про творчість Олександра Ганжі. Наступного року з'явилися нові публікації **Юрія Лащука** [69], **Лесі Данченко** [38, 39], **Василя Гудака** [21; 22; 69], **Олеся Доріченка** [49].

Юрій Лащук писав невеликі повідомлення про Олександра Ганжу від жовтня 1973 до червня 1974 року як відгуки на персональні виставки його творів у Харкові та Москві [73; 70; 76]. До написання статей він залучив і свого аспіранта, викладача Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва, однокурсника Петра Ганжі по навчанню впродовж 1963-1968 років, Василя Гудака, який від 1968 року заочно навчався в аспірантурі (тема дисертаційного дослідження – *«Народна кераміка Вінницької області Української РСР»*). Упродовж 1968-1972 років, здійснюючи комплексні польові обстеження гончарних осередків області й публікуючи на їх основі статті, він ні одним словом **не згадав село Жорнище**. Тільки наприкінці 1973 та в першій половині 1974 року мистецтвознавець двічі побіжно згадав прізвище жорницького гончаря, без опублікування його творів і, зрозуміло, без будь-якого мистецтвознавчого аналізу творчого доробку, оскільки знав про нього лише зі слів Юрія Лащука, зі статті Нарциса Кочережка 1971 року та з перегляду фільму *«Круг»* [29, с.159; 28, с.409]:

– 1973: *«Та не забуто й чисто декоративних предметів. Вони одержують нову художню інтерпретацію під щирим дотиком творчих рук сучасних майстрів. Серед них слід назвати Олександра Ганжу з с.Жорнища Іллінецького району… Не пройшла непоміченою, зокрема, поява 1972 року на кіноекранах республіки стрічки «Круг»… Одна з частин фільму присвячена творчості Олександра Ганжі»* [28, с.409];

– 1974: *«Сьогодні багату естафету гончарного промислу Вінничини продовжують такі майстри, як Олександр Дорофійович Ганжа з села Жорнище Іллінецького району…»* [29, с.159].

Тоді ж, **усупереч історичним реаліям, Василь Гудак** заявив, немовби *«далеко за межами України були відомі керамічні вироби таких осередків художньої кераміки як… Жорнище…»* [29, с.157], а в 1980-х роках однозначно називав Жорнище одним із *«основних гончарних центрів»* східноподільського регіону [23, с.30]. При цьому він солідаризувався з хибним твердженням журналіста **Івана Перепеляка**, немовби *«здавна славилося Жорнище своїми гончарами»* [123]. **Юрій Іван-**

ченко «дивився» ще глибше, безпідставно запевняючи, немовби Жорнище – *«один з найдавніших на Україні центр гончарного мистецтва»* [59, с.77]. Щодо цього мистецтвознавець **Володимир Титаренко** був більш об'єктивним, ведучи мову про *«невідоме у світах село Жорнище»* [104, с.17].

1975 року **Юрій Лащук** надрукував свою статтю про Олександра Ганжу (доти вже опубліковану 28 квітня 1974 року в обласній газеті *«Вінницька правда»* [70]) під назвою *«І правда, і фантазія»* в харківському журналі *«Прапор»* [69]. Якщо перша публікація статті побачила світ під іменем одного Юрія Лащука, то до авторів другої додалося ще одне прізвище – мистецтвознавця **Василя Гудака**. Це стало символічним актом передачі молодому мистецтвознавцю естафети популяризації імені Олександра Ганжі. Проте, надрукувавши по одній статті 1975 (одну й ту ж статтю в журналі *«Народна творчість та етнографія»* та в газеті *«Трудова слава»*) і 1976 року [21; 22; 27], **Василь Гудак, як і Юрій Лащук, пізніше вже не писав окремих розвідок про Олександра Ганжу, а тільки іноді згадував його творчість.** Про поверховість тих мистецтвознавчих розвідок свідчать хоча б такі факти: 1975 року Василь Гудак стверджував, що Олександр Ганжа *«виконує… вжитковий посуд (макітри, вазони, глеки, горщики тощо)»* [22], хоча вже більше десяти років той не виготовляв побутового посуду; у середині 1976 року запевняв читачів, що подільський гончар *«виконує скульптурки людей і тварин та всяке інше гончарство в широкому розумінні слова»* [27, с.156], не відаючи про те, що той уже назавжди припинив гончарювання й ліплення.

Інший активний фігурант у справі популяризації творчості Олександра Ганжі – **Леся Данченко** – після її ж канонічної статті 1974 року *«Гончар-скульптор Александр Ганжа»* [35], переповіла той самий матеріал наступного року в ще одному московському виданні [38, с.131-132], і тоді ж, але вже українською мовою, у власній книзі *«Невмируще джерело»* [39, с.30-35]. Згодом Леся Данченко опублікувала ґрунтовний альбом про творчість гончаря *«Олександр Ганжа»* (1982) [118], а через 20 років – скорочений варіант його текстової частини надрукувала у вигляді окремої статті в журналі *«Народне мистецтво»* [40]. Її альбом був, по суті, останньою великою публікацією про майстра. У рецензії на нього **Юрій Іванченко** стверджував, немовби Леся Данченко, *«вивчаючи один із найдавніших на Україні центрів гончарного мистецтва, опинилася у ролі першовідкривача»* [59, с.77]. У цьому невеликому реченні маємо аж три маленькі фальсифікації: 1) Леся Данченко доти спеціально не вивчала гончарства Жорнища; 2) Жорнище не належить до найдавніших гончарних осередків України; 3) Леся Данченко не була першовідкривачем ні Жорнищ, ні творчості Олександра Ганжі, оскільки до її першої статті 1974 року про жорницького гончаря, про нього вже було чимало невеликих публікацій. Рецензент додав і свою ложку дьогтю до вигадок мистецтвознавця (про чотирьох дітей, про глузування з Олександра Ганжі на ярмарках, про період піднесення творчості майстра в 1960-х роках, про художників-керамістів – послідовників творчості Ганжі і т.д.) [59].

У рік виходу альбому Олександр Ганжа помер і в наступні роки про нього майже всі забули. Тільки 1990 року в газеті *«Молодь України»* несподівано з'явилася сумбурно скомпліметована стаття журналістки **Валентини Восьмушко** *«Жорницький дяк»* [11], у якій окремі реальні факти перемішано фантазійними вигадками автора. З 1996 року, завдяки зусиллям передовсім Петра Ганжі, знову час від часу почали з'являтися окремі сюжети в статтях, монографіях, присвячені творчості його батька [15, с.17-24; 13; 147; 40; 17 та інші]. Поодинокі згадки про творчість Олександра Ганжі зустрічаються і в керамологічній літературі [128, с.2, 51, 160, 172, 286, 287; 130, с.111; 98, с.29].

2004 року, на основі більшості дотогочасних публікацій, вінницький керамолог **Лідія Мельничук** у своїй монографії *«Гончарство Поділля…»* на 9 сторінках подала суцільно компілятивне попурі на тему діяльності *«самобутнього подільського майстра»* Олександра Ганжі, переповівши існуючі вигадки про гончаря й додавши деякі власні помилкові інтерпретації, без жодного натяку на наявність власних дослідницьких матеріалів, зокрема з польових обстежень гончарства Жорнища [99, с.281-289]. Більше того в поданій бібліографії публікацій про Олександра Ганжу (з 15 позицій) можна віднайти підмінене прізвище автора статті та самого джерела. Так, у Лідії Мельничук зазначено, що автором статті *«І глина заговорила»* є *«Кимак Л.»*, а насправді – *«Мицик В.»*; що статтю Д.Левчишин *«Й заговорила глина»* надруковано в газеті *«Вінницька правда»*, а насправді – у газеті *«Трудова слава»* [99, с.299; 101; 91].

Новітня хвиля публікацій про Олександра Ганжу, приурочена до 100-річчя від дня його народження, прокотилася 2005 року [50, с.22; 53; 56; 100; 119; 120; 121; 134; 135], повертаючи все на круги своя.

КАНОНІЗАЦІЯ МІФА

Включившись у популяризаційну кампанію імені невідомого гончаря, **Юрій Лащук і Василь Гудак не шкодували епітетів**, явно перебільшуючи, немовби про Олександра Ганжу *«пишуть дослідники і створюють кінострічки»*, а його *«твори експонуються в центральних музеях країни»* [69, с.110]. Бо в дійсності не було створено жодної кінострічки, цілком присвяченої творчості Олександра Ганжі (як уже йшла мова, був тільки окремий сюжет у одному документальному фільмі), як і *жоден його твір на той час не експонувався ні в одному з центральних музеїв СРСР*. Через кілька десятиліть уже **Світлана Пругло** довигадувала: *«Його вироби розійшлися по всьому світу»* [134], а син Петро, безмірно перебільшуючи, запевняв, немовби батькові твори зберігаються *«у музеях світу»* [13].

Виліплені Петром Ганжею чи з його допомогою твори також обросли мистецтвознавчими вигадками про підсвідоме проникнення в минуле, про генетичну спорідненість з трипільською і скіфською культурами тощо. Уперше це проголосила науковий співробітник Харківського художнього музею **Алла Новоселова-Хмельницька**, яка займалася вла-

штуванням персональної виставки Олександра Ганжі 1973 року. Повідомляючи в обласній газеті про відкриття виставки, вона, наслухавшись емоційних саморекламних тверджень Петра Ганжі, заявила: *«Експонати виставки кераміки народного майстра з Вінниччини Олександра Ганжі… викликають асоціації з древніми культурами, зокрема культурою скіфів, і навіть ще давнішою культурою – трипільців, що лишили чудові зразки олюдненої кераміки»* [115]. Доктор мистецтвознавства **Юрій Лащук** запевняв: *«Вражає монументальність керамічної скульптури Олександра Ганжі в Вінниччини»*, який є носієм *«високої суто індивідуальної пластичної культури, яку треба передавати молоді»*, творчість його *«заслуговує широкої популяризації»* [80, с.97, 98]; *«В созданных Ганжой образах современников… мы ощущаем веяние древнеславянской каменной скульптуры, силу и мощь степных «каменных баб» и даже позднеенеолитических статуэток»* [76]; *«Ганжа воссоздал образы древнейшей каменной скульптуры Подолии, исходя из формы горшка, кувшина. Достигнутую им силу образности В.М.Василенко назвал «ослепительно ярким проблеском древнеславянской пластики»* [90, с.155]. Доктор мистецтвознавства **Марія Некрасова** стверджувала, що в творчості Олександра Ганжі *«появляется галерея образов с удивительной полнотой метафорического мышления»* [110, с.44]. Доктор мистецтвознавства **Олександр Найден** 1999 року порівнював твір Олександра Ганжі *«Чоловік зі складеними руками»* із скіфським кам'яним ідолом, вважаючи його історичним прототипом скульптури [108, с.61, 50], а 2005 року вже стверджував, що його мистецтво *«має певну гомологічну спорідненість із давнім обрядовим мистецтвом і навіть за морфологічними ознаками нагадує окремі зразки сакрального мистецтва народів Африки»* [106, с.77].

Особливо щедрим на порівняння був кандидат мистецтвознавства **Василь Гудак**, який повторював за Юрієм Лащуком: *«Наивность крестьянского мировидения в сочетании с виртуозным владением ремеслом дала в его творчестве удивительный эффект. В созданных А.Ганжой образах современников… чувствуется связь с характером образности древних видов искусства – позднеенеолитическими статуэтками, древнеславянской каменной скульптурой с ее немым величием, старинной живописью, иконописью, народными картинами т.д.»* [24, арк.133]; антропоморфні посудини Олександра Ганжі *«перекликаються з пам'ятками трипільської та поморської культур»* [26, с.412]; *«у творчості О.Ганжі проявляється традиційний артистизм народного мистецтва, властивий скоморошству»* [23, с.32]; *«Ганжівські речі асоціюються із скіфськими бабами степів України, пластикою багатьох древніх народів Америки, Мексіки, Африки і т.д.»* [27, с.157]. Мистецтвознавець **Ніна Велігоцька** теж долучилася до цього медитаційного хоралу: *«Ганжа ніби поєднує елементи стародавнього й сучасного мистецтва в рамках єдиного і довершеного цілого. Ремінісценції минулих культур, зокрема кам'яних баб, відчуваємо у трактуванні форми – лаконічної, навіть лапідарної»* [145, с.12].

Нині, знаючи як і ким створювалися гончарні вироби, **достатньо іронічно сприймаються імпровізації мистецтвознавців у вигадуванні ідеологічного підґрунтя гончарської творчості, дидактичні вправи з «опоетизування» реальних фактів**. Ось приклад одного з багатьох фантазійних відступів: *«…Митця в ньому виховала не лише праця за гончарським кругом. Тут треба сказати про велику «народну академію», про селянську культуру й мистецтво, про крилатий фольклор Поділля, про шедеври пісенної й музикальної творчості українського народу, про багаті звичаї й обряди, таємничі повір'я та перш за все про трудовий і творчий досвід, що вимагав відбирати все найкраще з минулого та творчо застосовувати його. На грунті органічного й оптимального поєднання традицій з новаторством формувався і розквітав талант О.Ганжі, його небуденна творча індивідуальність»* [69, с.110]. Або інакше: *«Неоспоримый талант, выросший на почве многогранной культуры украинского села, невиданная фантазия и творческая целеустремленность – счастливое сочетание начал и родило новый стиль»* [89, с.1]. Інколи важко навіть збагнути, що мали на увазі мистецтвознавці, скажімо Василь Гудак, стверджуючи, що *«майже універсальна утилітарність»* є однією з визначальних прикмет кераміки Олександра Ганжі [27, с.156], якщо насправді всі скульптурні посудини гончаря не є вжитковими!!!

Фантазійні висновки мистецтвознавців серед населення України активно поширювали й утверджували письменники, журналісти, краєзнавці:

- **Олексій Дмитренко**: *«…Мабуть, же, мистецтвознавці ще назвуть Ганжу-батька художнім відкриттям в українській народній кераміці XX віку, дошукуючись, можливо, в його олюдненій керамічній скульптурі й ужитковій простоти та символіки невмирущої культури трипільців, і монументальності давніх степових бабів, і екзотичності кераміки Мексики, Африки, острова Пасхи – звідки, мовляв, у наш час у Ганжі взялося бачення древніх?»* [46, с.167; 44, с.224];
- **Іван Перепеляк:** *«Створені сучасним майстром, ці олюднені твори своєю епічністю і пісенністю асоціативно перегукуються з образами народного мистецтва минулого. Дивлячись на них, пригадуються скіфські баби, що стоять на степових могилах, пам'ятники кераміки стародавньої трипільської культури»* [123];
- **Юрій Іванченко:** *«О.Ганжа, як тепер уже пересвідчилися знавці народної творчості, по суті відкрив нову сторінку в розвитку сучасної української народної скульптури»* [59, с.78];
- **Олесь Доріченко:** *«Ганжівські твори глибоко національні, хоч і перегукуються з витворами майстрів прадавніх цивілізацій ацтеків, інків, майя та перуанців. А колосальні ідоли острова Пасхи мов зійшли з гончарного круга подільського майстра, лише зменшені в розмірах… Вони, мов прадавні язичницькі божества, визволені майстром із тисячолітньої неволі… Дивовижні твори майстра асоціативно перегукуються зі світоглядом трипільців та скіфів»* [53, с.190, 191, 192; див. також: 50, с.21, 24];
- **Вадим Мицик:** саме Олександр Ганжа *«традиційні форми посуду… підніс до високого скульптурного рівня»; «Двадцятий вік і така монументальна скульптура! Чи то з глибини віків виринула, чи то з днів прийдешніх прилинула!?»* [101];
- **Володимир Данилейко:** *«Пластика світославних трипільських відгомонів – у… монументальних керамічних фігурах Олександра Ганжі»* [32, с.73]; «монументальні керамічні фігури геніального Олександра Ганжі», – зазначав Володимир Данилейко, – *«звернені до вишнього світу»* [33, с.3].

Мистецтвознавці один з-поперед одного вправлялися в найгучнішому визначенні значущості творчості Олександра Ганжі. Так, **Василь Гудак** творчий доробок жорницького гончаря патетично назвав *«особливо яскравим художнім явищем сучасної кераміки»* [30, с.29], а самого майстра – *«своєрідним і неперевершено рідкісним талантом»* [27, с.157]. **Леся Данченко** заявила, що гончар *«відкрив нову сторінку в розвитку української народної керамічної скульптури»* [39, с.35]. **Юрій Лащук** узагальнив ще величніше, назвавши творчість *«класика української народної керамічної скульптури»* [88, с.4], *«видатного подільського митця» «сліпуче яскравим явищем» сучасної керамічної пластики»* [69, с.110; 83, с.70-71], *«новой жемчужиной советского народного декоративного искусства наших дней»* [89, с.1]. **Олександр Найден** творчість *«кераміста»* Ганжі назвав *«особливим явищем, породженням нового часу»* [108, с.41; див. також: 105, с.52]. **Лідія Мельничук** на основі всіх тих емоційних висновків учених зробила власний футуристичний прогноз: Олександр Ганжа *«справедливо посяде почесне місце серед найвизначніших представників народного мистецтва України»* [99, с.286].

Вадим Мицик, ігноруючи тогочасні реалії, додавав: *«Виставка «Кераміка СРСР-1975» у Вільнюсі вивела подільського гончара на одне з чільних місць в Радянському Союзі. Його визнано кращим скульптором-керамістом»* [101]. **Олесь Доріченко** запевняв, що *«Олександр Ганжа є унікальним феноменом-містифікатором, твори якого дивують і захоплюють, бо є плодом невичерпної уяви автора»* [53, с.190; див. також: 50, с.21]; *«Олександр Дорофійович Ганжа істинний народний майстер, про що довів він своєю неповторною творчістю, яскравим національним колоритом, відкривши нову сторінку в царині народної керамічної скульптури»* [50, с.24]. Журналіст **Ю.Жураківський** назвав його *«легендарним гончарем»*, а філолог **Світлана Пругло** запевнила, що *«його твори здобули особливу популярність серед поціновувачів народної творчості»* [134]. **Володимир Онищенко** теж не шкодував епітетів, назвавши його *«гордістю України»*, *«геніальним гончарем-скульптором»* [121], *«класиком українського народного гончарства»* [122]; *«Мастером с большой буквы, которым надо восхищаться и гордиться, т.к. земля украинская родила его», «всегда в Украине будут поклоняться его таланту и мастерству»* [120, с.107].

Найщедрішим на словесні відзнаки виявився **Володимир Титаренко**, який, назвавши його *«геніальним селянином-гончарем»* [147, с.17], також ствердив таке: *«Мистецькій постаті Олександра Ганжі в контексті народної культури Поділля зокрема і України в цілому належить особливе місце. Скульптурна спадщина майстра ввійшла дорогоцінним скарбом у фонд народного мистецтва українців… Постать Олександра Ганжі в нашій культурі масштабна і унікальна. Пластичними прийомами образотворення він суттєво збагатив наше розуміння краси і величі людського духу через давні образи. Феномен Ганжі вже кілька десятиріч діє, він впливає на художників, мистецтвознавців, на людський дух там, де він ще живий, прагнучий відкриттів, пізнання, мрій… Він сонукає до мислення. Ним ми стали вимірювати красу і життя. Чутлива людська душа, споглядаючи твори майстра, зростає і ширіться, очищається і возвеличується»* [119, с.3, 5]. Проте в містифікації реального значення творчості Олександра Ганжі всіх перевершив голова Національної спілки майстрів народного мистецтва України **Євген Шевченко**, який, ігноруючи по-справжньому творчі надбання українських гончарів минулого століття, витворив ще один **фальсифікат про винятковість Олександра Ганжі та його творчості в усьому українському народному мистецтві**. Він, зокрема, заявив: *«Це унікальна постать в українській традиційній культурі. Без перебільшення – це найгеніальніший майстер керамічної пластики XX століття. В українському народному мистецтві ми не можемо назвати іншого митця, який би дійшов до такої узагальненої форми образу жінки, чоловіка, вершника, коня, звіра… В його творах проглядається пластика тисячолітньої культури»* [100]. **Credo, quia absurdum!** *(вірую, бо це абсурд!)*.

Таким чином, **упродовж 35 років накопичено надто багато фальсифікацій, які сукупно витворили суперміф українського совєтського мистецтвознавства про винятково самобутню «50-річну» творчість Олександра Ганжі. Феноменом стали й самі обставини творення міфа. Узагальнюючий висновок про «геніального гончаря-скульптора», зроблений за умов фактичної відсутності робіт Ганжі на виставках, у музеях, коли мало хто бачив гончаря в роботі, теж став своєрідним феноменом совєтської та постсовєтської доби**. Далі проаналізую основні постулати фальшивої концепції *«найгеніальнішого майстра керамічної пластики XX століття»*.

«ГОНЧАР З ДІДА-ПРАДІДА»

Частина авторів публікацій про Олександра Ганжу стверджували, немовби той був спадковим майстром, тобто і його батько Дорофій теж був гончарем, хоча й не захотів передавати своє ремісничне вміння сину. Так, уперше повідомив, немовби Олександр Ганжа – «з діда-прадіда гончар» – Д.Левчишин [91]. Леся Данченко в альбомі *«Олександр Ганжа»* підтвердила, немовби *«не хотів Дорофій Ганжа, хоча сам був з діда-прадіда гончарем, навчати сина гончарського ремесла»; «з діда-прадіда гончар Дорофій Ганжа»* [118, с.6; 40, с.12]. Журналісти фантазували красномовніше: *«Я змалку знав дев'ятьох жорницьких гончарів. Вони робили глечики для молока, горщики. Один з них – мій батько Дорофій Ганжа усе життя віддав древньому ремеслу. Але мене не хотів посвятити в премудрощі своєї професії»*, – запевняла Валентина Восьмушко читачів газети *«Молодь України»* немовби зі слів Олександра Ганжі [11]. За нею цю фальш повторила в своїй монографії Лідія Мельничук, яка теж писала про *«спадкового майстра Олександра Ганжу»* [99, с.282]. Про те, що Олександр Ганжа навчився гончарству в батька, стверджував у біографічному довіднику *«Мистецтво України»* журналіст, письменник Микола Шудря (*«гончарству навч. у батька»*) [155], а поет Олесь Доріченко вигадував гончарський родовід ще «глибше»: *«Свої гончарні*

речі робив такі, як батько та дід» [53, с.190; див. також: 50, с.21]. Світлана Пругло також ствердила: *«Він усе життя присвятив нелегкій гончарській справі, яку успадкував від батька»* [134]. Проте всіх перевершив вигадуванням подібної нісенітниці Володимир Онищенко, який повідомив: «Отец Дорофей Ганжа, гончар в третьем поколении» [120, с.106]. За ним тезу про «третє коліно» повторив Володимир Титаренко, який написав: *«…Батько його Дорофій, також гончар з діда-прадіда, добре знав як заробляється на хліб, всією душею протестував, не хотів навчати сина свого ремесла»* [119, с.3].

Сам Олександр Ганжа ніколи не згадував про заняття гончарством свого батька чи діда, як і його сини – про діда й прадіда. Неправдоподібно виглядить і твердження Лесі Данченко про відмову батька передати сину основи гончарного вміння: по-перше, в історії українського гончарства не зафіксовано ні одного факту відмови спадкових гончарів передавати синам свої ремісничі знання, а, по-друге, уже саме зростання в гончарській родині навчило б сина принаймні в такій мірі, що не було б йому потреби йти по гончарну науку до сусіда, як про це свідчить інша група літераторів і мистецтвознавців. Зокрема, Іван Перепеляк писав, що з *«дитинства прийшов у його* (Олександра Ганжі. – О.П.) *життя повсякденний тяжкий селянський труд… Але на неродючій Лисій горі нелегко жилося селянину»* [123]. Олексій Дмитренко додавав, що батько Олександра Ганжі був гречкосієм [44, с.224; 46, с.167]. Алла Новоселова-Хмельницька теж була правдивою, написавши, що Олександр Ганжа *«виріс в оточенні гончарів, якими славилося село. Проте сам він не був потомственим гончаром, навпаки, батько відраджував від цієї професії»* [115]. Василь Гудак у своїй кандидатській дисертації *«Народная керамика восточноподольской зоны Украинской ССР»* писав: *«Подростком он обучился ремеслу здесь же, у односельчан-гончаров…»* [24, арк.129]. Про неспадковий характер гончарювання Олександра Ганжі свідчать і дані про нього, подані Василем Гудаком у додатку №3 дисертації [24, арк.192] та в статті *«Майстер кераміки з Вінниччини»: «засвоїв гончарне ремесло від місцевих умільців»* [22]. Цей же дослідник, разом із Юрієм Лащуком, також стверджував, що *«єдиною його школою було навчання у гончара – сусіди»* [69, с.110]. Лідія Мельничук, узагальнюючи все, що їй вдалося прочитати про Олександра Ганжу, об'єднала дві взаємовиключні думки в одну, додавши і свою ложку дьогтю в бочку меду: *«Єдиною школою майстра… було навчання у батька чи сусіда-гончаря»* [99, с.288].

Один із авторів публікацій про Олександра Ганжу писав, немовби ще *«з дитячих років Олександр Дорофійович із захопленням працює за гончарним кругом»* [152], а Іван Перепеляк стверджував, що це сталося вже у підлітковому віці: *«У 15 років і О.Д.Ганжа самотужки змайстрував гончарного круга»* [123]. Натомість, якщо Алла Новоселова-Хмельницька доточувала ще один рік, запевняючи, що *«вже в 16 років Ганжа сам зробив гончарний круг і почав оволодівати нелегкою професією»* [115], то Леся Данченко запевняла, що «до 16 років він все-таки освоїв усі гончарські премудрості» [118, с.6].

З усіх наявних публікацій роблю висновок про неспадковий характер гончарювання Олександра Ганжі й про те, що заняття гончарством не було його основним заняттям: майже все своє життя він працював у місцевому колгоспі (за його словами, *«з перших років колгоспів працював»* [147, с.17]). Син Степан згадував: *«Відколи себе пам'ятаю, батько й мати каторжно працювали в колгоспі на соціалістичний рай»* [17, с.14]. **За таких несприятливих життєвих обставин у нього не було внутрішньої спонуки творити**. Як і багато інших жорницьких гончарів 1930-1960-х років, **Олександр Ганжа гончарюванням лише «підробляв», здобував додаткові засоби для існування** в умовах сільської приреченості на виживання в домашньому натуральному господарстві. Про яку творчість могла бути мова! З огляду на такі обставини, цинізмом були слова Івана Перепеляка, немовби *«О.Д.Ганжу комерційні мотиви не цікавили. Він більше працював для себе, для душі»* [123].

«Батько більше двох горнів на рік не випалював… Переважно гончарював узимку», – свідчив син Степан [17, с.14]. Саме тому **рівень його професійної майстерності був посереднім**, про що писала Леся Данченко. З огляду на це, **він не виділявся серед односельців ні вмінням виготовляти побутовий посуд, ні талантом до ліплення**. За висновком Лідії Мельничук, його *«глиняним виробам… досить часто бракувало традиційних ознак якості»* [99, с.282]. Якщо ж вести мову про скульптурне ліплення, то в ньому сільське населення 1930-1960-х років особливої потреби взагалі не мало. До певної міри ним цікавилися мешканці великих міст, але ні один гончар Жорнищ на той час нічого подібного не виготовляв і у великих містах гончарних виробів не продавав. Та й зі збереженої епістолярної спадщини Олександра Ганжі також випливає, що **гончарство для нього було другорядною справою**. Він переймався здебільшого господарськими клопотами й лише час від часу, у злиднях згадував про гончарство. З огляду на це, він ніколи не був «талановитим скульптором», як про це безпідставно писали мистецтвознавці [69, с.109], бо не виготовляв навіть свистунців чи будь-якої іншої дитячої глиняної іграшки.

ЧАС СКУЛЬПТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ГАНЖІ

Майже всю інформацію про становлення Олександра Ганжі як гончаря-скульптора мистецтвознавці, письменники, журналісти отримували не від мовчазного старого майстра, а від його сина Петра, який, по суті, був єдиним творцем та інтерпретатором творчої біографії батька, і в такий спосіб програмував напрямок мистецтвознавчих оповідок. Вигадана ним історія про багатолітні батькові творчі пошуки власного стилю в гончарстві, прикрашена художниками й літературно опрацьована письменниками, обрамлена мистецтвознавчою риторикою й засвідчена підписом того чи іншого відомого вченого, невдовзі набула науко- і правдоподібного вигляду.

Спершу Петро Ганжа поширював відомості, немовби його батько почав ліпити скульптури ще в 1940-ві роки, а згодом сягнув і 1930-х років. Якщо повірити йому та мистецтвознавцям, які з його слів писали про батькове захоплення ліпленням антропоморфного та зооморфного посуду з 1930–1940-х років, то, безперечно, на нього б звернули увагу працівники вінницького обласного будинку народної творчості й залучили б до участі принаймні в обласних виставкових заходах. Насправді ж маємо свідчення вінницького мистецтвознавця Володимира Титаренка про те, що принаймні до 1978 року роботи Ганжі у Вінниці жодного разу не експонувалися. Це було почуто ним зі слів самого гончаря [147, с.16].

У статті 1974 року Леся Данченко, зі слів Петра Ганжі, стверджувала, немовби *«только после войны у Ганжи возникло желание лепить мужские и женские фигуры»* [35, с.43]. Василь Гудак у своїй статті 1976 року повторював те ж саме, тобто що *«витвори О.Ганжі зроблені протягом понад 30 років. (Перший припадає на 1940-й рік)»* [27, с.157]. Через вісім років Леся Данченко збільшила період творчої діяльності гончаря ще на десятиліття, заявивши, що він робив свої фігури ще в передвоєнні роки. Вона, зокрема, писала, немовби Олександр Ганжа *«вже в передвоєнні роки…у вільний час потроху робив також фігурні посудини у вигляді левів і скульптурні зображення чоловіків та жінок»*, а в післявоєнні роки *«скульптурою тепер став займатися все частіше, нерідко годинами просиджуючи наодинці з грудкою глини»* [118, с.8]. Звичайно ж, **це було неправдивим свідченням**: Олександр Фисун, який 8 років спілкувався з Олександром Ганжею, зізнавався, що він так і *«не міг узнати точно, чи він створив левів до прибуття в Опішню, чи він це ознайомився з творчістю опішнянців»* [1]. Син гончаря Степан згадував, що в батька ніколи не було вільних не тільки «годин», а й хвилин: *«Відколи себе пам'ятаю, батько й мати каторжно працювали в колгоспі… Знеможені, голодні й обідрані примусово трудилися щосили, аби лиш вижити й не дати дітям померти з голоду. Про який розквіт культури та творчості говорити!»* [17, с.14]. Починаючи з 1980-х років невідомо звідки взялися й почали «випливати» в різних публікаціях роботи, немовби виліплені ще з 1930-тих років – *«Голова чоловіка», «Чоловік із складеними руками», «Чоловіча голова», «Лисий чоловік», «Чоловік з вусами», «Чоловік з бородою», «Голова звіра», «Вислючок», «Вершник», «Автопортрет», «Сім'я», «Різник з Немирова»* [118, с.20, 24, 26, 28, 30, 36, 38, 44], «Молодята», «Я в смушевій шапці» [15, с.19], більшість із яких, за наявності на момент влаштування персональної виставки 1973 року, обов'язково б потрапили до її експозиції. Проте цього не сталося, отже, можна з певністю стверджувати, що на той час їх або взагалі не існувало й вони були виготовлені пізніше початку виставки 1973-го року, можливо, у період підготовки до виставки в Москві, або ж Петро Ганжа не відважувався нахабно все, зроблене ним у 1960-ті роки, видавати за батькове.

Якби Олександр Ганжа, займаючись ліпленням в 1930-1960-ті роки (тобто майже 40 років), *«годинами просиджуючи наодинці з грудкою глини»*, нікому не показуючи і не продаючи своїх творів, ховаючи їх на горищі, як це стверджували Леся Данченко і Степан Ганжа (*«…Я щороку неодмінно приїздив на відпустку в село, аби допомогти в господарстві і хоч якось полегшити татову працю. Зачудовано роздивлявся його роботи, які ховалися на горищі чи то хати, чи то хліва…»* [17, с.15]), їх би назбиралося не одне горище. За такий тривалий період «підпільної» творчої діяльності мало б зібратися безліч творів, які б еволюційно відображали творчі пошуки майстра. Володимир Титаренко писав, немовби *«народний митець залишив після себе сотні скульптур, що виготовив на своєму гончарному крузі»* [119, с.5]. Проте на першій персональній виставці, яка представила практично весь творчий доробок гончаря (близько 45 виробів), фігурували лише 6 робіт, які немовби репрезентували 20-річний період його творчості (1940-1950-ті роки) [64]. А на початок 1980-х років «давніх» робіт назбиралося менше двох десятків. Куди ж поділися інші? Відповіді мистецтвознавці не дають, хоча б мали пояснити дивну «безплідність» такого тривалого етапу скульптурної творчості гончаря.

Володимир Титаренко згадував, як весною 1978 року він бачив у Олександра Ганжі *«все горище… густо заставлене скульптурами… Із напівмороку на мене дивилися своїми великими очима фантастичні образи дивовижних левів, коней, птахів, людей»* [147, с.16]. Те густо заселене скульптурами горище бачив і я особисто 1989 року. Проте жодної роботи, виготовленої до 1972 року там не було, за винятком підписаних творів сина Петра!!! До речі, **не було там і скульптур птахів, про що вигадував Володимир Титаренко***.

В альбомі *«Олександр Ганжа»* Леся Данченко достатньо сумбурно виклала й **інші вигадані факти з біографії гончаря, які нерідко суперечать один одному**. Так, спершу розповіла, немовби після повернення з фронту, через деякий час Олександр Ганжа покінчив з гончарством назавжди, а через один абзац запевнила, що через кілька років по смерті дружини *«у дім прийшла нова господиня, якій не сподобалось, що у маленькій хаті стоїть гончарний круг»*, а тому майстру саме тоді довелося обмежити свої заняття ліпленням [11, с.8]. Важко збагнути це твердження мистецтвознавця, бо **незрозуміло, як же Олександр Ганжа відтоді «ліпив» свої скульптури, якщо всі вони в основі мають тулуб, сформований на гончарному крузі!!!** Та й сама авторка нісенітниці далі пише, що в 1960-ті роки, тобто коли, за попереднім твердженням, уже не працював за гончарним кругом, *«це завжди пояснє зображення людей з виточеним на крузі невисоким масивним тулубом… З часом Ганжа починає виточувати всю скульптуру на гончарному крузі»* [118, с.12]. Отже, нова дружина викинула гончарний круг (за версією Лесі Данченко), розбила гончарний круг (за версією Івана Перепеляка), а в Олександра Ганжі ще

---

* Про виготовлення одного півня та курки повідомляв Нарцис Кочережко в 1971 році [66, с.284], а про півня на початку 1972 року згадував Олексій Дмитренко; він же опублікував і його фото [44, с.224, с.4 обкладинки]. Загалом же відомо дві невеликі скульптурки півня і курки 1971 (1970?) року виготовлення, авторство яких приписується Олександру Ганжі. Обидві вони експонувалися на персональній виставці гончаря в Харкові 1973 року. Жодного іншого птаха, окрім згаданих тут двох півнів, у Олександра Ганжі ніхто не бачив і ніколи не публікував. Напевно, в *«напівмороку»* горища, куди *«крізь невеличке віконце пробивалося скупе світло похмурого дня»*, Володимир Титаренко містично уявив і те, чого насправді там ніколи не було!

впродовж десятка років з'являються скульптурні посудини, сформовані на тому ж таки гончарному крузі [118, с.8, 12]!!! Подібним чином, Олександр Ганжа, повернувшись додому з Києва (приблизно 1974-1976 роки), *«порубав улюбленого круга і після того вже більше ніколи не торкався глини»* (за версією сина Степана), але опісля ще кілька років з'являються приписані йому гончарні твори, які датуються цілим десятиліттям – 1970-ми роками [17, с.15; 118, с.40, 46, 50, 52, 56, 62, 64, 66], а Леся Данченко ще й підсумувала: *«Прийоми ліплення обличчя у нього протягом 60–70-х років залишаються тими самими. Голова завжди формується у вигляді горщика… В останнє десятиліття характер його роботи дещо міняється. Тепер створення скульптури наче розпадається на дві стадії: виготовлення об'єму майбутнього твору на гончарному крузі і затим його пластична розробка»* [118, с.13, 14]. Але ж гончарного круга вдома в старого Ганжі, за твердженням Лесі Данченко та сина Степана, на цей час уже немає!!! Виникає закономірне питання: де ж гончар виготовляв свої сформовані на крузі посудні форми? Чи це слід розуміти, як ще одне мистецтвознавче «відкриття» й «диво» XX століття – творення великих посудних форм у народному гончарстві без гончарного круга?!

А далі подібне: на одній сторінці Леся Данченко пише: «*Передача неповторності, своєрідності – не в характері Ганжі*», а через три сторінки висловлює жаль, що в останніх роботах *«Ганжа досягає цього* (показу свого вміння. – О.П.). *Та якою дорогою ціною – нерідко в його творах губиться дорогоцінна якість* унікальності, неповторності кожної речі» [118, с.10, 14].

Далі Леся Данченко продовжувала вигадувати: *«У роботах довоєнного часу яскравий колір черенка* (очевидячки, слід читати «черепка». – О.П.) *нерідко доповнюється вільним розписом – широкими мазками – білої та сірої… глини»* [118, с.9]. Проте жодного такого писаного твору «довоєнного часу» в альбомі немає, як немає і в жодній іншій публікації про Олександра Ганжу. Щоправда, один із творів, а саме – *«Я і жінка моя»* – Леся Данченко датує 1940-ми роками, на які припадають і довоєнний і післявоєнний часи. Через два речення вона сама себе спростовує, запевняючи, немовби *«у післявоєнний час майстер розпису вже не застосовував»* [118, с.9], а ілюстративним рядом заперечує й цю тезу, оскільки на сторінках альбому №26, 30, 31, 36, 37, 44, 45 подано фото писаних ангобами творів нібито 1950-1960-х років!

Усі ці вигадки ніяк не співпадають з деякими свідченнями інших осіб. З усіх мистецтвознавців, хто згадував про творчість Олександра Ганжі, точнішим був, напевно, Олег Чарновський, який у монографії *«Українська народна скульптура»* (1976) період скульптурної творчості гончаря окреслив останнім десятиріччям, тобто в межах 1966-1975 років [151, с.92]. Проте, найближче до істини були автори перших публікацій про Олександра Ганжу. Так, уже йшла мова про статтю Олексія Дмитренка *«Ганжа з Жорнищ»* 1972 року, з якої випливає, що Олександр Ганжа **почав виготовляти скульптурні твори під час перебування в сина Петра в Опішному на початку 1972 року**. Д.Левчишин у червні 1972 року також стверджував, що **вперше гончар почав виготовляти скульптурний посуд після поїздки до Опішного**: *«Відкрили у ньому талант творця через багато літ. Якось, прибувши до сина Петра в гості, який працює головним художником Опішнянського керамічного заводу, Олександр Дорофійович на дозвіллі взявся робити різні скульптурки. Та такі, що замилуєшся. Кожна – яскравий образ. Ось глек. Але він виготовлений у вигляді засоромленого хлопця. Інший – у вигляді музиканта»* [91]. Алла Новоселова-Хмельницька, куратор харківської виставки Олександра Ганжі, вважала першим твором гончаря зооморфну посудину *«Гончар Макар Гладущик»*. *«Перша спроба,* – писала вона, – *помітно виділила молодого майстра і стала початком його творчого шляху»* [115]. І хоча в каталозі тієї виставки стверджується, немовби цей твір виготовлено 1965 року, за поливою він датується не раніше 1972 року, який і **є реальним початком скульптурних вправ жорницького гончаря під пильним наглядом його сина-кераміста**. Подібне нещодавно визнали Олесь Доріченко, який відверто написав, що **саме син Петро спонукав батька до творчості** [53, с.191], та Людмила Миколайчук, котра заявила: *«Мало минути чимало часу, щоб у душі звичайного сільського гончаря-горшечника раптом, уже на схилі літ, прокинувся оригінальний творець і «вибухнув» потужною творчою силою та мисленням»* [100]. До того ж, у перших статтях про творчість Олександра Ганжі, опублікованих до виходу в світ буклета виставки 1973 року (66; 44; 91; 115) ще не було жодної згадки про давність робіт чи періодизацію скульптурної діяльності Ганжі. **Легенду про захоплення гончаря ліпленням, починаючи з кінця 1930-х років, вже уже мовилося, вперше обнародувала Леся Данченко 1974 року**.

На цікаві факти напрапляємо у фільмі *«Круг»*. Дикторський текст, немовби вустами Олександра Ганжі, свідчить: *«Вот тут я брал глину на горшки… Это мой горн. Вот он там уже валится – старый горн мой»*. Звертає на себе увагу та обставина, що мовиться про події в минулому часі: *«брав глину»*, а не беру; горно вже старе й *«валиться»*, що може бути тільки тоді, коли гончар довго не випалює гончарних виробів. Звідси роблю висновок: **до часу підготовки до зйомок фільму Олександр Ганжа вже не гончарював**, а тому й горно було занедбане, оскільки в ньому не було потреби. Це спостереження співпадає і з відомостями, поданими письменником Олексієм Дмитренком у його повісті *«Опішня»*, де Петро Ганжа 1971 року говорив про заняття батьком гончарством виключно в минулому часі: *«батькові руки, які на моїх очах виводили з глини величавоспокійну форму горщика…Черешнею палили горшки… Свято в оселі було, коли вкладалися прямо на хуру ще рожеві, гарячі (з горна!) горщики… Як до чогось святого, підходив до гончарської праці й мій батько»* [45, с.77, 78, 79]. Воно також підтверджується відомостями Лесі Данченко, що після важкого поранення на фронті й повернення додому інвалідом Олександру Ганжі *«з гончарством через деякий час довелося покінчити назавжди»*!!!, а після смерті дружини в 1961 році *«Олександр Дорофійович якийсь час зовсім відійшов від звичного життя – руки не піднімалися будь-що ліпити, без ремонту і випалів почав руйнуватися горн»* [118, с.8]. Таким чином, виявляється, що, принаймні в другій половині 1960-х років Олександр Ганжа уже не гончарював. Саме тому, примушений виготовляти скульптурні твори, він зізнавався: *«Раніше я глини боявся, а тепер вона мене боїться»* [118, с.16]. Можливо, саме для того, щоб завуалювати багаторічне «безгончарне» існування й потрібно було поширювати вигадки, немовби гончар *«вже десять печей пережив»* [67, с.58-59], *«щотижня вирушав дядько, якого звали Олександр Ганжа, з своїм товаром на ярмарок»* [91]. Насправді ж, не було в навколишніх селах щотижневих ярмарків, куди б їздив торгувати своїм крамом жорницький гончар. Торговельний майдан був через дорогу від хати Ганжі,

тому і їздити далеко не було особливої потреби. Тільки впродовж 1974–першої половини1975 року на садибі Олександра Ганжі невідомо хто збудував невелике горно, в якому двічі його господар випалив близько 80 виробів. *Про існування такої гончарної печі в одному з листів до Олександри Селюченко повідомляла Ольга Ганжа: «…В нас даже есть горник невеличкий, що даже і випалити можна»* [93, лист Ольги Ганжі до Олександри Селюченко від 27.12.1978].

Вигадані Лесею Данченко різні хронологічні періоди творчості Олександра Ганжі насправді визначалися не стільки часом їх створення та зміною художніх уподобань гончаря, скільки зміною побутових умов для виготовлення скульптурних виробів:

1. Ліплення вдома в Жорнищах та у Львові Петром Ганжею – студентом Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва – упродовж 1963-1968 років (за Лесею Данченко, це період *«становлення композиційної майстерності» – «твори Ганжі 30–50-х років»*);
2. Виготовлення Петром Ганжею в Опішному під час роботи на посаді головного художника заводу «Художній керамік» упродовж 1969-1973 років (за Лесею Данченко, це період *«ускладнення характеру моделювання» – «в 60-ті роки»*);
3. Виготовлення вдома в Жорнищах упродовж 1974–початку 1976 років (за Лесею Данченко, це період *«поступової зміни прийомів і техніки роботи» – «останнє десятиліття»*);
4. Виготовлення в Музеї народної архітектури та побуту України впродовж 1974-1976 років (за Лесею Данченко, це період *«своєрідних втрат» – «роботи майстра останніх років»* [118, с.9, 12, 14].

За свідченням Олександра Фисуна, за час його знайомства з Олександром Ганжею він двічі був свідком (співучасником) випалювання скульптур у горні гончаря: в 1975 та 1978 році. Зважаючи на мляву активність Ганжі в ліпленні скульптур, припинення їх виготовлення в 1976 році, щорічні приїзди до нього Олександра Фисуна, можна однозначно стверджувати, **що за весь період скульптурної творчості Олександра Ганжі в Жорнищах, на його дворищі було випалено лише два горни виробів** і саме тих, про які гончар згадував у своїх листах до Олександри Селюченко: **1974 року він зробив близько 40 посудин, а 1975 – близько 25 шт.** [93, арк.4; лист від 13.08.1975; 93, арк. бзв.; лист від 07.10.1975]. Оце, власне, й був основний творчий доробок гончаря після персональної виставки в Москві. **Частину з тих робіт було виготовлено сином Петром**.

1974 року Ганжа жодного разу не випалював: за свідченням Олександра Фисуна в нього й дров не було для цього; завдяки його сприянню дрова було придбано в 1975 році і саме ними випалювали вироби в серпні того ж таки року. Можливо, 1974 року в Ганжі ще не було новозбудованого горна, оскільки стара піч уже була непридатною для випалювання.

За весь період скульптурної творчості Ганжі невідомо жодної фотографії, яка б фіксувала його за роботою за гончарним кругом чи за ліпленням своїх скульптур у Жорнищах, Опішному чи в Києві, або ж на фоні щойно виготовлених виробів, що було б природно для багатьох дослідників, які спілкувалися з гончарем, цікавилися його творчістю. Юрій Лащук, який чимало написав про гончаря і сформував колосальний приватний фотоархів, що відображає його перебування в більшості гончарних середків України, ніколи не фотографував у Жорнищах, а Олександра Ганжу лише один раз фотографував у Музеї народної архітектури та побуту УРСР, та й то не за роботою, а стоячого біля повітки. Те ж саме можна бачити і на фото, зроблених у Жорнищах Вадимом Мициком (1975) та Миколою Польовим (1979). На тих знімках повсюдно – самі випалені твори або ж гончар серед уже сформованих, а частіше – випалених творів. Є лише одне фото гончаря побіля горна і жодного – біля гончарного круга. Більшість із цих фото є зініційованими, оскільки Олександр Ганжа сидить серед виробів у святковій вишиваній сорочці. Фотографії, зроблені Лесею та Олександром Данченками, подані в альбомі творів Олександра Ганжі [118, с.2, 18, 84; див. також: 119, с.5] також є постановочними, тобто ситуацію ліплення на них завбачливо (заздалегідь) інсценовано з певною метою. Так, на одному з фото [118, с.2] видно, що руки Ганжі навіть не вимазані до зап'ястя глиною, що обов'язково відбувається при формуванні посудної форми; звідси роблю висновок, що гончар тільки тримає руки на трошки витягнутій формі. На іншому фото [118, с.18] видно, що гончар тільки приставив руки до витягнутого конуса, а не осаджує його; якби він дійсно був зафіксований у процесі роботи, то ситуативна кінетика була б дещо іншою: постать була б трошки нахилена на виробом, що формується, оскільки таким чином легше осаджувати й витягувати конус, а вказівний палець лівої руки не стирчав би вверх, як це можна бачити на знімкові.

НАСИЛЬНЕ ДОЛУЧЕННЯ ДО СКУЛЬПТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ЙОГО НАСЛІДКИ

Серед опішненських гончарів і донині побутує думка про те, що **син примушував Олександра Ганжу ліпити скульптури**. Тільки письменник Олексій Дмитренко 1972 року мав необережність промовитися про те ж саме, хоча й «делікатніше»: *«…Просить син: ліпи, тату»* [44, с.225]; або ще таке: *«Петро десь роздобув старенький круг, притяг його в хату: оце тобі, батьку-гостю, відпочивай…»* [46, с.166].

Зрозуміло, що за таких відомих на той час обставин, **мистецтвознавці-друзі воліли жодним словом не згадувати про роль сина Петра в «розкрутці» свого батька**. Лише 2005-го року почали з'являтися перші повідомлення про «рушійну силу творчості» Олександра Ганжі. Спершу Олесь Доріченко написав про те, що *«чимало батькові допоміг і його старший син Петро, який спонукав і заохочував до творчості. Спершу усі намагання сина старий сприймав як чергові Петькові вибрики, аж згодом… почав потроху усвідомлювати потрібність своєї праці»* [53, с.191; див. також: 50, с.22]. Невдовзі

більш відверто висловився Володимир Титаренко: *«…Петру судилося стати організуючим провідником і натхненником для батька»* [119, с.3]. Знаючи про існуючі в мистецькому середовищі застереження щодо виготовлення творів Олександра Ганжі його сином, мистецтвознавець перекомпонував акценти, і причетність сина до «творчості батька» дуже красиво подав у цілком позитивному ракурсі, вигадавши дуже шляхетну власну романтичну версію «обнародування великого майстра українського народного мистецтва». Він, зокрема, написав: *«Творчість такої потужної плеяди народних майстрів гончарства* (мова йде про мистців Опішного. – О.П.) *збудила в душі Петра нестримне бажання вивести із тіні невідомості і батька… Для Петра постала проблема, як спонукати тата до творчої роботи, як зняти з його душі пута непевності і сумнівів у власному таланті, як заронити в його серце розуміння важливості його скульптур. У 1969 році Петро Ганжа вперше привіз батька в Опішне, де відбулося його знайомство з Олександрою Селюченко… Приїзд в Опішне Олександра Дорофійовича – блискучий педагогічний і організаторський хід, до якого вдався Петро Ганжа аби прихилити батька до серйозної творчої діяльності. Ця подія була початком перелому в психологічному сприйнятті Олександром Дорофійовичем власного таланту скульптора і гончаря»* [119, с.4].

Неправда цієї новітньої легенди зразка Володимира Титаренка полягає в тому, що:

– за свідченнями Олексія Дмитренка, Лесі Данченко та самої Олександри Селюченко, Олександр Ганжа тільки 1972 року вперше приїхав до Опішного, а *«серйозна творча діяльність»*, за «висновками» Лесі Данченко, припала на 1950-1960-ті роки; отже, за таких вигаданих обставин ніякої потреби в *«психологічних переломах»* не було; повірити у можливість першого приїзду до Опішного в 1969 році важко і з огляду на те, що більшість творів, які датуються Петром Ганжею та Лесею Данченко до кінця 1960-х років, виготовлено з… опішненської глини і в Опішному;
– приїзд батька до Опішного син ініціював не для того, щоб «прихилити батька» до скульптурного гончарювання, а щоб той слугував йому прикриттям його авантюрних задумів;
– після приїзду до Опішного ставлення до «ліпунів» у Олександра Ганжі не змінювалося, оскільки доти він їх ніколи не виготовляв.

Окремі скульптурні твори Олександр Ганжа виготовляв не за внутрішньою потребою творити, а на вимогу сина і за його вказівками, як саме треба ліпити. При цьому він залишався практично безвиїзним: один чи два рази був у Опішному й кілька разів у Києві, у Музеї народної архітектури та побуту УРСР. Фактично він був відлучений від активної участі в тогочасному художньому гончаротворчому процесі, та й сам того аніскільки не прагнув, бо вся та «ліпанина» давалася старому чоловікові вкрай важко. **Сам гончар на запитання письменників, мистецтвознавців, звідки в нього такий скульптурний дар, нічого конкретно не міг відповісти.** *«Олександр Дорофійович вже зараз не пам'ятає, коли йому вперше захотілося з глини виліпити щось для одного себе, не для показу, не для здивування чи похвальби, а тим більше не на продаж»*, – запевняла Леся Данченко [118, с.8], а Д.Світличний додавав: *«Не помітив гончар, коли своє ремесло поєднав із роботою скульптора»* [142]. Усе це мало сприйматися не інакше як Божий дар, Боже одкровення: *«Він любить ліпити з глини, не владний збагнути, відки такий дар рук… А що, мовляв, у ньому живе ще й якийсь своєрідний художник, цього за собою ніколи не помічав»*, – зазначав Олексій Дмитренко. Гончар ніколи не сприймав себе як скульптор, а тому стверджував, що *«як був простим глиноліпом, то таким і помре»* [46, с.166, 169]. Олесь Доріченко додавав: *«Він творив, не усвідомлюючи виняткового значення зробленого і не переставав дивуватися – і чого ото там по столицях мов показилися на його «ліпунах»! «То, мабуть, витівки дідька або випробування Всевишнього на мою твердість», – не раз говорив він»* [50, с.22].

Олександр Ганжа з часом призвичаївся до домагань сина і сам немовби дивувався несподіваному відкриттю в собі таланту: *«Що в цьому дядькові був дух художника, не було відомо нікому. Та й власне сам Олександр Ганжа не помічав цього»* [91]. Проте довго не могли звикнути до несподіваного «відкриття геніального народного скульптора» його односельці. Вони безмежно дивувалися, звідки ж взялися в старого гончаря, який ніколи нічого подібного не виготовляв, скульптурні посудні форми: *«Трудиться колгоспний ветеран, дивує керамічними виробами своїх односельців»* [142], – писав Д.Світличний 1978 року, коли Олександр Ганжа вже не сідав за гончарний круг. *«Диву даєшся*, – не перестає шукати відповідь про причини появи «феномена Ганжі» Володимир Титаренко, *– як за умов безконечно нужденного і злиденного колгоспного життя у віддаленому селі Жорнище, що на Вінниччині зміг постати такої дивовижної сили майстер»* [119, с.3]. Та й сам Олександр Ганжа в одному з листів до Олександра Фисуна немовби оправдовувався: *«Я нівкого не запозичив, бо его небуло ні вяких ганчарів і нігде не побачиш, тілки я перший на Віничині став робити такі твори»* [94, лист від 10.01.1976].

Леся Данченко додавала: *«В селе на пожилого мастера смотрели как на чудака: это, мол, не дело для взрослого человека – заниматься такими никому не нужными «цяцьками». Да еще и жена ругала, что занимается такой «болотной» работой. Не все воспринимали сразу талант мастера»* [35, с.43]. Її слова перефразовував Володимир Титаренко: *«Хто з односельців бачив витвори Ганжі, дивувалися, а частіше насміхалися з них і кепкували над автором. За нормою селянської побутової етики, мабуть, вважалося те зайняття недостойним для людини статечного віку. Ніхто не дивувався б, якби це виробляла дитина»* [119, с.3]. На жаль, мистецтвознавець ні слова не сказав про те, що до 1972 року витворів Ганжі в селі ніхто не бачив, а дива було б якраз більше, якби такі великі скульптури почали виготовляти гончаренки, адже в практиці народного гончарства нічого подібного ніколи не було. Тому **мешканці Жорнищ, уперше дізнавшись про «творчість» свого земляка з публікацій у місцевій пресі, стверджували, що то все наліпив його син, щоб збільшити батькові пенсію.** Саме знання життєвих перипетій Олександра Ганжі, його реальних можливостей і практичних досягнень у гончарстві викликали в них закономірну реакцію «нерозуміння» та «кепкування» у ставленні до односельця. За словами Олеся Доріченка, також *«казали сусіди, що Сашка на «ліпуни» з горя потягнуло, бо хіба ліпитимеш отаке в здоровому глузді! Лише дивувалися – і чого ото його по телебаченню та в кіно крутять, та в газетах й журналах про нього пишуть»* [53, с.190; див. також: 50, с.21]. А дивуватися було чого, адже в невеликому селі, де про кожного все знають, не сприймали всерйоз вига-

док про багаторічне виготовлення їх односельцем скульптурних виробів, про що селяни відверто говорили старому чоловікові. Не сприймали односельці, у тому числі й гончарі, скульптурних творів Ганжі, ще й тому , що вони були чужі місцевим гончарським традиціям та естетичним уявленням. Саме в цьому й була причина того, що, за словами Лесі Данченко, йому доводилося *«витримувати постійне нерозуміння й навіть насмішки односельців»* [118, с.16]. *«З нього кепкували односельці, – писав Олесь Доріченко. – А кого не кидала на поталу юрба, коли не могла осягнути його творчості, або способу мислення? Ганили й насміхалися, щоб потім пишатися з того, що знали й стрічалися з ним за життя. Тож не був винятком і самобутній талант Олександра Ганжі, якого, хоч і поважали за працьовитість, а все ж кепкували з його дивакуватих «ліпунів»* [50, с.21-22].

У виготовленні скульптурних виробів кожна сторона тандему «син–батько» бачила свою власну вигоду. Син Петро – можливість непогано заробити на продажу виробів, задовольнити власні кар'єрні прагнення і здобути цілком конкретні матеріальні блага, зокрема отримати в Києві роботу, квартиру, а згодом і майстерню. Батько Олександр поступово переконався в реальній можливості отримувати за гончарні вироби додатковий заробіток і в такий спосіб добиватися перегляду його мізерної пенсії (28 крб.) у бік збільшення, придбати вугілля, дрова для опалення, перекрити хату шифером, поставити кращу огорожу тощо. Це й було визначальним стимулом для його несистематичної роботи з глиною. *«Опісля кількох передач по українському телебаченню почав вірити, що його «ліпуни» комусь таки та потрібні»*, – констатував Олесь Доріченко [53, с.192; див. також: 50, с.24]. Володимир Титаренко вигадував ще романтичніше: *«Знайомство з творчістю Олександри Федорівни Селюченко та інших опішнянських майстрів змінили в душі Олександра Дорофійовича ставлення до своїх «ліпунів». Чи не вперше він подивився на них із гордістю. Очевидно, з цього часу Олександр Ганжа поступово скидав з душі полуду сумнівів і непевності. Почався процес вивільнення потужних творчих сил, що досі стримувалися і недооцінювалися. Талант майстра забуяв на повну силу»* [119, с.4]. Проте й цей романтизм був безпідставним, і не тільки тому, що скульптурне ліплення не приносило старому чоловікові ніякої втіхи, а й тому, що, навіть повіривши наскрізь фальшивій мистецтвознавчій концепції творчого зростання Олександра Ганжі, можна бачити, що більшість опублікованих приписаних йому творів, у тому числі й кращих із творчого доробку, виготовлено в Опішному до 1974 року, а не тоді, коли «талант майстра забуяв на повну силу».

Керуючись не внутрішнім прагненням до художнього висловлення, а виключно практично-комерційними мотивами, упродовж 1974-1975 років Олександр Ганжа вже й сам час від часу, на прохання різних осіб, виготовляв деякі вироби, як навчив його син; серед тих робіт не було музикантів і творів, які б утворювали композиції з кількох окремих фігур. До цього його активно заохочували Олександр Фисун і Вадим Мицик. Не випадково, саме на період 1974-1976 років припала й «публікаційна» активність Юрія Лащука і Василя Гудака, які ні до, ні опісля цього триріччя стільки не писали про жорницького гончаря. У одному з листів до Олександра Фисуна Ганжа писав про це так: *«Я де кілка зробив нових і ще роблю. Думаю их облит скілки міні хватит обливки. Зробив я гарних три вершника, из них одна дівчонка молода, 4 коня самі без вершників, лижачих левів 6 штук, две корови, зробив пятку дядко-вусача, а две голови конскі на них, две пари близнюків, поновив того дядка виликого, що розбився на горі, трохи кращого як був той, і всего двадцать, і ще в мени е глей нивиробляний, которий міні Стипан за готував, то незнаю, чи успіну зробити, бо випадают свята приображенія Спаса 19-го. Я хотів випалити до Спаса. Чісла шіснадцятого або сімнадцятого мае приіхати мій Стипан і помогти, но не знаю – прейдеця відкласти. Після Спаса ще щос дороблю більше і так оце вам сповіщаю, що я зробив. Еслі я отримаю ці дрова, що ви мені пишите, то прошу вас прийте, поможете…»* [94, лист від 09.08.1975]. При цьому йому заготовляли глей, допомагали склити та випалювати вироби, оскільки він уже не мав здоров'я виконувати все це самостійно. В одному з листів до Олександра Фисуна гончар писав: *«…Ви оба їх обливали і носили до горина, фотографірували, но коли ви їх носили догорина, то вони були як не живі. А коли уже випалились, вони стали живі і не у[м]рут, а підуть у світ»* [94, лист від 10.01.1976]. А вже 1976 року він писав Олександрі Селюченко: *«Прийжав до мени Фисун, щоб я еще щос зробив на виставку нове, но він як поїхав, то я заболів крепко і написав ему листа, щоб він не турбувався і не ходив до тих начальніків і не добивався мені цей пенсій, бо я робит уже не можу – брати цей холодной глини. Коли я болію печенею, то болше ні чого не треба»* [93, лист від 05.10.1976]. Згодом про виготовлення скульптурного посуду він не згадував навіть у листах до своїх друзів і знайомих. Ольга Ганжа в одному з листів до Олександри Селюченко 1979 року писала: *«Олександир вже такий бідний – здоровля нимае. Він вже сам як дитина. Його вже треба доглядати. Йому треба спокою і волі»* [95, лист від 21.05.1979].

Проте **мистецтвознавці бадьоро рапортували про творчість Олександра Ганжі впродовж усіх 1970-х років**. Писала про це, зокрема, й Леся Данченко, хоча в її альбомі *«Олександр Ганжа»* найпізніше виготовлений твір датовано 1975 роком [118, с.78, 80; див. також с.13, 40, 46, 50, 52, 56, 62, 64, 66]; писав і Володимир Титаренко (*«це були 1970-і роки, період найвищого злету і проявлення мистецького генія Олександра Ганжі»* [119, с.5], хоча приїжджав до гончаря в Жорнище 1978 року й бачив, що той уже кілька років не гончарює.

Через тридцять років одним із синів творче насильство було піднесене громадськості як добродійний акт порятунку батька від фанатично забобонної жінки: *«…Петрові хитрощами вдалося вирвати його від її опіки до Опішні та Києва, щоб показати все, познайомити з гончарями, обмінятись досвідом. Петро організував на телебаченні показ, батько робив свої вироби в прямому ефірі. Деякий час працював у хаті гончаря в Музеї народної архітектури та побуту під відкритим небом в Пирогові»* [17, с.15].

Насправді ж, **гончарсько-скульптурний експеримент був для Олександра Ганжі значним душевним потрясінням, виснажував психічно й фізично**. Щоправда, мистецтвознавці подібний критичний стан чоловіка тлумачили по-совєтськи оптимістично: *«Подолання цього психологічного бар'єра утилітаризму, бар'єра цінування лише суто «корисної» діяльності, вимагало чимало душевних сил, внутрішньої боротьби»* [118, с.8; див. також: 44, с.225]. Цей примус відображався й на

манері ліплення гончаря. Леся Данченко влучно підмітила, що *«працює Ганжа над скульптурою дуже зосереджено, часто буває невдоволений, працює під настрій»* [39, с.32]; *„…він звик працювати над скульптурою зосереджено й не любить, коли хтось сторонній спостерігає за його роботою, це йому заважає»* [118, с.14]. **«Зосередженість» Олександра Ганжі була звичайним станом напруження, хвилювання під час створення ним робіт, яких не вмів досконало ліпити**. Тому **він постійно уникав сторонніх очей, щоб не видавати свого невміння володіти прийомами ліплення**, як це робив його син Петро. **Невміння вповні повторити виготовлені сином вироби, робили його знервованим**: *«він часто буває незадоволений зробленим, «мучається», як каже його син»* [118, с.14]. Сам гончар, за словами Лесі Данченко, стверджував, що *«працювати треба лише тоді, коли є настрій, а настрій, за його виразом, «це така божа благодать, коли в руках все клеїться, про що подумаєш»* [118, с.14-15]. У цих словах маємо **ключ для розшифрування «мук творчості» Олександра Ганжі**: його «часте невдоволення» було викликане необхідністю виготовляти чужі для його естетичних (а іноді й морально-релігійних) уподобань вироби та відсутністю настрою, тобто «божої благодаті», коли все задумане (кимось замовлене!) вдається виліпити («в руках все клеїться»).

Петро Ганжа стверджував, що його батько любив виготовляти фігурний посуд на людях: *«Інколи, ніби жартуючи на людях, батько витягував видовженого глечика і доліплював до нього ніс, вуса, очі – і глина оживала. І на всю хату розлягався здивований регіт сусідів, що впізнавали Макара Вапельника – сусіда-гончаря…»* [13]. Насправді ж, **Олександр Ганжа всіляко уникав виготовлення скульптурного посуду на людях**. Ніхто з його односельців не бачив його за цим заняттям. І в Опішному, за розповідями місцевих гончарів, він працював на заводі в окремій кімнаті, куди син нікого не допускав, переважно в післяробочий час, уночі; у київському скансені – опісля його закриття для відвідувачів. Нерідко **робота Олександра Ганжі в Опішному чи в Києві, а не в Жорнищах, пояснювалася тим, що буцімто вдома його дружина не дає йому робити**. Олесь Доріченко в одній із своїх останніх за часом публікацій написав, що сини всіляко «оберігали» батька від сторонніх очей, а тому потрапити до гончаря вдома можна було лише за попереднього погодження з ними: *«Влітку 1970 року до мене завітав мій давній знайомий художник та мистецтвознавець Нарцис Кочережко з проханням листовно умовити мого співробітника і друга Степана Ганжу, який перебував під ту пору у батька в Жорнищах, аби той дозволив йому ближче познайомитися з Олександром Дорофійовичем та його дивовижними творами. Спитаєте, чому з таким дивним проханням звернувся до мене мистецтвознавець. З'ясувалося: за фотографіями та оповідями він уже знав роботи майстра і з наміром познайомитись з ним особисто прибув до його оселі. Та тут на перешкоді став син Степан, який старався огородити батька від настирливих відвідувачів. Звичайно ж, я Степана умовив…»* [50, с.21]. Здається, **жоден мистецтвознавець, керамолог не бачив Олександра Ганжі в роботі за кругом у домашніх умовах, а тому наявні спогади очевидців, описують лише випалювання разом із ним виробів і ніколи – видобування й приготування глини, роботи за кругом, ліплення, декорування і сушіння виробів.**

Володимир Титаренко писав, немовби Ганжу *«запрошують у нещодавно створений музей народної архітектури та побуту, що розкинувся під відкритим небом у селі Пирогів поблизу Києва, де майстер протягом кількох днів показує своє мистецтво численним відвідувачам музею»* [119, с.5]. Насправді ж до музею привозив його син Петро, який на той час уже працював у музеї завідувачем сектора народних промислів, і не на кілька днів, а бувало й на кілька місяців, а **відвідувачі скансену могли бачити не роботу гончаря за кругом, а лише наліплювання ним окремих деталей на заздалегідь приготовлені форми. Коли ж уникнути публічного показу не вдавалося, чоловік страшенно нервував і вигадував різні причини щоби цього не робити**. Про одну подібну «історію» згадував Володимир Данилейко: *«Десь 1976 року Музей народної архітектури та побуту України в Пироговому біля Києва мала відвідати група гостей. Поважного самобутнього гончаря із с.Жорнища, що на Вінниччині, Олександра Дорофійовича Ганжу попросили тут же, прилюдно, продемонструвати своє оригінальне, реформаторське мистецтво. Це було в неділю. Майстер чомусь довго відмовлявся. Потім усе ж таки сів за круг, з напругою штовхнув спідняк ногою – раз, удруге, і від якоїсь внутрішньої провини чи тягаря ніби зомлів. А надалі не витримав, благально підняв до всіх очі (з широченними, як ні в кого, блакитними зіницями), підвівся і мовив з полегшенням: «Не можу у неділю.. сонце крутить!»* [130, с.111]. Така «язичницька» мотивація відмови гончарювати в нелілю, коли в скансені переважно й відбувалися свята народної творчості, дозволяла Олександру Ганжі отримувати своєрідну індульгенцію, що дозволяла уникати публічної роботи за гончарним кругом, а, отже, й приховувати своє невміння виготовляти як високі посудні форми, так і скульптурні твори.

Подібну бувальщину описав і Олесь Доріченко: *«Якось один із приїжджих мистецтвознавців показав майстрові репродукції древніх скульптур народів Латинської Америки, він довго роздивлявся, дуже хвалив і казав, що то робили вельми богомільні люди. Хтось із художників запропонував йому виліпити розп'яття. Три дні постився, навколішках вистоював у церкві біля святих образів, свічки Миколі-угоднику ставив, і врешті-решт – відмовився, посилаючись на те, що він, грішний, не сміє торкатися нетлінного образа Господа. І хоч як його умовляли, як просили, до яких хитрощів вдавались – усе намарно»* [50, с.23-24]. А за свідченням Олександра Фисуна, відмову від публічного гончарювання Ганжа пояснював ще й так: *«Та, знаєте, ото я, щоб так просто робить за кругом, то ні. Я сідаю тоді, коли ота благодать надходить – воно все саме робиться, за що не візьмешся»* [1].

Необхідність приховувати правду про авантюру сина зробила старого чоловіка замкненим у собі й мовчазним, про що є згадки в окремих публікаціях: *«Мовчазний та роботящий… Розмовляє він мало»* [66, с.283, 284]; *«Про себе ж та свою працю говорити не любить, хоч старому майстрові є що згадати»* [49]. За це одним влучним спостереженням Лесі Данченко, Олександр Ганжа ставав зовсім іншим, власне, самим собою, коли йому не треба було нічого ліпити: *«Коли ж майстер не зайнятий роботою – він гостинний господар, надзвичайно цікавий співрозмовник і оповідач.., зі своїм глибоко особистим баченням і сприйняттям світу, ставленням до творчості»* [118, с.15]. На фоні цих правдивих психологічних

спостережень Лесі Данченко до певної міри цинічно прозвучало твердження дослідниці, немовби це є гончар, *«лепящий свои скульптуры, потому что не может их не лепить»* [35, с.43]; вона, безперечно, лукавила, стверджуючи, що Олександр Ганжа *«працював весь час тільки собі на втіху, не думаючи, що когось його твори можуть зацікавити, і, наражаючись на постійне нерозуміння»* [39, с.35]. Цю ж цинічну «лінію спотворення реалій» продовжують і донині Олесь Доріченко, який написав: *« Він творив, бо не міг інакше, це було висловом його чутливої душі»* [50, с.22], та Володимир Титаренко, який гадає, що Ганжі *«очевидно, було весело і приємно з гумором виготовляти ці скульптури. Те давало віддушину зболеній і змученій душі, давало спочинок від постійних тривог і турбот, страждань і мук, від нестатків і злиднів, що постійно огортали з усіх боків родину»* [119, с.3]. Насправді ж, **1972-1976 роки стали для Олександра Ганжі періодом максимального фізичного й психологічного напруження**, коли, окрім домашніх справ він майже примусово сідав за гончарний круг, щоб задовольнити примхи сина або ж повіривши обіцянкам, що це допоможе «вибити» вищу пенсію. **Примус супроводжувався постійними сварками сина й батька, які ще більше дратували й психічно виснажували літнього чоловіка.**

Достатньо переглянути хоча б один раз стрічку *«Круг»*, щоб збагнути якими надзусиллями 67-річному гончареві вдається здавлювати грудку глини на гончарному крузі, й зрозуміти, що **в думках майстра гончарства вже практично не було**: він повністю відійшов від гончарської роботи за іншими домашніми клопотами. До того ж, займатися гончарством не дозволяли й численні вади здоров'я, насамперед наслідки поранення в ногу на війні та грижа. Олесь Доріченко писав про це так: *«…Хворобами доля не обділила, а ще поранену з війни ногу скрутило та грижу випхало»* [53, с.190; див. також: 50, с.21]. Наприкінці 1976 року в одному з листів до Олександри Селюченко гончар відверто зізнався: **«*З ліпаниною я уже не занімаюсь* – вона міні *надоела* за свое житя і *забрала здоровля*»** [93, лист від 02.12.1976]. Ще **пізніше Олександр Ганжа головним підсумком свого «творчого періоду» від часу приїзду до Опішного в 1972 році до 1979 року вважав втрату здоров'я**: *«Я успоминаю ті дні як я був у теби* (в Олександри Селюченко, в Опішному. – О.П.) *і ми разом святкували Рождество Христове. Я еще тоді був гирой. А скілки мое здоровля упало від тоді: я уже став глухий, став і недобачати, став вже мій організм нікуда негодень насегодня»* [93, лист від 26.12.1979].

Дійсно, «гончарсько-скульптурний експеримент» негативно відображався на й без того слабкому здоров'ї Олександра Ганжі. Його син Степан писав про мачуху Ольгу, немовби *«фанатична забобонність жінки перекреслила всю батькову подальшу творчу роботу. Її нерозуміння потихеньку-потихеньку затьмарювало йому душу»* [17, с.15]. Насправді ж, **вона всіляко намагалася вберегти вже літнього, з підірваним здоров'ям чоловіка, інваліда війни від *«випробування запізнілим визнанням»*** [118, с.14], **від агресивних вимог старшого сина ліпити, ліпити й ліпити.** Адже Петро Ганжа чітко усвідомлював, що батько вже похилого віку, має вкрай слабке здоров'я, тому прикривати виготовлення ним скульптурних посудин, як і самостійно виготовляти окремі вироби, довго не зможе. Тому, спеціально задля інтенсивного продукування глиняних виробів та формування громадської думки про самостійне творення Олександром Ганжею скульптурного посуду, син привозив 67-річного батька в Опішне (початок 1972, кінець 1972-початок 1973), де була неохідна матеріальна база для його особливо напруженої роботи, і де той під його пильним наглядом і за його вказівками у постійній напрузі доліплював скульптурні посудини для майбутньої виставки; у 70-річному віці примушував по кілька місяців робити те ж саме в щойно відкритому Музеї народної архітектури та побуту України (осінь 1974, травень-червень 1975). Було це, приблизно так: *«Всі ножні гончарні кола Опішня вже давно викинула, а Петро десь роздобув старенький круг, притяг його в хату: оце, тобі, батьку-гостю, відпочивай…»* [46, с.166]. За спогадами опішненських гончарів, Олександр Ганжа частіше робив уночі, коли вже ніхто не міг бачити його заняття. Чи не те ж саме мав на увазі й Олексій Дмитренко, коли написав: *«…Олександр Дорофійович чудотворними пальцями розминав опішнянський глей, ліпив, ліпив і ліпив, геть забувши про сон… Він брався за глину вдосвіта й спав, може, годину-дві, аби зібратися з думками, аби розігнутися в попереку… Просить син: ліпи, тату…»* [46, с.166, 168, 169].

Після тих виснажливих поїздок старий чоловік нестримно втрачав здоров'я. Подам лише один характерний опис повернення Олександра Ганжі додому на початку січня 1973 року: *«Доіхав я из Киіва до Вінниці благополучно. Приіхав у три часа, а потім у 5 часов приіхав на автобузну станцію. Взяв білета на Іллінци, но связи стим, що поломився автобус, то я стояв на дворі цілий час, пока підішов другий автобус – це уже було 7 часов. Приіхав я у Лінци 10 часов утра. Пішов до ожідалки на Барбарівку. Там я стояв больше часа. Коли трапилас машина на Немірів, то я до того дуже змерз у ноги і на машині приіхав до дому и заболів крепко, но і зараз ще не можу добре себе чувствовати здоровим…»* [93, арк.1зв.]. За листами Олександра Ганжі та його дружини Ольги до Олександри Селюченко з'ясовується, що той трошки ліпив у проміжках між хворобами. Ось короткий житейський літопис останнього періоду буття Олександра Ганжі, коли, за словами Лесі Данченко, *«непомітно для самого майстра в останнє десятиліття характер його роботи дещо міняється… Ми стикаємося з надзвичайно цікавим явищем, коли у народного майстра відбувається поступова зміна прийомів і техніки роботи»* [118, с.14], а насправді неухильно погіршувався стан його здоров'я, поступово згасало життя, а гончарство після 1976 року залишилося лише в спогадах:

- **Січень 1973:** *«Я виздоровію і тоді буду робити по трохи речі»* [93, арк.1, лист від 15.01.1973];
- **Серпень 1974:** *«Я зараз трохи дущий. Робіт не роблю»* [93, арк.4зв., лист від 13.08.1974];
- **Серпень 1975:** *«Мое здоровля не важне, бо це вилика праця карамічна, та е ще домашня робота»* [94, лист від 09.08.1975]; *«Я трохи у дома попрацював. Зробив штук до 25 коней, левив, близнюків, людей, вершників на конях. То ще маю випалювати. То має прийхати Степан і помогти палити, а потім якос завезут до Кийва»* [93, арк.4, лист від 13.08.1975];

– **Жовтень 1975:** *«Помагали палити. Усего було до 40 штук. 12 штук облили полевом, а остані – прості. І ще осталос 25 штук не паляні із прошлого года, так що прийдеця дороблять… Здоровля мое ни важне, але мусимо працювати»* [93, арк.6зв., 7, лист від 07.10.1975];
– **Березень 1976:** *«Я уже теж не потрібен нікому, но благодаря, що маю дружину Олгу Сименівну, она мене заміщает усею роботою… Я лижав цілий тиждень болний на гриб… Я нічого неміг їсти, рвав пособачий. Лічився сам удома. Витирала мене Олга Сименівна керосіною плечі, груди, пив козиней лой із горилкою і так почувствовав лекше диханя…»* [93, арк.11, 11зв., лист від 01.03.1976];
– **Грудень 1976:** *«Здоровля мое не важне. Був довго слабий на грип. Насило трохи видужав»* [93, лист від 02.12.1976];
– **Січень 1978:** *«Здоровля мое вже дуже драгле, болію грижою, болію печенею, та й ще ж в мени оцей грих всилився, що я не можу нікуди повернутис, крим хати»* [94, лист від 24.01.1978];
– **Грудень 1978:** *«Здоровля мое не кращае, а наоборот гіршае… Як я еще буди жити, то прийжайте до мени…»* [94, лист від 28.12.1978].

За свідченням Володимира Титаренка, *«на початку 1980-х років здоров'я майстра різко погіршується»* [119, с.5]. Те ж саме підтверджується й епістолярною спадщиною Олександра Ганжі:

– **Квітень 1980:** *«Олександир був дуже тяжко больний, що я його ледве-ледве вратувала, но благодаря Богу, що коло нас в сосідах жие врач і він мені поміг його вратувати, но щоб я його була відправила больницю, то він би там навет увое суток нипрожив би, а кончився б, а я три неділі ни відходила від нього, день і ніч діжурила коло нього»* [95, лист від 22.04.1980];
– **Серпень 1980:** *«Здоровля слабе, нема в мени те ийсти, що я можу, та й здоровля мое не кращае – волочу ноги надвір та й знадвору… Привіт від мени, пока я ще жив усім, хто неме знае і бачив у киеві»* [94, лист від 31.08.1980];
– **Вересень 1980:** «Він спадае з сили і худне. Мені врач сказав, що в нього за болезнь, но я йому ни кажу, а тілько гірко заплачу так, щоб він ни бачив і отаке горе!» [94, приписка Ольги Ганжі на листі від 01.09.1980];
– **Липень 1982:** *«Він уже десьто буде вмирати, бо вже поприпухали ноги, і живіт припух… Тепер мучиться: ні жити, ні вмерти»* [95, лист від 01.07.1982];
– **Вересень 1982:** *«Олександрове житя вже було на тоненькі ниточці, но, слава Богу, Господь поміг мені єго вратувати. Хоць я доклала труда і коштів, но побідила і він уже пре полной памяті»* [95, лист від 15.09.1982].

Дружина Олександра Ганжі в одному з листів до Олександри Селюченко підсумувала: *«Я щоб Олександра ни ратувала, він би вже давно-давно умер би»* [95, лист від 27.12.1978]; *«Всі люди говорят: от счастливий Олександир, що йому трапилась така жінка, що так його доглядає, як малу дитину. Щоб якась друга, так він би вже давним-давно загинув би, но в мене така натура, що я дуже больної людини жалію. Я, щоб могла, я б йому неба прихилила!»* [95, лист від 14.04.1982]. А після смерті чоловіка Ольга Ганжа із сумом писала Олександрі Селюченко: *«Слава Богу – все получилось добре, що я для своєго друга зробила все те, що для нього потрібно, і Хрест на могилі поставила»* [95, лист від 29.02.1984]; *«Я ни в силі описати, що мені прийшлось понести, відколи Олександир Дорофеєвич помер…»* [95, лист від 30.09.1986].

Усупереч правді й здоровому глузду, забувши про вік і стан здоров'я старого батька, Степан Ганжа стверджував, немовби саме дружина вкоротила його вік: *«…Доля насміялася і скалічила його творчу душу, лежав хворий у хаті із закритими чорними ряднами вікнами – місяцями не бачив білого світу. А над його головою день і ніч мерехтіла лампадка, розкидаючи по кутках треммтливі тіні і приколисуючи його душу до потойбічного життя. Тільки коли ми вже приїхали з Петром, розкрили вікна, вивели його на подвір'я, буяння зелені, квітів, щебет пташок повернули йому пам'ять. Він так ще хотів жити, і **міг би ще жити**…»* [17, с.15]. І це теж було неправдою, бо, за свідченням Володимира Титаренка, *«28 липня 1980 року. Тоді у Жорнище ми приїхали удвох з Олександром Фисуном. Олександра Дорофійовича застали вдома тяжко хворого. Того ж дня повезли його в Іллінецьку райлікарню для обстеження. Консиліум лікарів визначив страшний діагноз – рак»* [147, с.17]. **Дружина Олександра Ганжі всю вину за стан здоров'я покладала на сина Петра:** *«А на Петра мені дуже обідно, бо я через нього мучуся. Він мене угробив і я на нього плачу і йому лаю, бо я через нього останусь в чотирьох стінах. Він мене погубив, а на Олександра подивлюся, тай серце ріжится надвоє, бо вже хазяїна нет, а гроб неізбежний»* [94, лист від 31.08.1980].

Отже, уже від початку 1974 року стан здоров'я Олександра Ганжі унеможливив систематичне заняття гончарством у будь-якому вигляді. Лише як виняток, він ще формував окремі вироби на прохання київських знайомих, чи доліплював окремі деталі на заготовлені сином Петром посудні форми до середини 1976 року. Відтоді припинилося експонування його творів на виставках; так і не відбулося планованих сином персональних виставок у Вінниці, Львові і Києві. На той час Петро Ганжа вже кілька років працював у київському Музеї народної архітектури та побуту УРСР, отримав квартиру в столиці, захопився новими справами й новими інтригами, поступово забуваючи про батька: *«Петро уже дуже забагатів, що не хотів приїхати – ему батьки безразлічно: як вони там живут… Немае ніякой помочі. Він це не знае, що може случитис за мною. Я ж то болію печенюю і так не здоровий, а совесті в него немая. Тоді вона у него возмеця, коли уже буде позно»* [93, лист від 02.12.1976]. Єдиним помічником Олександра Дорофійовича **залишився другий син Степан, про якого той завжди з вдячністю** згадував у листах до різних респондентів.

До того ж, **Олександр Ганжа впродовж 1974-1976 років займався вдома епізодичним ліпленням майже виключно в короткі періоди відпочинку від щоденних господарських справ, які поглинали майже весь денний час**. Епістолярна спадщина старого майстра засвідчує, що він постійно клопотався домашніми справами, серед яких гончарству практично не було місця:

– *«…Из Степаном своим, де він побував у мени 10 ден, покосили сіно, помолотили жито, нарубали трохи дров на зиму…*

Я немаю часу тут баритися даром, бо вдома ще треба потрусити приколотки і пошити хату, а потім приступити до картошки… Саша Федоровна! Як ти зараз вілна, то я тебе гарно прошу: прийжай до нас – поможеш копати нам картошку…» [93, арк.4-4зв., лист від 13.08.1974];

– *«Був в такі тяжкі роботі: молотив жито, молотив пшеницю, пока усе це помолотив, повіяли зерно, поховали околоти під хату»* [94, лист від 01.09.1978];
– *«Приїхав мий Степан всего на два дні і поміг ті остані дрова порізати і поколоти»* [94, лист від 28.12.1978].

За словами Степана Ганжі, після того, як батько *«повернувся додому з Києва, найбільшими ворогами стали тепер для нього його рідні діти»* [17, с.15]. Насправді ж, батько дуже тепло відгукувався в листах про постійну допомогу йому в роботі по господарству з боку сина Степана й нарікав на відсутність будь-якої допомоги з боку сина Петра, а його дружина Ольга писала: *«Він їх любив, кормив, взував, одіва і вчив, і вони повиучувалися і вже самі стали батьками»* [95, лист від 06.05.1979]. *«Степан був улюбленим сином Олександра Дорофійовича,* – згадував Олесь Доріченко; *лагідний і працьовитий – він допомагав батькові у побуті й творчості…»* [50, с.22]. Час від часу вагомо допомагали Олександру Ганжі по господарству також Олександр Фисун та Вадим Мицик. Ось як писав про них сам гончар: *«Усі мене питают, що це за такі у теби люди, що ріжут дрова, косят сіно, носят воду – сосідам моїм прамо диво»* [94, лист від 28.12.1978].

НАЙМЕНУВАННЯ ТВОРІВ ЯК ІЛЮЗІЯ ЇХ АВТЕНТИЧНОСТІ

Твори Олександра Ганжі часто мають різні варіанти назви, що може свідчити про те, що вони давалися виробам не ним самим, а передовсім його сином, як організатором їх виготовлення, а згодом і окремими мистецтвознавцями. З огляду на це, помилявся Вадим Мицик, стверджуючи, немовби *«так просто і виразно назвав Олександр Дорофійович багато своїх витворів…»* [101]. Наприклад:

– у буклеті виставки 1973 року скульптурна композиція з трьох постатей має назву «Троїсті музики», у статті Лесі Данченко 1974 року – *«Музики»*, а в статті Юрія Лащука і Василя Гудака – *«Жорниські музики»*;
– у буклеті – *«Мати-горщик, син-горщик»*, у статті Лесі Данченко – *«Мати з дитиною»*, а в статті Олеся Доріченка – *«Материнство»* [64; 35, с.44; 69, с.3 обкладинки; 53, с.191];
– у буклеті – *«Свічник з подвійними постатями»*, в альбомі – *«Свічник «Двоє»*, у книзі Марії Некрасової – *«Свічник»*, а в інформації Миколи Маричевського – *«Подружжя»* [64; 118, с.74; 97];
– у буклеті – *«Молоде подружжя: він вона»*, у книзі Василя Щербака 1974 року – *«А ми такі паровані»*, а в альбомі Лесі Данченко 1982 року – *«Я і жінка моя»* [64; 158, с.107; 118, с.22];
– у книзі Лесі Данченко – *«Чоловік і жінка»* [39, с.31], а в статті Василя Гудака – *«Близнята»* [27, с.31];
– у буклеті виставки – *«Сусіди гуляють»*, у статті Василя Гудака – *«Сусіди»*, а в статтях Олексія Дмитренка та Олеся Доріченка – *«Подружжя»* [64; 27, с.23; 44, с.181; 53, с.191];
– у статті Нарциса Кочережка – *«Автопортрет»*, а в альбомі Лесі Данченко – *«Чоловік з вусами»* [66, с.284; 118, с.26];
– у буклеті – *«Виводжу коней»*, а в статті Олексія Дмитренка – *«Свічник»* [64; 44, с.125];
– у статті Олексія Дмитренка 1972 року – *«В роздумі»*, у статті Лесі Данченко 1974 року – *«Задуманий чоловік»*, а в її ж альбомі – *«Чоловік зі складеними руками»* [44, с.218; 35, с.44; 118, с.20];
– у буклеті та в статті Василя Гудака – *«Гончар на ярмарку»*, а в статті Олеся Доріченка – *«Дід Пилип»* [64; 27, с.144; 53, с.192].

Дійшло навіть до того, що на посудині написано одне, а в підписові до репродукції стверджується інше. Наприклад, на одній із посудин продряпано напис *«Гончар Ганжа А.»*, а в підписові до нього Леся Данченко подала таке: *«Макар Гладущик»* [118, с.42].

Найменування творів «сусідськими» іменами (*«Ганжа в своих скульптурах воспроизводит портреты своих соседей и знакомых»* [35, с.43]) **дозволяло сягнути цілком конкретної мети: творення шарму місцевого колориту, завуалювання немісцевого походження форм та образної мови скульптурного посуду**. За словами автора більшості назв – Петра Ганжі, *«пластичні зображення… створені батьком з промовистим натяком на своє середовище: сусідів, глиноліпів, родичів, базарних типів»* [13]. Фактично ж, через найменування посудини, незалежно від місця їх виготовлення, немовби «прив'язувалися» до Жорнищ (див.: *«Сусід»*, *«Сусід Дем'ян»*, *«Сусідка Мотря»*, *«Сусід Гаврило»*, *«Сусіди співають»*, *«Гончар Макар Гладущик»*, *«Бубоніст Гаврило»*, *«Жорнищанські близнята»*, *«Чоловік з файкою»*, *«Моя дружина»*). Невдовзі мету було досягнуто: Юрій Лащук і Василь Гудак у спільній статті 1975 року стверджували, що *«вже самі назви засвідчують глибоко локальний характер творів О.Ганжі»* [69, с.110], а Василь Гудак та Іван Франк в іншій статті додавали, що гончар *«в скульптурних зображеннях людей, тварин, втілив близькі йому місцеві традиції»* [23, с.32].

Щоправда, таке означування інколи мало й непередбачувані наслідки. Зокрема, **показовим є називання Петром Ганжею деяких антропоморфних посудин прізвиським жорницького гончаря Макара Вапельника – *«Макар Гладущик»***. Високоморальна, віруюча особистість, якою був Олександр Ганжа, ніколи не дозволила б собі публічно озвучити прізвисько гончаря-сусіда, яке, поза межами побутового спілкування з односельцями, сприймалося образливо, тим більше, що й сам не дуже радів, коли його називали в рідному селі за прізвиськом *«Кріт»*. Олесь Доріченко в одній із своїх публікацій свідчив:

«Вражає надзвичайна любов Олександра Дорофійовича до людей. З пошаною й благоговійною ніжністю розповідає він про своїх земляків» [49]. Лише його син Петро, не пов'язаний сталим проживанням у сільській громаді, міг дозволити собі так образливо «пожартувати» з пам'яттю про односельця, чия хата стояла поруч із Ганжиною в часи їх проживання на жорницькій Гончарівці (Лисій горі). Пустощі сина викликали хвилю невдоволення родичів сусіда й моральні страждання батька, ні в чому не винного. Опісля публікацій у обласній та районній газетах, де згадувався твір Ганжі *«Гончар Макар Гладущик»* [91; 70 та інші], селяни були подивовані, чому набожний чоловік так збиткується над уже покійним на той час Макаром Вапельником, а його родичі навіть неодноразово погрожували Олександру Ганжі за насміхання над їхнім братом.

Дивні метаморфози спостерігалися і в ставленні авторів статей до Макара Вапельника, портрет якого немовби відтворював у посудних формах Олександр Дорофійович. Так, автор однієї з ранніх публікацій **Д.Левчишин** називав його *«вірним другом»* Олександра Ганжі [91]; **Олексій Дмитренко** – *«його єдиним порадником»* [44, с.225]; **Юрій Лащук** згодом додавав: *«Ось портрет сусіда Ганжі – гончара Макара Гладущика. Повагу викликає довговусий, з борідкою, виструнчений суворий дідуган…»* [70], а **Вадим Мицик** уточнював: *«Напрочуд образно, містко зображено Олександром Дорофійовичем скульптуру «Гончар Макар Гладущик». Майстер керамічної справи возвеличений і одухотворений, гідний свого покликання у житті. Статечність постаті підкреслює благородність і необхідність його праці. Відчувається, що це узагальнений образ жорнищанських гончарів.…»* [101]. Зовсім інакше, дисонансно, характеризувала гончаря-сусіда Ганжі та присвячену нібито йому антропоморфну посудину **Леся Данченко**, яка писала, що в творі *«Макар Гладущик» «Ганжа талановито відтворив образ пихатого й недоброго чоловіка»* [118, с.10].

Означення одних і тих же виробів різними назвами до певної міри створювало суспільне уявлення багатоваріантності по суті одних і тих же композиційних рішень скульптурного посуду Олександра Ганжі, завуальовувало враження одноманітності від загального споглядання творів гончаря, про що згадували Юрій Лащук і Василь Гудак [69, с.109]. За весь період «легалізованої» творчості Олександра Ганжі жодного нового образу не з'явилося.

Ще одна дуже характерна прикмета: **на першій персональній виставці Олександра Ганжі в Харкові анотації не містили конкретних назв творів**. Вони називалися лаконічно: *«Свічник»*, *«Декоративний посуд»*. Найменування робіт з конкретною прив'язкою до специфіки села Жорнище з'явилося в буклеті виставки, підготовленому Петром Ганжею, який побачив світ тільки в середині грудня 1973 року, тобто фактично під закриття виставки. Зрозуміло, що він уже був непотрібний відвідувачам виставки, а тому буклетні відомості ніхто й намагався зробити відповідними реальній експозиційній ситуації. За таких умов **уміщена в ньому інформація виконувала тільки одну-єдину функцію: закладання підвалин майбутнього міфа про багатолітню розмаїту творчість Олександра Ганжі**.

ДАТУВАННЯ ТВОРІВ ЯК МАШКАРА «ТВОРЧОГО ДОВГОЛІТТЯ»

Так само багато різнобіжностей у датуванні одних і тих же творів, навіть незважаючи на те, що в цій справі **каноніч-ним вважався буклет першої персональної виставки творів Олександра Ганжі**. Зокрема:

- у буклеті виставки 1973 року скульптурну композицію *«Троїсті музики»* датовано 1968 роком, у статті Лесі Данченко 1974 року і в статті Василя Гудака 1976 року – 1972 роком, а у вступній статті Лесі Данченко до альбому 1982 року – знову з'явилася дата «1968»;
- композицію *«Мати-горщик, син-горщик»* – 1959 роком у буклеті і 1973 роком у статті Лесі Данченко;
- твір *«Виводжу коней»* – 1970 роком у буклеті, 1973 роком у статтях Лесі Данченко та Василя Гудака і 1972 роком за статтею Олексія Дмитренка [64; 35, с.44; 27, с.55, 98; 118, с.76; 44, с.224];
- твір *«Сусіди гуляють»* – 1969 роком у буклеті, і кінцем 1960-х років у альбомі Лесі Данченко [64; 118, с.50];
- у буклеті 1973 року твір *«Молоде подружжя: він вона»*, як і в альбомі 1982 року Лесі Данченко під назвою *«Я і жінка моя»* датується 1940-ми роками, у книзі Василя Щербака 1974 року той самий твір під назвою *«А ми такі паровані…»* датовано 1968 роком, а в статті Нарциса Кочережка 1971 року про нього мовиться як про сучасну роботу [64; 118, с.22; 158, с.189; 66, с.283, 284];
- у статті Василя Гудака 1976 року твір *«Собака»* датовано 1972 роком, а в альбомі Лесі Данченко – уже під назвою *«Пес»* – 1960-ми роками [27, с.156; 118, с.34];
- у статті Лесі Данченко 1974 року твір *«Звір»* датується 1973 роком, а в статті Василя Гудака 1976 року вже під назвою *«Лев усміхнений»* – 1968 роком [35, с.44; 27, с.63];
- у статті Василя Гудака скульптурна посудина датується 1972 роком, а в альбомі Лесі Данченко той же твір став старшим приблизно на десять років, бо стверджується, немовби його виготовлено на початку 1960-х років [27, с.155; 118, с.42];
- у буклеті виставки 1973 року твір *«Свічник»* датовано 1972 роком, у монографії Марії Некрасової 1983 року – 1975 роком, а в повідомленні Миколи Маричевського 1992 року – 1965 роком [64; 111, с.299; 97];
- у буклеті виставки 1973 року твір *«Гончар Макар Гладущик»* датовано 1965 роком, а в повідомленні Миколи Маричевського 1992 року – 1971 роком [64; 97];
- кандидат мистецтвознавства Олександра Данченко в 1982 році датувала твір *«Вершник»* 1970-ми роками, а доктор

1

2

мистецтвознавства Олександр Найден у 1999 році, використовуючи її ж матеріали, приписав виробу вже 1960-ті роки [118, с.56; 108, с.189];

– Петро Ганжа в намаганні зробити більш «древньою» творчість батька один із творів – *«Бандурист»*, виготовлений на початку 1970-х років, датував 1930-ми роками [15, с.19].

Хронологічні та найменувальні метаморфози виявляються не лише в різних авторів, а і в статтях одного й того ж автора. Зокрема, якщо в своїй першій статті про Олександра Ганжу 1974 року Леся Данченко називала твори як *«Задуманий чоловік»*, «Сором'язливий чоловік», то в 1982 році – уже, відповідно, *«Чоловік зі складеними руками»* (або просто *«Чоловік»*); *«Скромний чоловік»* [35, с.44; 118, с.20, 40; 39, с.28]. Той же твір Олексій Дмитренко, який першим його опублікував 1972 року, називав просто: *«Глек»* [44, с.225].

Подібні розбіжності маємо і з датуванням. За ними **можна прослідкувати, як один із провідних українських мистецтвознавців у замовленому напрямку скеровував процес «старіння» творів.** Наприклад, у статті 1974 року Леся Данченко датувала твір *«Задуманий чоловік»* 1958 роком, у монографії 1975 року безпричинно зробила його старшим приблизно на десять років, датуючи його вже 1940-ми роками. Проте цього виявилося замало, а тому в альбомі 1982 року «постаршила» його ще приблизно на 10 років, довівши час виготовлення до 1930-х років [35, с.44; 39, с.28; 118, с.20]. Завдяки цьому прийому авторка «плаваючого» атрибутування досягала підтвердження нею ж висловленої тези, немовби *«на виставках твори послідовників Олександра Ганжі, народного майстра-скульптора, а в минулому просто гончаря з села Жорнищ, що на Вінниччині, з'явилися раніше, ніж його власні»* [118, с.5]. А невідповідність окремих дат у статті Лесі Данченко 1974 року «канонічній» хронології буклета 1973 року згодом було усунено в альбомі Лесі Данченко 1982 року, де знову появилися дати, заначені в буклеті.

Дослідницька думка Лесі Данченко, якщо це було необхідно, могла рухатися й у зворотному напрямку. Так, у статті 1974 року твір *«Сором'язливий чоловік»* авторка датувала 1971 роком, у альбомі 1982 року той самий твір під назвою *«Скромний чоловік»* – уже початком 1970-х років, а в статті 2002 року – серединою 1970-х років [35, с.44; 118, с.40; 40, с.13]. І це при тому, що цю ж посудину під назвою «Глек» опубліковано в статті Олексія Дмитренка в першій половині 1972 року [44, с.225]!

Дуже показовими є й такі досить малопомітні факти:

- На першій персональній виставці Олександра Ганжі всі анотації до творів не містили дати виготовлення творів, можливо тому, що, вважалося, немовби скульптури виготовлено останнім часом. Внаслідок цього автори перших повідом-

3

Мал.2. Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександру Ганжі:

1 – в статті Олексія Дмитренка 1972 року: «**Подружжя**». Теракота. **1972** [44, с.181];

2 – у буклеті виставки 1973 року: «**Сусіди гуляють**». Полива. **1969** [64];

3 – у альбомі Лесі Данченко 1982 року: «**Сусіди гуляють**». Полива. **Кінець 1960-х років** [118, с.50]

лень про цю подію не згадували про творчість гончаря в ретроспективному плані: вони сприймали експоновані твори як результат сучасної діяльності майстра. Тільки в буклеті, шо побачив світ, як уже згадувалося, тільки наприкінці грудня 1973 року, фактично під закриття виставки і, зрозуміло, після ознайомлення з нею й опублікування газетних статей, з'явилася «точна» хронологія творів, яка починалася з 1940-х років. Її мистецтвознавче «обґрунтування» лише через пів року, з нагоди нової персональної виставки в Москві, подала Леся Данченко [35].

- У фільмі *«Круг»*, відзнятому 1972 року, показано скульптурну групу з чоловіка й жінки, що стоять пліч-о-пліч. На плівці ця скульптура теракотова. Теракотовою є ця композиція й на фото в статті Олексія Дмитренка 1972 року [44, с.181] (мал.2:1). Через рік твір експонувався на персональній виставці Олександра Ганжі в Харкові. Її фото подано в буклеті виставки (мал.2:2) та в альбомі Лесі Данченко (мал.2:3). Один і той же твір, і у фільмі, і в статті, і на виставці. Та одна відмінність між ними все ж таки є (можливо, для когось і несуттєва): 1972 року твір ще теракотовий, а 1973 року… уже полив'яний!!! Та на цьому метаморфози не закінчуються – 1973 року твір уже датується … 1969 роком!!! [64]. Маленька – усього в три роки, але все ж таки **фальсифікація часу виготовлення**!
- У статті в журналі *«Вітчизна»* Олексій Дмитренко розповів, як на початку 1972 року, під час його перебування в Опішному, Олександр Ганжа виготовив такі твори: *«Жорницькі музики»*, *«Молода мати з дитиною»*, *«Виводжу коней»*, *«Вершник на коні»*, *«Лев і артист»* [44, с.224]. 1971 року їх ще не було, тому Нарцис Кочережко в тогочасному етюдові про творчість Олександра Ганжі жодним словом не згадав про подібні твори. Проте через рік (1973) ті ж вироби на харківській виставці датувалися вже, відповідно, 1968 роком під назвою «Троїсті музики» («Жорницькі музики»), 1959 роком під назвою «Мати-горщик, син-горщик» («Молода мати з дитиною»), 1970 роком («Виводжу коней», «Лев і артист») [64].
- Твір Олександра Ганжі *«Мати-горщик, син-горщик»*, який Леся Данченко датувала спочатку 1973-м, а згодом 1959 роком (як і в буклеті першої персональної виставки), 1975-го року експонувався на Всесоюзній виставці *«Кераміка СРСР–2»* (Вільнюс, Литва). Зважаючи на той факт, що всесоюзна виставка репрезентувала виключно сучасні творчі досягнення художників-керамістів і не мала ретроспективного розділу, згадану скульптурну композицію було виготовлено за кілька років до тієї події й аж ніяк не 1959 року!
- Твір *«Троїсті музики»* в буклеті виставки 1973 року та в альбомі Лесі Данченко датовано 1968 роком [64; 118, с.76], а на Всесоюзній виставці творів майстрів народних художніх промислів (1979) Дирекція художніх виставок Спілки художників СРСР виставила цей твір, придбаний установою з московської персональної виставки Олександра Ганжі, з датуван-

ням його у «форматі реального часу», тобто 1972 роком!!! В опублікованому за матеріалами виставки альбомі *«Народные художественные промыслы СССР»* (1983) скульптурну композицію Ганжі, заодно із зооморфними скульптурками інших авторів, охарактеризовано як *«творчество народных мастеров игрушки»* [109, с.128]!!!

- Атрибутивні парадокси *«Троїстих музик»* на цьому не закінчилися. Через 6 років (1989) у Москві побачив світ інший альбом творів народного мистецтва, у якому є фото того ж самого твору Олександра Ганжі, але його вже датовано… 1978 роком [160, с.278, 279]! **Справжнісінька містика!!!**.
- У статті 1976 року Василь Гудак твір Ганжі *«Виводжу коней»*, як і Леся Данченко в 1974 році [35, с.44], датував 1973 роком [27, с.98], незважаючи навіть на те, що ту ж саму роботу Олексій Дмитренко опублікував ще в травні 1972 року [див.: 44, с.123]!
- У статті Нарциса Кочережка *«Жорницький гончар»* ще відсутня будь-яка згадка про початок і реальну тривалість скульптурної творчості Олександра Ганжі; там же подано фото скульптурної композиції гончаря *«Я і жінка моя»*, яку Леся Данченко згодом датувала 1940-ми роками. Проте на фотографії, принаймні мені так здається, цей твір ще не випалений [див.: 66, с.283; 67, с.55; пор.: 118, с.22], а отже, він не міг виготовлятися в зазначений київським мистецтвознавцем час.
- У буклеті харківської виставки 1973 року всі твори від 1959 до 1972 року мають точне датування за роками [64]. Така ж точність прикметна й для перших публікацій творів Олександра Ганжі [35, с.44; 27], коли всі вони датувалися зі слів Петра Ганжі. Натомість у найповнішому зібранні репродукцій творів – у альбомі *«Олександр Ганжа»* – точна хронологічна атрибуція майже всіх виробів зникла. Замість неї з'явилося досить таки умовне датування творів, яке, на перший погляд, видається дивним, зважаючи на те, що на час підготовки альбому гончар ще був живий і, здавалося б, міг достовірно «прив'язати» час створення скульптурних посудин конкретно до того чи іншого року. Більше того, у виданні маємо точне датування творів віддалених у часі майже на три десятиліття, тобто від початку 1950-х років (навіть простий горщик має точну дату – 1952), і не маємо точних дат для багатьох виробів останнього десятиліття. На відміну від уже згаданого буклета виставки 1973 року, в альбомі більшість творів останніх двадцяти років продатовано узагальнено: *«поч.1960-х рр.»*, *«1960-і рр.»*, *«кін. 1960-х рр.»*, *«поч.1970-х рр.»*, *«1970-і рр.»*. Є лише дві точні дати впродовж 1960-х років (1963, 1968) та 5 точних дат за 1970-ті роки (1970, 1971, 1972, 1974, 1975). До альбому не потрапив ні один твір, виготовлений пізніше 1975 року. Така **аморфна хронологія творів може свідчити про неможливість точного визначення їх «року народження», наявні сумніви мистецтвознавця щодо достовірності дат, «запрограмованих» буклетом 1973 року**.
- У статті Степана Ганжі *«Слово про батька»* (2002) подано фото 4-х творів батька. Три з них мають датування, а одна робота – *«Вершник»* – ні [17, с.14]. Гадаю, причиною цього, можливо, є те, що її виготовлено Петром Ганжею вже після смерті батька. Саме тому вона до часу опублікування не експонувалася на виставках і не репродукувалася в статтях чи альбомі про Олександра Ганжу.
- Після переїзду Петра Ганжі до Києва (квітень 1974 року) він втратив можливість робити «батькові» твори на Опішненському заводі «Художній керамік», тому жодного великого полив'яного твору, подібного до експонованих у Харкові та в Москві, після 1973 року виготовлено не було. Як можна бачити і з альбому *«Олександр Ганжа»*, усі твори, точно датовані 1974-1975 роками, виготовлено в Музеї народної архітектури та побуту УРСР [118, с.64, 78, 79, 81]. Але для того, щоб показати безперервність творення подібних скульптур, Леся Данченко в згаданому альбомі датувала твори «опішненського» періоду не реальними 1972-1973 роками, а загалом 1970-ми роками, розтягнувши таким чином «активний» період творчої діяльності Олександра Ганжі майже до кінця його життя [118, с.52, 57, 63, 66].

Узагальнюючи виявлені хронологічні колізії, приходжу до висновку, що **будь-яка скульптурна діяльність Олександра Ганжі вкладається в межі 1972–початку 1976 років**. Проте статті й повідомлення, що з'являлися час від часу, створювали враження безперерного гончарювання Олександра Ганжі принаймні до початку 1980-х років. Цьому сприяли й маніпулятивні прийоми окремих авторів публікацій. Наприклад, у статті 1972 року Олексій Дмитренко писав: *«Олександрові Дорофійовичу сьогодні шістдесят сьоме літо»* [44, с.225]. 1978 року, публікуючи ті ж самі матеріали, автор автоматично додав 4 роки: *«Александру Дорофеевичу сегодня семьдесят первое лето»* [43, с.188]. Таким чином час активної творчої діяльності гончаря переносився навіть на той період, коли він уже практично нічого не робив.

Усі подані вище розбіжності пояснюю тим, що **ніхто з дослідників не знав достеменно часу виготовлення скульптур. Їх атрибутування робив виключно син гончаря відповідно до своїх намірів вибудувати міф про глибину скульптурної творчості батька. Сформовані впродовж кількох років за його участі твори, треба було чимдалі «розкидати» по роках, щоби батько став своєрідною предтечею новітнього напрямку в розвитку української кераміки 1960-х років**. Проте запам'ятовувати всі вигадані дати було важко; окремі з них забувалися і замінювалися іншими; деякі треба було змінювати в напрямку заглиблення в історичне минуле по мірі того, як вибудовувалася легенда про невизнаного в окрузі «геніального народного скульптора». До того ж, **невідомо жодного виробу гончаря, на якому було б зазначено дату його створення**. На це, очевидячки, **батькові було накладено табу**, хоча син ніколи не втрачав нагоди підписати й означити датою власні твори. **Датування творів Олександра Ганжі не дозволило б вільно маніпулювати хронологічними аспектами їх творення, та й було вкрай небезпечним, оскільки залишалася ймовірність розкриття фальсифікаційних задумів**.

МАТЕРІАЛИ Й ТЕХНОЛОГІЯ ГОНЧАРСТВА ЯК ДЖЕРЕЛА ВІДНОВЛЕННЯ ПРАВДИ

Глина. Уже лишень візуальний огляд поверхні черепка, без залучення спеціальних лабораторних аналізів, дозволяє стверджувати, що багато скульптурних творів, у тому числі й нібито виготовлених з 1959 року, продуковані з опішненської глини, якої Петро Ганжа не бачив принаймні до 1968 року, а Олександр Ганжа – до початку 1972 року. Отже, **твори з опішненської глини не могли бути виготовлені раніше початку 1970-х років.** З огляду на це, помилявся Володимир Титаренко, стверджуючи, немовби *«фантастично-величні образи… зроблені із святої землі тихого і древнього подільського села Жорнище, що на Вінниччині»* [119, с.5], адже багато із них постали саме з опішненської глини і в Опішному. З глини, привезеної Петром Ганжею з Опішного, з використанням часів'ярського каоліну, привезеного з Будянського фаянсового заводу, виготовлялися скульптури і в Музеї народної архітектури та побутут УРСР.

Шамот. Найбільш «ранні» скульптури Олександра Ганжі (*«Голова чоловіка»*, *«Чоловік із складеними руками»*, *«Чоловіча голова»*) та деякі інші, як можна гадати з їх репродукцій, виготовлено з шамотної маси чи з глини, що містить незначні домішки шамоту. На першій персональній виставці Олександра Ганжі в Харкові теж експонувалися три його твори, виготовлені з шамотної маси. Зокрема, у буклеті виставки всі твори розділено на три групи: *«теракота»*, *«кераміка»* і *«шамот»*. Пізніше вироби з шамотної маси хоча й фігурують у публікаціях мистецтвознавців, скажімо в альбомі *«Олександр Ганжа»* Лесі Данченко, проте **в анотаціях до фотографій шамот не згадується. Вчені зробили вигляд, що не помітили появи в сільського гончаря шамоту**. Не можу зрозуміти, чому в них не виникло запитання: **де гончар-горщечник міг набути навичок роботи з шамотною масою? де гончар у глухому провінційному закутку впродовж 1930-1950-х років брав шамот, коли практика народного гончарства тих років нічого подібного не знала? що спонукало його взятися за такий непритаманний народному гончарству матеріал, адже жоден сільський гончар в Україні на той час не виготовляв свої твори, додаючи до глини шамот?** Відповідь може бути одна: це є наслідком безпосереднього впливу й до певної міри диктату його сина, художника-кераміста, для якого шамот був звичним матеріалом ще від часу навчання в Львівському інституті прикладного і декоративного мистецтва. Цей технологічний прийом, характерний для художників-керамістів, особливо активно запроваджувався в 1960-ті роки. Отже, **маємо ще один доказ виготовлення тих робіт не в 1930-1950-ті роки, а від середини 1960-х до початку 1970-х років, і не Олександром Ганжею, а його сином Петром.**

Полива, ангоби. Ще один матеріалознавчий аспект з'ясування фальсифікації – **полива**. «*Жорнища*, – за твердженням Лесі Данченко, – *здавна спеціалізувалися на виробництві* простого кухонного посуду» [118, с.6]. У загальному обсязі місцевого гончарного виробництва полив'яний посуд становив незначний відсоток. Поливу в селі почали застосовувати приблизно з 1920-х років. Вона була прозорою. Ніколи тамтешні гончарі не застосовували коричневу та синю поливи, прикметні для опішненського гончарства 1960–початку 1970-х років. Використання синьої поливи для «батькових» творів, пов'язане і з улюбленими Петром Ганжею кобальтовими малюнками на його фаянсових тарелях.

Деякі гончарні вироби декоровано білим і синім ангобами й датовано 1940-1950 роками [118, с.22, 23, 27, 30, 31, 37, 44, 45], проте на той час у народному гончарстві Жорнища синій ангоб не застосовувався і Олександр Ганжа аж ніяк не міг оздоблювати ним свої вироби зазначеного періоду!!!

Більшість виробів, приписуваних Олександру Ганжі, покритих зеленою, коричневою та синьою поливами, було

Мал.3.
Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександру Ганжі. Опішне. 1971-1973. *Нині зберігається в Музеї народної архітектури та побуту НАН України. Фото Юрія Лащука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Т-86. – К-28. Публікується вперше*

виготовлено передовсім у Опішному впродовж 1972-1973 років, тобто в останні роки роботи Петра Ганжі на посаді головного художника заводу *«Художній керамік»*. Поодинокі вироби, покриті зеленою поливою, випалювалися в горні Олександра Ганжі в Жорнищах у 1975 та 1978 роках.

Леся Данченко стверджувала, що **Олександр Ганжа познайомився з кольоровими поливами в Опішному 1972 року**: *«…С 1972 года, после знакомства с опошнянской скульптурой, он отдает предпочтение цветным глазурям» і додавала, що черепок з місцевої глини «не держит глазурь»* [35, с.43]. Таким чином, мистецтвознавець сама собі суперечила, оскільки згодом писала, немовби ще в юності Ганжа допомагав глазурувати горщики сусіду Макару Вапельнику [118, с.6]. Те ж саме повторював Юрій Лащук, який був переконаний, що Олександр Ганжа вперше познайомився з кольоровими поливами – зеленою та жовто-золотистою – тільки в 1972 році [85, с.19]. Саме тому полив'яні вироби Олександра Ганжі вперше з'явилися на художній виставці у грудні 1972 року [8, с.54].

Виникає закономірне питання: як у творчому доробку Олександра Ганжі ще з 1960 року, якщо вірити буклету харківської виставки та статтям Лесі Данченко, могли з'явитися полив'яні скульптурні вироби? Відповідь проста: їх **виготовлено впродовж 1972-1973 років, але справжній час створення було фальсифіковано**, тобто розкидано на різні роки, щоб змоделювати «еволюцію» творчості гончаря. **Ще раз наголошую: усі полив'яні твори Ганжі виготовлено не раніше 1972 року!** Одним із доказів цього є й той факт, що **у фільмі *«Круг»* 1972 року із сюжетами про жорницького майстра ще не фігурує ні один полив'яний (чи навіть писаний ангобами) виріб**. Усі твори, які можна бачити на плівці, – теракотові й виготовлені спеціально для зйомки у фільмі. Подібним чином спеціально для фільму виготовляв своїх козаків-вершників інший гончар, показаний у стрічці – Гаврило Пошивайло з Опішного. Серед теракотових новотворів Олександра Ганжі показано скульптуру голови чоловіка, яку через десять років після її виготовлення й показу на екранах (1972) Леся Данченко датуватиме 1930-ми роками [118, с.20]!

На денцях багатьох полив'яних скульптурних творів, виготовлених і випалених у Опішному є сліди приставання посудин до шамотних плит перекриття із шамотними вкрапленнями на слідах поливи, поява яких, за умов випалювання в горні Олександра Ганжі, була б малоймовірною. Та й самий тільки візуальний огляд полив'яних виробів *«1960-х років»* (колір і фактура зовнішньої поверхні) виявляє їх **опішненська походження**.

Після від'їзду Петра Ганжі з Опішного в творчому доробку Олександра Ганжі не з'явилося жодної високої полив'яної скульптурної посудини, подібної до тих, що експонувалися на харківській чи московській персональних виставках, що може бути ще одним доказом не жорницького походження високих виробів.

Фактура поверхні. Петро Ганжа, як уже з'ясовано, **вправлявся не тільки в хронологічній еквілібристиці, а й у відповідному офактуренні новітніх виробів.** Пригадую, як упродовж 1972-1973 років я, натоді ще підліток, безмірно дивувався, спостерігаючи, як дивакуватий головний художник заводу *«Художній керамік»* шкрябав на подвір'ї мого батька незвичайні людиноподібні скульптури наждаком, а потім на кілька місяців закопував їх у землю на нашій грядці. Моїми обов'язками тоді було систематичне поливання водою «глиняних саджанців». Мені пояснювали, що це потрібно для надання виробам специфічного вигляду. Тільки через багато років наукового вивчення українського гончарства я збагнув, що метою того дивного прикопування глиняних скульптур було досягнення не художнього, а міфотворчого ефекту: **фальсифіковане датування виробів мало підтверджуватися їх відповідним зовнішнім виглядом**.

Технологія. Леся Данченко писала, що *«скульптури Ганжі часто бувають великих розмірів…»* і що більші твори він *«зіставляє з кількох частин, дбайливо загладжуючи місця стиків»* [39, с.33, 32]. Дійсно, на ножному гончарному крузі без моторчика вкрай складно витягнути високу посудину з однієї кулі глини, тому й з'являється необхідність формувати її з кількох частин. Проте **всі найвищі скульптурні посудини Ганжі витягнуто саме з однієї кулі, про що можна гадати, зважаючи на відсутність швів-з'єднань на середній лінії їх висоти. Цей факт також свідчить про їх виготовлення на гончарному крузі з моторчиком, якого в Олександра Ганжі ніколи не було.** Маючи ушкоджену на війні ногу та грижу, він аж ніяк не міг витягувати такі високі посудини, робота над якими вимагала надзвичайних фізичних зусиль, на які організм старого гончаря вже був неспроможний. Якщо навіть допустити, що вони виготовлені ним особисто, а не сином чи кимось із опішненських гончарів, то однозначно можна стверджувати, що вони «з'явилися на світ» не раніше початку 1972-го року, коли Олександр Ганжа приїхав до Опішного. Проте буклет виставки Олександра Ганжі 1973 року нав'язує його довірливим читачам іншу думку, немовби більшість великих творів виготовлено до 1970-го року. Наприклад, *«Гончар Макар Гладущик»* (висота 63 см), *«Автопортрет»* (98 см), *«Молодиця»* (59,5 см), *«Великий дядько»* (81 см), *«Сильний дядько»* (75 см) [64]. Хто не знає особливостей роботи за гончарним кругом та домашніх умов гончарювання в Олександра Ганжі, безумовно, повірить такій неправдивій інформації.

СТИЛІСТИКА ТВОРІВ

Багато особливостей творчої манери виконання антропо- й зооморфних виробів Ганжі видають наявність у їх автора художньої освіти, зокрема академічних знань з живопису, скульптури, композиції. Тому на фоні захопленого засліпленого оспівування творчості подільського гончаря-скульптора, у мистецтвознавців час від часу з'являлися й тверезі спостереження, які, проте, залишалися непоміченими й непроаналізованими дослідниками. Усі **вони виявляли в творчому доробку Ганжі ознаки впливу академічних знань**. Так, Леся Данченко зробила інтуїтивний висновок про станковізм дослід-

1

2

3

Мал.4.
1. **Петро Ганжа. Тареля «Козак-Мамай». Буди, Харківщина. Кінець 1960-х років** [124]
2-3. Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександру Ганжі (2) **та її фрагмент** (3): **Бандурист.** Глина, гончарний круг, ліплення, полива, 65х25,5х23,3 см. **Опішне. 1974-1975.** *Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв. №КН-1148/К-1110*

жуваних творів та їх часову художньо-стилістичну статичність: *«Його твори своїми завданнями й поглибленим психологізмом більше тяжіють до станкових, ба навіть монументальних форм мистецтва… Це просто дивовижно, адже, по суті, схема і прийоми ліплення обличчя у нього протягом 60–70-х років залишаються тими самими»* 118, с.11, 13]. У даному випадку **маємо чергові докази формування творів харківської виставки Олександра Ганжі впродовж дуже короткого проміжку часу (1972-1973) та творення їх мистцем, який здобув академічну художню освіту**.

Василь Гудак теж умів спостерігати: *«У витворах майстра насамперед вражає композиційний хист, який він бездоганно виявляє в пластиці глини»* [22; 21]; він володіє *«рідкісним скульптурним даром, відчуттям і використанням безмежних можливостей глини»* [23, с.32]. Василь Гудак писав також про *«стійку творчу натуру О.Ганжі, який не загубив, а зберіг себе, свій стиль…»* [27, с.157]. Цей «хист», як «скульптурний дар» і стильність, – теж є **свідченнями опанування автором гончарних виробів знаннями з основ композиції і скульптури, набутих за роки навчання в художньому інституті. З-поміж інших прикмет виділю, зокрема, й такі:**

- Леся Данченко, характеризуючи роботи Олександра Ганжі, також відзначала: *«..Лица у него непропорционально большие с гипертрофированными подчас чертами»* [35, с.43]. Точнісінько так означували й творчу манеру його сина: *«Для більшої художньої виразності П.Ганжа свідомо порушує пропорції тіла та окремих деталей. Це є мистецьким вирішенням образу. У вічі кидається головне, характерне, душевне»* [68]. Отже, **маємо ще одне підтвердження визначального впливу Петра Ганжі на творення скульптурного посуду**.
- У групових фігурах музик і без спеціального мистецтвознавчого аналізу **помітні композиційні, пластичні, фактурні й колористичні особливості, не притаманні образному мисленню й манері виконання глиняних творів народними майстрами.** На жаль, українські мистецтвознавці 1970-1990 років вперто не хотіли цього помічати. Складається враження, що всі вони були й продовжують залишатися в стані суспільного гіпнозу, спричиненого ейфористичними вигадками автора авантюрної ідеї.
- У доробку Олександра Ганжі є цілий ряд скульптур, які випадають із загального контексту антропоморфно-посудної творчості. Передовсім, це **анатомічно правильно відтворені тварини, в скульптурах яких мистецтвознавці виявляли професійні навички скульптора:** *«У зображенні невеличких вгодованих волів*, – зазначала Леся Данченко, – *майже все в пропорціях від реальних тварин, точно переданий характер їхніх покірно нахилених рогатих голів»* [118, с.15]. За іншим висновком Лесі Данченко, свічник у вигляді чоловіка з двома кіньми теж *«стоїть дещо окремо від усіх інших творів майстра, передусім завдяки композиційній складності»* [118, с.15-16].
- Петро Ганжа, завершуючи навчання в інституті, створив дипломну роботу у вигляді серії фаянсових тарелей, розписаних сіро-голубими фарбами. Провідна тема його мальовок – український фольклор. На тарелях зображено декоративно вирі-

1

2

Мал.5.

1. Петро Ганжа. Антропоморфна посудина «Чоловік».
Глина, гончарний круг, ліплення, ритування, полива, 33х12 см.
Опішне. Кінець 1960-х–початок 1970-х років.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв. №КН-7009/К-6577. Публікується вперше.

2. Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександру Ганжі: Виноріб. 1971–1972 [44, с.212]

1

2

3

Мал.6.

1. **Петро Ганжа. Тареля.** Глина, гончарний круг, ангоби, мальовка, 9х35,8 см. **Опішне. 1969.** *Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв.№КН-6996/К-6558.*

2. **Петро Ганжа. Антропоморфна посудина «Козак з люлькою».** Глина, гончарний круг, ліплення, ангоби, мальовка, полива, 43,8х26,6 см. **Опішне. 1969.** *Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв. №КН-6997/К-6559.*

3. **Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександру Ганжі: «Гончар на ярмарку»** («Дід Пилип»). **1971-1972** (у Василя Гудака – 1969) *[27, с.144; 53, с.192]*

шені постаті бандуристів, молодиць, дівчат. Уже за цими творами помітно як формувалися мистецькі вподобання й творчий стиль молодого художника-кераміста. Згодом **зафіксована на тарелях фігура козака з бандурою (мал.4:1), а іноді ще й з люлькою (мал.6:1), без особливих труднощів «упізнаватиметься» на скульптурних посудинах, приписаних його батькові:** та ж сама позиція рук на інструменті, таке ж моделювання шийки бандури і смушевої шапки на голові козака (мал.5:1; 5:2), видовженого носа та довгих вусів на обличчі людини; ті ж самі один чи два разки намиста на шиї глиняних жінок. На фаянсових тарелях Петра Ганжі і на гончарних виробах, приписаних Олександру Ганжі, можна бачити практично ідентично розчепірені пальці рук зображених постатей (мал.4:1; 4:3). При цьому в Петра Ганжі розчепірення пальців на скульптурах виконано, переважно, наліпленням смужок глини, а в Олександра Ганжі – ритуванням; також на посудинах вушка (руки), виконані Петром Ганжею, здебільшого мають розчепірене завершення (імітація пальців), а в Олександра Ганжі – цільне.

- Окрім фаянсових тарелей, Петро Ганжа приблизно від 1969-го року почав виготовляти скульптурні посудини

у вигляді чоловіка, який курить люльку (мал.6:2). Саме це власне вподобання він пізніше приписав батькові, коли, з його слів, Леся Данченко написала: Олександр Ганжа *«в предвоенные годы … лепил на крышках сосудов человека, курящего трубку»* [35, с.43]. Скульптура *«Гончар на ярмарку»* [27, с.144], авторство якої приписується Олександру Ганжі (мал.6:3), майже тотожна з підписаною скульптурою, виготовленою Петром Ганжею 1969 року (мал.6:2; зберігається в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному).

- На окремих скульптурах Олександра Ганжі є написи (підписи), скажімо *«Ганжа Александр»* виконані на смужці незафарбованої побілом поверхні посудини [118, с.27]. Цей технічний прийом зазначення авторства ніколи не був прикметний для українського народного гончарства, зате є типовим для творів художників-керамістів.
- Специфічним художнім прийомом «професійних» керамістів є затирання окремих, частіше – наліплених, частин скульптур, суцільно покритих ангобом чи поливою. Подібне часто трапляється на творах Ганжі (затерті на лиці виступаючі частини носа, валиків брів, вух, носа [див.: 118, с.47]) і ніколи – на виробах народних майстрів-гончарів.
  До жовтня 1971 року Петро Ганжа готував скульптурні посудини для своєї персональної виставки. Тому творів, з ритованими підписами, які засвідчують авторство його батька, виготовлених до цього часу, немає. Петро Ганжа почав підписувати роботи батьковими ініціалами чи повним прізвищем (іменем) лише після того, як вирішив власні твори видавати за батькові. Підписуванню гончарних виробів у напрацьованій художником системі дій з маскування його авантюри було відведено чи не найважливішу роль, оскільки завдячуючи йому, достатньо простим засобом закладалася ефектна ознака автентичні творів жорницького гончаря. З огляду на це, син ніколи не забував підписувати виготовлені ним твори батьковим іменем. Ось чому не підписаних «творів Олександра Ганжі», що з'явилися після 1971 року, практично немає. За відсутності написів на виробах, що приписуються Ганжі, можна достовірно стверджувати, що частину з них виготовлено до 1972 року і рука Олександра Ганжі до них ніколи не торкалася, а частину – поодинокі скульптури 1974-1976 років – зі значною ймовірністю, було виготовлено не сином, а старим батьком.
- Жодний гончар в Україні ніколи двічі не підписував одного й того ж самого свого твору. У випадку з роботами Олександра Ганжі маємо приклади підписування ініціалами *«Г.А.»* з обох боків скульптурної посудини. Також ніколи гончарі не виставляли своїх підписів у найприкметніших місцях творів, не збільшували їх до гігантоманських розмірів, як це також бачимо на творах, приписаних Олександру Ганжі. Усе це – усталені прийоми художників-керамістів, а в даному випадку – виплескана амбіційність і претензійність Петра Ганжі. До певної міри ним було запозичено характерну прикмету антропоморфних посудин Василя Шостопальця (1816-1879), що зберігаються в Музеї етнографії та художнього промислу у Львові: на лицьовій поверхні «олюднених» посудин сокальський гончар часто робив ритовані написи з розповідями, побаженнями, але тільки не з означенням імені та прізвища майстра.

Мал.7.
Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександру Ганжі. Опішне. 1972-1973. *Фото Юрія Лащука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Р-12. – К-13. Публікується вперше*

- За свідченням Алли Новоселової-Хмельницької 1973 року на одному з автопортретів Олександра Ганжі написано: *«Я, Олександр Ганжа»* [115]. Якщо цей підпис не піддано літературному редагуванню, внаслідок чого *«Александр»* замінено на *«Олександр»*, то зазначу, що до 1974 року жорницький гончар писав своє ім'я виключно як *«Александр»*.
- Частину зовнішньої поверхні робіт покрито нещільним шаром побілу, чого сам Олександр Ганжа на своїх виробах ніколи не робив, як і не залишав на поверхні по всій висоті скульптурних посудин рельєфних пружків, що утворювалися внаслідок витягуванням тулуба без допомоги гончарського ножика [див.: 118, с.46, 47].
- Спосіб моделювання ніг людей на мальовці фаянсових тарелей Петра Ганжі тотожний з ліпленими деталями глиняних антропоморфних посудин Олександра Ганжі.
- Наприкінці 1972 року Петро Ганжа експонував на виставці в Києві свічник і декоративну композицію *«Клоунада»*. Одночасно Олександру Ганжі приписується твір на циркову тематику *«Артист і лев танцюють»* [8, с.54, 55; 118, с.62, 63], який під його іменем експонувався на Всесоюзній виставці *«Кераміка СРСР-2»* в 1975 році (мал.7).
- Звертає на себе увагу спосіб покриття свинцевою поливою скульптурних посудин Ганжі, коли на їх поверхні біля основи утворюються незасклені латки із незначними затіканнями. Одночасно, на поверхню «вкраплю-

ються» плями, без поливи чи ангобу, відкриваючи природний колір черепка, на якому виявляється результат ще одного художнього прийому – поверхня навмисно недбало обробляється, залишаючи відчуття живих доторків пальців гончаря. Усе це було характерно для творів художників-керамістів 1960-х років – часу, за словами професора Віктора Василенка, *«повышенного интереса к глазурям и к фактуре поверхности, то шершавой, то украшенной словно случайно пролившимися потеками глазури»* [7, с.16]. У ХХ столітті відомо багато виробів народного гончарства, в яких зовнішня поверхня покривалася поливою від вінець до трошки нижче опука (приблизно 4-7 см поверхні вище денця залишалася неполив'яною). Такі «ефекти» зумовлювалися економним застосуванням дорогої поливи та функціональною доцільністю. При цьому не було затікання поливи чи ангобів на незаскленій поверхні, що зумовлювалося народною естетикою гончарних виробів. На противагу цьому, на високих полив'яних антропоморфних посудинах Олександра Ганжі традиційні гончарські суто функціональні прийоми оздоблення поверхні набули виключно декоративного статусу, що теж може бути одним із свідчень привнесення цього явища в народне мистецтво із середовища художників-керамістів.

- Переконаний, що глиняні вироби, приписувані Олександру Ганжі, як його перші скульптурні твори, були ліпленням його сина (синів?) 1960-х років, оскільки в них дуже мало від способів мислення й застосування технічних прийомів ліплення, притаманних народному гончарству.
- Навіть однакова кількість ґудзиків на творі Петра Ганжі *«Чоловік»*, що зберігається у фондах Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, і на скульптурній посудині Олександра Ганжі *«Макар Гладущик»*, опосередковано може свідчити про виготовлення їх однією людиною.
- Якби антропоморфну скульптуру виготовляв Олександр Ганжа, він обов'язково формував би її на гончарному крузі, на основі власного досвіду створення побутових посудних форм. За таких обставин його скульптурні посудини мали б багато спільних формотворчих прикмет із традиційним для Жорнищ кухонним посудом. Насправді ж, достатньо порівняти хоча б форму вінець, щоб зробити висновок, що на жодній скульптурній посудині, виготовлення якої приписується Олександру Ганжі, немає вінець такої форми, яку традиційно витягував Ганжа на своїх горщиках, макітрах чи іншому посуді. Скажімо, на простих горщиках у нього вінця відігнуті назовні й не мають потовщення у верхній частині [див.: 118, с.39], а на скульптурах вінця у верхній частині мають пояскове потовщення й часто є високими і прямими, з незначним відхиленням назовні [див.: 118, с.51, 52, 56], що є усталеною опішненською традицією. Олександр Ганжа також ніколи не виділяв денце посуду утором, який можна бачити на багатьох приписаних йому скульптурах [118, с.22, 27, 29, 36, 38, 58, 59, 72, 78].

ПРЕДТЕЧІ

Це неймовірно, але **мистецтвознавці, які писали про творчість Олександра Ганжі, не виявляли особливого бажання здійснити порівняльний аналіз його виробів і подібних творів інших українських мистців**, немовби на такі студії було накладено табу. І це при тому, що і Юрій Лащук, і Леся Данченко свої публікації неодноразово ілюстрували подібними, майже ідентичними творами, а отже, знали про їх існування, а проте одностайно запевняли громадськість, що творчість жорницького гончаря є винятковим явищем народної культури [див.: 148, іл.75, 76, 78, 145].

Можливо для того, щоби завбачливо спростувати передбачувані звинувачення в творчому плагіаті, **Юрій Лащук і Василь Гудак цілком конкретно визначили й одночасно заперечили джерела, з яких запозичалися «унікальні» образи Олександра Ганжі**. Українські дослідники традиційного гончарства писали: *«Він не схожий на віртуоза «пливучої» пластики* ***Остапа Ночовника*** *чи декоратора* ***Павла Калачника*** *з Полтавщини, ані на* ***Федора Гнідого*** *чи* ***Олексу Бутка*** *з Харківщини, чиї твори наближені до пластики українського барокко, ані на земляка, майстра «об'ємної карикатури»* ***Івана Гончара»*** [69, с.110]. У дійсності ж, слід було розуміти ці слова саме навпаки. Юрій Лащук і Василь Гудак дуже майстерно відвели увагу вчених, мистців, краєзнавців, усіх поціновувачів народного мистецтва від запозичених творчих методів перелічених ними історичних гончарських постатей і спрямували формально-порівняльні пошуки в тисячолітню давнину: *«Прообрази й аналогії до творів О.Ганжі ведуть нас у глибину віків – до давнього іконопису, до предків, що різьбили збручанського Світовида, до тих, хто ставив кам'яні баби в степах Таврії, а може, й туди, де ліпили трипільські статуетки»* [69, с.110]. А Василь Гудак відсунув пошуки аналогій ще далі від України та ХХ століття: *«Ганжівські речі асоціюються із скіфськими бабами степів України, пластикою багатьох древніх народів Америки, Мексики, Африки і т.д.»* [27, с.157].

В одній із своїх книг Леся Данченко, аналізуючи сучасну практику творення речей в українському народному гончарстві, зробила пророчий висновок: *«Народилася нова, невідома раніше у практиці народних майстрів проблема –* ***проблема авторського права народного майстра»***. А з наступною констатацією дещо помилилася: *«Звичайно, у таких митців, як Федір Гнідий – майстер тематичної композиції з Харківщини або ж гончар-скульптор Олександр Ганжа з Поділля чи славетна Марія Примаченко, творчість яких позначена яскравою індивідуальністю і не завжди має близькі аналогії у традиційному народному мистецтві, такої проблеми не виникає»* [42, с.94]. Насправді ж, **саме з творчістю Олександра Ганжі пов'язана проблема з'ясування авторства творів, які так само мають аж надто близькі аналогії і в українському гончарстві**. Проте, дослідниця ніяк не хотіла цього визнавати, а тому продовжувала стверджувати вже в іншій публікації, немовби *«уся творчість Олександра Ганжі є переконливим зразком багатства народного мистецтва, його життєздат-*

ності, величезних потенційних можливостей ***розвитку і трансформації у форми, які доти не існували і не були відомі***» [40, с.13]. Вона також писала, що Олександр Ганжа належить до майстрів, які робили речі **«досі небачені й нечувані, стаючи, по суті, родоначальниками нових традицій»** [118, с.5], а рецензент її праці домислював: «…Перед читачем постав складний і суперечливий шлях людини, до якої не одне покоління гончарів робило кераміку, але **лише їй одній судилося започаткувати нове**» [59, с.77]. Василь Гудак додавав: *«Саме так пластично олюднювати традиційні керамічні глеки, горщики, гладущики – одне слово, втілювати в кераміці символічне звучання людських образів, типів, характерів на Україні* ***до Ганжі ніхто не практикував»*** *[27, с.156], а Вадим Мицик розвивав думку: «Багато гончарних осередків на Україні. Майже в кожному роблять фігурний посуд. Однак за образним вирішенням, за художньою значимістю, здається,* ***не знайти нині рівних Олександру Ганжі ні серед опішнянських, ні серед чернігівських, ні київських, черкаських, косівських гончарів****»* [101]. З цими висновками, без будь-якого критичного аналізу, погодилася керамолог Лідія Мельничук [99, с.286-287], а художник-кераміст Володимир Онищенко патетично, але цілком безпідставно, заявив: *«У ліпленні своїх «фігур»* ***Олександр Ганжа досяг такої висоти, що не віриться, що хтось з народних майстрів, яких зараз дуже мало в Україні, зможе її досягти. Йому вдалося створити «глиняних людей», яких в історії народного гончарства України та й світу практично не зустрінеш»*** [121]. Проаналізуємо, хоча б побіжно, **чи дійсно форми скульптурних посудин Олександра Ганжі «доти не існували і не були відомі» ні в Україні, ні в світі.**

Якщо уважно придивитися до творів українського народного гончарства 1930-1960-х років, можна віднайти прообрази більшості творів Олександра Ганжі. Так, 1968 року Юрій Лащук писав, що на той час *«відносно найкраще збереглися і розвиваються традиції керамічної пластики… в Ізюмі, Валках, в Опішні і Ічні, в творчості Ольги Шиян»* [87, с.23]. **Твори чільних представників саме цих гончарних осередків і стали прообразами численних робіт Олександра Ганжі.**

У 1960-х–на початку 1970-х років Юрій Лащук не один раз у своїх публікаціях **закликав відроджувати гончарство таких провідних гончарних осередків Харківщини, як Нова Водолага, Валки , Ізюм та інші** [див.: 69]. Значною мірою ці гасла визначили формотворчі пріоритети художника-кераміста Петра Ганжі. Оскільки першу персональну виставку його батька передбачалося провести в Харкові, не випадково в основу формування виробів для експозиції було покладено найбільш значущі досягнення народного гончарства Харківщини в творенні скульптурного антропо- й зооморфного посуду. Зокрема, **образне вирішення левів та людиноподібного посуду Олександра Ганжі запозичено з гончарних виробів м.Ізюм, що на Харківщині**.

Ізюм був одним із найбільших гончарних осередків Слобідської України. Тамтешні гончарі жили в слободах Гончарівка, Попівка та Піски. Юрій Лащук вважав це місто *«стародавньою столицею гончарства півдня Харківщини та Донеччини»* [81, арк.397], а гончаря Олексія Бутка – *«визначним майстром»* [87, с.23]. Учений ще на початку 1960-х років звертався до Харківського обласного відділення Художнього фонду СРСР та Харківського обкому КПУ з пропозицією про відродження в Ізюмі виготовлення сувенірів на основі місцевих скульптурних форм посуду – куманців, левів, баранів та іграшки. Вивчаючи літературу, присвячену українському гончарству, Юрій Лащук віднайшов статтю С.Одинцової *«Гончарство Ізюмщини»*, проілюстровану **малюнками місцевого зооморфного й антропоморфного посуду у вигляді левів та чоловіків, які згодом було покладено в основу ліплення творів Ганжі**. Завдячуючи публікаціям Юрія Лащука, особливо відомим став **левик* уже згаданого гончаря з Пісок Олексія Бутка**, «відкритого» вченим 1957 року, під час керамологічної експедиції на Харківщину. Ця зооморфна посудина ніби-то повторювала давній твір, що зберігався на той час в Ізюмському краєзнавчому музеї. Юрій Лащук захоплено писав про його унікальність: *«Небуденним твором давньої пластики є левчик, що у фондах місцевого музею. Виняткова м'якість, ніжність, добре вишукані пропорції, поміркованість у прикрасах – все це ставить цей витвір невідомого майстра XIX ст. на видатне місце серед всіх інших робіт цього типу»* [81, арк.398]. З огляду на таку високу оцінку скульптурної зооморфної посудини, саме **вона й стала прообразом форми, прийомів ліплення, які було покладено в основу творення левів Ганжі, що постали немовби молодшими братами левів Олексія Бутка**. Вони мають однакове моделювання як загальної форми (голови, тулуба), так і окремих деталей (очей, носа, широкого відкритого рота з вишкіреними зубами, невеликих вух, вузенької борідки, складених вздовж тулуба лап, закинутого на спину й закрученого дугою хвоста) [87, с.25]. У популярній брошурі Юрія Лащука *«Українські гончарі»* (1968) лев Олексія Бутка випадково подано в розділі *«Поділля»*. Можливо, ще й із-за цього Ганжа обрав його за приклад для наслідування. Більше того, Олексій Бутко називав свої скульптури *«хвігурами»*, і саме так, за твердженням Лесі Данченко, Олександр Ганжа називав свої скульптурні твори (*«фігури»*) [118, с.8].

***** Дивні метаморфози відбувалися і з датуванням та авторством цього лева. 1968 року в брошурі *«Українські гончарі»* Юрій Лащук подав фото зеленого *«лева»*, виготовленого ізюмським гончарем Олексієм Бутком, який зберігався у фондах Львівського музею українського мистецтва [див.: 87, с.23, 25]. Через кілька років учений зазначив у своїй дисертації, немовби *«лева-лембика»* було виконано *«на спеціальне замовлення»* [81, арк.398], хоча насправді Олексій Бутко на той час уже не гончарював; через студента Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва (можливо, це був Петро Ганжа) він дав Юрію Лащуку свій давній твір, знайдений у сусідів, а вже вчений передав його до музею. Через 6 років (1974) у альбомі *«Українське народне мистецтво. Кераміка і скло»* подано те ж саме фото, але зображену на ній скульптуру лева, за авторства Олексія Бутка, вже датовано 1926 роком, з місцем зберігання в Ізюмському краєзнавчому музеї [148, с.44, іл.78]! Але найбільша несподіванка навіть не в цьому: у додатку ілюстрацій до докторської дисертації Юрія Лащука лев із того ж самого фото датовано кінцем XIX століття, з місцем зберігання в Ізюмському краєзнавчому музеї [81, іл.201]!!!

Мал.8.
1. Олексій Бутко. Зооморфна посудина «Лев». Ізюм. Харківщина. 1926? *[148, с.44, іл.78]*
2. Скульптура Петра Ганжі, що приписується Олександру Ганжі: Лев. 1972-1973 (у каталозі виставки 1973 року – 1963) [64]

Олюднення посудних форм було запозичено і в іншого відомого майстра з Харківщини – валківського гончаря Федора Гнідого. Він ще з кінця 1950-х років почав виготовляти посудини у формі глечика, на яких доліплював два вушка, які утворювали руки, валики брів, ніс, губи, вуса, рот, бороду. Федір Гнідий перший почав виготовляти капелюхи олюднених посудин, взявши за їх основу покришку [149, іл.6, 27, 29]. Саме з цих основних структурних елементів значно пізніше почав конструювати свої вироби й Ганжа.

Спосіб творення музик, у тому числі й групових композицій, запозичено й у відомої майстрині глиняної іграшки Ольги Шиян, уродженки Опішного, яка з 1940 року жила в Одесі (сама Ольга Шиян перейняла манеру ліплення та тематику глиняних виробів 1930-х років у відомого подільського майстра Івана Гончара). Від початку 1960-х років її невеликі теракотові скульптурки-свистунці експонувалися на різноманітних виставках. З 1964 року в її творчому доробку з'явилася *«станкова скульптура. Від аніміалістичного жанру вона переходить до зображення людей. Спочатку майстриня ліпить фігурки жінок і чоловіків-музикантів. Як і в іграшках, форма цих статуеток гранично узагальнена, пружна, композиція проста, ритми енергійні. Деталі відібрані скупо, лише необхідні»* [151, с.72]. Доти ж була відома серія її образів звірів-музик, які нерідко утворювали цілі оркестрові композиції: звірі грають на трубах, б'ють у бубон, тарілки. Популярна «музична» тематика, спосіб моделювання труб і відповідна пластика рук з робіт Ольги Шиян (як і з виробів Івана Гончара), через десятиліття стали прикметними й для скульптурного посуду Олександра Ганжі, а тема музик взагалі стала однією з провідних у «його» творчості (див.: *«Бубоніст Гаврило», «Маршові трубачі», «Троїсті музики», «Два трубачі», «Музикант», «Бандурист», «Бубоніст біля тину», «Хлопчик-бубоніст», «Весільні музики», «Два трубачі», «Барабанщик», «Три бандуристи»* та інші) [64].

Твори Олексія Бутка, Федора Гнідого та Ольги Шиян були відомі в Україні, оскільки про них писали мистецтвознавці, вони часто експонувалися на виставках різних рівнів, публікувалися в книгах і в журнальних статтях.

Роботи Ганжі перегукуються також і з відомою глиняною пластикою славетного Остапа Ночовника з Міських Млинів та Павла Калашника з Хомутця, що на Полтавщині. Вони подібні й до антропоморфної посудини XIX століття з Чигиринщини, і до левів гончаря О.Чуприни із села Онуфріївка на Кременчуччині [36, с.116, 119]. Згадані посудини Наддніпрянщини вперше було опубліковано в книзі Лесі Данченко у першій половині 1969 року, а вже в другій половині того ж року Петро Ганжа почав створювати в Опішному перші подібні скульптури. Кілька з них зберігаються в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному. Вони мають підписи на денцях із зазначенням прізвища автора та часу виготовлення: *«Петро Ганжа. 1969 р.»*. Згодом вони набули того вигляду, який став уособлюватися з творчістю Олександра Ганжі. За словами Василя Гудака, також ***«у трактуванні образу в керамічних виробах Ганжі можна помітити деяку спільність з майстрами XIX-XX ст. Поділля (с.Вишківці), Львівщини (м.Сокаль), Закарпаття, Харківщини»*** [26, с.422].

Отже, з викладеного вище можна зробити один суттєвий висновок: принципи творення посудних антропоморфних і зооморфних форм були майже цілковито запозичені з відомих творів українського народного гончарства, переважно харківсько-полтавського регіону. Зважаючи на це, **далеким від істини був Василь Гудак, стверджуючи 1975 року, немовби світ образів Олександра Ганжі *«не позичений, не завчений і не підроблений»*** [21]. Насправді ж, **він виявився і позиченим, і завченим та ще й підробленим**!

КОМПІЛЯТИВНА БІОГРАФІЯ ЯК СПОСІБ ОТОТОЖНЕННЯ З КОРИФЕЯМИ

Неймовірно, але, виявляється, **гончарську біографію Олександра Ганжі було скальковано з творчого шляху відомого подільського майстра глиняної пластики Івана Тарасовича Гончара (1888-1944), який жив за кілька десятків кілометрів від Жорнищ, у іншому гончарному осередку – Крищинцях. В основу белетризованого життєпису Ганжі було покладено коротку розвідку відомого керамолога, мистецтвознавця і художника Пантелеймона Мусієнка, викладену в його популярній брошурі *«Іван Гончар»* (1952)** [103].

На відкритті виставки Олександра Ганжі в Москві доктор мистецтвознавства Віктор Василенко порівняв вироби жорницького майстра з творчістю подільського гончаря Івана Гончара, що стало своєрідним закликом до поклику. Невдовзі з'явилася стаття Лесі Данченко [35], яка згодом стала основою її ж передмови до альбому *«Олександр Ганжа»* [118, с.5-16], де чітко прослідковується **дивовижний збіг творчих біографій Олександра Ганжі та Івана Гончара**.

Мистецтвознавець Василь Гудак, досконало знаючи створений Пантелеймоном Мусієнком життєпис Івана Гончара, уникав будь-яких порівнянь і виявлення біографічних збігів, хоча в той же час був одним із небагатьох, хто відверто писав про конструктивно-образну схожість робіт двох гончарів: *«Пластика О.Д.Ганжі дещо нагадує твори його земляка, відомого майстра народної творчості УРСР Івана Тарасовича Гончара. Проте кожному з них властиві художні особливості, що не конкурують між собою, а неначе взаємно підкреслюють одне одного. О.Д.Ганжа конструкціями своїх творів, образним мисленням близький до І.Т.Гончара»* [21].

У 1930-х роках Іван Гончар виготовляв різні скульптурні прикраси на покришках та антропоморфні посудини. Мистецтвознавець Олег Чарновський відзначав, що Іван Гончар, *«вихований на традиціях подільського гончарства, …не раз пробував свої сили у виготовленні декоративного та фігурного посуду: супних ваз зі скульптурними композиціями на покришках, збанків у вигляді людських постатей, куманців тощо»* [151, с.87]. Саме цей факт із творчої біографії Івана Гончара було «вкомпоновано» мистецтвознавцями-біографами й промоутерами до літопису художньої еволюції Олександра Ганжі, яку було **вибудувано за схемою Івана Гончара**. Проте комбінатори не врахували, що, скажімо, ліплення скульптурок на покришках було виключно індивідуальною прикметою виробів саме цього майстра, але ніскільки не характерною загалом для гончарства Поділля. **Леся Данченко писала неправду**, стверджуючи, немовби: *«Найбільше молодому майстрові подобалося після закінчення роботи прикрашати накривки горщиків, ринок і макітер невеликими ліпними фігурками. Так здавна робили гончарі у багатьох подільських селах»* [118, с.7]; Олександр Ганжа *«в предвоенные годы … лепил на крышках сосудов человека, курящего трубку»* [35, с.43]. Адже творча практика одного мистця Івана Гончара – це ще не все подільське гончарство, і не «багато подільських сіл»! Цілком зрозуміло, що цей факт мистецтвознавцями усвідомлювався, але **бажання зробити творчість Олександра Ганжі подібною до творчих пошуків класика українського гончарювання, подолянина Івана Гончара, виявилося сильнішим за наукову істину.**

В Івана Гончара можна віднайти й композицію *«Військовий оркестр»*, принципи моделювання фігур з якої, як і окремі елементи, тільки значно збільшені, згодом стали прикметною ознакою музикантів Олександра Ганжі. Є в нього й типаж людини з носом із гіперболізовано розширеними ніздрями (скульптура *«Пани на звірі»*), що згодом стало звичним для скульптур Олександра Ганжі [148, іл.145; 151, с.102]. Відомо також, що в багатьох скульптурах Іван Гончар відтворив працю гончаря. За спостереженням Олега Чарновського, *«майже всі роботи на цю тему автопортретні»* [151, с.103]. Як наслідування відомого подільського майстра, серед творів Олександра Ганжі також з'явилося чимало скульптурних образів гончарів, а найбільше – «автопортретів» (*«Гончар Макар Гладущик»*, *«Гончар на ярмарку»*, *«Автопортрет»*, *«Автопортрет з руками»*, *«Автопортрет у брилі»*, *«Великий автопортрет»*, *«Сашко»* та інші) [64].

Численні факти збігу основних постулатів творчих біографій Олександра Ганжі та Івана Гончара подано в порівняльній таблиці:

Олександр Ганжа	Іван Гончар
«Дорофій Ганжа… сам був з діда-прадіда гончарем» [118, с.6]	*«І дід, і батько Івана Тарасовича були гончарями»* [103, с.6]
«Малого Сашка нестримно тягло до глини» [118, с.6]; *«гончарювання дуже подобалось йому, і він так захоплювався роботою за кругом, що інколи забував поїсти»* [17, с.14]	*«Хлопчик, мов заворожений, годинами стежив за роботою батька… Йому дуже хотілося самому навчитися робити іграшки та свищики»* [103, с.6]
«Поступово, десь до 16 років, він все-таки освоїв усі гончарські премудрості» [118, с.6]	*«Він почав напружено працювати. Незабаром появились у продажу праці Гончара… (1905 р.) (на цей час Івану Гончару було 16 років. – О.П.)»* [103, с.8]
«Та найбільше молодому майстрові подобалося після закінчення роботи прикрашати накривки горщиків, ринок і макітер невеликими ліпними фігурками» [118, с.7]	*«Хлопчик виліпив самостійно баранячі голови на покришках горщиків для куті та узвару… Він мріяв створити художній керамічний посуд, прикрашений ліпленням і розписом»* [103, с.6]
«У ранніх творах Ганжі відчувається, що майстер користується звичними прийомами ліплення народної іграшки… Поступово збагачуються прийоми роботи майстра над скульптурою» [118, с.12]	*«На ранньому етапі творчості він зображав людей у вигляді іграшкових вершників і як деталі скульптурного оформлення посуду… Ліпленням фантастичних звірів… і кумедних фігурок людей закінчується ранній період творчих шукань майстра»* [103, с.9]

«Односельці й покупці на базарах дивилися на нього… як на дивака, що ліпить досить складні й загайні фігурки на накривках» [118, с.8]	*«На ярмарках Києва, Вінниці, Тульчина народ юрбою збирався, щоб полюбуватися його фантастичними птахами та звірами»* [103, с.5]
«Товар Олександра Ганжі розкуповували» [118, с.8]	*«Горщики з незвичайними покришками охоче розкуповували»* [103, с.6]
«Жорницькі гончарі жили дуже бідно» [118, с.6]	*«Сім'я завжди голодувала, бо хліба, зароблено батьком, невистачало»* [103, с.6]
«Ті, у кого була велика сім'я, часто працювали навіть ночами при світлі тьмяного каганця, а то й зовсім у темряві» [118, с.6]	*«Батько Івана Тарасовича, як і інші гончарі, ночами точив горщики, глечики і миски, ліпив іграшки, випалював їх»* [103, с.6]
«В кожному новому майстрові гончарі бачили конкурента» [118, с.6]	*«Батько його давно мріяв зробити які-небудь вигадливі покришки до горщиків, які поставили б його вироби на ринку поза конкуренцією»* [103, с.6]
«Малий Олександр допомагав глазурувати горщики» сусіду Макару Вапельнику [118, с.6]	*«У сусідньому з Крищенцями селі – Жерденівці жили старі досвідчені гончарі Лавренюки-Полив'яні, відомі на всю губернію. Молодий Іван Гончар пішов до них, щоб познайомитись з їх працею і подивитись їх вироби»* [103, с.8]
«Головним героєм Ганжі-скульптора… завжди була людина… Джерелом для майстра є завжди навколишнє життя» [118, с.10]	*«Іван Гончар… з любов'ю і натхненням відтворював своїх сучасників, представників простого народу»* [25, с.288]
«У роботах довоєнного часу яскравий колір черенка нерідко доповнюється вільним розписам – широкими мазками – білої та сірої глини» [118, с.9]	*«…Автора захоплювало саме це матове легке звучання ангобного розпису… Частина робіт Івана Гончара не глазуровані, а лише писані ангобами»* [25, с.289]
«Постать цього скромного сільського гончаря привернула увагу багатьох цінителів народного мистецтва» [118, с.5]	*«Із скромного самодіяльного кустаря він виростає у зрілого оригінального митця»* [103, с.17]
«Ганжа відмовляється абсолютно від усіх деталей, які відволікають від головної думки» [118, с.10]	*«Він старанно продумував композицію і ліпив, уникаючи зайвої деталізації, добиваючись граничної виразності облич, поз, жестів»* [103, с.17]
«Сила таланту Ганжі виявляється у його вмінні бачити…» [118, с.13]	*«Всюди він уважно вдивлявся в обличчя людей, запам'ятовуючи все завдяки розвиненій здоровій пам'яті»* [103, с.17]
«Потяг і любов до музики… виявлялися в частому зверненні Ганжі до образів музикантів – тут і сурмачі, і велика серія бандуристів, і троїсті музики» [118, с.10]	*«У численних серіях його праць відображений театр: композиції – музиканти і цілі оркестри появилися внаслідок відвідування ним симфонічних концертів Київської філармонії. Гончар ліпив музикантів у формі народних іграшок…»* [103, с.18]
«Композицією твору і способом ліплення майстер передає не лише характер самих музикантів, а й настрій музики, що її вони виконують, ритми її мелодії» [118, с.10]	*«У костюмах, типажі, позах (музикантів. – О.П.) яскраво відбито сучасність»* [103, с.18]
«У спокійних, велично-плавних ритмах вирішені постаті бандуристів» [118, с.10]	*«Музиканти розсаджені кожний на своєму місці, все підпорядковано строгому ритму»* [103, с.27]
«Композиція скульптурної групи «Троїста музика» якнайточніше відтворює атмосферу святкової, веселої і безтурботної музики» [118, с.10]	*«Постаті подані в русі, вони сповнені веселого гумору»* [103, с.27]
«Велику групу творів Олександра Ганжі складають анімалістичні скульптури, дуже різноманітні за композицією» [118, с.15]	«Незабаром у майстерні Гончара появився свій «звіринець», який складався з понад двохсот теракотових статуеток» [103, с.24]
«У зображенні невеличких вгодованих волів – майже все в пропорціях від реальних тварин» [118, с.15]	*«Його звіри силуетом і характером були дуже близькі до натури»* [103, с.24]
«Точно переданий характер їхніх покірно нахилених рогатих голів» [118, с.15]	*«Гостре око митця підмічало їх* (звірів – О.П.) *найменші рухи»* [103, с.24]
«Дуже просто, мінімальними засобами передано не лише характер, а й створено образ тварини» [118, с.15]	*«Кожна деталь у нього підпорядкована основній думці, змісту задуманого образу»* [103, с.24]
«Заняття скульптурою на людях, не у себе вдома, а перед об'єктивом кінокамери чи перед приїжджими журналістами і художниками, не допомагає Олександру Дорофійовичу» [118, с.14]	*«Гончар дуже любив розмовляти з журналістами і працівниками мистецтва»* [103, с.27]
«І лише через роки на республіканських виставках глядачі познайомилися з кількома його творами. Потім були персональні виставки у Харкові та Москві, поступово Олександр Ганжа став знаним широким колам художньої громадськості» [118, с.5]	*«Виставки народної творчості, організовані за рішенням радянського уряду, сприяли популяризації творів Гончара. Його праці, представлені на художніх виставках в СРСР – у Москві, Ленінграді, Києві, а також за кордоном – у Парижі і Венеції, мали великий успіх»* [103, с.27]

До речі, аналіз творчого доробку самого Івана Гончара дає підстави стверджувати, що багато його творів також штучно «постаріли» аж до початку 1900-х років. Цей **апробований совєтською системою ідеологічний принцип «старіння творів» у творчості Івана Гончара, заради так званої приватної революційної доцільності, був блискуче застосований і для творення міфа про творчість Олександра Ганжі**.

ДОРОБОК ГАНЖІ ЯК РЕФЛЕКСІЯ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ ХУДОЖНИКІВ-КЕРАМІСТІВ

Наявність у творця «стилю Олександра Ганжі» академічної художньої освіти, відвідування численних виставок, ознайомлення з мистецтвознавчою літературою дозволяли йому досконало орієнтуватися в основних тенденціях розвитку художньої кераміки 1960–початку 1970-х років. Запозичаючи окремі форми чи елементи чужих творів, він по-своєму комбінував їх, видаючи виключно за плід власного художнього мислення. **Саме тому творіння Ганжі навдивовижу подібні й до антропоморфних посудин Валерія і Надії Протор'євих 1971 року, що експонувалися на республіканській виставці, присвяченій 100-річчю від дня народження Лесі Українки** [139, с.61-62, 108]. **Вони немовби близнюки й атропоморфних посудин, виготовлених у 1966 році групою грузинських художників під керівництвом архітектора Г.В.Чахава для інтер'єру пивного бару в Ялті (стояли в нішах стіни)** [62, с.119].

Безліч аналогів можна відзнайти й серед творів вірменських художників-керамістів, передовсім Рипсіме Симонян, Р.Шавердяна, С.Шавердяна [7; 116, с.232; 58, с.169]. Їхні вироби були достатньо повно представлені на Всесоюзній виставці декоративно-ужиткового мистецтва в Москві у червні 1970 року, де вони стояли поруч із творами українських гончарів. На теренах колишнього СРСР особливо потужним був вплив на розвиток художньої кераміки творчості видатного вірменського художника-кераміста Рипсіме Симонян, чиї твори експонувалися на численних всесоюзних та зарубіжних виставках, у тому числі і в Києві 1968 року. Вона ще на початку 1960-х років почала виготовляти антропоморфні посудини, в основу яких було покладено форму глечика; широко застосовувала свинцеві поливи, шамотні маси; захоплювалася простими формами й простим декоративним вирішенням виробів [7], тобто в неї знаходимо багато визначальних прийомів створення глиняних образів, які згодом стали творчим кредо Ганжі. Я вже не кажу про аналоги в творах кераміки всесвітньо відомого мистця **Пабло Пікассо**, скажімо, про знаменитий глечик *«Жінка»*, опублікований 1967 року в журналі *«Декоративное искусство СССР»* [63, с.30]. **Твори вищезгаданих мистців, безперечно, бачив Петро Ганжа і цілком закономірно орієнтувався на тогочасні напрямки розвитку кераміки в СРСР та за його межами**.

Про творчі пошуки художників-керамістів колишнього СРСР, у тому числі й українських, середини 1960-х років професор **Віктор Василенко** писав так: ***«Гончарное дело привлекло внимание художников-профессионалов своими лаконичными формами, ясностью чистых пропорций, простотой окраски и связью с назначением…*** *И только в недавнее время… была буквально «открыта» гончарная керамика, как подлинное большое искусство. И совершенно не случайно, что мы, бродя по залам наших многочисленных выставок прикладного искусства как в России, так и на Украине, среди новых керамических изделий, созданных руками художников-профессионалов, чувствуем, что многие формы навеяны народной гончарной керамикой. И* ***в современных керамических изделиях Украины очень заметны гончарные традиции, которые помогли образованию наиболее оригинальных промыслов»*** [6, с.157]. Якщо ж вести мову про певні напрямки в розвитку української «професійної» кераміки 1960-х років, то, безперечно, **варто зупинитися на творчих пошуках художників-керамістів Львова, де Петро Ганжа на той час навчався в інституті.** Наприкінці 1960-х років українські мистецтвознавці все більше говорили й писали про нову тенденцію в львівській кераміці, а саме про **зорієнтування групи молодих мистців-керамістів на творче осмислення народно-мистецької спадщини**. Чи не найбільше це виявлялося в творчості **Тараса Драгана і Тараса Левківа**. Мистецтвознавець **Ірина Гургула** зазначала: *«Професіональні художники, спираючись на народну кераміку, створюють нові мистецькі зразки для потреб побуту. Творча праця над художнім розвитком форм дає добрі результати… Спрямування праці художників на вивчення й розвиток народних мистецьких надбань дуже збагачує художню кераміку…»* (1966) [31, с.67]. **Василь Щербак** додавав: *«Лише в останні роки* (друга половина 1960-х. – О.П.), *коли наші художники, глибоко зацікавившись народним мистецтвом, його художніми формами й традиціями, відкрили для себе чимало нового й стали розширювати обрії художньо-образного світу сучасного декоративно-прикладного мистецтва,* ***окремі майстри на основі творчого використання народної спадщини почали створювати й фігурний посуд у вигляді декоративно трактованих людських постатей****, звичайно, згідно з сучасними побутовими і естетичними потребами та художнім стилем.* ***Від народної традиції взято лише ідею, основний принцип. Активні пошуки декоративного образу антропоморфної посудини здійснюють львівські художники.*** *Про це можуть дати уявлення, наприклад, вироби В.Кондратюка та З.Березі, що представляють основні напрями, в яких провадяться експерименти у Львові»* (1974) [158, с.72-73].

Юрій Лащук особливо наголошував на творчих здобутках молодого художника-кераміста, на той час ще студента Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва Тараса Левківа: *«…За останніх два-три роки склалася і зміцніла інша течія, представниками якої також є наймолодші майстри львівської кераміки.* ***Вони вибрали важкий шлях експериментування, глибокого вивчення надбань митців та технологів інших народів****. Їх зацікавили такі матеріали,*

як шамот, теракота, вони звернулися до ручного ліплення, точення на гончарному крузі, розписів археологічної кераміки… *Творчий підхід до справи приніс успіх Тарасу Драгану, автору відомих свічників «Аркан» та «Дідуган», де влучно використано можливості ліплення… Цікаві свічники створив Тарас Левків»* (1969) [78, с.128-129]. Згодом він також зазначав, що ***«особливе місце серед львівських майстрів кераміки зайняв Тарас Левків, який чудово оволодів технікою витягування виробів на гончарному крузі. Використовуючи кружальні форми, він створює предмети й композиції несподіваних пропорцій та силуетів… Так з'явилися своєрідні скульптурні сцени, що відзначаються народністю, казковим колоритом, свідчать про широту фантазії цього митця»*** (1970) [96, с.VII].

1970 року відбулася перша персональна виставка студента Тараса Левківа (Львів) – унікальна на той час подія в українському мистецькому світі. *«Представлені ним твори,* – підсумовував згодом мистецтвознавець **Орест Голубець**, *– розкрили **нові можливості давньої техніки гончарного круга**. Нестримні пластичні фантазії трансформували природні форми та явища, предмети і людські фігури. Оригінальні композиції здебільшого торкалися національної тематики, несли виразні ознаки етнографізму, виражали характерні для народного мистецтва оптимізм і гумор, які в умовах тоталітарного суспільства набували особливого забарвлення. Твори художника «Козак б'є в литаври», «Галицьке військо», «Троїста музика», «Чугайстер» стали немов би своєрідними символами часу. Концептуальним завершенням цього періоду можна вважати дипломну працю «Енеїда» (1971)»* [146, с.5]. За словами того ж таки Ореста Голубця, *«в період захоплення новими матеріалами та технологіями **Т.Левків звертається до традиційної техніки гончарного круга. Він виконує свої роботи у звичайній глині, робить спроби точення на крузі порожнистих об'ємів з кам'яної маси.** Художник виявляє вражаючу винахідливість при **конструюванні декоративних композицій з простих геометричних форм… Точені елементи доповнюються ручним ліпленням декору.** В руках митця **порожнисті циліндри, кулі та конуси оживають, фігурки набувають виразно індивідуальних рис.** Зображальне начало наголошується введенням дрібних деталей – **ліплених валиків, які позначають риси обличчя; тонких дуговидних вушок, що трансформуються в руки і ноги**; орнаментальних смуг, якими окреслені деталі одягу («Сім'я», 1968; «Гончар на базарі», 1969; «Музиканти», 1969; «Чугайстер», 1969, та ін.). Т.Левків у 60-х роках **дуже рідко використовує колір. Художник віддає перевагу пористому черепку теракоти чи матовій, бархатній поверхні кам'яної маси**. Його твори підкреслено рукотворні… **Твори Т.Левківа переконливо засвідчили широкі можливості застосування давньої техніки гончарного круга художниками-керамістами… Традиційні форми народного гончарства в наступні роки стали основою формотворення багатьох декоративних композицій львівських художників»*** [19, с.34-35, 36, 37].

Подією в художньому житті інституту та Львова стала студентська дипломна робота Тараса Левківа «Енеїда» (1971). Юрій Лащук писав про це так: ***«Сучасна керамічна пластика львів'ян включає і об'ємно-просторові композиції, виконані на гончарському крузі.., вельми популярні нині в місцевих керамістів, хоча провідним майстром цього жанру є передусім Тарас Левків – вихованець Т.Драгана.*** *Він перетворює грудки глини на кулі, циліндри, конуси, сфери, відтак поєднує їх, досягаючи потрібні образні рішення, які далі влучно доповнює наліпними деталями, рельєфно-рисувальними акцентами… Цьому художникові належить «Енеїда» – студентська дипломна робота, розрахована для експозиції до музею І.Котляревського в Полтаві. Твір отримав високу оцінку. Він уявляє з себе велике панно у дерев'яній рамі, на його сірому тлі бачимо велику групу круглих скульптур – колоритний гурт легендарних звитяжців, лицарів славнозвісного козацтва України – запоріжців. **Всі фігури виконано на гончарному крузі; їх індивідуалізовано…»*** [86, с.36-37]. А 1973 року Юрій Лащук у рукописі статті *«Незабарвлена краса»*, присвяченій творчості Тараса Левківа, констатував: *«Історичною заслугою Тараса Левківа є й те, що **він відкрив нові горизонти в розвитку класичних традицій гончарства**, які однак не стали для нього догмою, рамками, а фундаментом для виявлення його творчої індивідуальності. Силою свого таланту він зумів донести не лише народний типаж, події, а й передати гумор, настрій, відобразити душу народу. Він показав як любити свій народ. Саме **це дозволило йому відкрити нову сторінку в історії української кераміки»*** [72, с.5]. Проте, **в контексті даного дослідження важливішим і, власне, ключовим для з'ясування джерел творчості Ганжі є прикінцевий висновок цієї статті доктора мистецтвознавства: *«Є ще один аспект його почину. Адже зараз багато керівників заклопотані тим, як використати майстерність сотен сільських гончарів, що його можна зробити з глини без застосування поливи та розписів? Тарас Левків широко і переконливо відповів на це питання, дав готові рецепти й зразки»*** [72, с.5]. Отже, як можна гадати, в цьому руслі, напевно, було висловлено й пораду Петру Ганжі («керівнику» – головному художнику заводу «Художній керамік»), як «осучаснити» колишнє гончарювання «сільського гончаря» – його батька Олександра Ганжі. Адже **невдовзі саме за конструктивними та декоративними принципами Тараса Левківа було сформовано скульптурні вироби Ганжі, як також і запозичено сюжети та тематичне спрямування його творів** («Сім'я», «Музиканти», «Гончар на базарі»).

Таким чином, авантюра Петра Ганжі цілком вписувалася в контекст українського художнього життя кінця 1960-х– початку 1970-х років, коли творення антропоморфних виробів стало особливою прикметою тогочасного мистецтва кераміки. Новітню мистецьку тенденцію влучно охарактеризував уже згаданий Василь Щербак: *«Серед фігурного керамічного посуду останніх п'яти-шести років* (приблизно 1965-1971 роки. – О.П.) *на Україні з'являються вироби, що нагадують людську постать. Як правило, такі посудини виготовляються парами («він» і «вона»), хоча створюються також і складніші комплекти, наприклад, під назвою «Сім'я» («мати» з дітьми, «пара» з «дітьми» тощо). Показово, що такі вироби можна бачити у різних видах кераміки – майоліці, фарфорі, художньому склі та ін.»* [158, с.72]. **Подібні стильові пошуки активно запозичав Петра Ганжа**, який у ті роки закінчив навчання у Львівському інституті прикладного і декоративного мистецтва – епіцентрі розвитку художньої кераміки в Україні. Він бачив здобутки своїх колег-студентів, викладачів інституту й активно шукав способи власного самовираження й утвердження в мистецькому світі.

ЗНАНІСТЬ ІЛЮЗОРНА І ЗНАНІСТЬ ВІРТУАЛЬНА ЯК СПОСОБИ КОРИГУВАННЯ МИНУЛОГО Й ПРОГРАМУВАННЯ МАЙБУТНЬОГО

Через тридцять років опісля творчого плагіату, щоб відвернути від себе й батька докори в «крадіжці» чужих художніх ідей, у тому числі й славетного львівського мистця-кераміста Тараса Левківа, послуговуючись бойовим правилом – «найкращий спосіб захисту – напад», **Петро Ганжа звинуватив Тараса Левківа в запозиченні сюжетів, композицій і пластики в Олександра Ганжі**, хоча до 1972 року визнавав талант молодого колеги й жодного разу ніде навіть не натякнув на походження його ідей від творчості свого батька! Продовжуючи утверджувати вигаданий ним ще один міф, 1997 року він заявив, немовби *«на третьому курсі інституту… привіз цілу валізу батькового ліплення, щоб похизуватися тим, з якого я роду. Проте я не сподівався, що це викличе таку несподівану реакцію. Диво дивне! Всі відразу накинулися на мої експонати – старшокурсники, викладачі-доценти, мистці Львова. Їх не тільки фотографували, а багато хто, як Тарас Левків, почали запозичувати цілі сюжети, композиції, і насамперед – батькову пластику»* [13, с.9]. Через 5 років (2002) його брат Степан обнародував **іншу версію «поширення батькових ідей» в стінах Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва**: *«Завдяки братові Петрові, який навчався у Львівському художньому інституті, зробив фотознімки з батькових робіт і показав їх там художникам та мистецтвознавцям – пішов розголос про жорницького майстра. І не один мистецтвознавець приїздив до них у село. Скільки тих робіт пішло з рідної хати у світи!»* [17, с.15]. Володимир Титаренко натхненно переповів ці вигадки братів: *«Петро Ганжа… відразу зреагував на батькові «ліпуни», і він показав їх в інституті. Реація викладачів і студентів була першою публічною оцінкою творчості Олександра Дорофійовича Ганжі, позитивною і високою… Перші схвальні відгуки викладачів інституту і студентів про батькові твори зміцнили в душі сина розуміння значимості народного образотворення»* [119, с.3-4]. Отже, **брати наприкінці 1990-х–на початку 2000-х років почали свідчити, немовби впродовж 1965-1968 років привозили в художній інститут вироби батька та їх фотознімки; хизувалися тими роботами; студенти, доценти і мистці Львова накидалися на ті твори, фотографували й запозичали сюжети, композиції і пластику; всюди йшов розголос, мистецтвознавці їздили в село до батька…**

Більш делікатно про запозичення образної мови Олександра Ганжі писав Юрій Лащук. Так, розповідаючи в одній із статей про львівську кераміку на Всесоюзній виставці *«Кераміка СРСР–2»* (Вільнюс, Литва), учений зазначав: *«Організатори виставки не випадково поруч з роботами О.Безпалків виставили твори класика української народної керамічної скульптури Олександра Ганжі – звірів, людські фігури. Вони підкреслюють, яким смаком наділена молода художниця, як її пластика подібна до скульптур О.Ганжі»* [88].

Проте **Нарцис Кочережко ще 1971 року стверджував протилежне**: син, за навчанням в інституті, *«забув батькове людям показати»*; Олександр Ганжа *«зовсім невідомий навіть мистецтвознавчим колам»* [66, с.283, 284]. Виявляється, **Петро Ганжа дійсно привозив до Інституту скульптурні глиняні вироби, але… усі вони були виготовлені ним особисто**. Серед тих студентських гончарських пошуків були й прообрази майбутніх «батькових» творів. Саме ця обставина, яка чітко ідентифікувалася саме з ним, візуально пов'язувала його тогочасну творчість з пізнішим «класичним доробком батька», і могла згодом посіяти сумніви щодо автентичності скульптурного гончарювання Олександра Ганжі, **спонукала Петра Ганжу посутньо скоригувати бувальщину через підміну імені автора глиняних творів, які демонструвалися в Інституті**. Таким чином ніким не помічені студентські твори Петра Ганжі через кілька років стали стали «шедеврами» «найвидатнішого подільського гончаря» Олександра Ганжі.

За таких обставин, ніскільки не комплексувала і Леся Данченко, коли заявила на всю Україну: *«Сталося так, **що на виставках твори послідовників Олександра Ганжі, народного майстра-скульптора, а в минулому просто гончаря з села Жорнищ, що на Вінниччині, з'явилися раніше, ніж його власні»*** [118, с.5]!!! Ось так – ніхто ні слухом, ні духом не відає про колишнього жорницького гончаря, ніхто не бачив його творінь, але вже всі мистці, хто виготовляв антропоморфну скульптуру до початку 1972 року, авторитетним на той час кандидатом мистецтвознавства були **затавровані *«послідовниками народного майстра-скульптора»*!!!** Слід гадати, що це – Остап Ночовник, Павло Калачник, Олексій Бутко, Федір Гнідий, Ольга Шиян, Валерій та Надія Протор'єви, Тарас Левків, Ольга Безпалків, Рипсіме Симонян, Пабло Пікассо та багато інших мистців…

Прикметний ще один, немовби й малопомітний, факт, пов'язаний з утвердженням **вигадки про популярність серед львівської богеми 1960-х років творів Олександра Ганжі:** у варіанті повісті Олексія Дмитренка *«Опішня»* 1971 року [45] ще ні одним словом не згадано про скульптурні вправи Олександра Ганжі. Проте вже в наступному варіанті повісті 1976 року з'явився цілий розділ, присвячений жорницькому гончарю, де є такі слова, перенесені туди зі статті автора 1972 року: *«А то, что приезжают люди и якобы увлекаются его искусством, то в этом виноват сын, который поднял «шум»* [43, с.188; див. також: 44, с.225]. А вже в третьому варіанті повісті, надрукованому 1991-го року, правдиві слова «в этом виноват сын, который поднял «шум», які прямо вказували на походження скульптурних вправ старого гончаря, непомітно замінено фальсифікатом, що вписувався в існуючу на той час синівську легенду: *«…А що приїздять люди, захоплені його мистецтвом, то в цьому винен син, який ще студентом повіз батькові роботи до Львова»* [46, с.169].

Сентиментальні зізнання синів аж ніяк не вписуються в реалії культурно-мистецького життя України 1960-х–1970-х років. Нібито весь Львів говорить про незвичайну творчість Олександра Ганжі, а **на виставках його роботи не виставляються, жоден мистецтвознавець до часу появи на екранах фільму «Круг» із сюжетом про гончаря, не згадує його в своїх монографіях і в журнальних публікаціях**, і навіть його село Жорнище як гончарний осередок. Більше

того, Юрій Лащук, який на той час був завідувачем відділу художньої кераміки львівського інституту, викладав у Петра Ганжі і не один раз, за його ж словами, рятував гончаренка від виключення з навчального закладу, ні в одній своїй публікації до жовтня 1973 року жодним словом не згадав Олександра Ганжу, скажімо в статті *«Кераміка»*, уміщеній у *«Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва»*, підготовлених до видання 1967 року Львівським інститутом прикладного і декоративного мистецтва [78]; у брошурі *«Українські гончарі»* (1968) [87] та в альбомі *«Українське народне мистецтво: Кераміка і скло»* (1974) [148]. А 1976 року, в рукописові статті *«Опішня і Косів не вичерпують питання»*, Юрій Лащук згадував Олександра Ганжу, як про *«недавно виявленого майстра з Вінничини … на його персональних виставках в Харкові та Москві»* [79, с.2], а в іншій неопублікованій статті «Українська кераміка за 1967-1977 роки» (1978) писав про нього як про *«дуже пізно відкритого Н.Кочережком майстра, що привернув увагу на персональних виставках його творів у Харкові і Москві 1973 та 1974 років та знайшов оцінку в публікаціях останніх років»* [85, с.19].

Уже йшла мова про те, що й дослідник вінницького гончарства Василь Гудак почав згадувати про Олександра Ганжу тільки після перегляду фільму «Круг», з якого вперше дізнався про характерні прикмети його творчості. Доти ж він не чув про нього ні від однокурсника Петра Ганжі, ні від колег – викладачів інституту, ні від гончарів під час польових експедицій, і, відповідно, не бачив жодного його твору. Саме тому Василь Гудак у своїй дисертації стверджував: *«Первые свои скульптуры гончар вылепил, будучи уже человеком в возрасте, зрелым и опытным мастером»* [24, арк.130].

Про знаність Олександра Ганжі від початку 1970-х років писала Леся Данченко, яка наголошувала, що з його творчістю *«общественность Украины познакомилась совсем недавно»* [38, с.131]. Це згодом підтвердила й керамолог Лідія Мельничук: ***«Тільки у 1970-х рр., після перебування мистця в Опішному, де його син Петро працював головним художником у керамічній артілі, про талант жорницького майстра заговорили мистецтвознавці, з'явилися перші публікації у пресі»*** [99, с.289].

Всі ці факти переконують у тому, що якби в Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва в другій половині 1960-х років бачили антропоморфну скульптуру Олександра Ганжі, як це через тридцять років почали запевняти його сини, інформація про нього обов'язково б потрапила до мистецтвознавчих статей та монографій, а його твори – на тогочасні виставки народного мистецтва. Насправді ж, і після «розкрутки» Олександра Ганжі у нього вдома рідко бували мистецтвознавці, особливо ж ті, хто писав про нього (жодного разу в Жорнищах не був Юрій Лащук, можливо, й Леся Данченко; Василь Гудак був лише один раз). Проте Олесь Доріченко й донині стверджує, немовби *«мистецтвознавці й художники з Києва та Львова протоптали до його хати стежку, аби на власні очі побачити химерні вироби майстра і хоч скраєчку торкнутися до магії його творчості»* [53, с.191]. Насправді ж, вони «скраєчку торкалися до магії творчості» Олександра Ганжі майже виключно через спілкування з його сином Петром.

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ФАЛЬШ ЯК МЕТОД ОКРЕСЛЕННЯ САМОБУТНОСТІ ГОНЧАРЯ

Особливо активно різні вигадки про особливості гончарської культури Жорнищ загалом та творчості Олександра Ганжі зокрема поширювала київський мистецтвознавець Олександра Данченко. *«Многие жорницкие гончары, как это издавна велось на Подолье, украшали крышки горшков и рынок небольшими лепными фигурками. Каждый лепил что-то свое: то ли птичку, то ли корову, коня, человеческую фигурку или же просто голову»* [118, с.86], – писала вона й таким чином фальсифікувала реальні факти гончарської творчості Поділля. Вона писала неправду й тоді, коли стверджувала, немовби Олександр Ганжа все своє життя виготовляв простий посуд з різними скульптурними деталями: *«Всю свою жизнь Ганжа делал горшки, кувшины, крынки, макитры – обыкновенную простую гончарную посуду традиционных на Подолии форм с разнообразными скульптурными деталями – птичками, лошадками, а нередко с комическими человеческими головами»* [35, с.43]. Адже насправді **ні один гончар в Жорнищах, у тому числі й Олександр Ганжа, не виготовляв посуду зі скульптурними прикрасами**! Звичайнісінькою вигадкою є й твердження мистецтвознавця, буцім-то *«в предвоенные годы он лепил на крышках сосудов человека, курящего трубку, и это очень нравилось покупателям на базарах»* [35, с.43], а *«покупці на базарах мали його за… дивака, який ліпить досить складні фігурки на накривках… свого посуду»* [40, с.12], бо в дійсності **невідома жодна подібна покришка Олександра Ганжі чи когось з інших гончарів осередку**; ніхто із мешканців села нічого подібного не бачив за все своє життя. Якби він виготовляв на покришках які-небудь прикраси і це було б його давньою звичкою-традицією, то вони б, безперечно, були б і на приписуваних йому творах. Проте ні на одній з опублікованих мистецтвознавцями антропоморфній посудині з покришкою Ганжі марна справа віднайти хоча б одну наліплену прикрасу! Їх немає жодної!!! [див, наприклад: 118, с.41, 50, 53, 57, 67, 68, 69, 71, 76, 77, 80, 82,]

Згодом цю нісенітницю повторив **Василь Гудак** у своїй дисертації та інші вчені, котрі писали статті про Олександра Ганжу. Так, Василь Гудак стверджував, немовби *«в течение многих десятилетий А.Ганжа также делал горшки, кувшины, крынки, макитры – простую гончарную посуду традиционных здесь форм, украшенную разнообразными скульптурными деталями – птичками, лошадками, иногда со смешными человеческими головками. В предвоенные годы А.Ганжа изготовлял сосуды, на крышках которых иногда лепил человека, курящего трубку»* [24, арк.130]. Той же Василь Гудак вигадував, немовби в

Жорнищах у 1910–1920-х роках гончарі виготовляли *«декоративні баранці, люльки»* [22], хоча сам таких речей не бачив і не чув про них від місцевих жителів. **Володимир Титаренко**, на основі прочитаних фантазій, теж писав, немовби *«…На відміну від інших гончарів у селі, Ганжа полюбляв окрім ужиткового посуду на продаж, ліпити для себе із глини всілякі чудернацькі фігурки людей, коней, пташок чи будь-якої іншої звірини. Він називав такі витвори «ліпунами» »* [119, с.3]. На жаль, мистецтвознавець не спробував відповісти сам собі: а навіщо було гончареві виготовляти всілякі чудернацькі фігури, які нікому не показував? І чи відповідає це твердження логіці сільського життя загалом і гончарського побуту зокрема?

За мистецтвознавцями вправлялися у вигадливості журналісти, письменники:

- **М.Чорний**: *«…Він не став виготовляти звичайний господарський посуд, а почав прикрашати стінки глеків своєрідними барельєфами»* [152];
- **Олесь Доріченко**: *«ще й козака з люлькою на покришку посадить, не намилуєшся!»* [50, с.21].

Леся Данченко запевняла також, немовби *«Ганжа в своих скульптурах воспроизводит портреты своих соседей и знакомых, причем мастер отлично передает психологическую характеристику портретируемого… И просто диву даешься, как он не повторяется, ведь в его галерее человеческих типов нет и двух одинаковых»* [35, с.43]. Суголосо з нею **Василь Гудак** писав про те, як *«гострі життєві спостереження втілюються в яскраві, дещо шаржовані людські образи»* [26, с.422], а **Ніна Велігоцька** – про те, що *«скульптури-посудини, виконані Ганжею, напрочуд характерні, виразні і художньо переконливі, жести рук, рухи, пози в його фігурних посудинах індивідуалізовані»* [145, с.12]. Мистецтвознавець **Тетяна Кара-Васильєва** повторювала: *«Так були створені «Сусід Гаврило», «Бандурист», «Музиканти», у яких гончар відтворив портретну схожість, дав точну психологічну характеристику образів»* [61, с.136-137]. **Микола Шудря** запевняв, немовби Олександр Ганжа створював «*портрети*» [155], хоча власне портретів той ніколи не робив. На мою думку, й ніякого психологізму та індивідуалізації образних типів (*«портретної схожості»*) у творах Ганжі також не спостерігається. Вони всі навдивовижу подібні один до одного, а розрізняються лише за назвами, які дано роботам навіть не Олександром Ганжею, а його сином.

Часто траплялося так, що **Леся Данченко заперечувала навіть сама собі без будь-якого пояснення**. Так, у книзі *«Невмируще джерело»* (1975) вона переконувала читачів, що Ганжа бачив антропоморфний посуд, який виготовляли в Жорнищах деякі старі гончарі: *« …На Поділлі скульптурний посуд у вигляді людських постатей був відомий здавна. Гончарі робили посудину типу баньки або глечика з вузькою шийкою і доліплювали невелику голову, руки – зігнуті валочки глини, що правили за вушка. Безумовно, Ганжа бачив такий посуд, та й деякі старі гончарі в рідному селі його робили»* [39, с.32]; *«безусловно, Ганжа видел такие изделия у гончаров даже в его родных Жорнищах»* [35, с.43]. Проте в 1982 році дослідниця вже стверджувала протилежне: *«Поширених у багатьох українських гончарських осередках фігурних посудин для напоїв у вигляді тварин, птахів та людей у Жорнищах не робили»* [118, с.7].

Спотворення реальних фактів стало особливою прикметою всіх публікацій Лесі Данченко про Олександра Ганжу. Задля наочності зверну увагу тільки на фрагмент одного речення, в якому знаходжу принаймні чотири фальсифіката – по одному в кожній відокремленій частині: *«…Порівнюючи роботи майстра останніх років, особливо серію великих скульптур, яку він виконав 1970 року під час перебування в Опішні і які демонструвалися на персональній виставці у Харкові 1972 року…»* [118, с.14]. Насправді ж:

- 1970-й рік – це принаймні останнє десятиліття, а не останні роки, якщо книга побачила світ 1982-го року;
- 1970-го року, якщо вірити основному для Лесі Данченко джерелу – буклету харківської виставки Олександра Ганжі – не виготовлено твору вище 40 см, тобто жодної великої скульптури, як про це запевняє мистецтвознавець;
- великі скульптури, які приписуються Олександру Ганжі, було виготовлено в Опішному 1972 року, а не 1970-го;
- персональна виставка в Харкові відбулася 1973 року, а не 1972… **No comment!**

Помилялася Леся Данченко й тоді, коли стверджувала: *«У ранніх творах Ганжі відчувається, що майстер користується звичними прийомами ліплення народної іграшки, зокрема обличчя. Тут так само, як і в глиняній іграшці, ліпився виразний великий ніс»* [118, с.11-12]. Насправді ж, на всіх українських етнічних землях у глиняній іграшці великий ніс був більше винятком, аніж правилом [див.:18]. А до того ж, Олександр Ганжа не був знайомий з *«прийомами ліплення народної іграшки»*, оскільки гончарі Жорнищ, упродовж 1930-1960-х років її не виготовляли. Тому Леся Данченко, запевняючи, немовби *«скульптурні оздоби посуду»* Олександра Ганжі *«мало відрізнялися від глиняних іграшок, що їх **робили в Жорнищах**…»* [118, с.6], безумовно, писала неправду. **Помилявся і Олександр Найден**, стверджуючи, немовби твори Ганжі *«є результатом поєднання образних і пластичних засад посуду та іграшки Поділля…»* [108, с.188].

Уже мовилося про те, що мистецтвознавці поширювали легенду, немовби Олександр Дорофійович почав виготовляти свої скульптурні твори вже в передвоєнні роки. Якщо 1974 року **Юрій Лащук**, на основі буклета виставки 1973 року, тільки стверджував, що твори Олександра Ганжі виконані за 32 роки, а *«перший припадає на 1940 рік»* [84, с.3], то **Леся Данченко** спочатку (1974-го року) заявила про творення скульптурних творів одразу ж після війни: *«…Только после войны у Ганжи возникло желание лепить мужские и женские фигуры»*, і, як приклад такої фігури, подала фото *«одной из ранних работ Ганжи»*, яку сама ж датувала 1958 роком [35, с.43, 44]! Оскільки датування «після війни» є достатньо багатозначним, наступного, 1975 року, вона уточнила час «появи бажання»: «И только в 40-е годы у него возникло желание лепить скульптуру – мужские и женские фигуры» [38, с.131]. Та для повноцінного алібі самобутності жорницького гончаря й цього виявилося замало. Тому **1982 року мистецтвознавець поглибила «час бажань»**: *«…Вже в передвоєнні роки… він у вільний час потроху робив також фігурні посудини у вигляді левів і скульптурні зображення чоловіків та жінок – «фігури»… Вціліло кілька найраніших творів Ганжі ще з 30-х років»* [118, с.8, 9]. І хоча, за словами Лесі Данченко, гончар ховав свої скульптури на горищі, чомусь *«левів того часу, на жаль, не збереглося жодного»* [118, с.8]. Поет **Олесь Доріченко** й досі продовжує асортиментні фантазії Лесі Данченко, запевняючи читачів, немовби Олександр Ганжа *«змолоду такі макітри*

викручував, що й самого з-за них не видно було» [53, с.190; див. також: 50, с.21], ніскільки не комплексуючи внаслідок того, що ніхто, і навіть він сам, ніколи не бачив ані такого розміру макітри з-під рук старого гончаря, ані покришки до тієї макітри з козаком. **Тетяна Кара-Васильєва** у одній із своїх книг запевняла читачів, немовби Олександр Ганжа *«доліплює до тулуба… деталі одягу. Особливу увагу він приділяє обличчю. Для підсилення художньої виразності образу точними вільними мазками білої «побілки» майстер підкреслює найхарактерніші деталі, що добре виділяються на яскраво-жовтому тлі черепка глини»* [61, с.136]. Насправді ж, окрім «ґудзиків» на кількох посудинах, **ніяких доліплених «деталей одягу» на скульптурних виробах Ганжі немає, а «вільні мазки білої «побілки» можна віднайти лише на кількох творах гончаря!!! Проте подібні неточності перестають дивувати після прочитання ще й такого прикметного мистецтвознавчого визначення як *«черепок глини»*** (а хіба може бути черепок не глиняним?!).

З-поміж подібних численних суперечливих тверджень у різних публікаціях Олександри Данченко, можна натрапити й на такі, які своєю правдивістю заперечують викладену нею ж легенду про ліплення Ганжею скульптур з «передвоєнних років». Так, вона писала 1974 року: *«В 1972 году Ганжа побывал в Опошне, познакомился с работой опошнянских гончаров. Опошня вдохновила мастера самой идеей фигурных сосудов…»* [35, с.43]. Отже, **маємо поодиноке правдиве свідчення мистецтвознавця, що вперше з виготовленням фігурних посудин жорницький гончар познайомився в Опішному 1972-го року!!!** Але незважаючи на це, Леся Данченко все ж таки вигадала велику **легенду про етапи творчого зростання скульптурної майстерності гончаря та еволюцію його образного мислення**. На цікаве висловлювання натрапляю в Олеся Доріченка: у своїй останній статті про Олександра Ганжу поет свідчить про достатньо пізнє скульптурне захоплення гончаря й пов'язує його з християнською вірою: *«Страх перед безвихіддю та безкінечні нестатки обернули вже немолодого майстра до Бога, і віра його породжувала дивовижно-містичні скульптури, в яких прозирають риси й самого автора»* [53, с.190; див. також: 50, с.21].

Тепер стало цілком зрозумілим чому **перед мистецтвознавцями постало завдання зробити твори старого Ганжі значно старшими.** Адже в такий спосіб майстерно приховувався творчий плагіат. **Роботи немовби ставали сучасними творчості Олексія Бутка, Івана Гончара, Федора Гнідого, Ольги Шиян та багатьох інших мистців і творилися неначе паралельно й незалежно від них.** Якщо Федір Гнідий, за спогадами, почав виготовляти левиків ще до війни, якщо в той же час творив левів Олексій Бутко, то й Олександр Ганжа, за новітньою легендою, мав виготовити перші скульптурні твори у вигляді лева анітрохи не пізніше, що й утверджувала своїм мистецтвознавчим авторитетом Леся Данченко. Якщо той же Федір Гнідий почав виготовляти олюднений посуд наприкінці 1950-х років, то Олександр Ганжа мав започаткувати цю традицію принаймні на десять років раніше: *«Композиційно зображення людей першого повоєнного десятиліття,* – стверджувала Леся Данченко, *– вже близькі до пізніших. Знайдена схема – погрудне чи поясне зображення людини, яка тримає руки в боки, – збережеться назавжди»* [118, с.9-10]. Якщо Ольга Шиян стала відома своїми звірами-музиками на початку 1960-х років, а чоловіками-музиками від 1964 року, то й музики Олександра Ганжі «народжуються» в середині того ж десятиліття, а пояснила це Леся Данченко так, немовби *«потяг і любов до музики… виявлялися в частому зверненні Ганжі до образів музикантів – тут і сурмачі, і велика серія бандуристів, і троїсті музики»* [118, с.10]. Насправді ж, захоплення музикою було притаманне не Олександру Ганжі, а його сину Степану [див.: 51, с.49]. **Зробити твори Ганжі «древнішими» треба було й для того, щоб запозичені у львівських мистців кінця 1960-х– початку 1970-х років (Тарас Левків, Ольга Безпалків та інші) ідеї та формотворчі й образні рішення видавалися епігонством не Ганжі, а саме львівських художників-керамістів.**

Олександр Найден безпідставно відніс Олександра Ганжу до групи *«народних керамістів»*, які *«у 1960–1970-ті роки… працювали за замовленнями музеїв, для художнього фонду, виставок, продавали свої роботи приватним особам»* [108, с.41; див. також: 105, с.52]. Насправді ж, жорницький гончар жодного твору не виконав на замовлення музею, як і жодного – для художнього фонду.

Леся Данченко писала, що *«цей майстер з далекого села не був знайомий ні з музеями, ні з виставками»* [39, с.35; 118, с.16], а **Лідія Мельничук** до цього додавала, що він *«не був знайомий ні з археологією чи мистецтвознавством»* [99, с.289]. Московський мистецтвознавець **Марія Некрасова** переймалася тим самим: *«Не видел житель деревни украинский мастер Ганжа находок из археологических раскопок. Но откуда сила видения древних в его произведениях, и в то же время свежесть восприятия, ясность выражения, связывающая эти вещи с нашим днем… Мотивы, формы их творений влекут нас вглубь истории, а игра фольклорного воображения связана с нашей современностью»* [110, с.35, 36]. Виникає бажання запитати й **Ніну Велігоцьку**, а звідки ж у безвиїзного, патріархального селянина, за її ж твердженням, уміння *«поєднувати елементи стародавнього й сучасного мистецтва»*, якого він не бачив? як же *«сучасна доба… могла… вплинути на творче мислення майстра»*, якщо той ніде не бував? На жаль, мистецтвознавці відповідей на такі закономірні запитання не давали, хоча вони були, по суті, на поверхні тих творів, про які вони писали.

Стверджуючи так, **Леся Данченко поширювала неправдиві відомості**, оскільки сама прекрасно знала про поїздки Олександра Ганжі до Музею народної архітектури та побуту УРСР в Києві (1974-1975,1976?) де він бував по кілька місяців і мав можливість споглядати розмаїття мистецьких досягнень гончарів усіх історико-етнографічних регіонів України. Мистецтвознавець і сама писала про перебування старого гончаря в Опішному – гончарній столиці України, де він знайомився з останніми здобутками скульптурної творчості опішненських гончарів. Їй також було відомо, що з музеями, виставками та зі зразками світового мистецтва був прекрасно ознайомлений син Олександра Ганжі, у голові якого й народжувалися образи, які втілювалися в глині його та батьковими руками. Саме знання Петром Ганжею, випускником Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, творчості українських гончарів 1900-1960-х років, кераміки археологічних культур та давніх цивілізацій дозволило, дещо трансформувавши уже відомі в українському та світовому гончарстві і скульптурі й достатньо розроблені, але вже дещо забуті з плином часу образи, видати за цілком оригінальні, самобутні й неповторні. Другий

син – Степан – *«у 1966 році…»*, – писав Петро Нестеренко, – *став артистом балету в хорі ім.Г.Г.Верьовки. З великим захопленням їздив на гастролі з колективом, це давало йому можливість бачити і пізнавати світ краси. Відвідування музеїв та картинних галерей у містах, де проходили гастролі, збагатили духовно і розвивали світогляд та любов до мистецтва»* [114, с.13]. Олесь Доріченко доповнював: *«Бачив Степан Ганжа шедеври світового мистецтва в найкращих музеях світу, монументальні розписи Ороско, Рівери та Сікейроса захоплено споглядав зблизька. Не кажучи вже про розмаїття народної творчості тих країн, де йому випало побувати… **Чутлива душа художника линула до батьківських круговидів, щоб і своєю творчістю прислужитися рідній культурі»*** [51, с.49]. І сам Степан Ганжа зізнавався, як ***«на гастролях у Мексиці, я побачив розмаїття культур: інків, майя та ацтеків** – цивілізацій не відомого мені світу. Куди не глянь – дивовижно чудернацькі вироби з кераміки. **Космічні обличчя, виразна пластика, образна мова майже така, як у батькових роботах**. І зародилася в мене думка про неповторність і незбагненність його творчості»* [17, с.15]. Не дивно, що це «бачення» глиняних виробів давніх мешканців Центральної Америки теж стало однією з обов'язкових прикмет творчості Ганжі.

А ще слід згадати про приїзди до Олександра Ганжі художника й мистецтвознавця-аматора Нарциса Кочережка, який, за деякими свідченнями, і жив у гончаря майже два тижні; багаторічні відвідини (по кілька разів на рік) гончаря, кількаденне проживання й тривале листування київського художника Олександра Фисуна; приїзди народознавців Вадима Мицика і Володимира Данилейка, мистецтвознавця Володимира Титаренка, Григорія Мєстєчкіна; кількаденні та майже місячне перебування в Жорнищах славетної гончарки Олександри Селюченко; відвідини деяких інших осіб, причетних до мистецтва. Окремі з перелічених тут осіб не лише споглядали вже готові твори, допомагали їх випалювати, виконували деякі роботи по домашньому господарству, а й намагалися підказувати гончареві як доречніше творити, тобто фактично виконували роль персональних мистецтвознавців-консультантів, кураторів (напевно, під впливом Вадима Мицика, залюбленого в древні хліборобські культури, і саме в роки його відвідин Жорнищ, серед доробку Олександра Ганжі з'явилися воли з плугами; недарма ж краєзнавець і нині очолює Тальнівський музей історії хліборобства). От вам і «незнайомство» з музеями, виставками, археологією та мистецтвознавством!!! А якщо ще згадати про журналістсько-мистецтвознавче забезпечення піаркампанії провідними тогочасними українськими керамологами (Юрій Лащук, Леся Данченко, Василь Гудак), то такому іменитому патронуванню позаздрив би будь-який народний майстер-гончар України. Подібне «щільне» піклування про окремих народних майстрів, започатковане більшовицькими ідеологами в середині 1930-х років, набуло ознак сталого явища в традиційній культурі України в усі наступні десятиліття XX сторіччя. Цю українську особливість влучно означила керамолог Фаїна Петрякова, яка писала: *«Рядом с народными мастерами всегда была фаланга искусствоведов, которые курировали «народников» непрерывно и плотно. Разумеется, то были люди разного уровня культуры, подготовки, чувствования. Они шли параллельными рядами, внедряя в среду мастеров правила, всегда схоластические, выведенные из мнимых аксиом или произведений, взятых условно за эталоны»* [126, с.73].

ПОБУТОВА МІФОТВОРЧІСТЬ ЯК РУДИМЕНТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ФАЛЬШІ

Сини **Олександра Ганжі понавигадували чимало «історій» про батькове життя і гончарювання**. Зокрема, **син Степан** писав, немовби батько, *«коли закінчував гончарювати, то в решту глини, що залишалася невикористаною, додавав сломаччя і ліпив дивовижні фігури: чи то діда, чи то бабу, чи фантастичних коней та всілякої звірини, аби трохи втішитись та й забутись від тяжкої щоденної праці»* [17, с.15]. В дійсності, батько до 1972 року не ліпив ніяких скульптур, та й додавати сломаччя до грудок приготовленої глини не було ніякої потреби.

Син Петро вигадав також про існування в селі *«Ганжової гори»*, де буцімто гончарі брали глину [13], одноосібно перейменувавши відому в Жорнищах Лису гору своїм прізвищем. **Олесь Доріченко** вигадував, немовби дружина Олександра Ганжі *«у пости, а їх у церковному календарі чимало, вимучувала його голодом, хоч сама, потай від довірливого чоловіка, їла»* [53, с.191]. Так і хочеться запитати: а хіба під час посту віруючі взагалі нічого не споживали, і чи могли вони жити, нічогісінько не ївши?!

Усе нові й нові мистецтвознавчі фантазії на теми унікальної творчості Олександра Ганжі заохочували його синів і до всілякої «героїзації» біографії батька, яка полягала у вигадуванні міфа про *«скалічену творчу душу»* та численні труднощі, які доволилося тому долати на шляху самоствердження як мистця. Найбільш зловісну силу вони вигадали в образі останньої дружини Олександра Ганжі, яку зробили чи не головною причиною його смерті. **Степан Ганжа** із сумом намовляв, що дружина Ольга переконала батька, немовби *«всі злидні і його «виродки діти» – від диявола, а особливо ті вироби – ліпуни від самого антихриста. Тому перш за все потрібно позбутися тих ліпунів і ніколи більше не торкатись глини, бо то великий гріх перед Богом.. Нова дружина настільки зуміла його переконати, що він порубав улюбленого круга і після того вже більше ніколи не торкався глини… Після його смерті, тітка всі його вироби пороздавала не знати куди й кому. Багато що пропало»* [17, с.15]. Думку Степана доповнив його товариш **Олесь Доріченко**: Ольга Семенівна, дружина Ганжі, *«картала його за диявольський промисел і потихеньку знищувала його твори»* [53, с.191; див. також: 50, с.22]. **Іван Перепеляк** ще 1974 року написав, немовби Олександру Ганжі *«жінка гончарний круг розбила»* [123]. Ці вигадки в керамологічній літературі поширила й Лідія Мельничук, яка в своїй монографії проголосила: *«На жаль, чимало робіт мистця, в основному зусиллями його другої дружини, розійшлися по світу, не залишивши ніяких слідів про нові місця зберігання»* [99, с.289].

Прикро це усвідомлювати, але наведені вище слова загалом неправдиві. Ольга Ганжа, попівська дочка, під час німецько-совєтської війни три роки була на примусових роботах у Німеччині, звідти потрапила до Польщі, де працювала ще 6 років. Від батьків і польських господарів перейняла фанатичну релігійність і водночас спосіб життя сільських (містечкових) інтелігентів, а тому без особливого ентузіазму ставилася до виконання робіт у домашньому господарстві, не любила готувати страви. Водночас, вона на любительському рівні захоплювалася садівництвом, вирощуванням домашніх тварин. Основний час присвячувала церковним справам у місцевому храмі. За її ж свідченням, негативно ставилася до примусу гончарювання над чоловіком з боку сина і прихильно в цілому до гончарства. У одному з листів до Олександри Селюченко вона згадувала: *«Ви писали в одном письмі, що любіте глину, то і в нас теж можете заніматись: в нас даже есть горник невеличкий, що даже і випалити можна»* [93, лист Ольги Ганжі до Олександри Селюченко від 27.12.1978]. **Вигадки синів про розбиття жінкою гончарного круга була необхідною для оправдання відсутності певний час у Ганжі верстата для гончарювання, що було пов'язано з припиненням ним заняття ремеслом, та задля переконливішої мотивації роботи гончаря поза межами села (в Опішному та в Києві).** Насправді ж, і впродовж семи років після смерті чоловіка Ольга Ганжа не спалила гончарного круга, не «позбулася тих ліпунів», і не «породжувала», а все дбайливо доглянула й зберегла, незважаючи на те, що сини Олександра Ганжі після його смерті, за словами дружини Ольги, жодного разу не переступили поріг батьківської хати, а проте публічно заявили (словами Степана Ганжі), немовби в них *«ще жевріла надія, що в батьковій хаті буде його музей. Але доля розпорядилася інакше; тітка, помираючи, відписала хату чужим людям»* [17, с.15]. За спогадами Ольги Ганжі, за кілька років до смерті, Олександр Дорофійович побачив у газеті фотографію сина Петра, який працював за гончарним кругом (напевно, це було фото в газеті *«Правда»* [див.: 102]), і дуже розгнівався: адже стільки років навчав його, а він усе кинув і почав гончарювати! У стані афекту Олександр Ганжа почав рубати гончарний круг, але його зупинила дружина [Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інвентарна картка №Д-13]. Подібну історію розповіла читачам газети *«Молодь України»* і журналістка Валентина Восьмушко [11]. Можливо, Олександр Ганжа понівечив гончарний круг ще й з тією метою, щоб син Петро під час своїх короткочасних приїздів не перетворював хату на гончарну майстерню.

Після смерті Ольги Ганжі жорницька сільська рада, за свідченням жителів села, упродовж трьох років кілька разів зверталася до синів Олександра Дорофійовича з проханням приїхати на вітцівщину й вирішити, що надалі робити з хатою. Проте, сини «із жевріючою надією» проігнорували запрошення і в рідне село так і не приїхали. У результаті хату було продано молодій сім'ї, яка мешкає в ній і донині. З помешкання викинули варисту піч, яка займала надто багато місця, на дворищі згорів кимось підпалений сарай, город очистили від безлічі дерев; вхід на подвір'я тепер з протилежного боку хати, а про стару гончарну піч нині нагадують тільки численні черепочки виключно простого посуду… От і маємо вичерпну відповідь на риторичне запитання **Володимира Титаренка: «*Чому немає меморіального музею Олександра Ганжі в Жорнищах?*»** [147, с.17].

Цей же мистецтвознавець у одній зі своїх статей був більш прозірливим, запитуючи читачів: *«Пишучи ці рядки для журналу, я пригадую ті десятки скульптур, які так вразили мене під час першої зустрічі із Олександром Дорофійовичем. **Де вони тепер? В яких колекціях чи музеях перебувають?**»* [147, с.17]. Відповідь проста: усі тогочасні твори Ганжі зберігалися на горищі його хати (82 шт.). Ще 1981 року смертельно хворий гончар звертався до одного зі своїх знайомих, щоб той допоміг синам знайти машину для перевезення всіх гончарних виробів до Києва. Самі ж сини задля цього не зробили нічогісінько. Так і залишалися вони в хаті до серпня 1989 року, коли були перевезені мною разом з братом Юрієм до Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному [див.: 92, с.38]. Петро Ганжа від моєї пропозиції поїхати тоді разом до батьківської хати відмовився…

Таким чином, на сьогодні найбільша колекція гончарних виробів Ганжі (100 творів, у тому числі й побутовий посуд, виготовлені Олександром Ганжею, або ж приписувані його виготовленню) зберігається саме в Опішному*, а не в Москві, як донині доводиться чути з вуст популяризаторів жорницького гончаря. Тільки в кількох музейних закладах України зберігаються окремі його твори, а не в *«багатьох музеях»*, як недавно написала **Людмила Миколайчук** у газетній статті [100], продовжуючи нанизувати вже власні вигадки до життєвої біографії Олександра Ганжі.

Володимир Титаренко нещодавно із сумом писав, що **невідомо, куди подівся гончарний круг Олександра Ганжі**. *«Той круг*, – зазначав він, – *мав би бути сьогодні в одному із престижних музеїв України. Достойно було б поряд повісити золоту табличку із священним іменем його власника»* [119, с.5]. Це бажання мистецтвознавця частково збулося ще в 1989 році, коли круг жорницького гончаря став експонатом Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (верхняка круга віднайти не вдалося). Щоправда, він поки що зберігається в музейному фондосховищі й для нього ніхто з активістів-популяризаторів творчості Олександра Ганжі не подарував золотої таблички…

Ще один сімейний міф, обнародував **Олексій Дмитренко** зі слів **Петра Ганжі**. У повісті *«Опішня»* він повідомляв, **немовби перша дружина Олександра Ганжі померла від отруєння поливою**: *«Нас приголомшило горе: отруїлася мама… Вибираючи горщики з горна, мама надихалася полива, свинець потрапив у кров…»* [45, с.77]. Насправді ж, надихатися полива можна тільки до випалювання виробів, коли воно знаходиться в порошкоподібному стані. Після його плавлення

---

* Один твір, приписуваний Олександру Ганжі («Кінь»), передав наприкінці 1995 року Національному музею-заповіднику українського гончарства в Опішному в складі колекції гончарних виробів Поділля Володимир Титаренко [65]; 6 творів зберігаються в приватній колекції родини Пошивайлів

під впливом високої температури, з поверхні посуду свинець може потрапити в організм людини лише внаслідок контакту посуду з кислим середовищем (відповідними продуктами харчування). Отже, отруїтися свинцем, *«вибираючи горщики з горна»* практично неможливо. До того ж, Олександр Ганжа до 1960-х років виготовляв переважно простий, неполив'яний посуд. Причина смерті матері була в іншому: вона хворіла впродовж багатьох років, про що маємо свідчення **сина Степана**: *«мати тяжко хворіла», «вона постійно хворіла»* [17, с.14]. **Володимир Титаренко** додавав: *«…Важке життя, праця і хвороба передчасно звели зі світу дружину»* [119, с.3].

Олексій Дмитренко зі слів **Петра Ганжі** написав, немовби старий гончар, *«якщо не ставало дров, то розшивав хату, аби «догнати горшки вогнем» чи брав китиці з рогу»* [45, с.79]. В історії українського гончарства подібні факти зафіксовано, але не в Жорнищах: нічого такого з Олександром Ганжею не траплялося. Щоправда, односельці пригадують, як гончар не один раз розбирав верх на одній із колгоспних ферм, щоб випалити в горні посуд і був спійманий при цьому занятті. Його **син Петро** «опоетизував» цю сумну подію, використавши задля цього відомості, передовсім із побуту гончарів Полтавщини. Другий **син Степан** створив власну інтерпретацію того пріснопам'ятного факту, змалювавши батька як безневинну жертву сільських злодіїв: *«Тільки-но сонце на спочинок, батько збирався на нічну роботу до худоби. Було тривожно і лячно, бо часто туди приходили крадії вкрасти соломи чи товчі або й корову, це завжди був ризик небезпеки. Він інколи розказував, що злодії були відомі, і майже всіх він знав, але сказати – це підписати собі вирок. За те його часто звинувачували і накладали штрафи, робили облоги та труси…»* [17, с.14].

Степан Ганжа також писав, немовби, коли батько вирішив перебратися з кутка *«Гончарівка»* в центр села, *«наділили закинутий пустир, звалище сміття та битого скла. Сільрада доброго ґрунту не хотіла давати….»* [17, с.14]. Насправді ж, гончар сам вибрав місце, на якому місцевий єврей починав будуватися, заклавши фундамент майбутньої будівлі. На частині того фундаменту Олександр Ганжа й збудував своє друге житло, а присадибна ділянка землі вважається в селі однією з найбільш родючих…

Микола Шудря теж вигадував, немовби Степан Ганжа *«художню освіту здобув самотужки у батька»* [155], хоча батько сам не мав ніякої художньої освіти.

Нарцис Кочережко в своїй першій літературно-художній публікації про Олександра Ганжу (1971) написав, немовби гончар ще й ***«малював потроху*** *то козаків, то коней, то всяку всячину»*; що він зняв із власного горища *«згорток паперу. Розвернули ми – а там десятки списаних листів»* [66, с.283, 285]. У своїй книзі *«Сонячні барви»* він подав репродукцію одного малюнка Олександра Ганжі [67, с.57]. А журналістка Валентина Восьмушко вже 1990 року фантазувала про Олександра Ганжу неначе з його слів: *«Пройде вулицею людина, я підмічу в ній смішне, манеру триматися, говорити, жестикулювати. Спочатку намалюю на папері, а потім і виліплю»* [11]. Проте про захоплення старого Ганжі малюванням не згадав жоден мистецтвознавець, який писав про нього до кінця 1970-х років. Тільки в альбомі Лесі Данченко 1982-го року несподівано з'явилися репродукції 4-х його малюнків і текстовий коментар до них [118, с.16, 32, 33, 54, 55]. З першого ж перегляду їх кидається в очі одна дуже суттєва обставина: **на малюнках немає й натяку на образність антропо- чи зооморфних глиняних творів, на тотожність принципів моделювання з глини і малювання фігур, обличчя, рук тощо.** Водночас майже тотожне вирішення постаті бандуриста, коня можна бачити на фаянсових тарелях Петра Ганжі. Звідси роблю один висновок: **Олександр Ганжа не є автором цих малюнків або ж намалював їх одноразово під примусом і за вказівками, як саме те треба робити, з боку сина (синів), а, може, і Нарциса Кочережка, який вперше про це повідомив**.

У повісті Олексія Дмитренка *«Опішня»* подано спогад Петра Ганжі про його захоплення малюванням. Основними його мистецькими образами були квіти, коники і півники: *«Тією щіточкою я намалював свої перші квіти, коників, півників»* [45, с.77]. Саме **з цих мотивів вибудовуються сюжети акварельних малюнків, поданих згодом як малюнки самого Олександра Ганжі.** Про захоплення малюванням і ліпленням іншого сина – Степана – ще в 1975 році писав його друг Олесь Доріченко: *«Молодший Степан… також неабиякий самодіяльний художник та скульптор, автор багатьох розписів, самобутніх портретів»* [49]. Звертав на це увагу й Нарцис Кочережко: *«…Дар талановито відтворювати світ у розписах передався молодшому синові Олександра Дорофійовича – Степанові, артисту за фахом. Як і батько, він тонко відчуває колір і ліпить модель композиції з найраціональнішою простотою і водночас досконалістю»* [67, с.58]. Інший автор – А.Гриценко – 1985-го року в газеті *«Вечірній Київ»* додавав: *«І щиро заздрила малеча синам гончаря Петру і Стьопці, котрі не лише допомагали татові випалювати різноманітну посуду, але й самі, бувало, пробували свої сили на гончарному крузі. І виходило у них досить непогано»* [20]. Звідси теж можна гадати, що **авторами розписів, як і «ранніх» скульптурних творів, що приписуються Олександру Ганжі, був один із синів (обидва сини)**.

ШАМАН АБО «ВЕЛИКИЙ ОРИГІНАЛ І ВИТІВНИК»

Син Олександра Ганжі – Петро – уже від 1969-го року талановито виконував функції менеджера з виставкового бізнесу, заняття яким дозволяло заявляти про себе, входити до певних художньо-бюрократичних структур, отримувати гонорари. Перші кроки подібної діяльності були пов'язані з влаштуванням виставок опішненських гончарів у Полтаві, Харкові та в інших містах. 1970 року 6 опішненських гончарів і головний художник заводу «Художній керамік» Петро Ганжа стали членами Спілки художників УРСР. Тоді ж на підприємстві було створено творчо-експериментальну лабораторію, яка стала

гончаротворчим центром всесвітньо відомого промислу. Наступного року ще 6 майстрів влилися в когорту спілчан. Спрямовуючи в творче русло опішненських гончарів, організовуючи їхні групові виставки в Полтаві та Харкові, головний художник заводу Петро Ганжа набув значного досвіду популяризації народних майстрів, творення їх мистецького іміджу. За свідченням Олеся Доріченка, Петро Ганжа – *«великий оригінал і витівник. Зусиллям власної волі вибився в люди, сперше п'янів від успіхів і вірив у власну геніальність, а з плином років, мабуть, трохи змінив думку про свою винятковість. Та художник він до дідька талановитий і самобутній, але ж і баламут, і зануда»* [50, с.23; див. також: 53, с.191]. Доля розпорядилася так, що **саме він став злим генієм свого батька**.

Заохочений значними успіхами опішненських творців зооморфної та антропоморфної скульптури, запаморочений несподіваною фортуною, Петро Ганжа від мрій про власне чільне місце під сонцем перейшов до реального утвердження свого імені в мистецькому світі. Як відомо, віра без діла мертва, а тому в другій половині 1960-х років він почав виготовляти скульптурний антропоморфний посуд, запозичаючи окремі посудні форми й прийоми роботи в гончарів минулого і сучасності, поступово напрацьовуючи свій власний стиль ліплення гончарних виробів; мріяв про влаштування персональної виставки. Проте художнику-керамісту для втілення своїх корисливих мрій не вистачало «іменитості», величного «родовитого» походження, а по суті, серйозного підґрунтя, апелюючи до якого час від часу можна було б реально просуватися до художнього олімпу. Тому **наприкінці 1971 року він несподівано вирішив залучити до скульптурної творчості свого батька** – у минулому гончаря, а на той час пенсіонера, який уже майже пів десятка літ не сідав за гончарний круг. У результаті – **напрацьовані сином особливості ліплення антропоморфного посуду та частина його творів були приписані батькові, який відтоді подавався ним не інакше, як єдиний творець цього скульптурного стилю в народному гончарстві**. Гадаю, що до такої авантюри, з поміж іншого, його заохотили і публікація про батька в щорічнику *«Наука і культура. Україна. 1971»* [66], і пропозиція директора Музею народної архітектури та побуту УРСР організувати при цьому столичному закладі гончарну майстерню. Чи не найпотужнішим каталізатором для прийняття Петром Ганжею авантюрного рішення стала його поїздка на початку жовтня 1971 року у Вільнюс на Всесоюзну виставку *«Кераміка СРСР»*. Побачивши там твори молодого мистця Тараса Левківа, який щойно закінчив навчання в Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, за образною мовою багато в чому подібні до його скульптур, підготовлених до персональної виставки, очевидячки, Петро Ганжа зрозумів, що показавши свої епігонські роботи він уже не матиме пальми першості й ніколи не перевершить Тараса Левківа. Такі невеселі роздуми підвели його до **головної авантюрної ідеї всього життя: він вирішує виставити власні твори як батькові**.

Визначальну роль у реалізації авантюрних ідей Петра Ганжі відіграло його тісне знайомство з провідним українським керамологом, мистецтвознавцем Юрієм Лащуком, який чимало допомагав своєму колишньому студенту і щиро вірив у його патріотичні наміри щодо збереження та творчого розвитку традицій українського гончарства. З огляду на цю обставину, широке коло знайомих львівського вченого, серед яких були провідні тогочасні совєтські мистецтвознавці, художники-керамісти, народні майстри-гончарі, стало підґрунтям для успішного втілення приватних егоїстичних бажань Петра Ганжі.

Скульптурні твори Петро Ганжа виготовляв і в Жорнищах, і в Опішному, і в Києві. Ольга Ганжа згадувала, як на початку серпня 1970 (1971?) року в Жорнищах *«ми пішли в церкву* (Ольга і Олександр Ганжі. – О.П.), *а він намісив глею, ми приходимо с церкви, а він крутить. Кругом наскидав велику купу слимача і нічого в нього ни получается. Як стануть сваритися – просто ужас!»* [95, лист від 12.08.1978]. **Батько завжди слідував до місця перебування свого сина Петра, тобто туди, де була певна матеріальна база для виготовлення скульптурних посудин. Присутність батька слугувала для Петра Ганжі своєрідною ширмою, за якою він міг активно продукувати «батькові» твори, виставляти їх на люди, випалювати, без побоювання бути запідозреним у фальсифікації.** Такою була мета приїздів Олександра Дорофійовича до Опішного, де Петро Ганжа працював головним художником заводу «Художній керамік» і мав можливість виготовляти, склити й випалювати твори «під батька». Олександр Ганжа в листі від 15 січня 1973 року до Олександри Селюченко в Опішне писав: *«..Я тебе прошу, як там у теби получиця из тими речами, що я зробив; як из ними Петро розделався, то ти міни напиши листа і все опиши»* [93, лист від 15.01.1973]. Тобто мова йде про перебування його в Опішному і співучасть у виготовленні певної кількості виробів, які мав «довести до ума» син Петро.

Так було і в Музеї народної архітектури та побуту України в Києві, де Петро Ганжа працював завідувачем сектора народних промислів і мав можливість гончарювати. Скажімо, у травні 1974 року він задумав організувати нібито спільну виставку своїх і батькових робіт у скансені. Оскільки скульптурних посудин, виготовлених ним раніше, було недостатньо для нової виставки, планувалося більшість майбутніх експонатів зробити в майстерні музею. Ідею виготовлення творів у скансені, хоча вже й без виставки, вдалося реалізувати тільки впродовж 1974-1975 років, коли батько майже 4,5 місяці перебував у музеї. Різниця в матеріальному забезпеченні заняття гончарством на заводі та в музеї суттєво позначилася на архітектоніці та стилістиці «його-батькових» скульптурних посудин. Невисокі, неполив'яні, з мінімальним набором наліплень, з вухами-ручками без виділення пальців, тобто немовби наспіх зроблені в музейних умовах Києва, значно контрастують з високими творами, скленими синьою, коричневою та зеленою поливами, виготовленими на гончарному кругі з моторчиком у заводських умовах Опішного. Можливо, зовсім не був збігом обставин факт перебування в Музеї народної архітектури та побуту України разом з Олександром Ганжею єдиного на той час у Опішному гончаря-кустаря Йосипа Сулима, який не тільки будував горно на садибі гончаря в скансені (1974), а й виготовляв там гончарні вироби (глечики), які могли бути й основою для наліплювання Ганжею окремих деталей, що моделювали людські обличчя.

Отже, **більшість виробів, виготовлення яких приписується Олександру Ганжі, виготовлено його сином**. Окрім цього для них Петро Ганжа готував глиняну масу, у тому числі й шамотну, витягував на крузі посудні форми, покривав їх побілом, декорував ангобами або ритованими лініями, покривав вироби поливою, випалював, підписував їх за батька, вигаду-

вав назви і датування. **До обов'язків старого гончаря входило тільки наліплення окремих деталей** (ніс, очі, брови, вуса, рот, борода, вуха).

З огляду на нові перспективи, надалі **основний акцент Петро Ганжа зробив на просуванні нібито батькового скульптурного посуду на художньому ринку:** влаштовував персональні виставки в Харкові і в Москві та їх обговорення, подавав твори на інші художні виставки, отримував за твори більшість гонорарів. Одночасно **виконував функцію батькового речника:** організував кампанію з популяризації його творчості в періодиці, залучаючи до цього провідних українських мистецтвознавців – дослідників гончарства, а також літераторів, журналістів. Він чітко усвідомлював, що всесоюзна (або ж і міжнародна) знаність батька, численні публікації про нього за авторством відомих у країні мистецтвознавців, дозволять йому успішніше (дорожче) продавати скульптурний посуд, а отже й вирішувати багато особистих побутових, кар'єрних і фінансових справ. Таким чином, **батько на той час став єдиним універсальним інструментом для вирішення багатьох амбіційних прагнень сина.** При цьому останній **чітко дозував інформацію про епізодичну батькову гончарську діяльність і всіляко обмежував спілкування з ним сторонніх осіб**. Навіть віддаленість Жорнища від основних мистецьких центрів України, погане транспортне сполучення з селом були вдало використані Петром Ганжею. У той час, коли батько був немовби в резерваті, ізольований від навколишнього світу, й був практично недоступний для спілкування з мистецтвознавцями, його **син на власний розсуд вибудовував інформаційний місток до преси.** Вакуум спілкування й правдивих знань з вуст старого гончаря заповнювався вигадками сина, який на той час був у одному з епіцентрів народномистецького життя України. **Постійно спілкуючись з художниками, народними майстрами, мистецтвознавцями, етнографами, краєзнавцями, він мав реальний вплив на формування громадської думки про вигадану творчість батька, і треба визнати, що цей унікальний шанс використав уповні.** Він писав **міфологізовані спогади про багаторічну скульптурну творчість батька, які згодом ставали основним фактологічним джерелом для укладання публічної творчої біографії гончаря українськими мистецтвознавцями** (саме за спогадами Петра Ганжі писала Олександра Данченко свою першу статтю про жорницького гончаря в журналі «Декоративное искусство СССР» [35] та вступну статтю до альбому про творчість Олександра Ганжі [118]). **Саме Петро Ганжа був першоджерелом поширених серед мистецтвознавців думок про проявлення в творчості Олександра Ганжі художньо-стилістичних ознак давніх скульптур Трипілля, скіфської доби, цивілізацій майя, ацтеків, народів Африканського континенту.** Він **дуже майстерно запрограмовував учених на бездумне повторення його ж ключових ідей, які мали б визначати велич і унікальні досягнення батька в українському гончарстві.** Одночасно це був і достатньо зрозумілий інформаційний сигнал дослідникам народного мистецтва про джерела запозичення Петром Ганжею окремих художніх образів та ідей, які втілювалися в «його-батькових роботах», але тогочасне мистецтвознавче середовище аж ніяк на те не зреагувало.

Задля переконливості доказів, Петро Ганжа дарував свої і «батькові» роботи відомим особистостям; обіцяв директору київського скансену, що кращі роботи із харківської та московської виставок Олександра Ганжі потраплять до музею; часто організовував покази фільму *«Круг»*; замовляв статті про Олександра Ганжу провідним мистецтвознавцям тощо. Отже, без **ідей та авантюризму Петра Ганжі, його наполегливості, впертості, вміння блискавично оцінювати сучасну йому ситуацію в мистецькому світі й максимально використовувати її задля творення власного іміджу, без його власної творчої манери ліплення, нав'язаної батькові, Україна б не мала такого фарсового явища в народному гончарстві.**

Справа популяризації творчості батька також дозволяла Петру Ганжі успішно вирішувати власні кар'єрні справи: в Опішному йому вже було нецікаво, тому з 1973 року він робив усе можливе, щоб стати співробітником київського Музею народної архітектури та побуту УРСР. І свого врешті-реш добився: з квітня 1974 року він уже працював у столичному закладі. Через батькове ім'я він вибивав собі квартиру, майстерню в Києві тощо. Проте **від серпня того ж таки року до батька в Жорнище почав систематично їздити київський художник Олександр Фисун**, який у березні того ж року, перебуваючи в Москві, ознайомився з творами Ганжі в будинку Спілки художників СРСР й відтоді став фанатичним популяризатором його творчості. На мою думку, це не передбачалося авантюрними планами Петра Ганжі, оскільки **відтоді батькове гончарювання набувало ознак публічності, відкритості й загрожувало розвінчанням так по-мистецьки виліпленого міфа.** Відтоді синівська ініціативність почала затухати; кілька разів він ще приїжджав до батька, щоб за кілька днів наготувати певну кількість скульптурних посудин, які батько (за допомогою сина Степана, Олександра Фисуна та інших осіб) через деякий час випалював. *«Петро мені писав, що я приїду і ще треба шос зробити нове і відвести. А як заліз у цю роботу, тай усе пропало – це уже его не кортит»*, – писав Олександр Ганжа в одному з листів до Олександри Селюченко [93, лист від 02.12.1976].

«Творчість Олександра Ганжі» 1974-1976 років законсервувалася на відомих уже («озвучених») формах виробів, тобто їх асортимент був майже незмінним. **Олександр Ганжа, набувши певного досвіду ліплення, міг уже й сам (за зразками) виготовляти окремі фігури, але підірване здоров'я невдовзі унеможливило гончарювання в будь-яких його виявах.** Упродовж 1976-1992 років про Олександра Ганжу вже не згадував Юрій Лащук, упродовж 1976-1981, 1983-2001 років – Леся Данченко, упродовж 1977-1989 років – Василь Гудак, упродовж 1976-2001 років – Олесь Доріченко.

Після появи альбому Лесі Данченко *«Олександр Ганжа»* (1982), рік видання якого співпав зі смертю майстра, **хвиля активної популяризації жорницького гончаря вляглася аж до 2002 року**. Упродовж цього періоду про гончаря лише інколи статистично згадували мистецтвознавці. В цей час відбулася **лише одна достатньо симптоматична подія**: у листопаді-грудні 1988 року в Будинку творчості «Седнів» діяла республіканська творча група народних майстрів, з якою працював Петро Ганжа, натоді вже голова Республіканської комісії з народного мистецтва Спілки художників України. Він, зокрема, запровадив у Седневі *«копіювання кращих зразків народного мистецтва видатних митців»*, з-поміж яких провідним «зразком» стала творчість його батька Олександра Ганжі, обрамлена розмовами про його рівновеликість з досягненнями в

гончарстві братів Герасименків, Олександри Селюченко, Остапа Ночовника, Івана Гончара та Івана Білика [14]. Результатом такого «цілеспрямованого» навчання постав цілком компілятивний антропоморфний посуд валківського гончаря Бориса Цибульника, в якому химерно поєдналися стильові ознаки творів Федора Гнідого та Ганжі [див. малюнок: 14, с.68]. Незважаючи на еклектичність подібних робіт, Петро Ганжа усіляко популяризував і заохочував їх виготовлення народними майстрами, заявляючи, немовби вони *«здобули визнання на звітній виставці в Києві»* [14, с.68]. На Першому всеукраїнському симпозіумі майстрів народного мистецтва в Седневі Петро Ганжа й сам почав виготовляти антропоморфну скульптуру, майже таку саму, як робив це в Опішному 1969 року, але вже нібито за батьковими мотивами [15, с.22]. Очевидячки, це потрібно було для того, **щоб мати цілком конкретні свідчення впливу творчості Ганжі на народних майстрів-гончарів та художників-керамістів з різних регіонів України.** У той же час Петро Ганжа вкрай негативно ставився до появи творів, які б чимось нагадували «його-батькові», з-під рук художників-керамістів, випускників Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Причому, він однаково звинувачував у епігонстві як тих мистців, які нічого не запозичали в Ганжі (Тарас Левків, Львів), так і тих, хто самобутньо інтерпретував образне вирішення скульптурних посудин Ганжі і зробив це одним із мотивів власної творчості (Ольга Безпалків, Львів; Уляна Ярошевич, Львів; Леонід Богинський, Київ) або ж провідною тематикою творів (Петро Мось, Харків).

Нав'язування народним майстрам з інших гончарних осередків України образної мови та творчої манери нібито свого видатного батька, а насправді своїх власних, супроводжувалося також недостатньо рішучими зусиллями Петра Ганжі ідеологічно обґрунтувати такі нав'язливі дії й сформувати відповідну позитивну громадську думку. З цією метою, очевидячки, було організовано написання й опублікування в газеті *«Молодь України»* в 1990-му році сумбурної статті-опусу *«Жорницький дяк»* Валентини Восьмушко, яка стала вкрай невдалою спробою нагадати про унікальність творчості Олександра Ганжі, до якого буцімто їздили гончарі з інших регіонів України, щоб запозичити досвід гончарювання [11].

Упродовж 1994-1997 років, уже в іпостасі одного із секретарів Спілки художників України, **Петро Ганжа зробив чергові кволі спроби реанімувати культ батька** через опублікування про нього статті в провідному українському мистецькому журналі *«Образотворче мистецтво»* [13], згадування у власній книзі *«Таємниці українського рукомесла»* [15] та вміщення в біографічному довіднику *«Мистецтво України»* статті Миколи Шудрі *«Ганжи»* [155], хоча з того нічого не вийшло. Проте з поступовим відходом від активної роботи в Національній спілці майстрів народного мистецтва України її голови, народного художника України Володимира Прядки, який до певної міри був антагоністом Петра Ганжі, і з одночасним посиленням впливу в ній іншого сина Олександра Дорофійовича – Степана – **від 2002 року новітнім адептом творчості Олександра Ганжі вперше в Україні виступила громадська організація. Доти приватна піаркампанія відтоді набула системного характеру й стала відомчим, корпоративним інтересом, який тепер публічно реалізовується вже під прапорами національно-культурного відродження.**

УРОКИ

1. Сумніви. **Не всі в Україні вірили в авторство Олександра Ганжі, й не всі закривали очі на явні ознаки «чужорідності» його виробів поміж класичних творів давнього й сучасного народного гончарства.** У середині 1970-х років було багато діячів культури і мистецтва, які сумнівалися в автентичності творів Олександра Ганжі, а тому й неохоче брали їх на виставки, не писали про них, не поспішали закуповувати до музейних колекцій. Можливо, саме тому 15 квітня 1976 року доктор мистецтвознавства Юрій Лащук написав листа заступникові міністра культури Української РСР Ользі Чорнобривцевій, у якому запитував: *«Не зрозуміло чому, твори О.Ганжи постійно, майже повністю, відхиляються від участі на республіканських виставках? Чому експертна комісія Міністерства культури досі визнала можливим закупити лише один його твір?.. Досі не відбулися його персональні виставки у Києві та рідній Вінниці. В музеї ж обласного центру не можна знайти жодного твору цього корифея українського народного мистецтва…»* [77, с.2]. На цей лист М.О.Криволапов, начальник Управління образотворчих мистецтв Мінкультури відповів, що *«питання організації персональної виставки Ганжі О.Д. у Вінниці вирішує обласний будинок народної творчості, де майстер має бути на обліку»* [77].

Лише **інколи мистецтвознавці немовби здивовано запитували себе й інших: звідки в глухому селі могло постати таке мистецьке явище:**

- **Володимир Данилейко:** ***«Ще один парадокс.*** *Злет – на наших лишень очах – названих корифеїв сучасного українського народного мистецтва (і це поряд із зникненням цілих осередків народного мистецтва – також на наших очах) і немічність, розгубленість, нерозбірливість мистецтвознавчої критики, млявість її думки… **Чим це пояснити?**»* [33, с.3; див. також: 32, с.73];
- **Володимир Титаренко:** ***«Диву даєшся**, як за умов безконечно нужденного і злиденного колгоспного життя у віддаленому селі Жорнище, що на Вінниччині, **зміг постати** такої дивовижної художньої сили майстер»* [119, с.3].

Проте ніхто з мистецтвознавців не брався серйозно аналізувати, співставляти, порівнювати роботи Олександра Ганжі, бо на перешкоді постав авторитет відомих українських дослідників гончарства; як уже мовилося, Петро Ганжа дуже вдало «приклав» до скульптурних творів індульгенції-статті **Юрія Лащука, Лесі Данченко, Василя Гудака та багатьох інших більш-менш авторитетних осіб**, після чого ніхто не відважувався висловлювати інші думки. Виникла парадок-

сальна ситуація, майже як за Тарасом Шевченком (*«Од молдаванина до фінна все мовчить»*), хоча в даному випадку потрібна була вірність учених одному із заповітів Кобзаря: «…Та читайте Од слова до слова, Не минайте ані титли, Ніже тії коми, Все розберіть…» [154, с.261].

Наприкінці 1980-х років про окремі недоліки українського совєтського мистецтвознавства все активніше почав заявляти керамолог, доктор мистецтвознавства Юрій Лащук. У середині останнього десятиліття XX століття його принципову позицію підтримала ще один львівський керамолог, доктор мистецтвознавства Фаїна Петрякова, яка висловлювала думки про необхідність «ревізії» всього надбання совєтського мистецтвознавства. Вона ж зробила висновок, що ***«одной из причин регресса в сфере народного искусства является кризис в украинском искусствоведении.*** *Это реальность. Здесь сошлись две разные силы: общая беда и общая вина. Оптимальный путь выхода из отчетливо выкристализировавшегося явления кризиса народного искусства и искусствоведения лежит через покаяние последнего.* ***Это должен быть критический анализ работ, публикаций советского времени, всего того, что было грешного, и праведного в зоне народного искусства, в истории украинского народного искусства.*** *Нужна только четкая оценка, без лжи и самообмана, подтасовок, комплементарности, без сюсюкающего сладкопения. Таковы приоритеты!»* [126, с.75-76]; *«это позволит* ***создать в Украине основы современной науки о народном искусстве****»* [125]. Як актуально звучать ці думки й через десять років після їх обнародування, і як мало змін на краще в цьому напрямку сталося відтоді в сучасній Україні! **Сподіваюся, що пропонована стаття започаткує саме те вкрай важливе для новітньої Української Держави оновлення, до якого так натхненно закликала Фаїна Петрякова!**

2. Приклад для наслідування. Проте **в Україні знаходилися люди, які не тільки здогадувалися чи знали про авантюризм Петра Ганжі, але й прагнули скористатися його прикладом, лише дещо змінивши акценти.** *«В ареале народного искусства,* – узагальнювала Фаїна Петрякова, – *критика, показывая явление, представляя творчество одного художника или большую выставку, преимущественно стремилась к панорамности, не вдаваясь в детали, не уходя в глубину, но зато – «от края до края». Для широты охвата, т.е.* ***показа невиданного расцвета, например, какого-либо «осередка», внезапно создавались творческие величины или раздувались до требуемой концепции.*** *Любой критический подход к подобным фактам обозначался как акция в силу личной неприязни либо как проявление непонимания народного искусства с оттенком партийно-классовой враждебности «критикана»* [126, с.74-75].

Опісля успішної «розкрутки» Олександра Ганжі, **приблизно з 1975 року було започатковано подібний експеримент з «просування на художній ринок» династії Тарасенків. Ставку було зроблено на нікому невідомого доти гончаря Михайла Тарасенка із села Дибинці Київської області.** Його було обрано на роль новітнього месії дибинецького гончарства. Саме під впливом мистецтвознавців, які опікувалися Михайлом Тарасенком, той почав творити антропо- й зооморфні скульптури. І це було не його власне підсвідоме проникнення в генетичну пам'ять, як про це філософствують сучасні українські мистецтвознавці [див.: 108, с.189], а звичайне механістичне втілення знань людей, прекрасно ознайомлених із давньою і сучасною художньою спадщиною. Гончар-посудник під «натиском» і матеріальним заохоченням арт-менеджерів, почав виготовляти глиняну скульптуру, тематично-образний діапазон якої ґрунтувався не на виявленні, матеріалізації підсвідомого, і навіть не на місцевій гончарській традиції, а на вказівках навчителів-кураторів. Ось як писала про це Світлана Дорош: *«…Близько 1977 року і пізніше… дибинецька кераміка знову почала з'являтися у художніх салонах. Однак – не зовсім традиційна і властива цьому осередкові гончарства. За допомогою експериментальної студії народного мистецтва при Київському обласному Будинку народної творчості* (нею керував Григорій Мєстєчкін. – О.П.), *один із майстрів (лише один) Михайло Тодосович Тарасенко перейшов від посуду до художньої кераміки, вивчившись у гончарній школі поблизу Києва. Чи то забоялися, чи то заняття саме художньою керамікою здавалося гончарям некровною справою, але, окрім М.Т.Тарасенка, а згодом і його синів – Василя та Михайла, ніхто вчитися не поїхав. А у Тарасенка-старшого з'явилися казкові персонажі, і саме його творчість, його вироби обійшли чи не всі видання нашої України»* [55, с.19]. Чи не правда, знайомий уже сценарій?

Згадаймо також пріснопам'ятну історію із «саморозкруткою» самодіяльного «гончаря», філолога за освітою, Вячеслава Рисцова аж до висунення його на здобуття Державної премії УРСР імені Тараса Шевченка! За дивного збігу обставин схождення цього авантюриста в гончарстві почалося в рік смерті Олександра Ганжі (1982), коли він уперше почав експонувати «свої» вироби на виставках [12, с.2 обкладинки]. Сюжет його авантюри розгортався за образом і подобою: «тріумфальна» хода так само починалася з Харкова: 1982 року в харківському *«областном научно-методическом центре»* (?!) експонувалася перша персональна виставка Вячеслава Рисцова [12, с.2 обкладинки], а його перший каталог творів благословила у світ завідувач відділу декоративно-ужиткового мистецтва Харківського художнього музею В.Мизгіна точнісінько так, як і співробітник того ж таки музею Алла Хмельницька – каталог виставки Олександра Ганжі. Прикметно, що більшість персональних виставок цей «гончар» влаштовував так, щоб їх якомога менше бачили відомі мистецтвознавці та мистці, нерідко – якомога далі від України: наприклад, у павільйоні *«Радянська культура»* на ВДНГ СРСР, у Московському міському товаристві охорони природи, Державному історико-художньому і природному музеї-заповіднику Василя Полєнова в Тульській області, у Будинку космонавтів Зоряного містечка, у Спілці письменників України, або ж у виставковому павільйоні Музею народної архітектури та побуту України в Пирогово, куди взимку добратися було майже неможливо.

«Творчою базою» для Вячеслава Рисцова стало те ж саме Опішне. На відміну від досліджуваної в цій статті колізії, Вячеслав Рисцов брав у опішненських гончарів сформовані й висушені або ж один раз випалені твори, підписував своїм іменем, ангобував, випалював, малював їх гуашшю і видавав за свою власну творчість. Виготовляв також антропоморфний та зооморфний посуд; при цьому його людиноподібні посудини були як рідні брати виробів знаного земляка Федора Гнідого. На

покришках часто наліплював різні фігурки, голови – точнісінько так, як це робив валківський гончар чи писали мистецтвознавці про ранній етап творчості Олександра Ганжі.

Особливу увагу звертав на видання буклетів, каталогів виставок, опублікування статей у газетах і в журналах. При цьому всі, хто писав на той час про Вячеслава Рисцова, робили це виключно зі слів «гончаря»; не бачили його за роботою на власні очі. За здійснення своїх бажань щедро обдаровував потрібних людей керамікою, а ще писав бездарні вірші, які завбачливо присвячував тогочасним головам правління Спілки художників України та іншим впливовим особам у світі мистецтва (Василю Бородаю, Олександру Лопухову, Тетяні Яблонській, Івану Аполлонову тощо).

Відомі також численні факти творення ним нового іміджу способом візуально-літературного нав'язування асоціацій, коли уявлення про одну людину немовби стають неодмінною належністю й іншої. Задля цього він, наприклад, організував персональну виставку в залах Спілки письменників України спільно з відомим гончарем із Віти Поштової, що поблизу Києва, членом Спілки художників України Яковом Падалкою; разом із ним хитро посміхався на груповому фото виставкової листівки, де, у першу чергу, мова йшла не про гончаря-корифея, а саме про нього, Вячеслава Рисцова. Чим не повторення історії зі зйомками стрічки *«Круг»*?! *«Крім того,* – писав Петро Ганжа, *– на цій претендентській виставці були представлені роботи знаменитих опішнянських майстрів, що протягом років подорожували по країні на так званих персональних виставках В.Рисцова, супроводжуваних розкішно виданими кольоровими афішами та буклетами. Мабуть, Я.Падалка своєчасно не розглядів привласнення В.Рисцовим виробів всесвітньовідомої традиційної опішнянської кераміки, а офіційно визнав лише в січні 1988 року»* [14, с.64]. Аналогія вбачається навіть у тому факті, що якщо у фільмі«Круг» «велич» Олександра Ганжі утверджувалася авторитетом народного художника СРСР, академіка Василя Касіяна, то презентаційну статтю на листівці виставки 1987 року Вячеслава Рисцова та Якова Падалки, як і книгу «При гончарному крузі» Вячеслава Рисцова, «вирядив» у світ інший Василь – теж народний художник СРСР і теж академік – Василь Бородай [3; 140; 12]. Він же «нічтоже сумняшеся» бездумно підписав своїм іменем панегіричний текст статті під назвою *«Щедра палітра гончаря Вячеслава Рисцова»*, написану самим Рисцовим, а опубліковану в журналі *«Народна творчість та етнографія»* [4]. Академік, зокрема, захоплено констатував: *«Зліт В.О.Рисцова до майстерності був стрімкий, успіх прийшов одразу. Авторитет майстра зростав од виставки до виставки, щоразу супроводжуваний щедрою і доброзичливою пресою. Про майстра-гончаря заговорило багато друкованих органів, журналісти, мовби наввипередки поспішали розповісти про нього…»* [4, с.66].

Отже, сценарій приховування плагіату майже цілком було скальковано з історії зведення на гончарський олімп Олександра Ганжі, з бездоганно виписаною історією становлення «самобутнього художника», де є й дід-гончар, який *«все своє життя провів біля гончарного круга»*, й бідкання як *«Славкові-дитині… не вистачало дідової гончарні», і як Рисцов «до школи приходив, мнучи в кишені шматочки глини, позбируваної за містом»*, і як школяр *«уже на рівних з дідом ліпив і випалював вироби, покривав їх поливою»* та багато інших нісенітниць [4, с.66-67]. Щоправда, відсутність у Вячеслава Рисцова серйозного лобі в середовищі відомих керамологів стало вирішальним фактором того, що про плагіат знали багато хто в Україні, хоча й не поспішали заявити про це публічно. За ще одним, гадаю, закономірним збігом обставин саме Петро Ганжа, виступивши на другому пленумі Спілки художників України в листопаді 1987 року, започаткував кампанію «вигнання з раю» Вячеслава Рисцова [14, с.64], тобто публічного розвінчування чергового гончарського міфа, й довів її до сподіваного результату: відтоді й донині про «слобожанського гончаря» ні слухом, ні духом не чути.

Подібним чином Петро Ганжа боровся з українським міфом про «винятковість» творчості народного художника України, київського кераміста Дмитра Головка, який усюди декларував, немовби зооморфна скульптура опішненських гончарів є похідною від його виробів. Переконаний, що **постійна націленість Петра Ганжі на викриття того чи іншого мистця в творчому плагіаті, творення в своїй особі суспільного образу борця за «чистоту» в народному мистецтві була своєрідним апробованим світовою художньою практикою способом приховування власного епігонства, авантюризму та безперервного фальшування реалій гончарського життя свого батька**.

3. Король помер – хай живе король! (новочасні апологети гончарського суперміфа). На початку XXI століття єдиним активним популяризатором «творчості Олександра Ганжі» стала Національна спілка майстрів народного мистецтва України. Об'єднуючи в своїх лавах народних і самодіяльних майстрів країни та поодиноких мистецтвознавців, вона намагається сформувати національний пантеон культових осіб, які б поставали прикладами для наслідування молодими мистцями. З-поміж інших було обрано й Олександра Ганжу. **Визначальними при цьому були не наукові аргументи, не фахове мистецтвознавче обґрунтування, а захоплення різноманітними вигадками про творчий доробок цього гончаря під впливом чільних членів спілки, так чи інакше причетних до творення міфологізованої біографії жорницького гончаря.** Приводом для сакралізації чергового народного майстра стала *підготовка до відзначення 100-річчя від дня народження Олександра Ганжі*. Підготовку до цієї події кожний співтворець міфа про нього використав традиційно по-своєму: одні – щоб нагадати про свої застарілі фантазійні висновки **(Леся Данченко)**, другі – щоб уже вкотре «попіарити» на користь друзів **(Олесь Доріченко)**, треті – щоб якось компенсувати свою минулу байдужість до популяризації «батькового» гончарювання **(Степан Ганжа)**, четверті – щоб на основі фальсифікованих фактів продовжити творення хибних висновків про окремі аспекти розвитку української народної художньої культури **(Олександр Найден)**. Характерно, що при цьому фактично повністю відійшов у тінь головний провідник колишньої кампанії – художник-кераміст **Петро Ганжа** (не публікує статей, не був на відкритті ювілейних виставок виробів Ганжі в Опішному та в Києві, не приїхав у Жорнище на відкриття пам'ятника на могилі батька), зате появився новий фігурант популяризаційної кампанії, заохочуваний перспективою нагадування про своє існування – художник-кераміст **Володимир Онищенко**.

Перша хвиля новітньої піаркампанії прокотилася 2002 року, коли в друкованому органі Спілки – журналі *«Народне мистецтво»* – з'явилася серія публікацій про Олександра Ганжу. Вони належали перу **Лесі Данченко, Степана Ганжі, Олеся Доріченка та Володимира Титаренка** [40; 17; 52; 147]. **Нічого посутнього до вже відомих фактів вони не додали, а проте повернули дещо призабуте ім'я до когорти корифеїв українського народного мистецтва. По суті, відтоді Національна спілка майстрів народного мистецтва України стала ініціатором сучасного відродження міфа про «творчість» Олександра Ганжі.**

Наступна хвиля стала найпотужнішою за всі роки згадування імені Олександра Ганжі в літературі від 1971 року й донині. Пов'язана вона зі 100-річчям від дня народження гончаря, що виповнилося 2005 року. Під час Всеукраїнського симпозіуму каменотесного мистецтва *«Буша-2005»*, організованому Національною спілкою майстрів народного мистецтва України в селі Буша Вінницької області (травень 2005), за проектом Володимира Титаренка було виготовлено кам'яний пам'ятник на могилу Олександра Ганжі, урочисте велелюдне відкриття якого відбулося в Жорнищах 3 липня 2005 року [153; 56]. У республіканській та місцевій періодиці з'явилося більше десятка публікацій, які всі без винятку, словами Василя Симоненка, *«перепродують мислі підтерті у завулках тісних передмість»*, тобто переповідають відомості, викладені в передньому слові Лесі Данченко до альбому *«Олександр Ганжа»* 1982 року, або ж факти, оприлюднені синами Олександра Ганжі, нічого нового чи правдивого не додаючи [див.: 50; 53; 56; 100; 120; 121; 122; 134; 135; 153]. Впадає в очі той факт, що всі ці публікації належать перу поета **Олеся Доріченка** (2), художника-кераміста **Володимира Онищенка** (3), філолога **Світлани Пругло** (2), журналістів тощо. Нерідко «переповідачі», майже дослівно списуючи все в столичного мистецтвознавця, роблять вигляд немовби то – плід виключно їхньої дослідницької праці, забуваючи згадати хоча б одним словом першотворця міфілогізованого тексту [див., напр.: 120]. На жаль, **ні один учений в Україні не відгукнувся на ювілейну подію вдумливим мистецтвознавчим аналізом творчого доробку Ганжі**; промовчали навіть такі активні популяризатори жорницького гончаря, як Леся Данченко та Василь Гудак. Тому фахову наукову оцінку мистецького явища й заступила хвиля дилетантських виступів журналістів, письменників і художників.

Вершиною новітньої піаркампанії стало влаштування у виставковій залі Національної спілки народних майстрів України виставки творів Ганжі з приватних колекцій Степана Ганжі, Олеся Доріченка і Володимира Титаренка **та видання невеликого за обсягом, проте великоформатного альбому *«Олександр Ганжа»*** [119]. І знову – жодного авторитетного слова вчених! Натомість – вступна стаття заступника голови Спілки Володимира Титаренка, яка переповідує давні вигадки й додає кілька нових, та упорядковані головою Спілки Євгеном Шевченком репродукції творів за усталеним самодіяльним принципом: **без жодної назви поданих творів, без зазначення матеріалів, техніки і місця їх виготовлення, без жодного розміру, без жодної дати і без конкретного місця зберігання того чи іншого твору.** Загалом репродуковано 21 твір гончарства, з яких, на мою думку, є не більше 10 робіт, до яких торкалася рука самого Олександра Ганжі. Непрофесійно з наукової точки зору підготовлений **альбом цілком конкретно виконує маркувальну функцію на художньому ринку**: у салоні Творчого об'єднання «Гончарі», що на Андріївському узвозі в Києві, у вересні 2005 року вже **виставлено на продаж один із «творів Олександра Ганжі» за 3000 гривень! Це найдорожча ціна за виріб «народного гончарства» за все XX століття!!!** От уже й маємо черговий прогнозований комерційний результат піаркампанії, який ніколи не виставляється напоказ за патріотично-публічні облаштунки прибуткової акції. Не буде дивиною, якщо надалі почнуть з'являтися нові, ще ніким не бачені «твори Олександра Ганжі»!

Таким чином, **маємо сумний приклад того, як наукову (мистецтвознавчу) оцінку творчості Олександра Ганжі, як і багатьох інших майстрів, дають не фахівці-дослідники, а літератори, журналісти, художники, спілчанські члени та функціонери, у більшості випадків навіть без фахової мистецтвознавчої освіти**. Вони ж формують і бажану для самих себе громадську думку, визначають внесок того чи іншого майстра до скарбниці української та світової культури і, відповідно, його місце в національному пантеоні героїв. І роблять це не на основі серйозних наукових студій, а лише послуговуючись таким звичним прийомом художньої літератури, як вигадування все нових епітетів та гіпербол. Таким чином **спотворюються суспільні уявлення про особливості розвитку народномистецткої культури в Україні, а прикладом для наслідування нерідко постають нічим не примітні особи.** Проте **особлива небезпека для національної культури настає тоді, коли вже забуті міфи знову з'являються на обрії, претендуючи на уособлення вершинних досягнень українського гончарювання, і коли окремі сучасні українські вчені на основі подібних вигадок роблять буцімто наукові висновки, які нічого спільного з об'єктивними знаннями не мають.**

Тим **часом мистецтвознавче солідаризоване братство, як і 35 років тому, байдуже спостерігає фінал перевтілення приватної справи в суспільно-художній культ держави.** Усе, як у Тараса Шевченка: *«А братія мовчить собі, Витріщивши очі! Як ягнята. «Нехай, – каже, – Може, так і треба»* [154, с.192].

З огляду на викладене вище, процитую ще раз Фаїну Петрякову, яка лаконічно просто визначила **одне з першочергових завдань сучасного вигнання крамарів з Духовного Храму України: *«Нужен нелицеприятный, критический анализ всех материалов советского времени…*** *Разумеется, анализ должен быть честным, верифицированным. Только на основе таких принципов представляется возможным создание, как реалии XXI века, украинской науки о народном искусстве Украины.* ***Нельзя допустить, чтобы морально устаревшие опусы оказались беспрепятственно пролонгированными****. При таком варианте поворота событий все наши благие намерения, заостренно актуальные идеи Возрождения могут оказаться всего лишь полусломанной старой иглой на стертой грампластинке. И тогда все будет возвращаться в который раз на пройденные круги своя»* [127, с.76-77].

4. Мистецтвознавча сумлінність. Проаналізована історія є ще одним підтвердженням того факту, що **совєтське мистецтвознавство загалом, і українське зокрема, у частині вивчення народного гончарства було вкрай поверховим, а нерідко й безвідповідальним.** Як справедливо зазначала Фаїна Петрякова, ***«искусствоведы и другие успешно соревновались в сказах и сказках*** *о неуклонном фантастическом расцвете народного творчества, счастливой жизни промыслов, всех вместе и каждого в отдельности.* ***Они не умели и не хотели отличать истинное от кича, самодеятельного****… Шло непрерывное жонглирование словом «традиция», а тем временем* ***искусство народа вошло в штопор и десятилетиями оставалось в свободном падении»*** [125].

Ретельний текстологічний аналіз публікацій про Олександра Ганжу схиляє до думки, що рідко хто з їх авторів був у гончаря вдома (у Жорнищах). Усі вони писали, здебільшого інтерпретуючи відомості, обнародувані Петром Ганжею в буклеті харківської виставки 1973 року, та Лесею Данченко (зі слів того ж таки Петра Ганжі!) в статті 1974 року. В усіх публікаціях учених кидається в очі поверховість мистецтвознавчого аналізу. Автори статей вправлялися майже виключно в загальному описові творів (композиція, пластика) на фоні усталеної легенди про багаторічну скульптурну творчість Олександра Ганжі. Усе це вони робили поза спілкуванням з гончарем, без вивчення стилістичного та матеріалознавчого аспектів творів, без елементарної перевірки поширюваних Петром Ганжею відомостей про батька. При цьому **кожний мистецтвознавець немовби свідомо уникав фахового аналізу декору скульптурних виробів Ганжі**, зокрема таких прийомів їх декорування як ритування, застосування різних ангобів, затікання поливи, створення зернистої поверхні, «збрижкування», суцільне ангобування, застосування шамоту, монограми та написи на видимій поверхні – тобто саме тих обов'язкових засобів творення художнього образу, без ґрунтовного з'ясування яких наукове дослідження творів є неповноцінним, і які б у підсумку змусили вчених (або читачів їхніх статей) засумніватися в авторстві народного майстра. Дивує також їх намагання порівнювати «доробок» Олександра Ганжі з гончарними виробами археологічних культур, давніх цивілізацій узагальнено-емоційно, без будь-якого співставлення з конкретними артефактами, за одночасного небажання помічати майже ідентичні прототипи в гончарній спадщині України XX століття. Таке **«сприйняття на віру», неможливе в науці, постало реальним підґрунтям міфологізації реальних подій і фактів.**

Серйозні пошуки витоків форм і образної мови «творів» Олександра Ганжі, співставлення їх з гончарними виробами археологічних культур з території України та інших країн, з творчістю українських гончарів та художників-керамістів XIX-XX століть поступилися місцем мистецтвознавчій безвідповідальній риториці, фантазійному словоблудству, що нерідко переходило в свідоме творення наукоподібного фальсифікату. Це не тільки не додавало авторитету українській науці, а й спотворювало правдиве суспільне явлення про традиційне гончарство українців. На жаль, тотожний рівень мистецтвознавчих студій був прикметним і щодо вивчення інших видів народного мистецтва, про що з тривогою писала Фаїна Петрякова: *«Нередко, не владея методом художественного анализа, искусствоведы, публицисты, писавшие (и ныне пишущие) о народном искусстве, свое непонимание природы творчества, слабость аргументации прикрывают словесными красотами, жонглируя популярными терминами, цитатами из партийных документов или высказываниями известных личностей»* [126, с.74]. Історії з подібними прикметами були непоодинокими за совєтської доби. Для підтвердження процитую хоча б висновок одного із рецензентів на альбом «Катерина Білокур», упорядкований В.Нагаєм (1972): *«В статье остались без ответа вопросы о национальном своеобразии работ Е.Белокур, о внешних влияниях на эволюцию ее искусства, о ее месте в истории современного народного творчества. Между альбомом 1959 года и последним изданием существуют отдельные расхождения в датировках и названиях работ. Так, одна и та же работа названа в одном альбоме «Георгины» и датирована 1949 годом, в другом – «Цветы на голубом фоне» и датирована 1942-1943 гг.»* [159, с.53].

Щодо цього достатньо показовими є теоретичні висновки доктора мистецтвознавства Олександра Найдена, який поставив творчість Олександра Ганжі в один ряд зі спадщиною таких відомих народних мистців, як Іван Гончар, Яків Бацуца, Марія Приймаченко і визначив її як *«феномен мистецтва XX сторіччя», втілення «фольклорного пробудження України» та «української атавістичної сутності» й означив як «найвище досягнення українського мистецтва XX ст.»* [106, с.76, 77]. Якщо подібні порівняння робить художник-кераміст Володимир Онищенко, це можна пояснити схильністю його до творчих гіпербол, але якщо це робить науковець, не помічаючи чужорідності творчості Олександра Ганжі у колі спадщини традиційного гончарства України XX століття, то це може свідчити лише про **поверховість мистецтвознавчого аналізу**. Стверджувати, що *«такому унікальному явищу, думається, обмаль аналогів у світовому мистецтві»*, як це робить Олександр Найден, немає жодної підстави, оскільки майже всі образи творів хоча б того ж таки Ганжі запозичено з мистецької спадщини України та багатьох інших країн світу і вони не є його власним результатом інтерпретації традицій місцевого гончарства. Знаючи, як насправді створювалися вироби Олександра Ганжі, певне **співчуття викликають філософські вигадки вченого про атавістичний характер творчості гончаря**, про немовби вирішення майстром завдання проникнення *«у сутність етнічної, доетнічної та праетнічної архаїки», про присутність у його творах «факторів атавістичних аномалій – своєрідних прозрінь-проникнень у сфери космологічних уявлень предків»*, що творчість цього *«видатного українського народного майстра XX ст… у своїй основі має індивідуальні рефлексії прозрінь у глибинні шари колективної супертрадиційності»* [106, с.77, 78, 79].

Подібним чином Олександр Найден інтерпретує й творчість *«майстра»* Якова Бацуци, *«скульпторів-керамістів»* Івана Гончара і Михайла Тарасенка. Зазначу при цьому, що ні Іван Гончар, ні Михайло Тарасенко, як і Олександр Ганжа, ніколи не були скульпторами-керамістами в сучасному розумінні цього словосполучення. Вони завжди були гончарями, які, окрім посуду (Олександр Ганжа, Іван Гончар, Михайло Тарасенко), виготовляли ще й тематичні скульптурні композиції, споріднені з народною глиняною іграшкою (Іван Гончар), зоо- та антропоморфні посудини (Михайло Тарасенко). Проте **парадокс новітніх мистецтвознавчих суджень полягає навіть не стільки в термінологічному жонглюванні, скільки в тому, що вони**

постають результатом псевдоаналізу мистецьких явищ, обставини виникнення яких авторами шокуючих висновків ігноруються або ж просто невідомі. Скажімо, мальовка на глиняному посуді, яка стала підставою для включення Олександром Найденом **Якова Бацуци** до *«когорти… славетних українських народних майстрів»* з відповідним коментарем про *«фольклорне пробудження атавістичного характеру»*, виконувалася не особисто адамівським гончарем, а його дочками, про що є авторитетне свідчення Володимира Гагенмейстера – директора Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи імені Григорія Сковороди [див.: 117, с.120]. Варто згадати тут і авторитетне свідчення дослідника народного мистецтва Поділля 1920-х років О.Зарембського, який вів мову про вироби загалом родини Бацуц. Зважаючи на виготовлення глиняного посуду з подібним декором і іншими гончарями виключно в містечку Зінькові та його передмісті – у селі Адамівка, після спілкування безпосередньо з майстрами, музеєзнавець висловлював думку, що «зиньковская керамика, не имея естественных корней для своего возникновения и развития, является, вероятно, своеобразным отражением увлечения древностью высших кругов, принудительно насаждавших ее и среди своих крепостных» [57, с.43]. На жаль, Олександр Найден цілком проігнорував думки дослідників-сучасників Якова Бацуци, проповідуючи теорію *«пам'яті всієї системи»*. Він, зокрема, стверджує: *«…Які б витоки не мали форми цього мистецтва і його мотиви, вони, входячи в систему фольклорної творчості з її традиційно-колективною моделюючою ідеєю, збагачуються пам'яттю всієї системи, набувають особливої народної естетизації та фольклоризації»* [105, с.50-51].

Творча спадщина й іншого майстра – **Івана Гончара**, постала закономірним результатом не того, *«що прокидається пам'ять.., пам'ять образно-емоціональна, атавістична. А вже за нею прокидається свідомість – історична і духовна»*, як стверджував Олександр Найден [106, с.79], а кількарічного впливу на гончаря провідних українських художників, залучених до роботи в Центральній експериментальній майстерні при Державному музеї українського мистецтва в Києві [див.: 104, с.82-83].

Подібними були провідні мотиви «скульптурної» творчості **Михайла Тарасенка**, нав'язані йому відомим київським промоутером народних майстрів Григорієм Мєстєчкіним, автором сценарію фільму не лише про Олександра Ганжу (*«Круг»*, 1972), а й про того ж таки Михайла Тарасенка (*«Гончар»*, 1980). Нагадаю, що творчість Михайла Тарасенка активно «піарила» та ж сама мистецтвознавчо-комерційна корпорація, яка популяризувала й Олександра Ганжу (Григорій Мєстєчкін, Леся Данченко, Петро Ганжа та інші). Проте Олександр Найден перевершив їх усіх власними фантазіями про *«підсвідомі відгуки на заклики стародавніх архетипів»*. Наприклад, він зробив такі шокуючі висновки про досягнення в гончарстві Михайла Тарасенка: *«Гончар-скульптор… дещо порушує напрацьовані кількома поколіннями предків-попередників традиційні норми. Але не для того, щоб продемонструвати своє індивідуальне бачення світу, а, так би мовити, підсвідомо відгукуючись на заклик стародавніх архетипів. Його «Потвора» і «Ключниця» (див. стор. 187, 188), створені наприкінці 1960-х – початку 1970-х років, вражають сучасним (кінця 1990-х років) сприйняттям світу прозрінь, передчуттів і аномалій… Не виключено, що… «Ключниця» М.Тарасенка – дигресований образ слов'янського жіночого божества»* [108, с.189]. Для Олександра Найдена, ніскільки не важливо, що Михайло Тарасенко своєю самодіяльною «нашіптаною» творчістю порушує етнічні формотворчі й образні уявлення, не прагне розвивати їх через виявлення індивідуального бачення світу, а отже, за всіма ознаками, не є народним майстром, у класичному розумінні цього визначення. Для вченого не суттєво, напевно, і те, що датування творів у поданій вище цитаті ніскільки не відповідає закликові дивитися сторінки 187, 188, на яких хронологія дещо інша, а саме – *«1970-ті рр.»* [108, с.187, 188]. **Для сучасного мистецтвознавця, виявляється, головне – це пошуки стародавніх архетипів навіть там де їх немає!!!** Тому й жалкує він, що *«досить значне і вагоме* (хіба-що для казуїстичних студій. – О.П.) *творче надбання М.Тарасенка нині фактично забуте або напівзабуте. В результаті українська культура багато втрачає. Адже гончарів-скульпторів такого масштабу, як М.Тарасенко, лише одиниці»* [108, с.191].

Отже, усі запозичення в творчості Олександра Ганжі, а також Якова Бацуци, Івана Гончара та Михайла Тарасенка, які виходять за межі традиційної народної культури XX століття і були привнесені в їхню творчість художниками, вченими, колекціонерами тощо, Олександр Найден позанауково пояснює винятково як результат *«творчого осяяння, прозріння у атавістичну прасутність національної форми, вихід у сферу трансперсональних образів пам'яті»* [107, с.11].

Активну роль у творенні міфа про Олександра Ганжу відіграли також журналісти, письменники, поети (тобто не професійні дослідники), поверхово знайомі з історією українського гончарства та особливостями гончарської праці. (Олесь Доріченко, наприклад, писав: *«Пишаюся, що й мені випала доля спілкуватися з ним, у деякій мірі навіть сприяти популяризації його мистецтва»* [50, с.24]). **Значною мірою і їхніми впливами деформувалася, спотворювалася й вихолощувалася мистецтвознавча наука другої половини XX століття, накопичувалися спотворені уявлення про українську культуру та її реальні досягнення. Нерідко подібна безвідповідальність ще й донині подається як високопатріотична діяльність в ім'я утвердження української державності, української ідеї, українських ідеалів тощо.**

5. Особиста відповідальність вчених. Історія «скульптурної творчості» Олександра Ганжі **дозволяє виокреслити ще одну вкрай актуальну проблему: про відповідальність вчених за правдивість поширюваної ними інформації, особливо ж, коли певні відомості вводяться в науковий обіг уперше й надалі постають як «першоджерела» для всіх наступних публікацій.** Ще до їх опублікування вчені мають пересвідчитися в правдивості поширюваної зацікавленими особами інформації, проаналізувати й співставити всі наявні факти, й тільки тоді благословляти свої писання в люди. У випадку з публікацією каталога персональної виставки Олександра Ганжі в Харкові 1973 року [64] та повідомлення мистецтвознавця Лесі Данченко 1974 року в журналі *«Декоративное искусство СРСР»* [35], повтореного в кількох інших виданнях, і згодом доведеного до великої (12-ти сторінкової) вступної статті до альбому *«Олександр Ганжа»* [118], **маємо наочний приклад, коли певні тексти одного автора канонізуються, а інші мистецтвознавці в безкінечних варіантах повторюють викла-**

дені в них основні тези, запозичають у «першотворця» думки і фрагменти текстів, доповнюють їх власними літературно-мистецькими вправами, без найменших зусиль зібрати власну оригінальну інформацію, подивитися на гончарні вироби своїми очима, а не через «канонічні окуляри». Безпосереднє спілкування вчених з гончарем було замінено на «споживання» ними дозовано-контрольованої інформації речника Олександра Ганжі (достатньо красномовний факт: **упродовж 8-ми років листування Олександра Ганжі з Олександрою Селюченко (1973-1980) майстер жодного разу не згадав про приїзд до нього того чи іншого мистецтвознавця!!!)**. У такий спосіб спотворюється історична дійсність, минувшина постає в міфологізованому, фальшивому образі, який нічого не має спільного з реальними досягненнями в українському гончарстві. А нині поширювачі чужих вигадок, продовжують фальсифікаційну справу уже під своїми іменами, забуваючи згадувати, в кого ж вони запозичили тексти й фотографії творів [див., напр.: 121].

Отож, **найбільш повною добіркою фальсифікаційних матеріалів про творчість Олександра Ганжі став упорядкований Лесею Данченко альбом *«Олександр Ганжа»*** [118]. Один із рецензентів патетично стверджував, немовби, *«маємо перед собою щасливий випадок, коли неабиякий талант, завдяки небайдужості й ентузіазмові закоханої у народну творчість дослідниці, вже не торкнеться тінь незаслуженого забуття»* [59, с.77]. Проте, насправді, ще раз повторю, маємо унікальний приклад, як у совєтські часи мистецтвознавці бездумно, часто не усвідомлюючи того, спотворювали історичні факти, торуючи «власні шляхи» до олімпу сучасної їм науки. При цьому послуговувалися всіма «перевагами» «подвійної моралі», «подвійних стандартів». Скажімо, та ж сама Леся Данченко, системно фальсифікуючи історію гончарювання Олександра Ганжі, **довільно маніпулюючи датуванням та найменуванням глиняних виробів, майже одночасно публічно заявляла про необхідність принципової боротьби з подібними явищами**. Вона, зокрема, писала: *«Необхідно врешті-решт покінчити з практикою видавати професіоналів за народних майстрів. Неприпустимо брати на виставку старі роботи і міняти дату виконання твору на рік виставки, як це трапилось цього разу з роботою І.Білика – «Левом з вухами на просвіт», як його називав Іван Архипович, виконану чи не 15 років тому»* [41, с.8].

6. Недбалість авторів публікацій. У публікаціях мистецтвознавців, окрім виявлених фактів відвертої фальсифікації, **нерідко трапляються й інші неточності, які інколи набувають ознак профанних курйозів. Наприклад, у статті Василя Гудака** в журналі *«Жовтень»* 1976 року подано два фото одного й того ж антропоморфного глечика, відзнятого з різних боків. А смішне й дивне полягає в тому, що в анотаціях до малюнків, у одному випадку, зазначена зелена полива, а в другому – руда [27, с.79, 91]. Проте дальтонізм, виявляється, буває не тільки мистецтвознавчий, а й «художницький», коли, наприклад, у буклеті виставки Олександра Ганжі 1973 року подано фото полив'яного твору *«Мати-горщик, син-горщик»*, а в анотації зазначено, немовби це – *«теракота»* [64]; у повідомленні **Миколи Маричевського** подано фото трьох посудин покритих однією поливою, проте під кожним твором зазначено: *«Глина, поливи»* [97].

У альбомі **Лесі Данченко** *«Олександр Ганжа»* під багатьма репродукованими полив'яними творами анотації такі ж, як і під теракотовими, тобто відсутня вказівка на використання поливи [див.: 118, с.50-51, 52, 62-63, 74]. Натомість, під фотографією теракотового *«Лева»* зазначено, немовби той покритий зеленою поливою [118, с.64]. На іншій сторінці альбому подано кольорове фото скульптурної композиції *«Жорницькі музики»*. Як видно, твір покрито синьою поливою, проте в анотації стверджується, немовби на його поверхню нанесено зелену поливу. Воістину, не вір очам своїм!!! На стор.56 стверджується, що скульптуру *«Вершник»* виготовлено в 1970-ті роки, а на стор.88 – уже на початку 1970-х років; скульптуру *«Білий вершник»* – одночасно у 1960-ті роки [118, с.58] і наприкінці 1960-х років [118, с.88].

Леся Данченко згадувала гончарську родину Босенків із Жорнищ [118, с.7; 40, с.12], а насправді прізвище тих гончарів – Воценки.

Вадим Мицик згадував гончаря *«Макара Лапельника»*, а треба – *«Вапельник»* [101].

Микола Шудря у довідниковій статті стверджував, немовби книга Петра Ганжі *«Таємниці українського рукомесла»* побачила світ 1995 року [155], а треба було – 1996.

У публікаціях також трапляється немало інших неузгоджених тверджень. Наприклад, **син Степан** писав про *«п'ять душ»* сім'ї Олександра Ганжі: окрім нього і Петра, ще *«два старші брати Андрій та Микола померли у «щасливому 1933 році» від голоду, а старша сестра Ганна вже 1970-го»* [17, с.14; див. також: 100]. **Олесь Доріченко** в одній статті твердить, що *«у родині Ганжів було четверо дітей»* [53, с.191], а в іншій публікації тотожного змісту – *«у родині Ганжів було п'ятеро дітей»* [50, с.22].

Насамкінець, у науковій і популярній літературі кочують різні дати смерті Олександра Ганжі. У більшості публікацій зазначається 1982-й рік смерті [26, с.422]. Більш точну дату подав у словниковій статті **Микола Шудря** – *«25.IX.1982»* [155]. Щоправда, за **Володимиром Титаренком**, це сталося на день пізніше, а саме *«26 вересня 1982 року»* [119, с.5]. На диво, навіть у одних і тих же авторів часто з'являються різні дати смерті Олександра Ганжі. Так, у одній публікації **Юрія Лащука** подано *«1981»* [83, с.70], в іншій – *«1982»* [90, с.155]; у статті **Лідії Мельничук** маємо дату – *«1981»*, а в її ж монографії – *«1980»* [98, с.29; 99, с.282]. *1980-й* рік, як час смерті Олександра Ганжі, зазначено й на сайті журналу «Народне мистецтво» [http://www.folkart.kiev.ua].

Микола Шудря в довідниковій статті подав дату народження Олександра Ганжі як *«18.06.1905»*; у той же час є свідчення **Олександра Фисуна**, що днем народження гончаря було 8 квітня 1905 року [1].

Дійшло вже й до курйозів: у книзі «Творці дивосвіту», що побачила світ 1984 року, тобто через два роки після смерті гончаря, Тетяна Кара-Васильєва ще вела мову про Олександра Ганжу як про активно працюючого майстра [61, с.136]. А в журналі *«Декоративное искусство СССР»* за 1988-й рік, тобто вже через шість років після смерті Олександра Ганжі, мистецтвознавець **Оксана Цисельська** ще писала про нього як про живого: *«На Винничине, в селе Корнище работает известный*

мастер фигурной керамики Александр Ганжа один из немногих современных гончаров, создающих антропоморфную посуду» [150, с.48]. І вже зовсім безмежно я був подивований, коли в газеті «Шлях перемоги» (2005) побачив статтю **Володимира Онищенка**, з якої можна зрозуміти одне: Олександр Ганжа живий і донині (відсутня будь-яка згадка про смерть) і йому щойно виповнилося сто років: *«Цього року а саме 21 квітня, виповнилось 100 років гончареві з села Жорнища, що лежить на східній околиці Вінничини, – Олександрові Ганжі»* [121]!!! У російськомовній статті про Олександра Ганжу цього ж автора замість *«на Подолье»* написано *«на Подоле»*, а гончарний осередок перетворився в *«гончарную местность»* [120, с.106].

7. Кесареве – кесарю, а боже – Богові! (проблема ревізії «творчості Олександра Ганжі»). Професор Марія Некрасова цілком справедливо писала, що *«культура начинается там, где кончается пустота и беспринципность, безответственность, где присутствует опыт, основанный на преемственности традиций, где сохраняется дух художественного созерцания. Между тем отечественный и зарубежный рынок наводнен подделками под народное искусство, что можно констатировать как* ***положение, угрожающее для народной культуры»*** [112]. З огляду на такий висновок видатного сучасного дослідника народного мистецтва та матеріали, викладені в цій статті, ***«творчість Олександра Ганжі», «самобутнє татове мистецтво»*** **потребує принципово інших мистецтвознавчих оцінок.** Я ніскільки не хочу визначати за мистецтвознавців значущість, достоїнства творчої спадщини гончарського проекту Петра Ганжі, хоча й переконаний в одному: **це є певним досягненням у вітчизняній кераміці, але ніскільки не «вершинним явищем» української народної глиняної скульптури.** Тому авантюрне художнє явище першої половини 1970-х років необхідно аналізувати, передовсім, як результат діяльності сімейного дуету *«син-батько»*. При цьому слід ураховувати, що художник-кераміст Петро Ганжа у процесі створення скульптурного посуду відігравав визначальну роль, а Олександр Ганжа – другорядну, допоміжну, хоча перший із них у одній зі своїх публікацій і присягався безневинно: *«Мушу зізнатись, що я не оволодів і, напевне, не осягну батькової манери ліплення…»* [13]. **Батько постав звичайним, до певної міри підневільним виконавцем художніх ідей та технологічних вказівок свого сина.** З огляду на такі обставини появи скульптурних творів **постать Олександра Ганжі нічим не виділяється не тільки в колі подільських майстрів глини, а й навіть із-поміж гончарів одного окремо взятого гончарного осередку (Жорнище). В його гончарській діяльності не було нічого виняткового (унікального, самобутнього), що дозволяло б вести мову про певний внесок у гончарську культуру України: ні формами своїх автентичних виробів (горщики, гладущики, баньки, ринки тощо), ані традиційними прийомами роботи, ані художньо-естетичними уявленнями він не сказав нічого нового в жорницькому, а тим більше, в українському гончарстві. У поодиноких самостійно виконаних ним копіях синівських зразків скульптурних творів можна віднайти певні ознаки інтерпретації художніх образів, народжених уявою та знаннями сина, але це було викликано не стільки власними творчими пошуками сільського гончаря чи самодостатніми мистецькими прагненнями до самоутвердження, скільки невмінням пластично мислити, недосконалим володінням прийомами ліплення, обмеженими технологічними можливостями тощо. За своєю суттю Олександр Ганжа не був художником, а отже й не міг народжувати й відповідно втілювати в своїх роботах оригінальні художні ідеї.** Отже, помилявся письменник Олексій Дмитренко, патетично стверджуючи: «…Цей світ створила його і тільки його уява, це він і тільки він підмітив характер, образ. Художник, він не може інакше бачити, а тільки так…» [44, с.224].

Виявлені колізії в обставинах створення скульптурних виробів, а особливо ж їх хронологічна анархія, актуалізують і проблему нового атрибутування всіх творів, які на сьогодні приписуються Олександру Ганжі. Звідси випливає ще один сумний висновок: якщо поважні вчені власну хронологічно-найменувальну еквілібристику ніскільки не аргументують, і навіть не намагаються що-небудь пояснювати (наприклад, чому в їхніх дослідженнях фігурують різні дати виготовлення одних і тих же виробів), то **такі мистецтвознавчі розвідки – це не що інше як міфотворча література, далека від завдань пояснення художніх явищ і популяризації наукових знань.** Підміна ґрунтовних наукових праць подібними науко-подібними опусами в українському совєтському мистецтвознавстві нерідко поставала ідеологічно освяченою нормою. На жаль, ця традиція культивується в Україні й донині.

Тим часом, автентична гончарна діяльність Олександра Ганжі – а саме його горщики, гладущики, макітри, ринки, слоїки, баньки, миски – й донині залишається не дослідженою й практично невідомою в Україні. За 35 років газетно-журнальних балачок про жорницького майстра було опубліковано лише одну посудину-горщик, яка є типовим зразком і результатом його багатолітнього гончарювання [118, с.39]. Ні в одному державному музеї України, за винятком Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, немає більш-менш чисельної колекції простого посуду Олександра Ганжі. Практично повністю зігнорували його правдиву гончарську спадщину не лише українські музеєзнавці, а й провідні вітчизняні мистецтвознавці, керамологи 1960-1980-х років. І цій, здавалося б парадоксальній, ситуації теж є логічне пояснення: ніхто не брався аналізувати й публікувати простий посуд Олександра Ганжі тому, що це не входило в плани творця міфа і не програмувалося його діями: як ніхто інший він чітко усвідомлював, що виготовлені батьком горщики, гладущики, баньки, макітри та інші вироби не мають нічого спільного (ні за формами, ні за оздобленням, ні за фактурою поверхні) зі скульптурними посудинами. Порівняльний мистецтвознавчий аналіз однозначно виявляв би їх разючу відмінність, стильову різномовність і, нарешті, належність різним авторам, а тому в підсумку ставав небезпечним для фальшивого літопису батькової гончарської творчості й міг несподівано зруйнувати так вдало вибудувану сином міфологічну конструкцію.

8. Підміна академічним мистецтвом народного веде до зруйнування родової суті останнього. Якщо до будь-якого народного майстра приставити художника-кераміста, скульптора чи живописця, який буде казати як і що ліпити, а отримані твори видавати за самостійну творчість гончаря, «незнайомого ні з музеями, ні з виставками»; якщо організувати в засобах

масової інформації відповідну піаркампанію й цілеспрямовано поширювати вигадану історію про багатолітні «скульптурні вправи» майстра; якщо регулярно влаштовувати персональні виставки таких творів, можна впевнено прогнозувати тотожний результат: народження ще одного «геніального гончаря». Тому, очевидячки, настав час серйозного вивчення можливих наслідків агресивного впливу «професійних», «учених» художників на творчість народних майстрів. При цьому слід враховувати, що рівноправна співпраця тут, як правило, не складається, оскільки історичний досвід виявляє завжди домінуючий вплив академічного мистецтва.

Пропонована розвідка красномовно підтверджує ще один висновок Марії Некрасової про те, що *«взаимоотношение народного искусства с искусством профессиональным имеет, естественно, и обратную связь, т.е. влияние профессионального на народное. В этой проблеме до сих пор нет ясности. Причина, как мне кажется, в малой изученности народного искусства и во все тех же недостатках нашей теории»*. Мистецтвознавець пророчо застерігала: *«Народное и профессиональное искусства развиваются из разных источников, имеют разные точки зрения на мир, разные творческие методы. Но они всегда проницаемы друг для друга, хотя и сохраняют свою специфику.* ***Это важно понимать и не стремиться одно подменять другим, что может привести в разрушению народного искусства как культурной целостности»*** [110, с.47-48, 49].

Незважаючи на безпідставні твердження літераторів, немовби твори Ганжі *«зберігають відданість класичним традиціям народної творчості»* [123], **вони загалом були космополітичними за суттю. Основним їх «достоїнством», на що звертали увагу вітчизняні мистецтвознавці, був не розвиток національних народномистецьких традицій у гончарстві, а передовсім відхід від них, запозичення й культивування художніх досягнень іноетнічних культур і цивілізацій.** Саме тому мистецтвознавці хором виголошували дифірамби за подібність скульптурного посуду Ганжі до скульптур доби Трипілля, Скіфії, а також народів Центральної Америки і навіть Африки, тобто на всі лади славили переспіви чужоземної творчості минулих епох, і жоден учений не доклав ні найменших зусиль задля пошуку успадкованих українських етнічних традицій недалеких 1890-1960-х років. У цій обставині переховується й одна з причин того, що **народження й утвердження мистецтвознавчого міфа стало можливим у сумні роки антиукраїнської істерії та боротьби з будь-якими виявами національного в українській культурі кінця 1972-1982 років**. Тому намагання окремих мистецтвознавців виплекати в особі Олександра Ганжі ще й образ утискуваного совєтською тоталітарною системою націоналіста, якого нібито побоювалася тогочасна компартійна влада за втілення в творах українських національних ідей, постає всього-навсього одним із обов'язкових правил авантюрної гри, коли за поширюваними вигадками насправді приховується цілком протилежний правдивий зміст.

Зусиллями Петра Ганжі «модний» напрямок у розвитку вітчизняної художньої кераміки другої половини 1960-х–початку 1970-х років, втілюваний групою молодих львівських мистців, було пересаджено на ґрунт народного мистецтва. Фактично, образність традиційного гончарства, творчо переосмислена художниками вже на іншій сутнісній (академічній) основі, була штучно привнесена назад під фальшивим гаслом *«вершинного досягнення народного мистецтва»*. Ці новочасні твори, як і вся подібна творчість, були чужими ментальності народних майстрів, родовим канонам традиційного гончарства в цілому. Такі цілеспрямовані дії свідомо руйнували наукові уявлення про етнічні особливості народної культури, і народної художньої творчості зокрема. Власне, **це була інтервенція щодо українського народного гончарства, рушійною силою якої стало самолюбство, жадоба збагачення і слави, кар'єризм однієї людини. До певної міри, це була й колосальна цинічна провокація, спрямована на заміну наукових уявлень про специфіку традиційно-побутової культури та ментальності українців, втілених у виробах народного гончарства, міфологізованими текстами, які не мають нічого спільного з науковими знаннями.**

Принаймні два покоління мистецтвознавців, керамологів було обмануте красивою легендою про скульптурну творчість Олександра Ганжі, серед яких провідні українські дослідники гончарства – доктор мистецтвознавства **Юрій Лащук**, кандидати мистецтвознавства **Леся Данченко, Василь Гудак і Василь Щербак**, доктор історичних наук **Лідія Мельничук**, кандидат історичних наук **Ігор Пошивайло**, а також доктори мистецтвознавства **Марія Некрасова, Тетяна Кара-Васильєва і Олександр Найден**, кандидати мистецтвознавства **Олег Чарновський, Ніна Велігоцька**, мистецтвознавці **Володимир Титаренко, Оксана Цисельська, Володимир Данилейко** та багато інших.

Зізнаюся, що **і я багато років вірив твердженням вітчизняних учених про автентичність і світову значущість творчості Олександра Ганжі**, а тому теж закликав до створення його меморіального музею-садиби [див.: 132, с.90; 137, с.34; 131, с.5], називав *«видатним українським гончарем»* [133, с.13; 129, с.145], публікував фото творів [92, с.164]. Проте вже до 100-річчя від дня народження гончаря ініціював влаштування Національним музеєм-заповідником українського гончарства в Опішному найбільшої донині ювілейної виставки робіт Ганжі [див.: 134; 135], яка б дозволила підійти до осмислення «його творчості» з принципово іншої наукової позиції, а на вернісажі вперше публічно заявив про міфологізацію його гончарської спадщини та фальсифікації мистецтвознавців…

Отож, **пам'ятаймо уроки авантюрного шоу «професійного» художника**, історична ціна споглядання якого – *«зруйнування народного мистецтва як культурної цілості»*. Пам'ятаймо і слова українського Пророка Тараса Шевченка: *«Я на сторожі коло їх поставлю слово…»*! Мистецтвознавство совєтської епохи, у тому числі й те, що вивчало народне мистецтво, за незначними винятками, було здебільшого вкрай поверховим, заідеологізованим і по-більшовицьки зміфологізованим. Тому **правдиве й сповідальне слово сучасних мистецтвознавців таке потрібне Новітній Україні! Вітчизняні дослідники**

мистецтва мають, нарешті, дати фахову оцінку глиняним виробам Петра та Олександра Ганжів, відновити правдивий літопис українського гончарства загалом, та його майстрів зокрема.

Ще раз повторю: метою цієї статті не був мистецтвознавчий аналіз гончарних виробів – це мають зробити фахівці. Для мене ж **важливо було здійснити керамологічний аналіз наявних мистецтвознавчих текстів і зробити певні висновки в той час, коли ще живі більшість творців «культового доробку» Олександра Ганжі. З огляду на це, запрошую всіх, хто коли-небудь мав нагоду спілкуватися з Олександром Дорофійовичем Ганжею чи писати статті про його творчість, відгукнутися на висловлені в цій публікації міркування, спростувати чи підтвердити висловлені думки, обов'язково зазначивши при цьому власні аргументи.** Я відкритий для фахової наукової дискусії на тему «творчості Олександра Ганжі», яка б ґрунтувалася на системі конкретних доказів і фактів, і не маю наміру відповідати на емоційні заяви і твердження аматорів-мистецтвознавців, літераторів, художників, які перебрали на себе функцію єдиних «наукових інтерпретаторів» гончарської спадщини жорницького гончаря, і яка немовби належить їм цілком закономірно, зважаючи на їх причетність до витворення ще одного «культового» народного майстра. У такий спосіб, сподіваюся, буде досягнуто принаймні дві мети – підтверджено або спростовано ефективність керамологічного аналізу мистецтвознавчих текстів, а водночас, утверджено спроможність України XXI сторіччя наснажувати національну гордість українців не вигадками старосвітських відунів-тлумачів, а фундаментальними науковими студіями, основаними на правдивих свідченнях і документально (матеріально) підтверджених фактах.

FINITA LA COMMEDIA!

P.S.: Велич глини у тому, що на поверхні гончарних виробів навічно залишаються відбитки пальців їх творців, які вже ніхто й ніколи неспроможний підмінити. Якщо хтось сумнівається у висловлених в цій студії твердженнях, хай проведе складні дактилоскопічні та графологічні аналізи в спеціалізованій лабораторії, які дадуть однозначну відповідь на всі сумніви щодо авторства багатьох творів. Я свої висновки уже зробив…

1. *Аудіовізуальний фонд українського гончарства // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.*
2. *Білаш Т. Виставка умільців // Трудова слава. – Іллінці, 1982. – №149. – 14 грудня. – С.4.*
3. *Бородай Василь. Горном чаровані: Буклет. – К.: Молодь, 1986. – 1 арк.*
4. *Бородай В.З. Щедра палітра гончаря Вячеслава Рисцова // Народна творчість та етнографія. – 1987. – №5. – С.66-67.*
5. *Бутник-Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво (1941-1967). – К.: Наукова думка, 1970. – 216 с.*
6. *Василенко В.М. Народное искусство. – М.: Советский художник, 1974. – 296 с.*
7. *Василенко В. Рипсимэ Симонян. – М.: Советский художник, 1974. – 160 с.*
8. *Виставка народного декоративного мистецтва Української РСР, присвячена 50-річчю утворення СРСР: Каталог. – К.: Реклама, 1974. – 152 с.*
9. *Вітавський К. Тема зобов'язує // Вінницька правда. – 1976. – №70. – 25 березня. – С.2.*
10. *Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К.: Радянський письменник, 1988. – 496 с.*
11. *Восьмушко Валентина. Жорницький дяк // Молодь України. – 1990. – №2. – 3 січня. – С.4.*
12. *Вячеслав Рысцов. – Харьков: издание Государственного историко-художественного и природного музея-заповедника В.Д.Поленова, 1984. – 16 с.*
13. *Ганжа Петро. Батькове коло // Образотворче мистецтво. – 1997. – №2. – С.9.*
14. *Ганжа Петро. Відродження традиційних осередків народного мистецтва // Народна творчість та етнографія. – 1989. – №4. – С.60-69.*
15. *Ганжа Петро. Таємниці українського рукомесла. – К.: Мистецтво, 1996. – 192 с.*
16. *Ганжа Степан. Гончарський круг // Народне мистецтво. – 1999. – №3-4. – С. 51.*
17. *Ганжа Степан. Слово про батька // Народне мистецтво. – 2002. – №3-4. – С.14-15.*
18. *Герус Людмила. Українська народна іграшка. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. – 264 с.*
19. *Голубець О.М. Львівська кераміка. – К.: Наукова думка, 1991. – 120 с.*
20. *Гриценко А. Творець дивовижної краси // Вечірній Київ. – 1985. – 5 січня.*
21. *Гудак В. Майстер кераміки // Трудова слава. – Іллінці, 1975. – №109. – 13 вересня. – С.4.*

22. *Гудак В.А. Майстер кераміки з Вінниччини // Народна творчість та етнографія. – 1975. – №4. – С.98.*
23. *Гудак В.А., Франк І.М. Історія розвитку та класифікація східноподільської керамічної пластики // Мистецтво і перебудова: Збірник наукових праць. – К.: УМК ВО, 1989. – С.29-33.*
24. *Гудак Василий Андреевич. Народная керамика восточноподольской зоны Украинской ССР: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Львов: Львовский государственный институт прикладного и декоративного искусства, 1985. – 144, 17, 2, XL с. // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.2. – Спр.29. – 205 арк.*
25. *Гудак Василь. Історія і сучасність у народній тематичній пластиці малих форм (на прикладі творчості майстра народного мистецтва Івана Гончара) // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002. – Опішне: Українське народознавство, 2002. – Кн.2. – С.286-291.*
26. *Гудак Василь. Кераміка // Поділля. – К.: Видавництво незалежного культурного центру «Доля», 1994. – С.413-425.*
27. *Гудак Василь. Кераміка Олександра Ганжі. – Жовтень. – 1976. – №7. – С.156-157, 23, 31, 39, 47, 55, 63, 71, 79, 86, 91, 98, 144, 155.*
28. *Гудак Василь. Керамічна веселка Поділля // Наука і культура. Україна. 1973. – К.: Знання, 1973. – С.406-409.*
29. *Гудак Василь. Криниця, з якої черпають красу // Жовтень. – 1974. – №8. – С.157-159.*
30. *Гудак Василь. Про кераміку східноподільського регіону України // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – Київ–Опішне: Молодь–Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.28-29.*
31. *Гургула Ірина. Народне мистецтво західних областей України. – К.: Мистецтво, 1966. – 80 с.*
32. *Данилейко В.Г. До питання про критерії українського народного мистецтва // Народна творчість та етнографія. – 1990. – №3. – С.72-73.*
33. *Данилейко Володимир. Як ухопити жар-птаху? // Народне мистецтво. – 1997. – №1. – С.2-3.*
34. *Двоє // Жива вода. – Київ, 1996. – №9. – С.5.*
35. *Данченко А. Гончар-скульптор Александр Ганжа // Декоративное искусство СССР. – 1974. – №5. – С.43-44.*
36. *Данченко Леся. Народна кераміка Наддніпрянщини. – К.: Мистецтво, 1969. – 144 с.*
37. *Данченко Леся. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К.: Мистецтво, 1974. – 192 с.*
38. *Данченко Леся. Народный мастер сегодня // Советское декоративное искусство. 73/74. – М.: Советский художник, 1975. – С.122-135.*
39. *Данченко Леся. Невмируще джерело. (Бесіди про українське народне мистецтво). – К.: Мистецтво, 1975. – 192 с.*
40. *Данченко Олександра. Олександр Ганжа // Народне мистецтво. – 2002. – №3-4. – С.12-13.*
41. *Данченко Олександра. Професійне і народне. Спільні завдання і спільні проблеми // Образотворче мистецтво. – 1987. – №1. – С.4-8.*
42. *Данченко О.С. Народні майстри. – К.: Радянська школа, 1982. – 129 с.*
43. *Дмитренко Олексий. Опошня // Дмитренко Олексий. Чистые плёсы. – М.: Советский писатель, 1978. – С.143-190.*
44. *Дмитренко Олексій. Ганжа з Жорнищ // Вітчизна. – 1972. – №6. – С.224-225, 14, 125, 134, 181, 209, 212, 218, 220.*
45. *Дмитренко Олексій. Опішня // Дмитренко Олексій. Весло. – К.: Радянський письменник, 1973. – С.64-114.*
46. *Дмитренко Олексій. Опішня // Дмитренко Олексій. Хвіст ящірки: Вибрані твори. – К.: Молодь, 1991. – С.122-176.*
47. *Доктору мистецтвознавства, члену Спілки художників СРСР тов.Лащуку Ю.П.: Рукопис // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Папка №426-437. – 1 с.*
48. *Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР: Довідник. – К.: Мистецтво, 1966. – 145 с.*
49. *Доріченко Олесь. Гончар з Поділля // Україна. – 1975. – №17. – Квітень. – С.18.*
50. *Доріченко Олесь. Жорниський чародій // Народне мистецтво. – 2005. – №1-2. – С.21-24.*
51. *Доріченко Олесь. Залишити на землі слід // Народне мистецтво. – 1999. – №3-4. – С.49-51.*
52. *Доріченко Олесь. Митець // Народне мистецтво. – 2002. – №3-4. – С.15.*
53. *Доріченко Олесь. Подільський чародій // Київ. – 2005. – №5. – С.190-192.*
54. *Доріченко Олесь. Порцеляна співає пісень // Україна. – 1968. – №35. – С.22.*
55. *Дорош Світлана. Чи відродиться гончарна столиця Наддніпрянщини? // Образотворче мистецтво. – 1993. – №2. – С.18-19.*
56. *Жураківський Ю. Вшанування пам'яті майстра керамічної скульптури // Трудова слава. – Іллінці, 2005. – №48. – 6 липня. – С.1.*
57. *Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. – Ленинград: Государственный Русский музей, 1928. – 48 с.*
58. *Из новых произведений // Советское декоративное искусство. 73/74. – М.: Советский художник, 1975. – С.151-176.*
59. *Іванченко Ю.О. Гончар Олександр Ганжа // Народна творчість та етнографія. – 1983. – №5. – С.77-78.*
60. *Ільф Ілля, Петров Євген. Дванадцять стільців; Золоте теля: Романи. – К.: Дніпро, 1989. – 608 с.*
61. *Кара-Васильєва Т.В. Творці дивосвіту. – К.: Радянська школа, 1984. – 175 с.*
62. *Каракис И. Декоративное искусство в общественных зданиях Украины // Советское декоративное искусство. 73/74. – М.: Советский художник, 1975. – С.110-120.*
63. *Каретникова И. Керамика Пикассо // Декоративное искусство СРСР. – 1967. – №8. – С.28-30.*
64. *Кераміка Олександра Ганжі: Буклет виставки. – Харків: Харківський художній музей, Харківська організація Спілки художників УРСР, 1973. – 4 с.*
65. *Козача С. В столиці українського гончарства // Голос Зіньківщини. – Зіньків, 1996. – №11. – 10 лютого. – С.3.*

66. Кочережко Н. Жорницький чародій // Кочережко Н. Етюди про народних майстрів. – Наука і культура. Україна. 1971. – К.: Знання, 1971. – С.283-285.
67. Кочережко Нарціс. Жорницький гончар // Кочережко Нарціс. Сонячні барви. – К.: Веселка, 1978. – С.53-60.
68. Красовський І. Митець Петро Ганжа // Наше слово. – Варшава, 1968. – №51. – 22 грудня.
69. Лащук Ю., Гудак В. І правда, і фантазія // Прапор. – 1975. – №4. – С.109-110.
70. Лащук Ю. Гончар-чарівник (слово про митця) // Вінницька правда. – 1974. – №100. – 28 квітня. – С.4.
71. Лащук Ю. І посуд заговорив… // Соціалістична Харківщина. – 1971. – №175. – 5 вересня. – С.3.
72. Лащук Ю. Незабарвлена краса: Рукопис // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Папка №410-425. – №417. – 5 с.
73. Лащук Ю. Рукотворні шедеври // Соціалістична Харківщина. – 1973. – №205. – 19 жовтня. – С.4.
74. Лащук Ю. Традиции подлинные и мнимые // Декоративное искусство СРСР. – 1972. – №9. – С.23-25.
75. Лащук Ю. Українська кераміка у Вільнюсі // Літературна Україна. – 1971. – №77. – 28 вересня. – С.2.
76. Лащук Ю. [Уже седьмой десяток…] // Советский Союз. – 1974. – №6. – С.19.
77. Лащук Ю.П. Заступникові міністра культури Української РСР, тов.О.С.Чорнобривцевій: Рукопис // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Папка №426-437. – 2 с.
78. Лащук Ю.П. Кераміка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів: Видавництво Львівського університету, 1969. – С.123-130.
79. Лащук Ю.П. Опішня і Косів не вичерпують питання: Рукопис // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Папка №426-437. – 9 с.
80. Лащук Ю.П. Традиційні центри народного мистецтва // Народна творчість та етнографія. – 1978. – №3. – С.96-98.
81. Лащук Ю.П. Українська народна кераміка XIX–XX ст.: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. – Львів: Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, 1969. – 625 с. // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.2. – Од.зб.16/1. – 633 арк.
82. Лащук Ю.П. Український розділ виставки «Кераміка СРСР–2»: Рукопис // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Папка №426-437. – 7 с.
83. Лащук Юрій. Дещо про українську кераміку // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – Київ–Опішне: Молодь–Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.60-75.
84. Лащук Юрій. Жорниський чарівник // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Папка №410-425. – № 423. – 4 с.
85. Лащук Юрій. Українська кераміка за 1967-1977 роки (І редакція): Рукопис // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Папка №438-449.
86. Лащук Юрій. Українська кераміка за 1967-1977 роки (ІІІ редакція): Рукопис // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Папка №438-449.
87. Лащук Юрій. Українські гончарі. – К.: Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном УРСР, 1968. – 40 с.
88. Лащук Юрій. Щедра палітра глини: Львівська кераміка на всесоюзній виставці // Ленінська молодь. – Львів, 1975. – №118. – 4 жовтня. – С.4.
89. Лащук Ю.Ф. Волшебник из Жорнищ: Рукопис // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лащука. – Папка №410-425. – №423. – 10 с.
90. Лащук Ю.Ф. Стилистическая вариантность украинской народной керамики // Народное искусство: Исследования и материалы /Сборник статей к 100-летию Государственного Русского музея. – М.: Государственный Русский музей, 1995. – С.146-155.
91. Левчишин Д. Й заговорила глина… // Трудова слава. – Іллінці, 1972. – №78. – 29 червня. – С.4.
92. Ликова Оксана, Пошивайло Олесь. Скарби Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному // Український керамологічний журнал. – 2003. – №2-4. – С.34-43, 161-172.
93. Листування Олександра Ганжі з Олександрою Селюченко // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Олександри Селюченко.
94. Листування Олександра Ганжі з Олександром Фисуном // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства (копії листів); Приватний архів Олександра Фисуна (оригінали листів).
95. Листування Ольги Ганжі з Олександрою Селюченко // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Олександри Селюченко.
96. Львівська кераміка: Альбом. – Львів: Каменяр, 1970. – LXVIII с.
97. Маричевський Микола. Дивосвіт Олександра Ганжі // Образотворче мистецтво. – 1992. – №3. – С.2 обкладинки.
98. Мельничук Лідія. Гончарство нашого краю // Народне мистецтво. – 2002. – №3-4. – С.26-30.
99. Мельничук Лідія. Гончарство Поділля в другій половині XIX–XX століттях: історико-етнографічне дослідження. – К.: УНІСЕРВ, 2004. – 350 с.
100. Миколайчук Людмила. Диво дивнє // Сільські вісті. – 2005. – №89. – 2 серпня. – С.2.
101. Мицик В. І глина заговорила // Вінницька правда. – 1980. – №241. – 19 жовтня. – С.4.
102. Музей… под открытым небом // Правда. – 1979. – №193. – 12 июля. – С.6.

103. Мусієнко П.Н. Іван Гончар. – К.: Видавництво Академії архітектури Української РСР, 1952. – 28 с.

104. Мусієнко П.Н. Школа народних майстрів у Києві // Народна творчість та етнографія. – 1982. – №3. – С.81-83.

105. Найден Олександр. Деякі закономірності виникнення та тенденції розвитку народних художніх промислів // Народна творчість та етнографія. – 1991. – №4. – С.49-59.

106. Найден Олександр. Творчість українських народних майстрів як феномен мистецтва XX сторіччя. Традиції образності: від Якова Бацуци до Марії Приймаченко // Образотворче мистецтво. – 2005. – №3. – С.76-79.

107. Найден Олександр. Українська народна іграшка. Семантика пластичних форм // Народне мистецтво. – 2004. – №3-4. – С.10-11.

108. Найден О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. – К.: АртЕк, 1999. – 256 с.

109. Народные художественные промыслы СССР. По материалам Всесоюзной выставки, состоявшейся в Москве в 1979 году: Альбом. – М.: Советский художник, 1983. – 368 с.

110. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Его взаимодействие с другими видами искусства. Формы современного развития // Стенограмма Всесоюзной конференции по проблемам развития современного народного искусства в свете постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». – М.: Советский художник, 1977. – С.35-54.

111. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 344 с.

112. Некрасова М.А. О понятии народного искусства и задачах его спасения в условиях массовой коммерциализации // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч…: Тези і резюме доповідей 2-х Гончарівських читань (Київ, 27-29 січня 1995 року). – К.: Музей Івана Гончара, 1995. – С.61.

113. Некрасова М. Веселые кувшины // Советская культура. – 1974. – №31. – 16 апреля. – С.8.

114. Нестеренко Петро. Чайок запорозьких вже не зупинить // Народне мистецтво. – 2003. – №3-4. – С.49-51.

115. Новосьолова-Хмельницька А. Усміхається… глина // Соціалістична Харківщина. – Харків, 1973. – №159. – 12 серпня. – С.4.

116. Н.С. Декоративно-прикладное искусство Армении // Советское декоративное искусство. 73/74. – М.: Советский художник, 1975. – С.231-232.

117. Овчаренко Людмила. Володимир Гагенмейстер // Український керамологічний журнал. – 2003. – №2-4. – С.13-15.

118. Олександр Ганжа: Альбом/Автор вступної статті та упорядник О.С.Данченко. – К.: Мистецтво, 1982. – 103 с.

119. Олександр Ганжа (1905-1982). До сторіччя від дня народження славетного українського гончаря: Альбом/Автор-упорядник Є.Шевченко, вступна стаття В.Титаренка. – К.: Народні джерела, 2005. – 28 с.

120. Онищенко Владимир. Долго и медленно шел он к славе // Керамика: стиль и мода. – 2005. – №3. – С.106-107.

121. Онищенко Володимир. Гордість України // Шлях перемоги. – 2005. – Ч.28. – 13 липня. – С.12.

122. Онищенко Володимир. Симпозіум «Буша-2005» // Шлях перемоги. – 2005. – Ч.34. – 24 серпня. – С.13.

123. Перепеляк І. Казка гончарного круга // Ленінська зміна. – Харків, 1974. – №3. – 5 січня. – С.3.

124. Петро Ганжа // Декоративное искусство СРСР. – 1970. – №5. – С.31.

125. Петрякова Фаина. Подъем наступит! // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Меценатство в Україні. Музей Івана Гончара в 1995 році: Програма-запрошення, тези і резюме доповідей Третіх Гончарівських читань, Київ, 26-28 січня 1996 року. – К.: Музей Івана Гончара, 1996. – С.32.

126. Петрякова Фаїна. Если…ОСОЗНАТЬ ПРИЧИНЫ РЕГРЕССА! // Регрес і регенерація в народному мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. – К.: Музей Івана Гончара, Родовід, 1998. – С.72-76.

127. Петрякова Фаїна. Наука як важливий чинник відродження визначних центрів народної художньої культури // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2002 /За редакцією доктора історичних наук Олеся Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – Кн.2. – С.74-78.

128. Пошивайло Ігор. Феноменологія гончарства: Семіотико-етнологічні аспекти. – Опішне: Українське Народознавство, 2000. – 432 с.

129. Пошивайло Олесь. Антологія альтернативної поезії зміни епох: друга половина 80-х–початок 90-х років [Огляд книги] // Український керамологічний журнал. – 2002. – №4. – С.145-146.

130. Пошивайло Олесь. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К.: Молодь, 1993. – 480 с.

131. Пошивайло Олесь. Завтра завжди пізно // Українська культура. – 1991. – №12. – С.4-5.

132. Пошивайло Олесь. Зберегти надбання українського гончарства // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – Київ–Опішне: Молодь–Українське Народознавство, 1993. – Кн.1. – С.82-93.

133. Пошивайло Олесь. Плекаймо древо духовності // Образотворче мистецтво. – 1990. – №1. – С.12-13.

134. Пругло Світлана. Мої роботи не умруть, а підуть у світ // Полтавська думка. – Полтава, 2005. – №29. – 15 липня. – С.7.

135. Пругло Світлана. У руках майстра глина оживає… // Зоря Полтавщини. – 2005. – №109. – 20 липня. – С.4.

136. Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К.: издание Подольской Губернской Земской Управы, 1916. – С.9-118.

137. Рекомендації щодо дальшого розвитку гончарного художнього промислу України, ухвалені учасниками Першої республіканської науково-практичної конференції «Гончарство України: минуле й сьогодення» // Пам'ятки України. – 1989. – №3. – С.34-35.

138. Республіканська художня виставка, присвячена XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду КП України: Каталог. – К.: Реклама, 1972. – 132 с.

139. Республіканська художня виставка, присвячена 100-річчю від дня народження Лесі Українки: Каталог. – К.: Реклама, 1972. – 112 с.
140. Рисцов Вячеслав. При гончарному крузі: З мистецької практики. – К.: Молодь, 1987. – 184 с.
141. Сакович І.В. Народна керамічна скульптура Радянської України. – К.: Наукова думка, 1970. – 88, 64 с.
142. Світличний Д. Чарівний круг // Трудова слава. – Іллінці, 1978. – №2. – 5 січня. – С.4.
143. Скалій Раїса. Гончарний круг на екрані // Народна творчість та етнографія. – 1972. – №5. – С.99-101.
144. Словник художників України. – К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1973. – С.51.
145. Сучасне українське народне мистецтво: Альбом /Упорядник і автор вступної статті Н.І.Велігоцька. – К.: Мистецтво, 1976. – 192 с.
146. Тарас Левків. Кераміка, графіка, інтарсія: Каталог. – Львів: PUBLISHING HOUSE COMPANY D.D.D. GRAFIKA, б.р. – 28 с.
147. Титаренко Володимир. Зустрічі зі славетним майстром // Народне мистецтво. – 2002. – №3-4. – С.16-17.
148. Українське народне мистецтво: Кераміка і скло. – К.: Мистецтво, 1974. – 57, 214, 3 с.
149. Федір Гнідий: Альбом /Автор-упорядник А.М.Новоселова-Хмельницька. – К.: Мистецтво, 1980. – 88 с.
150. Цисельская Оксана. «Лембики» и другие // Декоративное искусство СССР. – 1988. – №3. – С.48, с.3 обложки.
151. Чарновський Олег. Українська народна скульптура: Історія, проблеми розвитку, види, художні засоби. – Львів: Видавництво при Львівському державному університеті, 1976. – 144 с.
152. Чорний М. Гончар-чарівник // Вінницька правда. – 1974. – №184. – 8 серпня. – С.4.
153. Шевченко Євген, Титаренко Володимир. Повернення народної пам'яті // Урядовий кур'єр. – 2005. – №117. – 25 червня. – С.16.
154. Шевченко Тарас. Кобзар. – К.: Дніпро, 1977. – 600 с.
155. Шудря М. Ганжи // Мистецтво України: Біографічний довідник /Упоряд.: А.В.Кудрицький, М.Г.Лабінський. – К.: «Українська енциклопедія» імені М.П.Бажана, 1997. – С.141.
156. Щасливий дебют // Вечірній Харків. – 1973. – 4 серпня.
157. Щербак Василь. Сучасна українська майоліка. (Тенденції розвитку і художні особливості): Дисертація на здобуття евченого ступеня кандидата мистецтвознавства: Рукопис. – К.: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського, 1969. – 241 с. // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Ф.1. – Оп.2. – Од.зб.17.
158. Щербак Василь. Сучасна українська майоліка. – К.: Наукова думка, 1974. – 192 с.
159. Янченко В. Екатерина Белокур // Декоративное искусство СССР. – 1974. – №4. – С.52-53.
160. Folk Art in the Soviet Union. – Leningrad: Aurora Art Publishers, 1989. – 460 p.

Висловлюю вдячність працівникам Гончарської Книгозбірні України Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному та Наукової бібліотеки Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України – Оксані Андрушенко, Галині Панасюк, Ользі Гирман та Ользі Карунній – за допомогу в пошуку друкованих джерел про Олександра Ганжу

© Олесь Пошивайло, головний редактор

THE ANATOMY OF THE POTTERY SUPERMYTH OF THE TWENTIETH CENTURY (Art Critical Studies as the Entourage of Private Disposition to Engage in Ventures)
Oles Poshyvaylo, the editor-in-chief

The author has made the ceramological analysis of published works on the subject of the creative work of the Podillya potter Oleksandr Ganzha, which has been brought into the world during 1971-2005. He made a conclusion that the authors of the one part of them had created the falsified conceptions about the sculptural earthenware, supposedly made by Ganzha, as well as the greatness and genius of this potter; and the others had repeated unthinking that had been written by their precursors. The style and the decor of the wares, ascribed to Oleksandr Ganzha, were in reality made by his son, who was an artist and a ceramist; his father was only the executor and the copyist of individual wares or their parts. The author broaches the problem of the responsibility of scientists for the spreading of non-proved information and the deliberate falsification of well-known facts. He retraces the one of the ways of the birth of modern mythes on «the genetic memory about archaic cultures», manifasted itself in the works of some artists. The task of the renewal of the true chronicle of the creative work of Ukrainian potters is actualized
[Received December 25, 2005]

Key words: *pottery craft, Zhornyshche, Ganzha, falsification, the attribution of ceramics, the ceramological analysis of texts*