

Національний науковий журнал  
Інституту керамології —  
відділення Інституту народознавства  
Національної академії наук України  
та Національного музею-заповідника  
українського гончарства в Опішному

#### ЗАСНОВНИКИ:

Інститут народознавства  
Національної академії наук України,  
Національний музей-заповідник  
українського гончарства в Опішному

Виходить щоквартально  
(лютий, травень, серпень, листопад)  
з серпня 2001 року

#### АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:

Партизанська, 102, Опішне,  
Полтавщина, 38164, Україна

Тел.(05353) 42175, 42416, 42415  
Факс (05353) 42416  
E-mail: opishne@pi.net.ua

#### СЛУЖБА РЕАЛІЗАЦІЇ:

тел./факс (05353) 42416

Автори статей відповідають  
за повноту висвітлення порушених питань,  
достовірність наведених фактів  
та їх автентичність, правильне цитування,  
посилання на джерела, написання власних  
імен, географічних назв, атрибутування  
пам'яток гончарства тощо

Статті, підписані авторами, відображають  
їхні власні погляди, а не погляди головного  
редактора, членів редколегії чи редакції журналу

Права видавництва Національного  
музею-заповідника українського гончарства  
в Опішному «Українське Народознавство»  
поширюються на всі країни. Перевидання,  
репродукції, відтворення, виконання за  
допомогою розмножувальної, аудіовізуальної  
техніки чи будь-якими іншими засобами,  
а також приватні копії можуть бути виконані  
лише з дозволу Національного  
музею-заповідника українського  
гончарства в Опішному

Свідоцтво про реєстрацію  
КВ №5425 від 30.08.2001

Підписано до друку 01.11.2001  
Формат 70x100/16  
Ум. друк. арк. 12.9  
Друк офсетний  
Тираж 300 прим.

Головний редактор  
Ольга Пошивайло, доктор історичних наук

#### РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

##### Відділ археології, історії, етнології

Олександр Бобринський, доктор історичних наук (Москва)  
Валентина Борисенко, доктор історичних наук (Київ)  
Степан Макаруч, доктор історичних наук (Львів)  
Вячеслав Мурзін, доктор історичних наук (Київ)  
Всеволод Наулко, доктор історичних наук,  
член-кореспондент НАН України (Київ)  
Степан Павлюк, доктор історичних наук,  
член-кореспондент НАН України (Львів)  
Володимир Пашенко, доктор історичних наук,  
член-кореспондент АН України (Полтава)  
Ігор Пошивайло, кандидат історичних наук (Київ)  
Петро Толочко, доктор історичних наук,  
академік НАН України (Київ)

##### Відділ мистецтвознавства

Орест Голубець, кандидат мистецтвознавства (Львів)  
Олена Клименко, кандидат мистецтвознавства (Київ)  
Юрій Лашук, доктор мистецтвознавства (Львів)  
Фаїна Петрякова, доктор мистецтвознавства (Львів)  
Михайло Селівачов, доктор мистецтвознавства (Київ)  
Леонід Сморж, доктор філософських наук (Київ)  
Михайло Станкевич, доктор мистецтвознавства (Львів)  
Дмитро Степовик, доктор мистецтвознавства,  
доктор філософських наук (Київ)  
Олександр Федорук, доктор мистецтвознавства,  
член-кореспондент Академії мистецтв України (Київ)  
Ростислав Шмагалю, кандидат мистецтвознавства (Львів)

##### Відділ філології

Павло Гриценко, доктор філологічних наук (Київ)  
Йосип Дзендзелівський, доктор філологічних наук (Ужгород)  
Роман Кирчів, доктор філологічних наук (Львів)  
Ніна Левун, кандидат філологічних наук (Дніпропетровськ)  
Михайло Наєнко, доктор філологічних наук (Київ)  
Любов Спанатій, кандидат філологічних наук (Миколаїв)  
Михайло Худаш, доктор філологічних наук (Львів)

##### Відділ технічних наук

Микола Гивлюд, доктор технічних наук (Львів)  
Віктор Голєус, доктор технічних наук (Дніпропетровськ)  
Олексій Крупа, доктор технічних наук (Київ)  
Ігор Немец, доктор технічних наук (Бєлгород)  
Михайло Рищенко, доктор технічних наук (Харків)  
Галина Семченко, доктор технічних наук (Харків)  
Валентин Свідерський, доктор технічних наук (Київ)

##### Відповідальний секретар

Людмила Овчаренко



Видавництво «Українське Народознавство»  
Національного музею-заповідника  
українського гончарства в Опішному

Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна,  
телефон (05353) 42175, 42416; факс (05353) 42416  
E-mail: opishne@pi.net.ua

© Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, 2001  
© Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, 2001

КНИЖКА  
ПЕРІОДИК  
РАТНИ  
№ 7-16350

## КУРАТОРИ РОЗДІЛІВ:

Археологія	.....	Валентина Троцька
Історія, етнологія	.....	Віктор Міщанин
Мистецтвознавство	.....	Людмила Метка
Філологія	.....	Світлана Литвиненко
Технічна кераміка		
Реставрація кераміки	.....	Ніна Чопенко
Зарубіжне гончарство, кераміка	.....	Дмитро Грушковський
Мистецька освіта. Конференції.		
Критика. Інформація.		
Наукові кадри. Ювілеї	.....	Людмила Овчаренко
Бібліографія	.....	Галина Панасюк
Колекції кераміки	.....	Оксана Ликова
Симпозіуми	.....	Валентина Мотрій

## РЕДАКЦІЯ:

Науковий редактор	.....	Олесь Пошивайло
Літературні редактори		Олесь Пошивайло Вікторія Яровата
Коректор	.....	Олесь Пошивайло
Комп'ютерний набір	.....	Юлія Панасюк Олена Литовченко Олена Чуб Вікторія Спільник
Дизайн та макет	.....	Юрко Пошивайло
Директор випуску	.....	Вікторія Спільник

## Помічені помилки в УКЖ-1/2001:

- На стор.2 зазначено, що член редколегії «УКЖ» п.Михайло Станкевич – з м.Києва. Правильно – з м.Львова.
- На стор. 86, у списку делегатів Установчого з'їзду Українського керамічного товариства немає прізвища художника-кераміста з м.Києва Володимира Онищенко, на що мистець звернув увагу видавця під час презентації першого номера «УКЖ». На прохання редакції, Правління Українського керамічного товариства переглянуло всі установчі документи й повідомило так: «Список учасників Установчого з'їзду УКТ сформований за фактом безпосередньої участі делегатів у роботі форуму, від його відкриття до закриття. Оскільки делегат п.Володимир Онищенко брав участь лише в завершальному етапі роботи з'їзду, що підтверджується й переглянутими відеоматеріалами, він не потрапив до офіційного списку учасників з'їзду. Зважаючи на прохання мистця та його часткову участь в роботі Установчого з'їзду, Правління УКТ прийняло рішення про включення п.Володимира Онищенко до списку засновників Українського керамічного товариства».



Стор. 97

### Київ

**Гор Пошивайло,**  
Український центр народної культури  
«Музей Івана Гончара»,  
вул. Івана Мазепи, 29, Київ, 01015,  
тел. (044) 573-92-68

### Львів

**Орест Голубець,**  
кафедра кераміки  
Львівської академії мистецтв,  
вул. Кубийовича, 38, Львів, 79011,  
тел. (0322) 76-14-04

### Харків

**Галина Семченко,**  
кафедра технології кераміки,  
вогнетривів, скла та емалей  
Національного технічного університету  
«Харківський політехнічний інститут»,  
вул. Фрунзе, 21, Харків, 61002,  
тел. (0572) 40-03-92, 40-00-51

На першій сторінці обкладинки: Мистець Сергій Радько біля виготовленої ним монументальної скульптури «Легенда». Слов'янськ. 2001. Фото Олесь Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.

### На другій сторінці обкладинки:

1. Миска. Рахни Лісові, Вінниччина. Перша половина XX ст. 1х32 см. Інв.№ КН-8472/К-7855.
2. Миска. Вінниччина. Перша половина XX ст. 8х30 см. Інв.№ КН-8507/К-7890.
3. Миска. Бубнівка, Вінниччина. Перша половина XX ст. 9х30 см. Інв.№ КН-8476/К-7859.
4. Зінченко Петро. Миска. Голоківка, Черкащина. 1940-1950-ті роки. 8х25,5 см. Інв.№ КН-2765/К-2669.
5. Миска. Рахни Лісові, Вінниччина. Перша половина XX ст. 10х31 см. Інв.№ КН-8473/К-7856.
6. Миска. Вінниччина. Перша половина XX ст. 10х30,5 см. Інв.№ КН-8506/К-7889.



До всіх фото: Глина, гончарний круг, розпис ангобами, полива. Фото Юрка Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства. – Колекція Володимира Титаренка.

На третій сторінці обкладинки: Григорій Тягун (форма), Наталя Оначко (розпис). Тиквастий глечик. Опішне. 1958. Фото Юрка Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства, інв.№ КН-2893/К-2774.

На четвертій сторінці обкладинки: Випалювання в горні Колегіуму мистецтв у Опішному. Опішне. Липень 2001. Фото Олесь Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.

- 5** До питання наукової термінології в українській археології:  
по-українськи «кружало», а не «пряслице»  
Головний редактор Олесь Пошивайло

## АРХЕОЛОГІЧНА КЕРАМІКА

- 11** Горщик з календарним орнаментом у зрубному комплексі в Пооріллі  
Олександр Супруненко (Полтава)
- 14** Класифікація кружал і важків VIII-III ст. до н.е. з лісостепу України  
Анатолій Щербань (Опішне)

## МИСТЕЦТВО

- 17** «Австрійські часи» в малюнках покутських гончарів  
Юрій Лашук (Львів)
- 24** Мистецтво гончарів старої Полтавщини  
Віталій Ханко (Полтава)
- 30** Про що розповідають горщики, або що в них втілено  
Василь Гудак (Львів)

## ТЕХНОЛОГІЯ

- 33** Декоративна авантюринова глазур для майолікових виробів  
Віктор Голеус, Сергій Маценко (Дніпропетровськ)
- 35** Хімічна стійкість полив'яних покриттів  
Ярослав Андрієць, Олег Косий (Опішне)

## РЕСТАВРАЦІЯ

- 37** Колір керамічних матеріалів  
Ірина Чирка (Опішне)

## ПОВІДОМЛЕННЯ

- 40** Дослідження гончарних горнів у Опішному  
Валентина Троцька (Опішне)
- 44** Бурлики – миньківецькі гончарі часів НЕПу  
Володимир Захар'єв (Дунаївці)
- 47** Співає-крутиться гончарний круг у Миколаєві  
Любов Спанатій (Миколаїв)

## КЕРАМІКА В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

- 50** Тенденції розвитку навчання гончарства  
Володимир Ткачук (Херсон)
- 55** Роль шкільних наукових конференцій у вивченні історії  
фаянсу Слобожанщини  
Тетяна Безрукова (Буди)
- 58** З досвіду роботи гуртка «Кераміка» Новодністровського  
дитячого будинку творчості Сокирянського району  
Чернівецької області  
Іван Гончар (Новодністровськ)
- 61** Кераміка в навчальних закладах  
Віра Чернієнко (Рівне)

## СИМПОЗИУМИ

- 63** Слов'янський симпозиум кераміки '2001: ще один  
центр творення гончарської культури України?  
Олесь Пошивайло (Опішне)
- 99** Новий смак давньої насолоди  
(про «раку-кераміку» в Україні і не тільки)  
Тетяна Зіненко (Опішне)

Стр. 18



Стр. 46

Стр. 99





## ВИСТАВКИ

- 103** Лови: Діалог наодинці з собою  
Ганна-Оксана Липа (Львів)
- 110** Гончарське видавництво України:  
нові конкурси і чергові нагороди  
Вікторія Спільник (Опішне)

## ТОЧКА ЗОРУ: МИСТЦІ ПРО ГОНЧАРСТВО

- 111** Думки про гончарну майстерню  
Сергій Радько (Опішне)

## АРХІВ УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА

- 113** Автобіографія Федоровой Нини Ивановны
- 116** Мусієнко Пантелеймон Никифорович
- 120** Воспоминания Е.С.Железняка, записанные с его слов
- 121** Гончар Степан Дяків: Автобіографія

## ЮВІЛЕЇ

- 123** Галина Чернова (Поліщук): Автобіографія. Спогади.
- 125** Олександра Селюченко (До 80-річчя від дня народження)  
Віктор Фурман (Полтава)
- 127** Гончарський рід Різників  
(До сторіччя від дня народження опішненського гончаря Деміда Антоновича Різника)  
Віктор Міщанин (Опішне)



Стр. 116



Стр. 143

## КОНФЕРЕНЦІЇ

- 135** Міжнародна наукова конференція «Історико-культурні зв'язки Причорномор'я та Середземномор'я X-XVIII ст. за матеріалами полив'яної кераміки»  
Сергій Бочаров, Вадим Майко (Сімферополь)
- 138** III Селюченківські наукові читання  
Людмила Метка (Опішне)

## УКРАЇНСЬКЕ КЕРАМІЧНЕ ТОВАРИСТВО

- 145** Перше засідання Президії УКТ і першочергові завдання діяльності Українського керамічного товариства  
Олесь Пошивайло (Опішне)

## НЕЗАБУТНІ

- 150** Ольга Шиян

## НОВІ ВИДАННЯ

- 152** Українська керамологія. 2001
- 153** Бібліографія українського гончарства. 2000
- 154** «Кераміка в Україні»
- 156** «Ceramics in Society»

- 157** Інформація видавництва «УН»

- 159** Наші автори

- 160** Вимоги до оформлення статей для опублікування в «УКЖ»



Стр. 150

## ДО ПИТАННЯ НАУКОВОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ АРХЕОЛОГІЇ:



# ПО-УКРАЇНСЬКИ «КРУЖАЛО», А НЕ «ПРЯСЛИЦЕ»

**У** Національному культурологічному щорічнику «Українське Гончарство» п'ять років тому вже порушувалася **проблема формування керамологічної термінології**, яка б відповідала мовним традиціям українців [13]. Відтоді мало що змінилося на краще в українській науці, передовсім у археології, представники якої нерідко послуговуються термінами, запозиченими з інших мов, передовсім з російської. Таке «збагачення» української мови здебільшого калькованими формами іншомовних слів, до того ж часто семантично спотвореними, що не відповідають ні словотворчим, ні етнічним традиціям народу-носія чужоземної мови, і одночасне ігнорування мовних надбань українського етносу, поступово вихолощують, збіднюють нашу національну мову, нівелюють її самобутність, лише їй притаманні особливості.

Повернутися до теми **української наукової термінології у вітчизняній керамології** примусив такий випадок. Готуючи до публікації в «УКЖ» статтю молодого вченого-керамолога Анатолія Щербаня [40], я розгорнув перший словник, який трапився під рукою [33], щоб перевірити правильність написання слова «прясло» («прясельце»). На диво, у цьому довіднику я його не знайшов. У іншому словнику [12] трапилося лише слово «прясло». Для з'ясування його семантики звернувся до одного з найповажаніших мною словників – «Словаря української мови» Бориса Грінченка, який уперше побачив світ протягом 1907-1909 років. Виявилось, що **в українській мові слово «прясло» означає зовсім інший предмет, аніж той, що його уявляють археологи:** «часть плетня между двумя кольями», а споріднене слово «прáсло» – «часть досчатого забора от столба до столба» [8, III, с.402]. Видатний український лексикограф подає й інший термін – «пряслиця» («прясниця»), синонімами якого в народній мові є слова «кружівка», «кружілька», «кужівка», «кужілька» [8, II, с.313, 320, III, с.495]. Усі вони означають «дніще» – «донце, дощечка, на одному кінці котторой садиться пряха, вставляя в другой гребень или кудель» [8, I, с.394].

Ці відомості стали поштовхом до з'ясування української назви предмета, який часто трапляється під час археологічних досліджень і є предметом вивчення переважно археологів. Літературні пошуки засвідчили недостатність, неточність багатьох термінів, якими нині оперує сучасна українська (і російська теж!) археологічна наука. Одним із них є й назва предмета, який у давнину насаджувався на нижній кінець веретена для надання йому додаткової ваги й більшої інерційності в руках прядлі. Більше того, є підстави стверджувати про історичну фальсифікацію терміна на означення цього предмета в українській мові. Цьому значною мірою посприяли публікації археологів, які особливо не переймалися значенням термінів, які використовували для означення тих чи інших археологічних знахідок.

Загальновідомо в яких несприятливих умовах розвивалася українська мова в другій половині XIX ст. Внаслідок офіційного «вигнання» її з наукових досліджень, вчені послуговувалися «великодержавною» російською мовою. На той час найавторитетнішим історико-лексикологічним довідником для пізнання російської мови XIX ст. і наступного часу, за визначенням В.П.Вомперського [7] став «Толковый словарь живого великорусского языка» Володимира Даля, перше видання якого побачило світ протягом 1863-1866 років [10]. Це була одна з перших лексикографічних праць, у якій були зафіксовані народні слова «**пряслица**», «**пряслице**», «**прясло**». Отже, у російській мові середини XIX ст. вони означали: «**Прялка**, **пряслица** или **прялица**, пряшница прм-чрд. самопрялка, самопрядка, снаряд, для пряденья без веретена: одна рука тянет нитку из кудели, а нога, подножкой, обращает колесо. II *Пряслица*, или вернее *пряслице* ср.-вост. донце под кудель или под гребень, для ручной, веретенной пряжи; шестик и донце вместе, и один шестик этот, для привязки к нему кудели. **Прясло** ср. или **пряслень** м. **пряслешёк**, железное, свинцовое кольцо, глиняная гайка, выделанный из черепка кружок с дыркой, надеваемый на веретено, для весу; произнс. *прёслень*... **Прясло**, звено изгороди, колено забора, заплота, в длину жерди (2,5 саж.), в длину заборной доски, от кола до кола, от столба до столба; иногда и самая жердь» [10].

Ці слова зафіксовані ще в давньоруській мові: «**ПРАСЛИЦА** – «веретено.. – загородка», «**ПРАСЛО** – звено изгороди, часть стены.. – степень, достоинство» [30]. Як бачимо, І.І.Срезневський, укладач словника, тлумачить слово «пряслица» в давньоруській мові дещо відмінно від його значення в XIX ст., а саме – не як днище, а як само веретено або загорода.

Тотожне тлумачення слова «прясло» подає О.Г.Преображенський у «Этимологическом словаре русского языка», опублікованому протягом 1910-1914 рр. [15] та Макс Фасмер у «Russisches etymologisches Wörterbuch», опублікованому протягом 1950-1958 рр. Щоправда, в останнього автора невідомо з якого джерела з'явилося ще одне значення слова «прясло» – «часть прялки» [37].

Не з'ясовуючи в деталях семантику слів, учені-археологи вже в другій половині XIX століття мимоволі здійснили підміну слів російської мови: для означення частини веретена замість терміна «прясло» («пряслень», «пряслешек») почали застосовувати термін «пряслица» («пряслице»), який насправді означував днище. За російськомовними публікаціями помилку повторили й україномовні вчені, які почали вживати слово «**пряслиця**» як український відповідник російського «**пряслица**». І не лише археологи, а й етнологи. Зокрема, найвидатніший український етнолог, полтавець Федір Вовк писав: «Щодо архаїчних веретен з кам'яною *пряслицею*, то вони зовсім уже зникли, хоч де-не-де, особливо у гуцулів, утримались ще веретена з рухомим, а то ще й з рухомим дерев'яним кружком біля нижнього кінця» [6]. Славетний український археолог Михайло Рудинський вживав слово «*прясличко*» [22]. Проте найбільш точно з-поміж тогочасних учених означував досліджувані предмети найвидатніший український історик Михайло Грушевський, який у своїй «Історії України-Руси», запозичивши з російської мови точний відповідник («прясло»), в публікації українською мовою звертав увагу на «позиченість» терміна уточненням «так звані»: «В розкопаних сіверянських, деревлянських і волинських могилах знаходилися останки вовняних тканин (навіть дуже різнорідні), полотна льняного й конопляного, простійшого й тоншого, тканого з певним взором; далі **т.зв. прясла**, себто кам'яні кружечки від веретен, що правдоподібно надівалися на дерев'яну палічку, для розмаху» [9].

Сучасні українські археологи в російськомовних працях продовжують вживати термін «пряслице» («пряслица») [1], хоча правильно для цієї мови було б слово «прясло» («пряслень», «пряслешек»). В україномовній археологічній літературі теж маємо переважне використання терміна «пряслице», який, як уже зазначалося, в українській мові, як і в російській, означає не предмет, який надівається на веретено, а днище. Це неправильне застосування термінів благословляється і першим українським «Словником-довідником з археології», у якому, ігноруючи дані мовознавства, стверджується, що «круглий предмет з наскрізним конічним отвором у центрі для надягання на веретено» – це «**пряслице**»,

з російським відповідником цього слова – «**пряслице**», і англійським – «**spindle whorl**». При цьому ще й категорично наголошується: «Можна – прясличко, але ніколи не повинно вживатися «прясло» [27]. Абсолютно незрозуміло, чому «можна» вживати невідоме в жодній мові слово «прясличко» як означення саме цього предмета, але «не повинно вживатися» «прясло», яке в російській мові саме й означає предмет дискусії, а не слово «пряслице», зазначене в цій словниковій статті. До речі, українські археологи послуговуються й терміном «прясло». Для прикладу, прочитаємо видатного українського археолога Миколу Чуховца: «Найцікавіший зодіак позначено наколами, розташованими яких відповідає зорям семи сузір'їв зодіаку весняно-літнього періоду в 1710-650 рр. до н.е., на торцевих площадках спиць прясла пізнього етапу тшинецької культури з Таценек. Обертання **прясла**, за міфами, символізувало рух кола зодіаку, а отже, таке позначення на таценківському **пряслі** є закономірним» [38]. Якби, у даному випадку, книга була написана російською мовою, вживаний у ній термін «прясло» якнайточніше відображав би предмет вивчення. Але для використання з цієї семантикою в українській мові він абсолютно непридатний, оскільки тут слово «прясло» означає виключно частину огорожі [8, III, с.402, 495].

«Словник староукраїнської мови XIV-XV ст.» слів «пряслиця» чи «прясло» не фіксує [28]. Одним із перших слово «прясло» подав у «Русско-малороссийском словаре» 1899 року полтавець Євген Тимченко. За даними автора, слово як в українській, так і в російській мовах має тотожне написання і значення – «часть баркату, плоту» [31]. Як уже згадувалося вище, це ж саме значення «прясла» в українській мові подав через десять років і словник, упорядкований Борисом Грінченком, одночасно, чи не вперше для лексикографічних праць, додавши слово «пряслиця» («прясница») [8, III, с.495]. Майже через двадцять років «Російсько-український словник», підготовлений Комісією для складання словника української живої мови, повторив усталену народну семантику досліджуваних термінів: «**Пряслица** – 1) кужілка; см. **Прялка, Самопрялка**; 2) (*донце под кудель*) днище, кружок (-жкá), сідець (р. сідця)...»; «**Прясло** – 1) (*частокол*) частокіл (-колу); 2) (*звено изгороди*) пла[е]нница, (гал) прясло» [20].

Напевно, вперше в україномовному довідковому виданні з'явився термін, що претендував на відповідність російському слову «прясло», у першій українській енциклопедії за редакцією професора Івана Раковського, яка побачила світ у Львові протягом 1930-1935 рр. У другому томі читаємо: «**Прясличка** – глиняний або лукаковий перстень до веретена або рибачьких сітей» [32].

Далі починається епоха більшовицької боротьби з українською мовою і з будь-якими виявами «українськості» в суспільному житті. У словниках не заборилися відповідні офіційній політиці метаморфози. Академічний «Українсько-російський словник» 1961 року вже трансплантує з російської мови в українську терміни «прясельце», «пряслице» й закріплює їх вживання як адекватні відповідники російських слів «пряслице», «пряслица»: «**Прясельце, пряслице спец.** пряслице, пряслица» [36]. При цьому укладачі словника повністю зігнорували історично сформовану семантику слів у російській мові. У результаті, відтоді в українській мові слово «прясельце», а в російській – «пряслице», мали означувати не днище, а кружало до веретена. На підтвердження «правильності» цього фальсифікату, автори словника подали цитати не з класичної літератури (бо там їх немає), а з наукових праць радянських археологів 1940-х-1950-х років, які самі ж і спотворили первісну семантику термінів.

Прикро констатувати, але й укладачі фундаментального академічного «Словника української мови» в 11-ти томах повторили неточності «Українсько-російського словника» 1961 року, додавши до них і свою ложку дьогтю, поставивши знак рівності між різносемантичними термінами: «**Прясельце, пряслице, я, с.** Те саме, що **прясло**» [29], згадавши ті ж самі приклади з археологічної літератури, і самовільно надавши українському слову «прясло» значення, якого воно ніколи не мало: «**Прясло, а, с.** Металева, глиняна, шиферна, скляна і т.і. кільце, що надягається на веретено для надання йому ваги» [29].

Започаткований лексикологами процес семантичних фальсифікацій і української, і російської термінології довершив «Російсько-український словник» 1984 року, де російське слово «пряслице» безпідставно тлумачиться як зменшено-пестлива форма від «прясло», а його українськими відповідниками буцімто є слова «прясельце», «пряслице», «кільце»: «**пряслица уст., обл.** самопрядка, прядка»; «**пряслице 1.** уменьш.-ласк. см. **прясло**<sup>2</sup>; 2. (*грузик на веретене*) уст., обл. прясельце, пряслице, кільце»; 3. (*донце*) уст., обл. днище, кружок, -жкá, сідець, -дця»;.. «**прясло**<sup>1</sup> 1. (*грузик на веретене*) уст., обл. прясельце, пряслице, кільце.» [19]. Як бачимо, з'явилося навіть нове синонімічне слово «кільце», яке в цьому значенні доти не фіксував жоден словник. Ця ж сама термінологія без будь-яких змін перекочувала до іншого словника – «Російсько-українського словника наукової термінології: Суспільні науки» [21].

Для лексикографічних і енциклопедичних праць російських учених характерне відтворення автентичної семантики досліджуваних слів до 1960-х років. Так, перше видання «Большой Советской Энциклопедии» за 1940-й рік тлумачить слово «прясло» як «1) или *пряслень*, ободок в виде кольца, надевавшийся при прядении на веретено для веса» [18]. Проте через 35 років уже третє видання «БСЭ» на означування того ж самого предмета подає вже інший термін – «пряслице», зазначаючи в дужках нібито його давньоруський відповідник – «**пряслень**»: «**Пряслице** (древнерус. *пряслень*), грузик, насаживаемый на *веретено* для придания ему устойчивости и равномерности вращения...» [17].

Отже, досить чітко в енциклопедичних і лексикографічних працях стала виявлятися експансія радянської археологічної літератури, хоча, з наукової точки зору, доречнішим був би саме зворотній вплив. Але, в даному випадку, здається, спрацював тодішній авторитет члена науково-редакційної ради видавництва «Советская Энциклопедия», одного з офіційних провідників історичної науки в СРСР, директора Інституту археології АН СРСР, академіка Бориса Рибаківа. Справа в тому, що цей учений у своїх книгах вживав слово «пряслице», а російське слово «пряслень», відоме в російській народній мові XIX ст., з його подачі стало давньоруським: саме так майбутній авторитет відносно довільно прочитав напис на шиферному кружалі, знайденому в 1885 році в Києві: «По аналогии с пресловольно находкой... предлагаю следующее чтение: ПОТВОРИН ПРЯСЛЬНЬ, т.е. *пряслень* (пряслице)» [23, с.198]. Тут маємо приклад принаймні однієї історичної фальсифікації академіка Бориса Рибаківа, який не лише прочитав давньоруський напис, як йому було вигідно, але й переніс термін XIX ст. в XII ст., ігноруючи дані писемних джерел, які фіксують у давньоруській мові лише слово «пряслица», яке означало «веретено» [30].

Задля об'єктивності слід зазначити, що вчений розумів породжену археологами термінологічну фальсифікацію і тому пропонував повернутися до російського семантично точного слова «**пряслень**», хоча й свідомо неправильно називав його давньоруським: «Название пряслица в большинстве славянских народов ближе к той форме, которая в XII в. была нацарапана на шиферном кружке, чем к современному археологическому термину... В русском языке существуют названия «пряслень», «пряслешок», а слово «пряслице» обозначает прялку. **Утвердившийся в археологической литературе термин лучше было бы сменить на древнерусский**» [23, с.199]. Цього побажання археологи в СРСР не почули, як забув про нього й сам автор [25], хоча й нагадував про неточність іще кілька разів /«На веретено, для ускорения его вращения, надевали глиняное или каменное (из розового шифера) колечко – «пряслень» (... в археологии принято неточное название – «пряслице»)/ [24].

Цікаво, що друге і третє видання академічного «Словаря русского языка», які, за твердженням укладачів, «должны показать состояние словарного состава 60-х-70-х годов XX-го века» [26, I, с.5], подають два значення слова «прясло»: «1. Часть изгороди от столба до столба. || Жердь изгороди... || Изгородь... 2. Приспособление из продольных жердей на столбах для сушки снопов, сена» [26, III, с.552], уже зовсім не згадуючи про «прясло» як кружало до веретена. «Українська Радянська Енциклопедія» бездумно продублювала з великодержавницької енциклопедії термін та його фальсифіковане значення: «**Прясельце** – тгарець, який насаджували на веретено, щоб надати йому сталості й рівномірності обертання» [16].

З археологічних, лексикографічних та енциклопедичних праць семантично спотворені українські терміни перекочували до сучасної етнографічної літератури [2,34,39]. Для прикладу процитуємо визначення термінів «прясло» та «пряслиця» зі словника-довідника «Українська народна тканина», запозичені автором книги зі «Словника української мови» в 11-ти томах: «**Веретено (звук)** – 1. Ручний інструмент для прядіння ниток у вигляді потовщення у нижній третині стрижня з натягнутим на нього *пряслицем*...» [39, с.60]; «**Прясло** – шиферне, глиняне, скляне кільце, що надягається на веретено для надання йому ваги» [39, с.204].

Вживання в українській народній мові назви кружала до веретена як «прясло», «прясельце», «пряслице», «пряслиця», «прясличка», «прясличко» на етнічних українських територіях не зафіксовано ні мовознавцями, ні етнографами. Львівський дослідник Андрій Бодник у 1969 році писав: «Слово *прясельце* тут [Прикарпаття та Карпати. – О.П.] зараз не вживається. Проте на Бойківщині чуємо його в трохи зміненій формі – *пряслиця* – як назву нового знаряддя для прядіння куделі» [2, с.43]. Не маючи жодного джерела, яке б фіксувало на українських землях слово «прясельце», автор все ж таки не втримався від спокуси фальсифікації і в «Порівняльній таблиці термінів, пов'язаних з виготовленням пряжі та ткацтвом у слов'янських народів», приписав українській мові термін «прясельце», а російській – «пряслице», як семантичні відповідники російського слова «прясло» [2, с.40]. (Про тотожні терміни в деяких слов'янських мовах див: [3]).



У 1990 році в СРСР побачив світ російською мовою англomовний у оригіналі «Археологічний словник». Його перекладач Г.А.Ніколаєв переклав англійське словосполучення «spindle whorl» традиційно для радянської археологічної літератури – «пряслице» [4]. Якщо вдатися до українського дослісного перекладу англійських слів, то отримаємо: «spindle» – «веретено», «whorl» – «ролик веретена» [35]. В українській мові є спеціальне слово саме для означення ролика веретена – це «кбчальце»: «дерев'яний диск, надеваемый на конец»; «кружок, обхватывающий нижний конец веретена» [8, I, с.135; II, с.295]. У зв'язку з цим, слід згадати, що ще російський авторитетний етнограф-класик Дмитро Зеленін у капітальній праці «Russische (ostslavische) Volkskunde», вперше опублікованій у Німеччині в 1927 році, писав: «Раньше вытачивали веретена с кружком: в нижней части веретена на небольшом конусе, на острие которого веретено вращается, делали кольцеобразное утолщение. Теперь веретено обычно делают с головкой: утолщение имеет шарообразную или цилиндрическую форму...»


Утолщение в нижней части веретена играет роль маховика, усиливающего вращение веретена. Иногда, чтобы сделать веретено тяжелее, на нижний его конец надевают деревянный кружок (укр. *кбчальце*) или же металлическое или глиняное кольцо (севернорус. *прясель, преслишок, буюк*). Как показали археологические раскопки, такие кружки из глины или камня (*пряслицы*) употреблялись уже в далёкой древности» [11]. Характерно, що Дмитро Зеленін теж подає українську назву дерев'яного кружала до веретена – «кбчальце», а глиняне кільце означає лише північно-російськими словами «прясель», «прясешок», «буюк».


Дерев'яні кочальця XIX ст. майже ідентичні з деякими типами глиняних кружал, особливо пізньотшинського часу, які Микола Чмихов називав «пряслами-колесами» [38]. Слово «кбчальце» є зменшувальним від «кбчало», основним значенням якого є «круг», а іншим – «кружок дерев'яний или иной», який лежить в основі чогось [8, II, с.295], «дерев'яний кружок, ободок» [8, II, с.320]. Це саме те, чим є і російське «прясло» («выделанный из черепка кружок с дыркою») [10]. Тобто виявляється, що українські слова «кбчальце», «кбчало» найточніше відповідають як російському «прясло», так і англійському «spindle whorl». Російському слову «пряслице» відповідають українські «пряслиця», «кужівка», «кружівка» [8, II, с.320].

При цьому слід зазначити, що терміни «кочало», «кбчальце» були поширені в західному регіоні України, а для центрального, лівобережного регіонів характерним є синонімічний варіант «кбчала» – «кружало», який до того ж має більш широкий семантичний ряд: «Кружало, ла, с. Круг; диск... Кружало являється частю різних снарядов, напр., ткацкого станка» [8, II, с.313; 5, с.31].

Термін «кружало» одночасно виявляє і форму предмета (круг) і спосіб його застосування (кружання, кружляння).

На завершення, подам ще кілька спостережень, пов'язаних із темою цієї розвідки:

 1. В XIX ст. гончарі Полтавщини виготовляли «кульки» – масивні глиняні колоподібні вироби з отвором посередині, які використовували для нагрівання води. За формою вони дещо схожі до кружал [14, с.135; 5, с.46]. На Галичині в XIX ст. поширеними були гадання з глиняним кружечком («кільцем») та глиняною кулькою [Шухевич В. Гуцульщина. – Львів: з друку. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1904. – Ч.4. – С.194].

 2. У професійній лексиці гончарів Опішного побутовало словосполучення «кульки намотувати», яке означувало процес набивання великих округлих грудок перебраної глини («куль») одна на одну, до утворення великої купи глини [14, с.31]. Слово «намотувати», безперечно, запозичено з термінології прядіння й асоціативно викликає уявлення про намотування нитки на веретено.

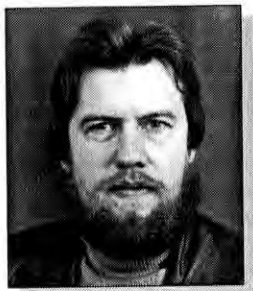
Підсумовуючи викладені вище спостереження і аргументи, слід ще раз наголосити, що вживаний нині в українській і російській археологічній літературі термін «пряслице» та його варіанти («прясельце», «пряслиця», «прясличко», «прясличка»), як і термін «прясло» в українськомовній літературі, є словами, що мають в українській і російській мовах зовсім іншу усталену семантику, аніж та, що наві'язана їм археологами. В українській науковій літературі науковими термінами, а отже й відповідними мовним традиціям українців, на означення предмета з наскрізним отвором для насаджування на веретено, є «кружало», «кочало», «кбчальце», «кільце», «кулька». У російськомовній науковій літературі мають вживатися тотожні російські відповідники – «прясло», «прясель», «пряслешек».

Сподіваюся, що на думки, висловлені в цій розвідці, відгукнуться українські мовознавці, археологи, етнографи зі своїм баченням як конкретного питання про українську назву кружала для веретена, так і більш широкої проблеми утвердження української наукової термінології, основаної не на російських семантично спотворених термінах, а на етнічних традиціях української мови

1. Археология Украинской ССР. В 3-х т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.3. – С.493-494.
2. Бодник Андрій. Бойківська прядильно-ткацька техніка і термінологія // Народна творчість та етнографія. – 1969. – №4. – С.37-51.
3. Болгарсько-український словник. – К.: Наук. думка, 1988. – С.535; Гессен Д., Стыпула Р. Большой польско-русский словарь: В двух томах. – Москва-Варшава: Русский язык – Везда Повшехна, 1988. – Т.ІІ. – С.171; Павлович А.И. Чешско-русский словарь. – М.: Русский язык, 1989. – С.490; Сербскохорватско-русский словарь. – М.: Русский язык, 1976. – С.486, 447.
4. Брей У., Трамп Д. Археологический словарь. – М.: Прогресс, 1990. – С.202.
5. Василенко В.И. Опыт толкового словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии. Отдел 1-й, II-й и III-й. Кустарные промыслы, сельское хозяйство и землеведение, народные поговорки и изречения. – Харьков: тип. «Печатное Дело», 1902. – С.46.
6. Вовк Х.К. Студії з української етнографії та антропології. – К.: Мистецтво, 1995. – С.70.
7. Вомперский В.П. Издания «Толкового словаря живого великорусского языка» В.И.Даля // Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.1-4. – М.: Рус. язык, 1989. – Т.1. – С.XIV.
8. Грінченко Борис. Словарь української мови: У 4-х т. – К.: вид-во АН УРСР, 1958. – Т.1. – С.135, 394; Т.ІІ. – С.295, 313, 320; – 1959. – Т.ІІІ. – С.402, 495.
9. Грушевський М.С. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. – К.: Наук.думка, 1991. – Т.1. – С.262.
10. Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.1-4. – М.: Рус. язык, 1989. – Т.3. – С.533.
11. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. – М.: Наука, 1991. – С.185.
12. Орфоепічний словник / Укладач М.І.Погрібний. – К.: Рад. Школа, 1984. – С.479.
13. Пошивайло Олень. Гончарство і українська мова // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне: Українське Народознавство, 1996. – Кн.3. – С.13-17.
14. Пошивайло Олень. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина). – Опішне: Українське Народознавство, 1993. – С.31, 135.
15. Преображенский А.Г. Этимологический словарь русского языка. – М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1959. – Т.2. – С.144.
16. Прясельце // Українська Радянська Енциклопедія. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1983. – Т.9. – С.175.
17. Пряслице // Большая Советская Энциклопедия. – М.: Советская Энциклопедия, 1975. – Т.21. – С.181.
18. Прясло // Большая Советская Энциклопедия: М.: Советская Энциклопедия, 1940. – Т.47. – 487.
19. Російсько-український словник. – К.: Головна ред. УРЕ, 1984. – Т.3. – С.82.
20. Російсько-український словник. – К.: Державне Видавництво України, 1928. – Т.3. – 0-П. – С.630.
21. Російсько-український словник наукової термінології: Суспільні науки. – К.: Наук. думка, 1994. – С.400.
22. Рудинський М. Археологічні збірки Полтавського музею // Збірник, присвячений 35-річчю Музею. – Полтава, видання Полтавського державного музею, 1928. – Т.1. – С.50.
23. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. – М.: Изд-во АН СССР, 1948. – С.197-199.
24. Рыбаков Б.А. Ремесло // История культуры Древней Руси: Домонгольский период. I. Материальная культура. – Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1951. – Т.1. – С.108.
25. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М.: Наука, 1987. – С.298.
26. Словарь русского языка: В 4-х т. – М.: Рус. язык, 1985. – Т.1. – С.5; 1987. – Т.ІІІ. – С.552.
27. Словник-довідник з археології. – К.: Наук. думка, 1996. – С.223.
28. Словник староукраїнської мови XIV-XV ст.: У двох томах. – К.: Наук. думка, 1978. – Т.2. – 592 с.
29. Словник української мови: В 11-ти т. – К.: Наук. думка, 1977. – Т.8. – С.371.
30. Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. – М.: Книга, 1989. – Т.ІІ. – Ч.2. – С.1719-1920.
31. Тимченко Е. Русско-малороссийский словарь. – К.: типогр. Имп. ун-та Св.Владимира, 1899. – Т.2. – С.112.
32. Українська загальна енциклопедія: Книга знання в 3-ох томах / Під головуною редакцією Івана Раковського. – Львів-Станіславів-Коломия: видання Кооперативи «Рідна школа», б.р. – Т.2. – С.1166.
33. Українська літературна мовова і наголос: Словник-довідник. – К.: Наук. думка, 1973. – 724 с.
34. Українська мунушнина: Ілюстрований етнографічний довідник. – К.: Либідь, 1993. – С.63.
35. Українсько-англійський і англо-український словник. – К.: МП «Пам'ятки України», 1993. – С.575, 665.
36. Українсько-російський словник: У 6-ти т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – Т.ІV. – С.544.
37. Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. – М.: Прогресс, 1987. – Т.ІІІ. – С.395.
38. Чмихов М.О. та ін. Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій. – К.: Либідь, 1992. – С.149.
39. Шевченко Є.І. Українська народна тканина. – К.: Артанія, 1999. – С.60, 204.
40. Щербань Анатолій. Класифікація кружал і важків VIII-III ст. до н.е. з лісостепу України // Український керамологічний журнал. – 2001. – №2. – С.12-14.

07.09.2001

© Олень Пошивайло,  
головний редактор



© Олександр Супруненко

кандидат історичних наук  
(Центр охорони та досліджень пам'яток археології  
Управління культури Полтавської облдержадміністрації)

## ГОРЩИК З КАЛЕНДАРНИМ ОРНАМЕНТОМ у ЗРУБНОМУ КОМПЛЕКСІ В ПООРІЛЛІ

У дослідженню в 1989 році поряд із селом Ливенське Новосанжарського району на Полтавщині кургані, що займав край плато правого корінного берега р.Оріль в ур.Низовівка, виявлено 14 поховань від епохи енеоліту до середньосарматського часу [1]. З-поміж інших варто відзначити два впускні комплекси зрубної культурно-історичної спільності, в одному з яких знайдений ліплений горщик з календарними орнаментальними знаками.

Він був виявлений у похованні 4, впушеному в масив досипання насипу, за 1,5 м на північ та 3,5 м на захід від центру кургану, на глибині 0,70 м. Здійснене у трапецієподібній за формою ямі, розміром 1,0-1,1х1,5 м, зорієнтованій по осі північ-північний схід – південь-південний захід (мал.1). Яма мала рештки дерев'яного перекриття – своєрідний зруб у тій же орієнтації, з дубових, місцями слабо ошкурених, плах прямокутноподібного перетину.

Перекриття розміром 1,45х1,10 м утримувалося конструкцією, що складалася з двох масивніших за інші отесаних колод, викладених паралельно поздовжнім стінкам ями, та двох обрубків менш масивних плах, покладених на дно вздовж поперечних стінок. Прямокутна за формою в плані основа з цих колод слугувала опорою зрубу. Поверх основи вкладалися сім коротших плах прямокутного перетину зі скошеними до низу торцями, які лежали попереk довгої вісі ями. На плахах були помітні сліди підтесування сокирою. Розміри колод основи: довгих – перетин 10х30 та 5х25 см, довжина 1,45 м; коротких – перетин 4х10 см і 5х8 см, довжина – до 0,5 м. Розміри плах верхнього ряду накатника: перетин до 5х10 см, довжина 0,95-1,10 м.

Заповнення ями складалося з сіро-коричневого чорнозему, зі слідами проникнення дощових вод. Стінки – рівні, стрімкі, сплюснене дно – рівне.

Похована, жінка 25-30 років, лежала зібгано на правому боці, головою на північ – північний схід (мал.1). Скелет зберігся в анатомічному порядку, кістки гомілок і стоп відсутні. Руки, складені біля грудей, звернені кистями до лицевого відділу черепа. Справа, біля черепа похованої, стояв ліплений горщик зі шнуровою орнаментациєю (мал.1-2). На дні ями виявлені сліди підстилки рослинного походження.

Невисокий ліплений горщик гострореберних пропорцій, з прямими вінцями, закругленими обрисами плечиків і плоским денцем, оздоблений шнуровим орнаментом, що складається з двох горизонтальних відбитків крученого подвійного шнура нижче зрізу вінець і біля основи шийки, простір між якими заповнений скошеними в різні боки відтисками короткого шнура (мал.1-3). На корпусі, нижче орнаментального поясу, є ще три вертикальні відбитки шнура, що розходяться «променями» до вершу посудини.

Висота горщика – 10,5 см; діаметри: вінець – 14,0 см; тулуба – 15,5 см; дна – 9,3 см; товщина стінок – 0,6-0,9 см. Ангобована поверхня – темно-коричневого кольору, в тісті – домішки подрібненого шамоту.

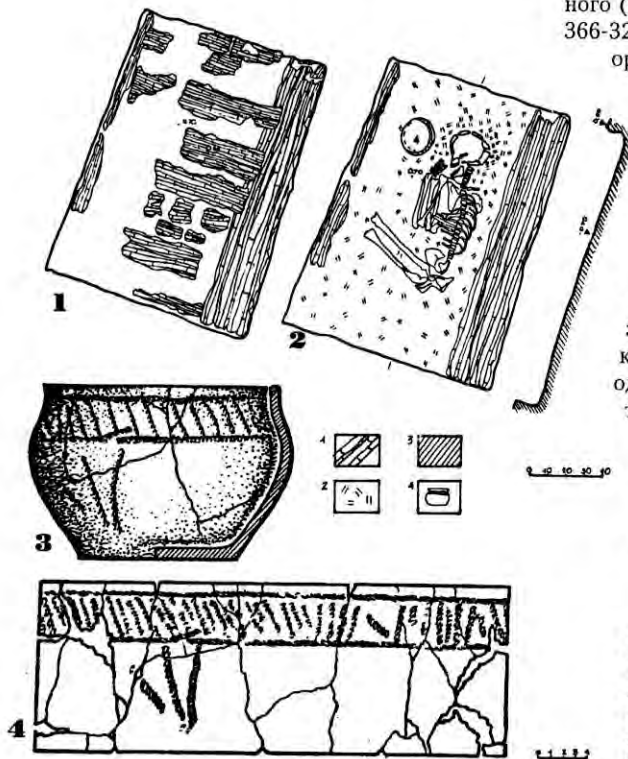
Горщик має чимало аналогій за формою. Це гострореберні чи близькі до них, так звані миски [2], ареал поширення яких охоплює широку зону розповсюдження старожитностей зрубної культурно-історичної спільності – від Подоння, басейну Сіверського Дінця, Донеччини на сході до Південного Побужжя, Півдня Херсонщини і Запоріжжя на півдні та південному заході [3]. На

лівобережжі Дніпра північна межа побутування таких посудин обмежується басейном Псла та правобережжям Нижнього Посулля [4]. Подібні орнаментальні мотиви на посуді зрубного часу відзначені на мисках і горщиках з поховань у зруйнованому кургані поблизу Шахівки та поховання 9 кургану №1 біля Червоного Знамена на Харківщині, поховальних комплексах Орільсько-Сарматського межиріччя на Дніпропетровщині, похованні 1 кургану №7 поблизу Баранівки на Полтавщині [5]. Майже аналогічно є орнаментация горщика з поховання 2 кургану №4 групи 1 біля Миколаївки, що у Присамар'ї на Дніпропетровщині [6].

Дослідники вбачають у кераміці зрубного часу з подібним геометричним візерунком не тільки відображення декоративних і магіко-релігійних функцій орнаментации, а й втілення космогонічних уявлень стародавнього населення, його календарної символіки та елементів піктографічного письма [7]. За допомогою розробленої методики аналізу числових значень в орнаментации ліпленого посуду [8], співставимо дані числових прорахунків елементів орнаменту на ливенському горщику. Так, усі лінійні елементи візерунка мають майже однакову довжину в межах горизонтально обмеженого шнуровими

відбитками поля на шийці і плечиках, відрізняючись лише спрямованістю – скошеністю. Нижня шнурова лінія має розрив – відгалуження, звернений до лінійних вертикальних рисочок – коротших відбитків. На цей розрив спрямовані й три «промені» нижче орнаментального пасма. Пропонується такий варіант дешифрування цієї числової ідеограми. Загальна кількість вертикальних скошених відбитків шнура у візерунку – 39 (27 скошених вліво + 4 майже вертикальних, скошених правіше + 1 похило звернений вліво, – риска + 7 знову ж таки скошених вправо). У ряду отриманих чисел всі мають відношення до числового втілення давньої календарної символіки [9]. Так, 27 – це кількість днів у сидеричному місяці місячного календаря, 4 – загальновідоме число пір року, 7 – кількість днів місячного тижня. Щодо трьох рисок – «променів» поза межами орнаментального пасма, розташованих під числом кількості днів сидеричного місяця, то їх пояснення не ускладнює справи – це кількість місяців конкретної пори року. Отже, 3 місяці по 27 днів, повторені 4 рази (саме 12 місяців –  $3 \times 4 = 12$  – склали місячний рік + 1 додатковий місяць, що компенсував відставання місячного року від сонячного), дадуть кількість у 324 дні. Це дорівнює саме кількості днів у місячному році з 12 посянців. Відхилення (відставання) останнього від сонячного (тропічного) в такому випадку складатиме  $366 - 324 = 41$  день. Сума всіх графічних елементів орнаментальної смуги (вертикальні і горизонтальні лінії) становить саме  $39 + 2$ , тобто  $27 + 4 + 1 + 7 + 2 = 41$ . Але, якщо звернутися до «невикористаної» в підрахунках частини числового ряду орнаменту – груп рисок  $1 + 7 = 8$  і також взяти їх 4 рази (можливо, кількість днів на квартал – пору року, яка компенсувала відставання), то в результаті матимемо 32 дні. Сума  $324 + 32 = 356$  наближається за значенням до кількості днів у сонячному календарі з 360 днів. Якщо ж врахувати за одиницю орнаментальне пасмо та 3 елементи – «промені», то  $356 + 1 + 3 = 360$ .

Безперечно, наведений варіант розшифрування не є остаточним і з часом може виявитися хибним, але наявність календарної символіки у графічному візерунку не викликає сумнівів. Це під-



Мал. 1. Поховання зрубної культури з кургану в с.Ливенське в Пооріллї та ліплений горщик з нього: 1 – перекриття поховання; 2 – план; 3 – горщик; 4 – розгортка орнаменту горщика. Цифрами на плані позначені: 1 – дерево; 2 – рештки рослинної підстилки; 3 – ґрунт насипу кургану; 4 – горщик. Малюнок Тетяни Менчинської. 2000

тверджує й відкриття кількох подібних «зображень року» та календарів на горщиках зрубного часу з Мирного III, Бунарок, Підгоренського могильника у Подонні [10], Орільсько-Самарського межиріччя [11], перш за все, горщика з Миколаївки [12].

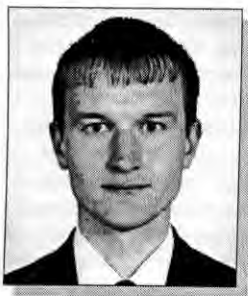
Ливенська посудина дає підстави тлумачити її ідеограму як календар-численник, з позначеним початком відліку року та розбиттям його на менші, дробові відрізки обліку часу, яким можна було користуватися в повсякденній практиці. Вміщення посудини до поховання мало на меті «продовження» такого використання її в

потоїбчному світі, адже дві горизонтальні лінії орнаментального пасма мали відношення і до уявлень про «два світи та дві системи виміру» в ідеологічній схемі світосприйняття зрубного суспільства [13].

Отже, виявлена в похованні ранньозрубного часу унікальна пам'ятка первісної ідеології та ранній зразок піктографічного запису календарних уявлень населення Поорілля значно розширює наші відомості про духовну культуру й утилітарні знання зрубної спільності і, таким чином, дозволяє вважати цей поховальний комплекс ливенського кургану винятково цінним.

1. Супруненко О.Б. Сарматське поховання у Полтавському Пооріллі // *Археологічний літопис Лівобережної України*. – 1998. – Ч.1/2. – С.41-43.
2. Андросов А.В., Мухомад С.Е. Опыт классификации одной из категорий срубной керамики // *Древности степного Поднепровья III-I тыс. до н.э.* – Днепропетровск: Из-во ДГУ, 1983. – С.48-50. – Рис.1, 1,5.
3. Синоук А.Т., Погорелов В.И., Старцева Т.С. Памятники археологии Южного Подонья: Аннотированный указатель. – Воронеж, 1989. – С.31. – Рис.13, 4-6; Шрамко Б.А. Древности Северского Донца. – Харьков: Изд-во ХГУ, 1962. – С.116. – Рис.43, 1-3; Антоненко Б.О. Курганный могильник поблизу с.Морокине // *Поховальний обряд давнього населення України*. – К., 1991. – С.159. – Рис.3, 1-3,5; Привалов О.Я., Привалова А.И. Список памятников археологии Украины. Донецкая область. – К., 1988. – С.23. – Рис.10, 1-3; Клименко В.Ф., Усачук А.Н., Цымбал В.И. Курганные древности Центрального Донбасса. – Донецк, 1994. – С.87, 109. – Рис.31, 5-7; 38, 1; Ковпаненко Г.Т., Буянтян Е.П., Гаврилюк Н.А. Раскопки курганов у с.Ковалевка // *Курганы на Южном Буге*. – К.: Наук.думка, 1978. – С.65. – Рис.35, 3; Черненко Е.В., Симоненко А.В. Курганная группа Широкое-III // *Курганы Южной Херсонщины*. – К.: Наук.думка, 1977. – С.23. – Рис.6, 9-12; Телегин Д.Я., Круц В.А., Братченко С.Н., Сминов С.В., Корпусова В.Н. Вильнянская курганная группа // *Вильнянские курганы в Днепровском Надпорожье*. – К.: Наук.думка, 1977. – С.74. – Рис.15, 2.
4. Берестнев С.И. О погребальном обряде населения срубной культурно-исторической общности Восточно-Украинской Лесостепи // *Древности*. 1994. – Харьков: АО «Бизнес Информ», 1994. – С.16. – Рис.1; Лугова Л.М. Ранньозрубні поховання басейну Псла // *Пам'ятки археології Полтавщини*. – Полтава, 1991. – С.5, 7, 10.
5. Рудинський М. Археологічні збірки Полтавського музею // *Збірник, присвячений 35-річчю Музею*. – Полтава, 1928. – Т.1. – С.39. – Табл.ІІІ, 14; Аксенов В.С. Археологические исследования Харьковского исторического музея // *Древности*. 1995. – Харьков: АО «Бизнес Информ», 1995. – С.182-183. – Рис.1, 8; Лугова Л.М. Ранньозрубні поховання басейну Псла... – С.5. – Рис.1, 3.
6. Ковалева И.Ф., Ромашко В.А., Андросов А. Срубные курганные могильники Среднего Присамарья // *Курганные древности степного Поднепровья III-I тыс. до н.э.* – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1979. – Вып.3. – С.41. – Рис.5, 3.
7. Отрощенко В.В. Элементы изобразительности в искусстве племени срубной культуры // *Советская археология*. – 1974. – №4. – С.72-79; Формозов А.А., Отрощенко В.В. К проблеме письменности у племени Северного Причерноморья в эпоху раннего металла // *Studia Praehistorika*. – Sofia, 1988. – Т.9; Супруненко А.Б. Сосуды срубной культуры из окрестностей с.Орлик // *Советская археология*. – 1986. – №4. – С.243; Беседин В.И., Сафонов И.Е. Числа в орнаментации керамики срубной культуры // *Российская археология*. – 1996. – №2. – С.32; Буров Г.М. Система знаков на керамике срубной историко-культурной общности: опыт интерпретации // *Древности Степного Причерноморья и Крыма*. – Запорожье, 1997. – Вып. VI. – С.62-63.
8. Беседин В.И., Сафонов И.Е. Числа в орнаментации керамики срубной культуры... – С.22-28.
9. Бикерман Э. Хронология древнего мира: Ближний Восток и античность. – М.: Наука, 1975. – 336 с.; Климишин И.А. Календарь и хронология. – М.: Наука, 1985. – 320 с.; Шилов Ю. Прародина ариев: история, обряды и мифы. – К.: СИНТО, 1995. – С.465-468.
10. Пряхин А.Д., Матвеев Ю.П. Курганы эпохи бронзы Побитюжья. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1988. – Рис.43, 6; Беседин В.И., Сафонов И.Е. Числа в орнаментации керамики срубной культуры... – С.28-30.
11. Ковальова И.Ф. Социальная и духовная культура племен бронзового века (по материалам Лівобережної України). – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1989. – С.88. – Рис.13.
12. Ковалева И.Ф., Ромашко В.А., Андросов А. Срубные курганные могильники Среднего Присамарья... – Рис.5, 3.
13. Ковалева И.Ф. Социальная и духовная культура племен бронзового века... – С.63.

18.09.2000



## КЛАСИФІКАЦІЯ КРУЖАЛ І ВАЖКІВ VIII-III ст. до н.е. З ЛІСОСТЕПУ УКРАЇНИ

© **Анатолій Щербань**

керамолог (Інститут керамології – відділення  
Інституту народознавства НАН України)

**Н**ауковий опис і опрацювання археологічних джерел вимагають опертя на досконалу класифікацію. Універсальна для всіх пам'яток лісостепової зони VIII-III ст. до н.е. система дає змогу виявити як спільні риси для регіону в цілому, так і специфічні – для окремих пам'яток. За допомогою неї також можна прослідкувати культурні впливи, етнічні традиції.

Однією з найчисленніших груп серед індивідуальних знахідок VIII-III ст. до н.е. є керамічні кружала і важки. Масовість цих виробів дозволяє застосовувати для аналізу формалізацію вихідних даних і статистичні методи дослідження, які дають можливість одержати кількісні характеристики різних властивостей і зв'язків об'єкта, тенденцій його розвитку<sup>1</sup>. На жаль, з величезної кількості виявлених у регіоні кружал більшість – малодоступні для дослідження, неопубліковані. Та й навіть з описів (малюнків) опублікованих виробів можна дізнатися лише, в кращому випадку, про їх уявну форму й розміри. Однією з причин цього явища є відсутність досконалої класифікації, за допомогою якої можна вичерпно описати вироби, хоча спроби систематизувати кружала скіфського часу з пам'яток лісостепу робилися неодноразово.

Типологічну таблицю виробів зі Східного Більського городища опублікувала В.Є.Радзієвська<sup>2</sup>, з городища Мариця (Курське Посейм'я) – І.Л.Чернай<sup>3</sup>. Ґрунтовно опрацювала кружала Степової Скіфії Н.А.Гаврилук<sup>4</sup>, яка розділила їх на дванадцять типів (із них чотири – для керамічних кружал).

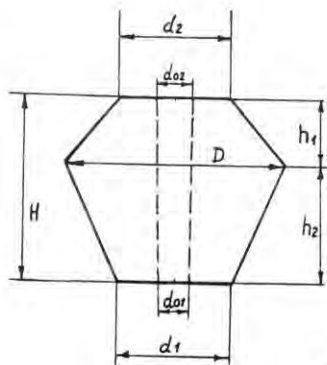
\* За згодою п.Анатолія Щербаня в статті замість слів «прясло», «пряслице», які означають досліджувані предмети виключно в російській мові, вживається український термін «кружало»

(Гол. ред.)

Проте, жодна з цих класифікацій не є універсальною для пам'яток VIII-III ст. до н.е., не охоплює всіх відомих форм кружал. Опис виробів за поданими таблицями досить громіздкий.

Саме тому автор спробував розробити власну класифікацію кружал і важків за формою та розмірами. Враховуючи стан сучасного дослідження кружал, одним із завдань класифікації є зручне для обліку та швидкого пошуку розташування матеріалу. За допомогою неї лише частково можна виявити внутрішні системні зв'язки<sup>5</sup>.

Форма – одна з найважливіших характеристик кружала. Хоча кожний виріб індивідуальний, досить легко можна виділити основні класи кружал за наявністю певного обриса, пропорцій та інших ознак. Виділення класів ґрунтується на правилі: «У археології одне із завдань обробки масових джерел полягає не стільки в одержанні абсолютно точних характеристик, скільки в відшукуванні близько подібних між собою об'єктів, які можна було б розглядати як одну групу»<sup>6</sup>. Так усі відомі на сьогодні форми кружал погруповані в дві класифікаційні таблиці. Перша, основна (табл.1), має дев'ять класів кружал, які, у свою чергу, поділені на три підкласи. У цій таблиці



Мал.1.  
Параметри кружал

зафіксовані геометричні форми виробів. Наприклад, перший клас — конічні кружала. До нього входять власне конічні (підклас 1), зрізано конічні (підклас 2) і грушоподібні (підклас 3).
























Для більш точного опису конструктивних особливостей кружал створено другу таблицю (табл.2). Перший горизонтальний ряд її характеризує форму верхньої частини кружал. Другий — ребро чи бокову поверхню, третій — нижню частину кружала. З даної системи дещо випадає остання колонка (Ж), де зафіксовані вироби квадратоподібної і трикутнікоподібної форми в горизонтальному перерізі, також кружала з ненаскрізним отвором. Четвертий і п'ятий ряди введені для опису розмірів і пропорцій виробів (мал.1). При їх описові слід звертати увагу на виділення верхньої і нижньої частин кружал. Так, конічні кружала насаджувалися на веретено загостренням донизу. Ознакою верхньої частини біконічного кружала є наявність вхідного отвору максимального діаметру<sup>7</sup>. Серед археологів побуває назва для одного з типів кружал — «біконічне з обома зрізаними основами». Вона не зовсім вірна, бо геометричне тіло обертання може мати лише одну основу і одну вершину.

Вертикально таблиця ділиться на 7 колонок, позначених для зручності використання літерами українського алфавіту. В першій колонці (А) зафіксовані напівсферичні заглиблення при основі, вершині і по ребру виробів. У другу колонку (Б) занесені кружала, які мають гостре ребро чи краї основи, у третю (В) — із заокругленим ребром чи краями основи. Колонка (Г) відображає такі особливості виробів, як опукла основа, вершина і бічна поверхня і т.і.

Класифікація дає змогу більш повно і компактно описувати форму кружал, їхні конструктивні особливості, на відміну від традиційних систем, які складаються з однієї таблиці. Вона охоплює велику кількість варіантів при досить компактній формі запису. Так, опис зрізано-біконічного кружала зі зрізаною основою, заокругленим ребром і заглибленням на основі буде мати такий вигляд — 42А1В2. Дана форма опису зручна і під час опрацювання виробів машинним способом, складання каталогів тощо.

Характеризуючи кружала дуже важливо виділяти серед них важки, «ворворки», застібки. Цей процес є досить складним, бо за формою ці вироби і кружала дуже схожі. Вперше важки до горизонтального ткацького верстата спробувала виділити з виробів городища Мариця І.Л.Чернай<sup>8</sup>. Вона подає кілька ознак, характерних лише для кружал. Опрацювавши вироби Поворська, басейну Псла, Посулля, ми можемо погодитись лише з деякими із них:

Табл.1.  
Класифікація кружал

№	Клас	Підклас		
		1	2	3
1	Конічні			
2	Циліндричні			
3	Округлі			
4	Біконічні			
5	Частина кола			
6	Коліщато-подібні			
7	Сегменто-конічні			
8	Котушко-подібні			
9	Фігурні			

- 1) розміри кружал зумовлені товщиною пряжі, але мають не менше 20 мм по зовнішньому діаметру;
- 2) висота менша зовнішнього діаметра (H<D);
- 3) мають щодо отвору строго симетричну форму.

Опрацювавши знаряддя з поселень Лівобережного Лісостепу України, можемо виділити такі специфічні ознаки важків:

- 1) сліди роботи всередині отвору — від тертя ниткою;
- 2) колір поверхні переважно світло-жовтий чи бурий, випалювання гірше, ніж у кружал, поверхня шерехата.

У більшості випадків «намистини» з глини (діаметр 10-20 мм, діаметр отвору 1-3 мм) є важками (окрім якісно виготовлених, орнаментованих).

Глиняні застібки виділити ще важче. В.О.Гордцов вважав, що більшість «пряслиць», «котушок» і «гудзиків» є застібками — деталями одягу<sup>9</sup>. Щоправда, достовірно до цієї групи покищо можна віднести лише один виріб, виявлений в кургані





















№6 могильника Скоробір, на лівій ключиці похованої жінки<sup>10</sup> (перша полов. VI ст. до н.е.). Вірогідно, його тип – 12Б14В3Е4. Аналогії використання глиняних кружал зрізаноконічної форми як застібки зустрічаємо на Алтаї, де вони нерідкісні, хоча їх розмір порівняно великий (діаметр біля основи конуса – 4,2 см, висота – 2 см)<sup>11</sup>.

До групи «ворворок», мабуть, можна віднести частину виробів (намистин, кружал) невеликих за розмірами, які мають вигнутості на основі. Можливо, саме «ворворка» була виявлена в похованні чоловіка-воїна (перша полов.-серед. V ст. до н.е.) на Перещепинському могильнику серед деталей кінської вуздечки. Форма її зрізанобіконічна (клас 43)<sup>12</sup>.

Таким чином, група глиняних кружал включає вироби різні за формою, розмірами і призначенням. Тому при їх описові і опрацюванні потрібно звертати увагу на форму виробів, враховуючи найдрібніші

деталі, пропорції (у цьому допоможуть подані таблиці), а також аналізувати сліди спрацьованості, склад тіста, якість випалювання, положення на пам'ятці. Це дозволить не лише точніше описати кружала, а й допоможе охарактеризувати такі важливі промисли, як прядіння, ткацтво, частково керамічне виробництво.

Табл.2. Додаткові характеристики кружал

№	Варіанти						
	А	Б	В	Г	Д	Е	Ж
1							
2							
3							
4	D значно більший H	D = H	D < H	D > 37 мм	D до 36 мм	D = 10-20 мм	$\frac{h_1}{h_2} = \frac{1}{3}$
5	d <sub>o</sub> = 8-6,1 мм	d <sub>o</sub> = 6-5,1 мм	d <sub>o</sub> < 5 мм	важок	d <sub>o2</sub> = d <sub>o1</sub>	d <sub>o2</sub> > d <sub>o1</sub>	$\frac{h_1}{h_2} = \frac{1}{2}$

- 1 Генинг В.Ф. Древняя керамика: Методы и программы исследования в археологии. – К.: Наук. думка, 1992. – С.45.
- 2 Радзівєвська В.Е. Техніка прядіння у населення лісостепової Скіфії // Археологія. – 1979. – № 32. – Рис. 1.
- 3 Чернай И.Л. Глиняные грузики городища Марица // Пузикова А.И. Марицкое городище в Посеймье. – М.: Наука, 1981. – С.112-113. – Приложение 5.
- 4 Гаврилюк Н.А. Домашнее производство и быт степных скифов. – К.: Наук. думка, 1989. – С.84-89.
- 5 Клейн Л.С. Археологическая типология. – Л.: Ленинградское научно-исследовательское археологическое объединение, 1991. – С.50
- 6 Генинг В.Ф. Древняя керамика: Методы и программы исследования в археологии. – К.: Наук. думка, 1992. – С.60.
- 7 Гаврилюк Н.А. Домашнее производство и быт степных скифов. – К.: Наук. думка, 1989. – С.85.
- 8 Чернай И.Л. Глиняные грузики городища Марица // Пузикова А.И. Марицкое городище в Посеймье. – М.: Наука, 1981. – С.111-113. – Приложение 5.
- 9 Городцов В.А. Дневник археологических исследований в Зеньковском уезде Полтавской губернии, в 1906 году // Отдельный оттиск из Трудов XIV Археологического Съезда. – Москва, 1911. – Т.III. – С.63.
- 10 Там само. – С.50.
- 11 Сергеев С.М. О резных костяных украшениях конской узды из «скифского» кургана на Алтае // Советская археология. – 1946. – Вып. VIII. – С. 292.
- 12 Мурзін В.Ю., Ролле Р., Білосор В.П. Про подальші дослідження Перещепинського могильника // Археологія. – 1996. – № 4. – С.142.

03.09.2001





© Юрій Лащук

доктор мистецтвознавства (Львів)

## «АВСТРІЙСЬКІ ЧАСИ» В МАЛЮНКАХ ПОКУТСЬКИХ ГОНЧАРІВ



**Х**оча неодмінною ознакою й особливістю справжньої народної образотворчості ніколи не було якесь натуралістичне «відображення» дійсності (подій життя, побуту чи явищ природи), але вона завжди була поштовхом, приводом для збудження світу почуттів, емоцій, а через нього — до виникнення образів, які б творчо інтерпретували, доповнювали, «збагачували». Отже, пройшовши процес абстрактного мислення, по-новому творчо узгалянювалися різні явища довколишнього світу, «перекладалися» на мову декоративності, властиву світові людської мрії. Тому-то навіть «лобові» явища (від випадків щоденності до історичних подій) хоча і відбивалися в сюжетах, тематиці, змісті виображень, пройшовши етап абстрактного мислення, пропущені крізь канон народної іконографії, ставали виразниками духовності народно-переважно селянського світобачення та світовидображення. Такими монументами української духовності можна визнати незнані іншими слов'янськими народами наші «Мамаї», покутський іконопис на склі.

Незвичайною історичною подією, рубежем у житті галицького селянства було прилучення в 1772 році Галичини до складу Австрії (згодом Австро-Угорщини), коли Покуття опинилося в новій державній структурі з її символами, побутом, звичаями, збройними силами та органами влади. Усе це позначилося на змісті, тематиці, проте не порушило творчих принципів та вивіренних народом художніх канонів, властивих покутським гончарям, що працювали в місцевостях Косівського повіту Галичини — Косові та Пистині.

Державний герб — найперший символ кожної влади, яким був двоголовий австрійський орел, досить рано з'явився серед малюнків, створених на кахлях. Першим його проявом треба вважати візерунок на кахлі, що знаходиться в печі І. Крамаря з села Білоберізки над Черемошем, який міг виконати якийсь косівський майстер не раніше 1772 року, де він ще «співживе» зі своїм одноголовим попередником як спогад недавно минулих часів розчленованого польського королівства. З тих же бурхливих часів походять й інші візе-

Петро Гаврищів. Дзбанок. Москалівка.  
Перша половина XIX ст.  
Фонди Івано-Франківського обласного  
краєзнавчого музею. Фото Юрія Лащука



Івано-Франківська  
КНИГОЗБІРКА УКРАЇНИ  
ПЕРІОДИКА ІНВ. №16350



Олекса Бахматюк. Кахля. Косів. 1877.  
Фонди Косівського інституту декоративно-ужиткового мистецтва  
імені Василя Касіяна. Фото Юрія Лашука

рунки на кахлях з рельєфними силуетами вершників — військових, що належали до австрійсько-го чи французького війська. Останнє, як відомо, було на Покутті в першому десятиріччі XIX ст.

Найдавнішою датованою пам'яткою треба вважати кахлю з «орлом» 1832 року, що знаходиться в збірці Б. Мардаревича в Снятині. Її розміри та вивершення країв «покрайною фляндрівкою», як і інші атрибути та стиль цього анонімного твору, вказують, що походить він з Москалівки (нині частина Косова), можливо, ним міг бути Іван Баранюк. Рукою цього ж мистця виведений інший орел з датою 1840 р., що знаходиться у фондах Національного музею у Львові, де по кутах (як і на інших зразках) видніються чотири великі рудого кольору круглі крапки — «капанки». А це також характерно для Москалівки першої половини XIX століття.

Про те, що не одні Баранюки зображали на кахлях та мисках державні знаки, засвідчує малюнок на кахлі з датою 1845 р., зовсім відмінний у стилі, виконавській манері, а це говорить про те, що тут уже в першій половині XIX ст. діяли кілька кахлярів. Серед них міг бути і Петро Гавришів, відомий як автор свічника-«ліхтаря», датованого

Петро Лазарович (?). Миска. Пистинь. Перша чверть XX ст.  
Збірка Л. Яремчука (Львів). Фото Юрія Лашука

1835 роком; можливо, і Гнат Кошук, згадуваний у каталогах пізніших виставок.

Далі на датованих кахлях 1850-1860-х рр. постійно знаходяться візерунки австрійських орлів, виконані щораз уважніше, детальніше, з неодмінно нанесеними на них датами (як і на малонках св. Миколи). Розширюються і декоративні засоби — поширюються барокові картуші, «раковини» в супроводі мотивів, властивих місцевому різьбарству та гончарству. Ця «офіційна» тематика не обминула і найвидатнішого косівського мистця — Олексу Бахматюка (Бахмінського) (1820-1882), який проживав у суміжному селі — Старому Косові. Виведені ним герби (як і часті сцени з солдатського життя) відзначаються вишуканістю композиції, незвичайною експресивністю, розмахом руки, уважним, з елементами гумору і об'єктивності зображенням окремих подій. У його творчій спадщині є багато візерунків, виведених як на кахлях, так і на мисках, де відтворено складні сюже-



ти, в яких упізнаємо «царське» військо, малюнки військових та цивільних адміністраторів краю в їх побуті, розвагах, звичках. Найпоширенішим малюнком, що зародився на кахлях ще наприкінці XVIII ст., треба вважати «загони» солдатів австрійської армії. Вони в кількості 3-4-х постатей (інколи навіть 6!) прямують рядком з бубоністом або старшиною попереду. Тут можна впізнати різні роди військ. Вони переважно у шоломах, які часто мають рогоподібні виступи — «ківери», іноді в шапках. То вони прямують з оголеними шаблями, то з кресами через плече. На одній кахлі, виконаній близько 1800 року (фонди Етнографічного музею в Будапешті), зображено двох солдатів із піднятими вгору шаблями обабч якоїсь споруди. Часто зображено озброєного вершника: то він зі списом, хоругвою, то вимахає шаблею в одній руці, а пістолем у другій. Часті групи гармашів. На кахлях із печі Василя Мочерняк у Ворохті, датованій 1840 роком, бачимо три постаті обабч гармати з при-



Іван Баранюк. Кахля. Москалівка. 1840.

Фонди Національного музею у Львові. Фото Юрія Лашука

ладами, а напис пояснює, що це «каноніри». Подібні малюнки є і на деяких пізніших кахлях, зокрема у збірці Юрія Лашука (нині зберігається в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному). На дзбанку, що знаходиться у фондах Краєзнавчого музею в Івано-Франківську, змальовано офіцера, який іде на коні, з люлькою в зубах і «ківером» на голові. За ним — постать вояка, що супроводить старшину, а за ним скаче собачка. Чи не вибралися вони на полювання?

Порядок у малому містечку, яким був Косів середини XIX століття, забезпечували жандарми-«шантарі». Вони мали особливі шапки з пучком барвистого пір'я та кріси з довгими штиками-«багнетами». Вони або стоять лицем до глядача, або виконують свої вартові функції: то ведуть якогось підозрілого з топірцем у руках (чи не «опришка»?), то супроводять торговця, що має вигляд косівського єврея тих часів — у коротких штаних «кюлотах», на голові кругла шапочка «мицка», з підборідка виростає коротка клиноподібна борідка. Можливо, він звинувачувався у розпродажу накраденого якимись розбишаками, бо стоїть біля якоїсь шафи (сцена обшуку?).

Часті сцени, що змальовують військове навчання, де двоє солдатів у високих стоячих шапках вправляються коло вартівні у майстерності штикової боротьби. Такі сцени Бахматюк виводив вкрай



1



2



3

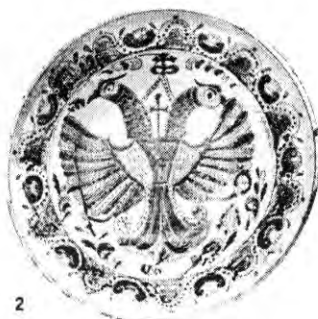


4

1. Олекса Бахматюк. Кахля. Косів. 1877.  
Фото Юрія Лашука
2. Кахля. Косів. 1845.  
Фонди Національного музею у Львові.  
Фото Юрія Лашука
3. Кахля. Косів. Близько 1840 року.  
Фонди Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею. Фото Юрія Лашука
4. Дмитро Зінтюк. Кахля. Пистинь.  
Друга половина XIX ст. Фонди Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття.  
Фото Юрія Лашука
5. Кахля. Косів. Близько 1830 року.  
Збірка Параджанова (Київ). Фото Юрія Лашука



5



2



3

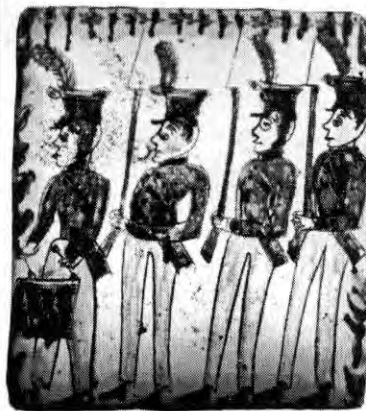
1. Олекса Бахматюк. Кахля. Косів. 1876.  
З печі в хаті С.Павлюка (Вербовець). Фото Юрія Лашука
2. Михайло Баранюк. Миска. Москалівка. Друга половина XIX ст.  
Фото Юрія Лашука
3. Миска. Пистинь. Кінець XIX ст. Фото Юрія Лашука
4. Петро Гаврищів. Кахлі, Москалівка. Близько 1830 року.  
Фонди Косівського краєзнавчого музею. Фото Юрія Лашука



4



Олекса Бахматюк. Кахля.  
Косів. Близько 1870 року.  
Збірка Параджанова (Київ).  
Фото Юрія Лашука



Петро Гаврищів. Кахля.  
Москалівка. Середина XIX ст.  
Фото Юрія Лашука



Олекса Бахматюк. Кахля.  
Косів. 1874.  
Збірка Л.Яремчука (Львів).  
Фото Юрія Лашука

Миска.  
Пистинь. Кінець XIX ст.  
Збірка Л.Яремчука (Львів).  
Фото Юрія Лашука

Петро Гаврищів (?). Кахля.  
Москалівка.  
Перша половина XIX ст.  
Фонди Івано-Франківського  
обласного краєзнавчого музею.  
Фото Юрія Лашука





1



2



3

**1. Олекса Бахматюк. Кахля. Косів. 1866.**

Фонди Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею.  
Фото Юрія Лашука

**2. Олекса Бахматюк. Кахля. Косів. Близько 1870 року.**

Збірка С.Павлюка (Вербовець). Фото Юрія Лашука

**3. Олекса Бахматюк. Кахля. Косів. 1866.**

Фонди Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею.  
Фото Юрія Лашука

динамічно, вірно акцентуючи подію, динамічність силуетів, виображених ним двопланово, без наляків на перспективу.

Значне місце належить і сценам розваг: коли то панове офіцери не обминали корчми! Там можна було «відвести душу» — потанцювати і мило провести час серед жіночого товариства під звуки скрипки з бубном, цимбалів або мелодій місцевих дударів. Траплялися й суперечки у змаганнях за симпатії чи здобуття сердець. Часто бачимо красуню, обабіч якої стоять офіцери з келихами в руках.

Органи влади, адміністрації часто зображені у вигляді «панів», що прямують у пишних екіпажах, запряжених «цугом» (двома парами коней). Їх поганяє пишно вдягнений візник, а за ним сидить постань у вишуканому головному покритті, які носили на ті часи представники вищої адміністрації держави. Часто такі пани палять люльку з довгим цибухом. Постійним явищем на шляхах краю були поштові візки (часто двокілісні «бідерки»), запряжені одним коником. На них їхав самотній поштар, що постійно сурмив у характерний поштовий ріжок. Інколи пересікав потік з рибами-велетнями, що плавали під мостом. Подібні сцени, правда у дещо обмежених варіантах, виступають і на мисках, створюваних гончарями Пистиня, що на відстані 7 кілометрів від Косова. Тут переважають мотиви вершників зі зброєю, інколи бачимо ряд «жовнярів» — солдатів з піднесеними шаблями. Такі миски перед 1914 роком часто продавалися в Кутах до сіл Буковини, південна частина якої тепер у складі Румунії. Тому вони рясно представлені в музеях Бухареста.

Австрія у XIX ст. належала до потужних морських держав Середземномор'я. Тому тут можна бачити і малюнки «шифів» — кораблів. Це, як правило, зображення двох палуб, де на верхній красуються щогли з прапорами, стоять постаті з далекоглядними трубами. Нижче корабля — морські хвилі, між якими, окрім риби, трапляється і постать таємничої «сирени» — жінки з хвостом...

На жаль, ця «австрійська» тематика обривається зі смертю Олекси Бахматюка. Її не продовжив жоден із косівських гончарів, окрім Михайла Баранюка (1834-1902), який часто зображував на мисках лише державні герби.

18.06.2001



## МИСТЕЦТВО ГОНЧАРІВ СТАРОЇ ПОЛТАВЩИНИ

© Віталій Ханко

історик мистецтва, доцент, Заслужений працівник культури України (Полтавський державний технічний університет імені Юрія Кондратюка)

**Р**емісництво і мистецтво глини на Полтавщині веде свій родовід із сивої давнини. Воно пов'язане, перш за все, зі щедрими, «плодючими» покладами глини. На 80-90-ті рр. XIX ст. гончарні осередки функціонували практично в усіх 15 повітах Полтавської губернії<sup>1</sup>. Завдяки докладним геологічним дослідженням, проведеним протягом 1883-1884 рр. магістром геології та мінералогії Олександром Гуровим з Харкова, відомо, що поклади глини є в басейнах рік Удаю, Сули, Многи, Сліпороду, Оржиці, Псла, Хоролу, Ташані, Ворскли, Орелі, Орчика та Берестової. Невичерпні за своїми розмірами, якістю і розмаїттям глини, придатні для гончарного виробництва, найбільш поширеними були в Зіньківському, Миргородському, Лохвицькому, Роменському повітах.

Гончарне ремесло відоме на Полтавщині з часів неоліту (V-III тис. до нового літочислення). Тоді, як і в добу енеоліту (IV-III тис. до н.л.) жінок-гончарки ліпили посуд від руки. Пізніше, у бронзовий (XIX-IX ст. до н.л.) і залізний (VIII ст. до н.л.) віки, виліплені горщики, миски, чаші, кубки, ритуальні посудини й фігурки мали прості, на перший погляд, поєднання візерунків. Наші прадавні предки-хлібороби кохалися в красі й навіть на рівні тодішньої технології створювали з глини напрочуд виразні вироби.

Такою ж самобутньою була скитська гончарна творчість, зокрема її зразки, знайдені на Більському городищі (давня назва — Голунь або ж Гелон, за істориком Геродотом; друга пол.VII-поч.III ст. до н.л.). Найздібніші гончарі володіли складною технікою лискування, тому корчаги, глечики, миски, ковші мали яскраву глянцево-чорну поверхню. Речі мали традиційний сірий відтінок, бо їх випалювали у безкисневому середовищі.

Ліплені гончарні вироби виготовлялися й пізніше, в добу зарубинецької (II ст. до н.л.-I-II ст. н.л.), київської (III-V ст.), пеньківської

(V-VII ст.), роменської (VIII-X ст.) культур, за винятком черняхівської (II-V ст.), населення якої вперше в Україні почало користуватися гончарним кругом. З пам'яток черняхівської культури в Полтавському краєзнавчому музеї зберігаються зразки посуду, знайденого в с.Писарівка Кобеляцького повіту, с.Воронинці Лубенського повіту (IV ст.)<sup>\*</sup>.

Новий етап розвитку гончарного виробництва полтавського краю пов'язаний з Переяславським князівством XI-XIII ст. Для охорони східних кордонів від кочових орд половців на правому високому березі Сули в названі століття були збудовані фортеці, укріплені городища й поселення [Воїнь, Желні (Жовнін), Клишинці, Римів (Тарасівка), Горошин, Лукомль (Лукімля), Сніпород (Мацьківці), Кснятин (Снітин), Лубно (Лубни), Синець (Сенча), Лохвиця, Свиридівка, Глинське, Ромен (Ромни)]. У названих населених пунктах археологи знаходять не лише задимлений сірий посуд, а й горна, в яких випалювалася гончарна продукція. Так, двох'ярусне горно середини XII ст. знайдене в Сніпороді.

Після татаро-монгольської навали та руїни в Україні набув масового поширення гончарний круг. Така знаменна й прогресивна виробнича подія сприяла якісним змінам у технології гончарювання. Ручне ліплення посуду відійшло в минуле. Оновлювався асортимент виробів, підвищувалася їхня технологічна культура, а відтак і художні якості.

Ножний швидкообертювий круг давав можливість гончарям виготовляти тонкостінні посудини. Яйцеподібні за формою вироби, перш за все горщики, набували струнких вертикальних пропорцій, характерних для Полтавщини доби пізнього середньовіччя та нового часу.

<sup>\*</sup> Тут і далі населені пункти подаються з адміністративно-територіальним поділом Полтавської губернії до 1925 року



Виготовленому на крузі посуду відповідала інша система орнаментування. Замість вертикальних композицій набували домінуючого значення стрічкові, горизонтальні. Вони склалися з хвилястих ліній, кривульок, смужок різної ширини. «Хвильки» символізували воду, тому їх розміщували на заокругленій верхній частині, поблизу шийки посудини. Широко вживаною була техніка гладження або лискування камінцем по стінках підсохлого посуду, який згодом випалювався у безкисневому середовищі. Цією технікою користувалися в багатьох осередках Полтавщини, починаючи з XVI ст. До них належали: на Миргородщині – Комишня, Велика Грим'яча, Попівка, Хомутець; на Лохвиччині – Сенча, Городище, Лісова Слобідка; на Кобиляччині – Білики, Нові Санжари; на Роменщині – Глинське.

Заодно із виготовленням сірого посуду сільські майстри широко застосовували прийоми декорування мінеральними фарбами – коричневим, рожевим і білим кольорами. Застосовували також свинцеву поливу, завдяки чому полив'яні речі набували жовтого чи зеленого відтінків.

У найбільших населених пунктах ремісники об'єднувалися в цехи. Цехове ремесло поширилося у таких містах і містечках, які дістали Магдебурзьке право. Найперші гончарні цехи були засновані у Лохвиці (1634) і Гадячі (1642), згодом – у Зінькові, Глинську (що на Роменщині), Полтаві, Переяславі, Лубнах, Опішному, Ромнах, Хомуці. Кількість членів цехів була невеликою: на 1783 р. – 3 у Гадячі, 17 – у Глинську; на поч. XIX ст. – 8 у Лубнах, 3 – у Переяславі, на 1836 р. – 5 у Полтаві.

Порівняно невелика кількість членів ремісничо-виробничих об'єднань не може служити підставою для твердження, ніби за доби Гетьманщини гончарних осередків було мало. Кількість міст, містечок і сіл полтавського краю, в яких займалися гончарним промыслом у XVII-XVIII ст. була більшою, ніж у XIX ст. За даними Генерального опису Лівобережної України 1765-1769 рр., у Полтавському полку гончарювали в селах, які не згадуються в літературі XIX-XX ст. Довкола Полтави, у селах Супрунівка, Мачухи, Петрівка, козаки виробляли гончарський посуд, необхідний у щоденному побуті. Це – Микита Вільовка, Павло Карюк, Федір Козаченко, Йосип Колодичний, Федір Литовченко, Григорій Миценко, Онуфрій Омеляненко, Ничипір Пуздерка, Кузьма Сірик. Гончарі мали обмаль землі, проте як ремісники заробляли в рік від 2 до 18 крб<sup>2</sup>.

Першими гончарями Полтавщини, імена яких зафіксували джерела, були Захарко Кармазин з містечка Великі Будища (XVII ст.), Тихон

Сулима та його син Дем'ян Сулименко з Глинського, Григорій Грудницький з Гадяча (XVIII ст.). Вони розмальовували соковитими композиціями з оточуючої флори посуд на прохання ченців Києво-Печерської Лаври. З кінця XVIII ст. стала відомою гончарна родина Пошивайлів з Опішного.

Імена багатьох гончарів з різних осередків Полтавщини зафіксовано у рідкісній і призабутій періодиці, починаючи з 1840-х рр.

На виставах ремісничих творів, організовуваних на ярмарках, зокрема на знаменитому Іллінському в Ромнах, експонували свої вироби талановиті майстри. Так, у Ромнах відкрилися перші за часом виставки в 1846, 1847 і 1848 роках. Наступні виставки відбулися в Полтаві у 1851, 1853, 1858 роках.

На Роменських виставках брали участь ремісники з п'яти губерній: Полтавської, Чернігівської, Київської, Харківської та Курської. З 818 експонатів виставки-ярмарку 1846 року – 35 були гончарного виробництва<sup>3</sup>, 1847 року з 1129 – 76<sup>4</sup>. З оглядів цих виставок довідемося, що гончарів-експонентів було небагато. Так, 1846 року представили свої роботи п'ятеро (Павло і Карпо Чумаченки з Ромен, Герасим Кроква, Євстафій Задорожний і Григорій Рябокін із Зіньківського повіту), 1847 року – двоє ( Михайло Чумаченко з Ромен і Григорій Бабенко із Зіньківського повіту), 1848 року – троє (Іван Гладиревський, Данило Сірецький і Костянтин Шевченко із Зіньківського повіту).

Названі 10 гончарів демонстрували полив'яні й теракотові вироби: глечики, горщики, миски, вазони для квітів та інші зразки посуду, а також «цукрові» форми й речі архітектурно-будівельного призначення. Журі виставки 1846 року відзначило срібними медалями меншого розміру Павла і Карпа Чумаченків, 5 крб. сріблом – Євстафія Задорожного і Григорія Рябокюня.

У виставці сільських творів з 19 по 26 липня 1853 року в Полтаві брали участь майстри з козацьких містечок: із Біликів – Петро Латиш, із Великих Будищ – Григорій Рябокін, і з Опішного<sup>5</sup> – Павло Сірецький. За добротні гончарні вироби вони одержали по 4 і 3 крб. Можна гадати, що Петро Латиш представив задимлений посуд із тонко опрацьованими лінійними візерунками. Від часу заснування середньовічної козацької фортеці Білики на річці Ворсклі тамтешні гончарі з родини Латишів, брати Давид і Петро Гадяцькі, Гнат Соломка, виготовляли посуд виключно сірого кольору, «гладжений» камінцем, кахлі та люльки. Натомість гончарі з Великих Будищ і Опішного виставляли полив'яні вироби.

Народознавець, знавець кустарних промислів Полтавщини Віктор Василенко називав двох непересічних особистостей другої половини XIX ст. Данила Крутоголова й Федора Чирвенка з Опішного<sup>6</sup>. Дані маємо лише про другого (принагідно зазначимо, що його прізвище в краєзнавчій і мистецтвознавчій літературі подається ще як Червенко, Червінка, Червінко). Він був учасником багатьох виставок. Його полив'яний посуд, глиняні статуетки й композиції (у т.ч. погруддя Тараса Шевченка від 1888 року) експонувалися в Україні та за її межами, включаючи всесвітню виставку 1900 року в Парижі. За період з 1886 по 1911 рік опішненський майстер-віртуоз одержав 1 малу золоту, 5 срібних і 6 бронзових медалей<sup>7</sup>. Син Федора Чирвенка — Сидір — та учні — Юхим Різник і Василь Поросний — часто посилали свої вироби на виставки до Полтави, Києва, Петербурга й Катеринослава.

Відомий полтавський археолог і дослідник гончарного промислу Іван Зарецький називав ще ряд першокласних мистців своєї справи: в Опішному — мисошника Петра Мосійця, посудників Харитона Клименка, Якова Коломійця; цеглу й дренажні труби якісно виробляли Герасим Гладиревський, Іван Ковпак, Т.Хлонь; у Миських Млинах — мисошники Олександр Рябокін і Клим Бадьор; у Зайцевих Хуторах — посудник Потап Півень (ремісницьку вмілість від батька Григорія успадкували рідні брати Потапа — Павло, Петро та Іван); у Зінькові — горщечники Семен Шапошник і його батько Дмитро, Трохим Кривоніс; у Великих Будищах — цегельники Стефан Соляник (а ще Михайло і Дмитро), кахельники Ісидор Узназдев і Коробка<sup>8</sup>.

До цього переліку треба додати ймення Остапа Начовника (Ночовника)\* з Миських Млинів. Дослідник полтавського гончарювання Яків Риженко так характеризував його творчість: «У своїх виробах давав часто сміливі трактовки, широко уводячи елементи інших виробів та поєднуючи сюжети з розкошними барокальними оздобами<sup>9</sup>. Його вироби зберігаються в Полтаві, Києві, Петербурзі й Парижі.

Зі значної кількості талантів на Миргородщині історія до нас «донесла» одиниці. Найпер-

шим можна назвати Павла Калашника, котрий разом з цегельником Герасимом Гладиревським з Опішного представляв полтавський край на Всеросійській художньо-промисловій виставці 1882 року в Москві<sup>10</sup>. Гончар-мистець Павло Калашник з містечка Хомутець одержав бронзову медаль. Такою ж медаллю нагородили його і на Всеросійській сільськогосподарській виставці 1887 року в Харкові.

На ярмаркових сільськогосподарських виставках 1884 року в Миргороді та 1891 року в Комишні брали участь гончарі — Петро Іщенко, Прокіп Лускань і Семен Палій з Комишні, Антін Гилон із Хомутця, Петро Гришко з Великої Грим'ячої. Відомий на всю округу кахельник, цегельник і посудник Петро Іщенко працював з рідними братами Миколою та Дмитром. Разом з ними добротні горщики, глечики, макітри, тикви для води виробляли у Комишні — Іван Бутенко, Іван Балко, Карпо і Михайло Чумарні, Василь Маковецький, родини Іжаків, Іщенко, Лусканів, Пашенків; у Великій Грим'ячій — родини Безпальків, Грищенків, Сказків, Лука Бакута, Феодист Балко, Артем і Мина Романенки, Лука Федоренко; у Попівці — родини Гнатиків, Іванюків, Степан Максютя, Андрій Білан, Роман Волошко, Степан Крячун; у Хомутці — Петро Кияниця, Іван Максютя, Назар Кавунник, Пимен Носань, Павло Симон, Андрій Скидан, Олексій Зінич.

У лохвицькому регіоні, на відміну від зінківського і миргородського, гончарювання набуло значного розвитку в останній третині XIX ст. Гончарі з Постава-Мук спеціалізувалися на виробленні полив'яних мисок із червоної глини. Їх виробляли гончарні родини Карпенків, Курилів, Можчилів, а також Тиміш Німець, Василь П'ятецький, Захар Семеренко, Андрій Ступка, учасник кількох виставок Степан Сахно. У Сенчі робили великого розміру посуд ремісники Іван і Григорій Бакути, Хрисанф Литвиненко, Лука Чумарний із сином Йосипом. У Городищі, як і в осередках Миргородського повіту, посуд «синили окурком» і камінцем «писали». Їх виготовляли родини Бовкунів, Клименків, брати Кирило і Петро Браги, Петро Мальованик, Омелян Охріменко.

Про гончарів Полтавщини промовисто свідчать їх успіхи на виставках: всесвітній 1900 року в Парижі та міжнародній керамічній 1901 року в Петербурзі, на якій вироби поставмуцьких майстрів відзначили похвальним відгуком за вироби. Серед них — вази в українському стилі, попільнички, тарілки для візитних карточок, вази для квітів, статуетки із зображенням Тараса Шевченка, гончарів за працею, фігурки тварин<sup>11</sup>. На Паризьку виставку відправили з природничо-

\* Форму прізвища Начовник уживають: видатний український учений Вадим Щербаківський (див.: Щербаківський Вадим. Українське мистецтво. — К., 1995. — С. 128, 129, 130), класик українського малярства, мистець-символіст Юхим Михайлів, органи преси у Полтаві (1919), Москві (1923) і Києві (1936).

Федір Чирвенко  
зі своїми дочками  
Онисиєю (у заміжжі Діденко)  
та Івгою (у заміжжі Яценко).  
Опішне. 1900-ті роки.  
Фото з приватної колекції  
Віталія Ханка (Полтава)



історичного музею Полтавського земства гончарні вироби двох зон — опішненської та лохвицької. Дипломами на срібні медалі були нагороджені: Осип Карпенко та Андрій Ступка з Постав-Мук, Іван Бакута з Сенчі, Брага з Городищі, Федір Чирвенко з Опішного<sup>12</sup>.

Полтавське губернське земство послідовно опікувалося гончарним промислом, надаючи ремісникам технічну допомогу та заснувавши навчальні майстерні: в Опішному (1894-1899), Постав-Муках (1898-1906), Глинському (1899-1928) і Миргородській художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя (з 1896 р., тепер — Миргородський державний керамічний технікум імені Миколи Гоголя)<sup>13</sup>. Вихованці й майстри брали

участь у багатьох виставках<sup>14</sup>. З-поміж них випускники: Федір Кариков, Іван Бережний, Петро Шумейко, що працювали в Опішному; керамісти Станіслав Патковський, Осип Білоскурський, Юрій Лебішак.

Подаючи огляд побутування гончарної творчості на терені старої Полтавщини, не можна не відзначити здорових і міцних місцевих традицій, що ґрунтуються на прадавніх витоках. То ж недарма тонкий, проникливий та ерудований історик мистецтва Олександр Бенуа з Петербурга, француз за походженням, саме полтавські миски й посудини, експоновані на Всеросійській кустарно-промисловій виставці 1902 року, назвав «прекрасними і зовсім античними за формами»<sup>15</sup>.

1. [Ханко Віталій]. Гончарство. Кахлярство // Полтавщина: Енциклопедичний довідник / За ред. А.В.Кудрицького. — К.: «Українська енциклопедія» ім.М.Бажана, 1992. — С. 193-196, 333-334; Ханко В. Осередки гончарства на Полтавщині // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. — Київ - Опішне: Молодь — Українське народознавство, 1993. — Кн. I. — С. 411-417.
2. Козаки Полтавського полка по матеріалам Румянцевської описи: Часть II. — Полтава, 1914. — С.306, 330, 498, 502, 538, 698.
3. Виставка сельских произведений в России, в 1846 году: I. Роменская выставка // Журнал Министерства государственных имуществ. — СПб., 1846. — Ч.XXI. — Окт., ноябрь и дек. — С. 41-63.
4. Виставка сельских произведений в России, в 1847 году: II. Вторая выставка в городе Ромнах, Полтавской губернии // Журнал Министерства государственных имуществ. — СПб., 1848. — Ч.XXVI. — С. 75-97.
5. Виставка сельских произведений в Полтаве 1853 г. // Полтавские Губернские Ведомости. — 1853. — Неоф. часть. — №40. — С. 15, 16.

6. Василенко В.И. Местечко Опoшня Зеньковского уезда Полтавской губернии: Статико-экономический очерк. — Полтава, 1889. — С.38.
7. [Чирвенко Ф.]. Сведения о наградах, полученных мною за гончарные изделия на выставках // Рукопис. — Особистий архів Віталія Ханка.
8. Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. — Полтава, 1894. — С. 27, 39, 97, 117-118.
9. Риженко Я. Форми ганчарних виробів Полтавщини // Науковий збірник Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури імені акад. Д.І.Багалія. — Харків, 1930. — Т.IX. — Вип. 2. — С.38.
10. Отчёт о всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве. — СПб., 1883. — С. 414,465.
11. Указатель всероссийской кустарно-промышленной выставки, состоящей под августейшим покровительством ее императорского величества государыни императрицы Александры Феодоровны, 1902. — СПб., 1902. — С. 275.
12. Полтавский Вестник. — 1903. — 2 ноября. — №262. — С. 3.
13. Ханко В. Кустарні художні промисли та Полтавське земство // Народна творчість та етнографія. — 1990. — №1(221). — С. 63-65; Ханко В. Які були ремісницькі навчальні заклади у нашому краї в минулому // Жук В.Н., Пустовіт Т.П., Фісун М.А., Ханко В.М. Наш рідний край: З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період. — Полтава, 1991. — Вип. 12. — С. 54-56; Ханко В. Осередок мистецької освіти на Полтавщині // Україна в минулому. — Київ-Львів, 1994. — Вип.VI. — С.123-142.
14. Ковган Володимир, Ханко Віталій. Миргородський державний керамічний технікум ім.М.Гоголя: Істор. нарис. — Миргород, 1996. — С. 12.
15. Бенуа Александр. Кустарная выставка // Мир Искусств. — СПб., 1902. — №3. — Отд. 2. — С. 48.

#### ДОДАТОК: Реєстр нагород гончаря Федора Чирвенка

##### «СВЕДЕНИЯ О НАГРАДАХ, ПОЛУЧЕННЫХ МНОЮ ЗА ГОНЧАРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ НА ВЫСТАВКАХ»

- 1). На сельско-хозяйственной выставке, бывшей в г.Зенькове в 1886 году, получил бронзовую медаль Императорского Московского общества.
- 2). На сельско-хозяйственной и кустарной выставке, бывшей в г.Полтаве в 1886 году, получил бронзовую медаль Петербургского Собрания Сельских Хозяев.
- 3). На Всероссийской сельско-хозяйственной выставке, бывшей в г.Харькове в 1887 году, получил бронзовую медаль.
- 4). На губернской сельско-хозяйственной и кустарной выставке, бывшей в г.Кременчуге в 1896 году, получил большую серебряную медаль.
- 5). На губернской сельско-хозяйственной и кустарно-промышленной выставке, бывшей в г.Ромнах в 1899 году, получил серебряную медаль.
- 6). На Всемирной выставке, бывшей в г.Париже в 1900 году, получил серебряную медаль.
- 7). На состоящей под Августейшим покровительством Её императорского величества государыни императрицы Александры Феодоровны Всероссийской кустарно-промышленной выставке, бывшей в 1902 году, получил бронзовую медаль.
- 8). На сельско-хозяйственной и промышленно-кустарной выставке, бывшей в г.Елисаветграде в 1910 году, получил серебряную медаль.
- 9). На Южно-Русской Областной Сельско-Хозяйственной, Промышленной и Кустарной Выставке, бывшей в г.Екатеринославе в 1910 году, получил бронзовую медаль.
- 10). На Сельско-Хозяйственной, Промышленной и Кустарной Выставке, бывшей в г.Александрии в 1911 году, получил бронзовую медаль.
- 11). На сельско-хозяйственной и промышленно-кустарной выставке, бывшей в г.Елисаветграде в 1911 году, получил малую золотую медаль.
- 12). На сельско-хозяйственной и кустарной выставке, бывшей в м.Опoшне в 18[ ] году получил большую серебряную медаль.

О выданных наградах удостоверяют свидетельства.

Годовой оборот моего производства 750 рублей.

Работаю сам с помощью сына и двух дочерей. Занимаюсь этой работой с 1884 года».

Наведений реєстр нагород класика опішненського гончарства Федора Чирвенка складено у міжчасі 1911-1913 років. Як учасник Всеросійської кустарної виставки 1913 року в Києві гончар за експоновані вироби отримав похвальний відгук.

Перелік нагород Федора Чирвенка підтверджується й Іваном Зарецьким, який у своїй монографії «Гончарний промисел в Полтавской губернии» (Полтава, 1894) на сторінці 117 констатує, що майстер одержав дві срібні та дві бронзові медалі. Щоправда, дослідник народних промислів, археолог і на той час завідувач Опішненської земської гончарної майстерні серед нагород Федора Чирвенка називає срібну медаль Полтавської виставки 1893 року, що відсутня у «Сведених...». У журналі розпорядчого комітету Полтавської губернської сільськогосподарської виставки значаться такі нагороди гончаря: срібна медаль і дерев'яний гончарний станок [Полтавские губернские ведомости. — 1893. — №78. — 13 жовтня. — С.2].

У пункті 12 «Сведений» не вказано, якого року відбулася виставка в Опішному. У другій половині XIX ст. у названому містечку влаштували

єдину виставку — 1890 року. У звіті Опішненської виставки кустарних виробів, садівництва, городництва і насіння читаємо, що козака Федора Чирвенка нагородили срібною медаллю за гончарні вироби «тому-то, що він, експонуючи на кількох виставках, довів, що твори свої помітно поліпшує і збільшує саме виробництво» (Журнали Полтавского сельскохозяйственного общества. 1890 год — Полтава, 1890. — Вып.IV. — С.51).

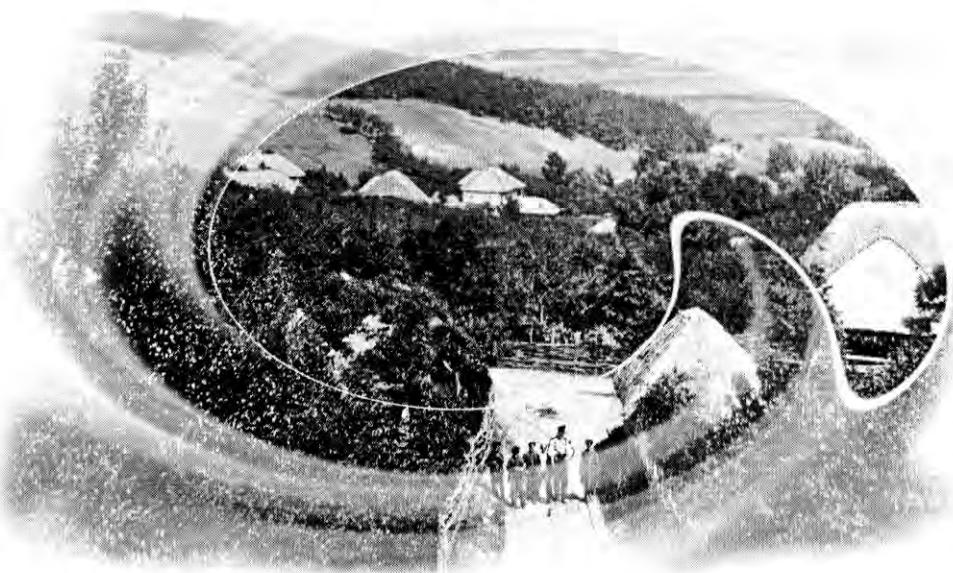
Улітку 1963 року дочка відомого українського гончаря Онисія Діденко передала до Державного музею українського народного декоративного мистецтва у Києві 2 срібні медалі. Але, на жаль, на них відсутні дані про виставки та їх роки. Там же, у музеї, зберігаються 12 творів опішненського мистця. Серед них — зразки полив'яного посуду, теракотове погруддя Тараса Шевченка.

У грудні 1981 року онук Федора Чирвенка — В.Діденко подарував автору цих рядків документ, що ми тут автентично подали.

1992-1997

03.08.1997

Частина гончарського кутка. Опішне. 1899. Фото О.М.Павловича? Російський етнографічний музей у Санкт-Петербурзі, 2021-93. Копія: Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





## ПРО ЩО РОЗПОВІДАЮТЬ ГОРЩИКИ, АБО ЩО В НИХ ВТІЛЕНО

© Василь Гудак

кандидат мистецтвознавства  
(Львівська академія мистецтв)

**І** в прямому, і непрямому розумінні цей заголовок слід сприймати глибокозначно і в історичному аспекті.

Україна багата значними покладами різноманітних гончарних глин, яких немає в усій Європі, на що ще на початку нашого віку вказував академік Борис Лисін [4, с.15]. Виникнення і розвиток кераміки в Україні обумовлені етнічними, природними, економічними, виробничими, культурно-естетичними (у минулому – ритуальними) факторами.

Давній глиняний посуд, як і вся кераміка, створена людиною для задоволення своїх, насамперед побутових, господарських, а пізніше і культових (духовно-естетичних) потреб, яскраво свідчить про способи засвоєння і перетворення природних багатств, головним чином глин, у художньо оздоблені предмети, які впливають на формування оточуючого світу. Все це сприяє становленню духовності.

З часу свого виникнення кераміка за формою округла, плавна, пластично лаконічна, а тому виразна за сприйняттям. Разом з найвигадливішим оздобленням глибинно свідчить про своїх творців, природу, довкілля. Гуманістичність в усій своїй повноті зосереджена в кераміці. «Немає на світі іншого такого комплексу предметів, що обслуговує людину, який за своїми формами був би таким антропоморфним, як посуд», – писав відомий дослідник народного мистецтва М.Воронцов [2, с.8]. Бу рокутовні речі в народі завжди були естетично наповненими, технічно досконалими, вишуканими, зручними в користуванні. А тому втілювали в собі бажання людей мати таку річ, користуватися нею, бачити її, «чути» її присутність як слухняно-німого побутово-господарського «члена сім'ї». Гарні речі береглися й передавалися з покоління в покоління. Тому в народі сформувався шанобливий ставлення до всього, починаючи від «найдрібнішого» і до

«найбільшого» як у матеріальному, так і в духовному багатстві. Бо в народі непотрібного нічого не було. На жаль, з часом, завдяки не завжди позитивним впливам міста, а то й відверто ворожого ставлення чужинців, відбулася переоцінка цінностей, нерідко просто нівелювання чи ...знищення всього народного, національного.

Скептичне ставлення до своїх витоків, історико-мистецької спадщини дало згубні результати, що сьогодні пов'язуються з духовною екологією.

Проблема духовного збагачення сьогоднішнього дня досягненнями минулих часів стала настійною необхідністю сучасності. Адже в цілому світі інтерес до першоджерел, витоків існування і розвитку людини в усіх проявах її діяльності складає чи не найголовнішу проблему, пов'язану з іншою, не менш актуальною проблемою сучасності – проблемою виживання не лише окремо взятого народу, але і всього людства.

І якщо оглянутися, зокрема на свою історію, побачимо в ній багаті традиційні (етно-психологічні, морально-виховні, культурно-естетичні) резерви, здатні вирішити цю насущну духовну проблему, всіляко збагатити нас у цей, здавалося б, безвихідний період. Суттєва роль у вирішенні цієї проблеми належить мистецтву, зокрема декоративно-ужитковому, передовсім народному. Бо той чи інший традиційний його вид закономірно виник і розвинувся внаслідок природних, господарсько-економічних умов у тому чи іншому історико-етнографічному регіоні, і навіть, якщо він через сучасні негаразди згас, то все-таки його можна відродити. Бо в народі живе творча енергія, невичерпний запас сил, умінь, можливостей і прагнень проявити для Довкілля свої естетичні вподобання, що були зреалізовані в тому чи іншому матеріалі. А сьогодні це була б така необхідна і глибокосуттєва спроба до вирішення раніше згаданих проблем!

Різноманітність сучасного об'єктивного процесу розвитку культури, у тому числі мистецтва, видозмінила чи призвела до повної втрати, забуття історично сформованих першоджерел як корінних історично-етнографічних прототипів сучасних предметів.

Сьогодні нам особливо важливо розвинути, відкрити заново розуміння того, що, крім задоволення суто побутових і господарських потреб, кераміка – це своєрідний літопис, реєстр найрізноманітніших значущостей, узагальнень свідомого досвіду народу, часу, що зберігає в собі семантичну образність, мистецько-ремісничий світогляд найдавніших землеробів.

Сучасне мистецтвознавство вже володіє достатньо переконливими даними, які засвідчують, що в простих горщиках та інших предметах побуту втілена надзвичайно глибока й різноманітна інформація віків, елементи прямого чи непрямого свідчення про матеріальну й духовну скарбницю народу, суспільства. Ужиткові речі безумовно є функціональними і саме це визначило формоутворюваність речей. З часом, зокрема в професійному мистецтві, вона відіграла дещо негативну роль, виступаючи голим конструктивізмом. Це досягалося наче добрими намірами: зробити річ якнайвиразнішою і якнайлаконічнішою. А тому можливо й цікаві формальні знахідки речей, особливо промислових, з часом усе далі відходили від духовної основи як народного, змістовного, вартісного джерела. А «людською» річ може бути лише виповнившись усіма необхідними вартостями, властивими всім творам, речам, предметам народних художніх промислів. Це неодноразово відзначали в різний час Земпер, Ейфель, Ле Корбюзьє та ін.

Лише в єдиному й нерозривному комплексі всіх ознак, особливоостей, властивих тому чи іншому ремеслу, промислу, і які «увіходять» у річ і здатні надати їй глибинної історичності, духовності, функційновизнаного виразу, зручності, необхідності, сповнених гармонійно-естетичних «зарядів» краси.

Сьогодні проблема заповнення об'єктивно чи суб'єктивно утворюваного вакууму, бездуховності речей залишається відкритою. Її вирішення вимагає свідомих зусиль, що проявляється в наповненні сучасності духовними (культурними) досягненнями минулих часів, епох. Необхідність здобуття чи оновлення духовної сили, суті, первісного початку сучасних речей втілено в старих формах, що дійшли до нас і існують у побуті, народній творчості, які для нас сьогодні є «очима і розумом» свого часу, надією, почуттями і розрадою віків. Тому в справі відродження її подальшо-

го розвитку культури важливим є свіже, неординарне ставлення до минувшини. Такий шлях здатний відкривати в пошукуваному нові вартості, співзвучні вимогам часу, який у своєму розвитку розмотує гігантський згорток, на якому, наче запрограмована невмолима доля, найрізноманітніші фантастичні, іноді парадоксальні події, які засвідчують всеохоплюючий космічний смисл, зміст.

У свій час академік Володимир Вернадський зазначав, що кожне покоління в минулому бачить своє. Це стосується також і народних художніх промислів у їх естетико-мистецькому нагромадженні, що виявляють особливу значущість, глибинну змістовність, в яких заховано переклик віків, їх взаємовідображеність у перспективному набутті негаданих (нових) вартостей часу... Як час плінний, так і Час вічний у них гомонить дотиком, пульсацією рук майстрів, вібрує їхніми думками, мисленням, відчуттями цілих династій за відомі історичні періоди, починаючи з бугдністровської культури (VI тис. до н.е.) [1, с.118].

Сьогодні, особливо з відходом правічних основ народного мистецтва, усе відчутнішою, у морально-психологічному плані, стає ностальгія за цими традиціями. Зокрема, щодо «щоденної корисності» предметів, які глибоко і всебічно, як докір професійному мистецтву, відображали характерний «речовий» контакт з людиною. Тому і не безпідставно існує думка, що народне мистецтво глибше, ґрунтовніше і всебічніше втілює і відображає багатогранність життя народу, необмежений час, що його породив, аніж, скажімо, професійне мистецтво. Час у професійному мистецтві конкретніший, більш плінний, мінливіший, динамічніший, навіть, на мою думку, суперечливий. У народному мистецтві час – як широка, спокійна, але ледь помітнорухлива ріка. Змінюється вона дуже повільно й непомітно. Однак, індивідуальність у професійному мистецтві яскраво помітна. Бо в ньому більший і необмежений діапазон самовираження. В народному мистецтві індивідуальність теж проявляється більш чи менш, проте вона перебуває в ореолі естетико-традиційних уподобань осередку, регіону чи народу загалом.

У семантико-мистецьких образах, суттєвих свідках спостережень за природою, довкіллям, заковдані знання, розуміння, філософія життя поколінь. І втілив це, і для нащадків привів у дію мистецького самовираження творець, яким є гончар-мистець. Бо в його уяві цілий світ – цікавий і своєрідний, сформований на основі глибинної духовності народу.

Необхідно при цьому особливо відзначити, що духовність, в історико-хронологічному аспекті, складалася з «відшліфованих самоцвітів» народної філософії, що єднала всі сфери людської діяльності, формувала оточуюче середовище, як містилице, зосередження всіх реальних і уявних образів, провидінь. І все це з естетичною насолодою читаємо візуально у високопрофесійних ремісничо-мистецьких речах, починаючи з археологічних пам'яток, в існуючих уже (і тих, що ще будуть) чисельних публікаціях, написаних завдяки всебічному вивченню глиняних мисок, горщиків, які неохоче розкривають нам свої таємниці, звичаї, уподобання, інформацію віків. Щоб ми, напившись з правічного Глиняного Джерела – Гончарства – були мудрими, добрими і умілими і у вік грядущий. Бо наш час технократії висунув нові, раніше незнані проблеми, явища, події. І якщо вони знайдуть своє втілення і у вжитково-декоративних ремісничо-мистецьких творах, то і Час теперішній здолаємо, естетично оздобивши, оспівавши його. За прикладом наших славетних пращурів – трипільців. І ця традиція безперервна в часі і розвитку, такою, впевнений, буде і в майбутньому.

Краса як естетична візуально-смілова філософія вправними руками народних мистців вплавлалася в речі, предмети і твори ремесла і мистецтва протягом років, віків, тисячоліть, ставши невід'ємною часткою національної душі українського народу. А тому тут проглядає Безсмертя, розвиток, вияв нових часових цінностей, того, що втілили наші предки в глиняних тарілках, мисках, горщиках ще на зорі дотрипільської, трипільської і післятрипільської цивілізацій. На Сьогодні і на безперервне Завтра... продовжувати і розвивати Нам, нашим Нащадкам!

Отже,  
**ГОНЧАРСТВО –  
 НЕВМИРУЩА СКАРБНИЦЯ  
 МАТЕРІАЛЬНО-ДУХОВНОГО**

**ЗДОБУТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ,**  
 вік якого не закінчиться і обчислюється тисячоліттями. Воно і надалі вкарбовуватиме у свої форми й оздобу, найвибагливішу і найнесподіванішу дорогу в Майбутнє, за словами нашого геніального Тараса Шевченка, через воскресіння минулого [3, с.63] – до національного Самоствердження, Краси, Свободи, Щастя.

<sup>1</sup> *Археология Украинской ССР: В трёх томах. – К.: Наук. думка, 1985. – Т.1.*

<sup>2</sup> *Воронов Н. Эволюция формы // Декоративное искусство СССР. – 1981. – №5. – С.8-15.*

<sup>3</sup> *Донцов Д. Шевченко і прогресисти // Артанія: Альманах. – К., 1995. – Кн.1. – С.61-63.*

<sup>4</sup> *Калюжный П. Глина та вироби з неї. – К.: Держ. вид-во України (ДВУ), 1929.*

04.10.2000

**Тетяна Павлишин (Львів).**  
 Скульптурна композиція  
 «Трава через рани землі  
 проросла». Фрагмент.  
 Слов'янськ. 2001.  
 Фото Олеса Пошивайла.  
 Національний музей-заповідник українського  
 гончарства в Опішному,  
 Національний архів  
 українського гончарства



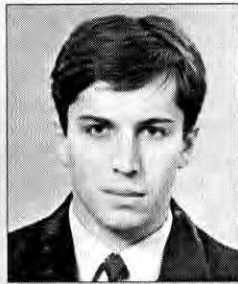


# ДЕКОРАТИВНА АВАНТЮРИНОВА ГЛАЗУР ДЛЯ МАЙОЛІКОВИХ ВИРОБІВ



© Віктор Голєус

доктор технічних наук  
(Український державний хіміко-технологічний  
інститут, Дніпропетровськ)



© Сергій Маценко

аспірант  
(Український державний хіміко-технологічний  
інститут, Дніпропетровськ)

**А**вантюрин — природний мінерал, основу якого складає дрібнозернистий кварц з включеннями слюди, гематиту або гетиту. На фоні прозорого кварцу ці вкраплення, за відповідної орієнтації щодо сонячних променів, здатні спалахувати та переливатися золотисто-червоними іскрами [1]. З огляду на це, природний авантюрин здавна використовується як оздоблювальний матеріал при виготовленні ювелірних та інших виробів.

Відомих родовищ природного авантюрину в світі дуже мало, в Україні їх немає зовсім [2,3]. У той же час, його привабливе декоративне забарвлення завжди спонукало науковців до розробки штучних авантюринових матеріалів, для яких галузі застосування не обмежуються лише ювелірними виробами, а поширюються на керамічні вироби, будівельні оздоблювальні матеріали та інші [4-6].

У зв'язку з цим, були проведені дослідження, спрямовані на розробку авантюринової глазури для майолікових виробів, декоративний ефект якої забезпечується утворенням при формуванні покриття крупних кристалів гематиту ( $\alpha$ - $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ).

Враховуючи літературні дані про технологічні особливості одержання глазурних покриттів на майолікових виробах, базовою для розробки їх складу була вибрана оксидна система  $\text{Na}_2\text{O}-\text{V}_2\text{O}_5-\text{SiO}_2$ . При визначенні кількісного

вмісту оксидів у базовому склі керувалися, перш за все, тим, що для забезпечення формування бездефектного покриття в'язкість глазурного розплаву при температурі політого випалювання ( $950-1050^\circ\text{C}$ ) має бути в межах  $10^3-10^4$  пз, а значення температурного коефіцієнта лінійного розширення (ТКЛР) покриття не повинно перевищувати ТКЛР черепка ( $5-7 \cdot 10^{-6}$  град $^{-1}$ ). Частково цим вимогам відповідає скло складу  $0,25\text{Na}_2\text{O} \cdot 0,25\text{V}_2\text{O}_5 \cdot 0,5\text{SiO}_2$ .

Експериментальними дослідженнями встановлено такі технологічні особливості одержання авантюринових глазурей.

Вміст у покритті основного авантюриноутворюючого компонента (оксиду заліза) повинен знаходитися в межах 20-25 мас.%. Оксид заліза в склад глазурного покриття може бути введений як окремий компонент склофрити або шлікера. Для забезпечення утворення в глазурному покритті кристалів гематиту ( $\alpha$ - $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) з розмірами 0,2-0,5 мм, які викликають авантюриновий декоративний ефект, оксид заліза в складі покриття рекомендується вводити глазурним шлікером, який готується сумісним мокрим помелом склофрити, оксиду заліза та глини.

Для забезпечення повного розчинення  $\text{Fe}_2\text{O}_3$  в глазурному розплаві максимальна температура політого випалювання має перевищувати температуру лквідуса глазури, яка залежно від її складу

може знаходитися в межах 1000-1080°C. При цьому бажано, щоб атмосферне середовище в печі було окисним. Для утворення в глазурному покритті кристалів гематиту на завершальних стадіях випалювання при температурі 880-900°C необхідна ізотермічна витримка протягом 30-60 хвилин.

При такій термічній обробці в глазурному покритті товщиною 1,5-2,0 мм виділяються кристали гематиту з середнім розміром 300 мкм у кількості 3500-4000 шт./см<sup>2</sup> (див. мал.), блиск покриття дорівнює 70-85 %. При зниженні температури ізотермічної витримки до 860°C інтенсивна кристалізація гематиту відбувається вже не тільки в об'ємі склопокриття, а й на його поверхні, що відповідно зумовлює зменшення його блиску до 42-55 % та зниження декоративного ефекту.

Для авантюринового глазурного покриття оптимального складу були визначені показники таких фізико-хімічних властивостей:

температурний коефіцієнт лінійного розширення, $\alpha$ 20-400 · 10 <sup>-7</sup> град <sup>-1</sup> .....	57,8
температура початку розм'якшення, °С ..	480
термічна стійкість, кількість теплотзмін ..	10
водостійкість, % .....	99,8
блиск, % .....	80
щільність, г/см <sup>3</sup> .....	2,50

\* \* \*

Аналіз фізико-хімічних та декоративно-художніх властивостей отриманої глазури показав, що остання має високі експлуатаційні та декоративні показники. Одержані авантюринові залізовміщуючі глазури можуть бути використані при виготовленні облицювальних матеріалів будівельного призначення, декоративно-художніх та побутових виробів.

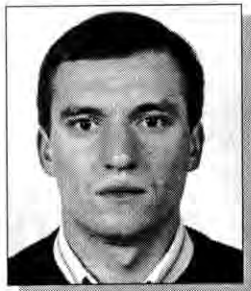


Загальний вигляд кристалів гематиту в глазурному покритті

1. Никитин Ю.В. Поделочные камни и их обработка. — Л.: Наука, 1978. — 86 с.
2. Шуман В. Мир камня. Т.1. Горные породы и минералы. — М.: Мир, 1986. — 215 с.
3. Минералы Украины: Краткий справочник / Под общ. ред. Щербак Н.П. — К.: Наукова думка, 1990. — 408 с.
4. Елисеєв С.Ю., Родцевич С.П., Достанко Е.В. Эмаль с авантюриновым эффектом // Стекло и керамика. — 2000. — №4. — С.30-31.
5. Щеглова М.Д., Дворниченко И.Н., Беляева Н.Я. и др. // Авантюриновое стекло в строительстве. — К.: Будівельник, 1986. — 70 с.
6. Рішення від 27.11.2000 р. про видачу деклараційного патенту на винахід за заявкою № 99073881 від 08.07.1999 р. (Україна), МКІ С03 С9/00. Авантюринова глазур / Дворниченко І.М., Маценко С.В.

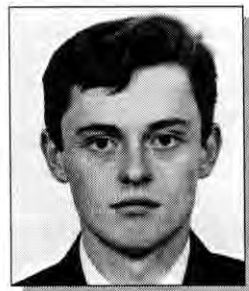
15.04.2001

# ХІМІЧНА СТІЙКІСТЬ ПОЛИВ'ЯНИХ ПОКРИТТІВ



© Ярослав Андрієць, Олег Косий

керамологи, аспіранти  
(Інститут керамології – відділення  
Інституту народознавства НАН України,  
Національний університет «Львівська політехніка»)



**П**ід хімічною стійкістю склопокриттів розуміють їхню здатність протидіяти руйнуючій дії води, розчинів солей, вологи і газів атмосфери, а також розчинів різних хімічних реагентів [1].

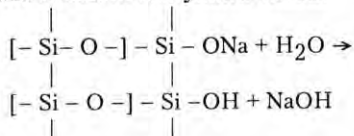
Саме ця властивість має важливе значення для полив'яних покриттів, по-перше, внаслідок ризику втрати блиску, а по-друге, з точки зору дотримання гігієнічності виробів [2].

На відміну від хімічного руйнування пористих матеріалів внаслідок проникнення агресивних середовищ у товщу матеріалу, руйнування полив'яного покриття починається з поверхні під впливом розчинення (вилугування) гомогенного твердого шару в рідині [3].

Хімічну стійкість полив щодо водних розчинів, кислот та лугів розглядають за аналогією зі стійкістю алюмосилкатного скла [4].

У даній статті акцентується увага на руйнуючій дії води та вологої атмосфери на склопокриття.

Схему взаємодії поверхні скла з вологою можна показати наступним чином:



Руйнування склопокриття проявляється порізно: іноді у вигляді іризуючої тонкої плівки на поверхні, іноді у вигляді крапельного нальоту, білих плям і т.д.

При розгляді механізму дії води на поверхню скла виділяють такі етапи:

1) адсорбція води або атмосферної вологи на поверхні скла;

2) дифузія вологи у скло;

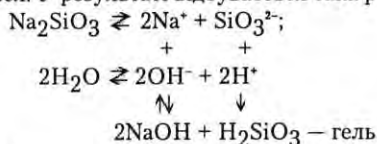
3) гідроліз і розклад у поверхневому шарі деяких розчинних силікатів;

4) абсорбція утвореною поверхневою плівкою великої кількості води, завдяки чому дія останньої посилюється;

5) розчинні солі у поверхневій плівці (в основному лужні карбонати, а також гідроксиди) вилучаються з поверхневого шару, розчиняючись у надлишку води;

6) при концентрації лужного розчину, внаслідок його випаровування, кремнеземиста плівка скла може в ньому частково розчинитися [5].

Силікати поверхні скла, вступаючи у взаємодію з водою або з вологою повітря, гідролізуються. У результаті відбувається така реакція:



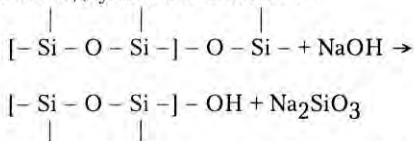
Лужні силікати утворюють при цьому ідкий луг і гелі силікатної кислоти; перший може вільно вимиватися або залишатися на поверхні (залежно від умов руйнування), гелі силікатної кислоти залишається на поверхні скла у вигляді більш-менш рівномірного шару. Товщина і густина цього шару є визначальними у швидкості дифузії через нього молекул води. Цей шар сповільнює процес подальшого руйнування скла. Це говорить про те, що швидкість руйнування силікатного скла буде поступово сповільнюватися в міру потовщення захисної кремнеземної плівки. Отже, швидкість руйнування скла буде визначатися: по-перше, швидкістю гідролізу силікатів поверхні і, по-друге, швидкістю дифузії

води і продуктів руйнування скла через захисну плівку. Найбільша швидкість гідролізу спостерігається в лужних силікатів, потім силікатів деяких двовалентних металів: барію, свинцю, кальцію, магнію та ін. Найбільш хімічно стійкими є деякі алюмосилікати та боросилікати.

Будова кремнеземної плівки, її пористість і захисна дія залежать від хімічного складу тих скел, на поверхні яких вона утворюється. Очевидно, що тільки в результаті гідролізу лужних силікатів утворюється чисто кремнеземна плівка.

У випадку гідролізу, наприклад силікатів лужно-земельних металів, у складі плівки будуть у більш або менш значних кількостях і важкорозчинні гідроксиди і водні силікати.

Якщо поверхня скла не омивається водою, а піддається дії лише парів води, то і розчинні продукти гідролізу залишаються на поверхні скла і зумовлюють дещо інший характер його подальшого руйнування. Їдкі луги або утворені з них у результаті взаємодії цих лугів з вуглекислою карбонати поступово накопичуються на поверхні скла. Будучи гігроскопічними, вони притягують вологу і утворюють дрібні краплі концентрованих розчинів лугу або лужних карбонатів. Це так званий крапельний наліт. При зміні вологості або температури оточуючого повітря крапельний наліт може висихати або знову з'являтися. При довготривалому дотиканні краплі концентрованого розчину лугу зі склом відбувається місцеве глибоке руйнування його поверхні [1]. Такі руйнування відбуваються за схемою:



Карбонат натрію руйнує скло сильніше, ніж NaOH. Такий ефект називають содовим парадоксом.

Хімічна стійкість силікатного скла в основному визначається вмістом у ньому кремнезему та лужних оксидів. Кремнезем завжди і значно збільшує хімічну стійкість скла; лужні оксиди, навпаки, знижують її. При загальному вмісті ( $\text{K}_2\text{O} - \text{Na}_2\text{O}$ ) більше 28 % полива легко розмивається водою [3].

Лужні силікати найменш стійкі. При цьому в ряді літєвих, натрієвих та калієвих силікатів перші більш стійкі, останні — менше.

Однак при вмісті  $\text{R}_2\text{O}$  менше 10% мол. калієве скло є більш хімічно стійкими, ніж натрієві. За наявності в складі скла двох лужних оксидів (сума  $\text{R}_2\text{O}$  не менше 10% мол.) хімічна стійкість скла вища (на 30-45%), ніж стійкість

скел, які містять еквівалентну кількість тільки одного або іншого з цих оксидів. Це явище має назву нейтралізаційного ефекту, або ефекту двох лугів.

Набагато стійкішими є силікати двовалентних металів. З них високостійкі берилієві, кальцієві та цинкові силікати і порівняно мало стійкі силікати барію та свинцю [1]. Хоча, згідно з власними спостереженнями, при введенні в склад високолужних полив сполук Mn чи Cu можливе підсилення процесу вилугування. Зокрема, у першому випадку на поверхні полив спостерігається синій наліт, а в другому — білий.

Високу стійкість мають алюмосилікати і деякі боросилікати, що містять порівняно невелику кількість  $\text{V}_2\text{O}_5$  (близько 12%) і значні кількості  $\text{SiO}_2$  [1]. Також сильний вплив на підвищення хімічної стійкості мають  $\text{ZrO}_2$ ,  $\text{ZnO}$ .

На практиці для підвищення хімічної стійкості скла зазвичай зменшують вміст лужних оксидів. Однак зменшення лужних оксидів понад певну межу недоцільне, оскільки при цьому збільшується в'язкість склопокриття, і, як наслідок, температура розливу останнього. Тому, зменшуючи вміст лужних оксидів у склі, завжди необхідно вводити замість них той чи інший оксид, який збільшував би хімічну стійкість і заодно не надто сильно підвищував, у даному випадку, температуру розливу поливи.

Дослідження показують, що хімічна стійкість поверхні склопокриттів може бути підвищена шляхом спеціальної обробки її, внаслідок чого на цій поверхні створюється захисне гідрофобне покриття. Для таких покриттів можуть бути застосовані тонкі прозорі плівки, наприклад, оксидів алюмінію або цинку, а також плівок кремнійорганічних сполук [1]. Також ефективною є обробка поверхні склопокриття 5% — розчином сульфату цинку.

1. *Китайгородский И.И. Технология стекла. — М.: Издательство литературы по строительству, 1967. — С.32-37.*
2. *Штейнберг Ю.Г. Стекловидные покрытия для керамики. — Ленинград: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1978. — С.28.*
3. *Мороз И.И. Фарфор, фаянс, майолика. — К.: Техніка, 1975. — С.26, 115.*
4. *Будникова П.П., Полубояринова Д.Н. Химическая технология керамики и огнеупоров. — М.: Издательство литературы по строительству, 1972. — С.41.*
5. *Безбородов М.А. Химическая устойчивость силикатных стёкол. — Минск: Наука и техника, 1972.*

05.09.2001



## КОЛІР КЕРАМІЧНИХ МАТЕРІАЛІВ

© Ірина Чирка

керамолог, реставратор (Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному)

**Д**ослідження, класифікація та опис кераміки, усїєї посудини чи її фрагмента, постійно оперують з поняттям «колір», як ознакою різноманітних станів. Колір — це одна з характеристик кераміки, що дає можливість відносно легко розповісти про використану сировину, домішки та спосіб випалювання кераміки.

### Сприйняття кольору людиною

Колір є виявом електромагнітної енергії, яка проходить у визначеному (постійному) ряді вібраційних розмірів, відомому як видимий спектр, який включає в себе довжини від 400 (фіолетовий) до 700 (червоний) нанометрів. Дослідження кольору в біофізичному аспекті показало, що існують 11 основних категорій сприйняття або розпізнавання, які можна простежити в розвитку більшості мов. Початковими кольоровими термінами, зафіксованими в мовах, є протиставлення білого і чорного. Червоний з'являється пізніше, часто як протиставлення або контраст до чорного чи білого, або ж до них обох. Наступні етапи термінологічної еволюції характерні виділенням голубого, зеленого і жовтого, а пізніше — коричневого, пурпурного, рожевого і жовтогарячого кольорів. Слід зазначити, що ця послідовність має відношення до розвитку ряду кольорових термінів, а не до застосування самих барвників у різних видах художніх виробів. На неглазурованих малюнках гончарних виробів чорний, білий та червоний кольори є найбільш поширеними, можливо тому, що їх легко одержувати з мінералів, і вони дають приємне співвідношення кольорів.

### Властивості та їх змінність

Колір шматочка випаленої глини є результатом кількох змін, з яких дві є найважливішими. Одна — розмір, кількість та співвідношення домішок, головним чином заліза і органічної ре-

човини, що знаходяться в необробленій сирій глині. Друга стосується часу, температури та середовища першого випалювання. Кольори слабо випаленої глини, таким чином, будуть чорні, жовтогарячі або якимись сумішами цих кольорів (різноманітні відтінки кремового, коричневого або сірого). Деякі залізни руди, жовтуваті в природному стані, при випалюванні втрачають воду, набуваючи червоного кольору. Таких кольорів, як чисто-жовтий, синій та зелений, фактично неможливо отримати на слабо випаленій кераміці без застосування спеціальних домішок.

Колір випаленої глини не є точним відображенням сирової глини. Органічні домішки в сирій глині, незалежно від їхньої кількості, роблять її сірою, чорною чи темно-коричневою. Залізо в такій сировині, якщо воно окислене, надає червоного, жовтого або коричневого кольорів, однак кількість його має бути достатньою, інакше колір глини буде сирій, чорний чи синюватий. Головним показником остаточного кольору слабо випаленої кераміки є наявність заліза, але цей елемент не буде відігравати активну роль, аж доки якась органічна речовина, наявна в глині, не окислиться. Кількість вуглецевої речовини (перегній, корінці) є різною і залежить від того, яким способом відкладалася глина (поверхнева та деякі осадові глини містять значну її кількість). Коли глину, яка має в собі органічну речовину, випалюють, — вуглець починає окислюватися та вигоряти, і виділяється у вигляді вуглекислого або чадного газу. При температурі 300-500° С, залежно від кількості речовини та якості глини, поверхня виробу може мати яскраво виражений чорний колір, оскільки вуглець переміщується до поверхні, забарвлюючи її. Про значну кількість органічних речовин у випаленій глині свідчить темне ядро в поперечному зрізі стінки. Наявність ядра може бути результатом великої кількості органічної речовини, яка була в сирій глині, або ядро утвори-

Колір		Можливе випалювання	Коментарі
поверхні	ядра		
світлі кольори	однаковий на всій поверхні поперечного зрізу	порівняно достатнє окислення	Будь-який розвиток кольору свідчить про наявність заліза; незначний вміст органіки в сирій глині.
коричневий	коричневий	часткове окислення	Колір свідчить про наявність заліза тривалентного. Повторне випалювання за окислювальних умов буде сприяти висвітленню кольорів
світло-сірий	від світлого до темно-сірого	нейтральне або окисне, за низької температури випалювання і нетривалій витримці	Можливо глина має в своєму складі вуглець, що недостатньо вигорів. При повторному випалюванні спостерігається поява жовтого забарвлення і зникнення сірого
світло-сірий	світло-сірий	неповне окислення або воно зовсім відсутнє	_____
темно-сірий або чорний	темно-сірий або чорний	відновне або малоокислювальне середовище випалювання	Глина може бути насичена вуглецем
темно-сірий або чорний	світло-сірий	нейтральне середовище, напочатку випалювання сильно відновне	Вуглець осідав на поверхні під час або наприкінці випалювання; світліше ядро свідчить про те, що глина була без органічних речовин. Повторне випалювання може зробити кольори світлішими
білий	білий	умови випалювання точно не визначені	Можлива відсутність у глині і заліза, і органічних речовин. Потрібне повторне випалювання в окислювальному середовищі, щоб прослідкувати розвиток кольору

**Залежність кольору, який виникає в результаті випалювання, від вихідних умов випалювання**

лося внаслідок осаду вуглецевої речовини під час випалювання, або внаслідок обох цих причин. Це ядро не слід плутати з чорною серединою у сильно випаленій глинці, де швидке випалювання веде до розтріскування поверхні в результаті перетворення глини у скло. Якщо чорне ядро розміщене в центрі стінки і поперечного зрізу, а краї стінки світлі за кольором — це означає, що органічна речовина була присутня в сирій глині і не зовсім перемістилася при випалюванні. Іншими словами, умови випалювання — тривалість, температура та атмосфера — були не такі, щоб вуглець міг окислитися і вигоріти з глини. У глинах високої якості чорне ядро може залишитись навіть при температурі випалювання 800° С.

**Сполуки заліза**

Як тільки органічна речовина значною мірою окислилася та звітрилася, починається розвиток кольору сполук заліза. Кінцевий колір залежить від валентності заліза — повністю окислене або тривалентне (тобто гематити  $Fe_2O_3$ ) продукує червоний чи червоно-коричневий кольори, тоді як двовалентне залізо продукує сірий, голубуватий або сіро-коричневий кольори. Розвиток кольору заліза в окислювальному середовищі повністю завершується при підвищенні температури до 900-950° С. Колір також залежить від кількості наявних сполук заліза. Взагалі ж, окисли заліза в кількості 1% надаватимуть глині жовтуватого тону, 1,5-3% — світло-коричневого чи

жовтогарячого, 3% і більше — червоного тону. Важливо зазначити, що колір залежатиме від кількості заліза в глині.

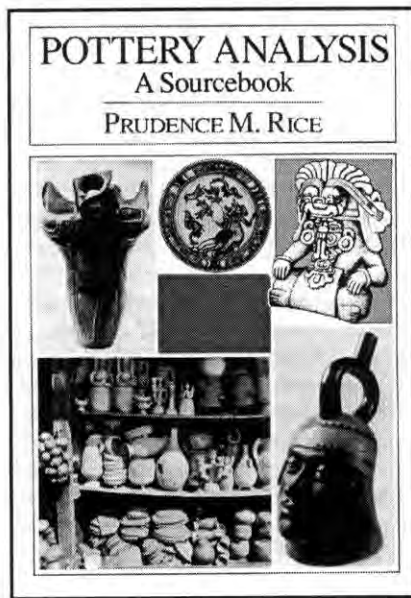
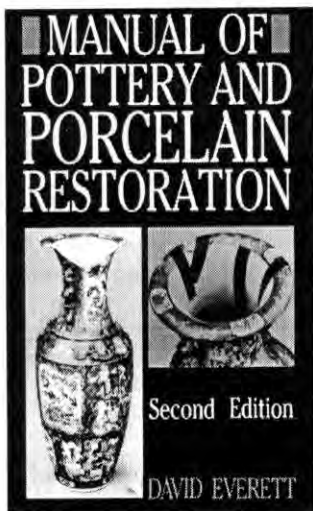
**Інші барвники.** Окрім заліза та вуглецю, речовини, такі як вапно, можуть впливати на колір випаленої глини, якщо їхня кількість значна. Ці зміни проходять при помірно високих температурах (800° С і вище). Наприклад, як тільки  $\text{CaCO}_3$  розклався,  $\text{CaO}$  взаємодіє з глиною, утворюючи силікати  $\text{Ca}$  біло-рожевого чи білого кольорів. При високих температурах (понад 1000° С), вапно може взаємодіяти із залізом, надаючи глині жовтого чи оливково-зеленуватого кольорів. Марганець може бути в глині у вигляді червонувато-коричневої чи чорнувато-коричневої плями, особливо в тій глині, яка добута з болотяних площ. Темний пурпурно-червоний колір дає кінвар (сульфід, який в своєму складі має двовалентну ртуть). Жовтий колір надає гематит чи бурий залізняк; титан чи титанат заліза може надавати глині світло-рудувато-коричневого чи кремowego кольорів за умови присутності заліза. Сульфіді (пірити, колчедан), сульфати (гіпс) та хлориди також впливають на колір випаленої глини. Як розчинені речовини, вони рухаються по капілярах виробів, утворюючи на поверхні коричневувату чи білувату піну (наліт), що після випалювання виглядає як білий наліт. Карбонати міді будуть утворювати голубий та зеленуватий кольори.

**Визначення умов випалювання за кольором.** Зміни в розвитку кольору слабо випаленої кераміки, які є очевидними за відповідного ступеня окислення вуглецю і заліза, дають підстави для дуже загальних оцінок умов, у яких випалювалася кераміка. Ці ознаки не є точними щодо часу, температури чи середовища і дають лише приблизне уявлення про ці показники. Найявністю на кераміці темно-сірого кольору може свідчити про недостатньо окислювальне середовище або низьку температуру випалювання. Ознаки вищої інтенсивності забарвлення вказують на більш окислювальне середовище або на меншу кількість органічної речовини, наявної в глині, або на наявність двох причин одразу. Більш точно пояснити умови випалювання можна методом повторного випалювання за різних температур, звичайно, маючи в наявності достатньо матеріалу для проведення дослідів. Залежність між кольором, який виникає в результаті випалювання, та вихідними умовами випалювання, подане в таблиці.

1. Rice Prudence M. *Pottery analysis: A Sourcebook.* — Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987. — P.72-76.
2. Никитин М. К., Мельникова Е. П. *Хімія в реставрації.* — Л.: Хімія, 1990. — С.205-213.

18.04.2001

Книги з проблем реставрації кераміки.  
Гончарська Книгозбірня України





## ДОСЛІДЖЕННЯ ГОНЧАРНИХ ГОРНІВ У ОПІШНОМУ

© Валентина Троцька

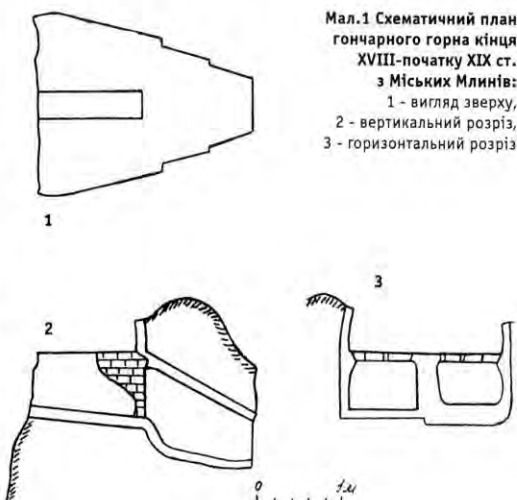
керамолог (Інститут керамології — відділення  
Інституту народознавства НАН України)

**З**а період з 1996 по 1999 рік на території Опішненської селищної ради археологічною експедицією Державного музею-заповідника українського гончарства в Опішному було досліджено кілька гончарних горнів кінця XVIII-першої третини ХХ ст. Археологічні дослідження мали підтвердити етнографічні дані та дати нову інформацію, зокрема щодо конструктивних особливостей теплотехнічних споруд – гончарних горнів. Нижче надаємо опис досліджених об'єктів та коротку характеристику знайдених матеріалів.

**1. Залишки горна кінця XVIII-початку ХІХ ст.** було виявлено в с.Міські Млини, за 2 км на схід від Опішного, над урвищем покинутого кар'єру з видобування піску. Вони знаходилися на глибині 80-90 см від поверхні ґрунту. Збереглася тільки частина топочної камери, частина козла і частина чериня з однією дучкою. Частина топочної камери зруйнована під час видобування піску, посудна камера була зруйнована набагато раніше. За розмірами горно було велике, розраховане на великогабаритний посуд, про що свідчать розміри віцілих його частин. Відстань від челюсті топочної камери до кінця козла становить 2,4 м, найбільша відстань між стінками топочної камери – 2 м. Від козла в напрямку до пригребіці топочна камера конусоподібно та уступоподібно звужується і має аркоподібну форму. Ширина топки біля козла 1,4 м, висота – 0,75 м, через 25 см уступ шириною 1,2 м, висотою 0,70 м, через 60 см знову уступ шириною 0,90 м, висотою 0,50 м. На вході до камери висота та ширина становлять 0,50 м. Рівень поду цієї частини топочної камери знаходився нижче рівня поду іншої частини в середньому на 25-40 см. Розміри залишку козла: довжина від 1,2 м до 1,4 м, висота – 0,60-0,70 м. Діаметр збереженої дучки становить приблизно 8-10 см.

Стінки та козел викладені саморобною цеглою червоного кольору. Середні розміри цеглин 34x15x6 см. Горно декілька разів ремонтували, про що свідчать три шари підмазки товщиною до 8 см, і навіть зменшували об'єм лівої і правої частин топочної камери. Склад обмазки – червона глина з фрагментами керамічного посуду; поверхня сіро-зеленуватого кольору з ознаками спінення під дією високих температур. Перебудова частин камери здійснювалася по-різному: підлогу лівої частини було вимощено шаром цегли під кутом приблизно 15 градусів до горизонталі; об'єм правої частини було зменшено за рахунок потовщення козла; поряд з основною кладкою до неї було зроблена ще одна, на всю довжину козла; простір між кладками козла заповнений попелом та теракотовим череп'ям білого кольору.

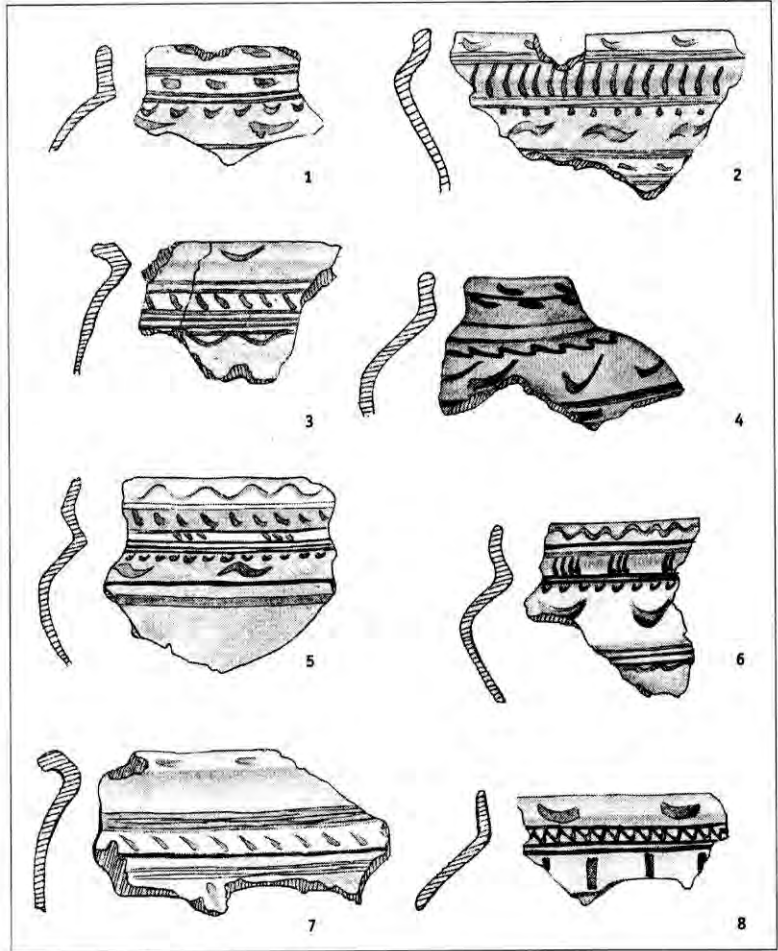
Під поверхневим шаром ґрунту знайдено 280 фрагментів теракотового посуду білого ко-



Мал.1 Схематичний план гончарного горна кінця XVIII-початку ХІХ ст. з Міських Млинів:  
1 - вигляд зверху,  
2 - вертикальний розріз,  
3 - горизонтальний розріз



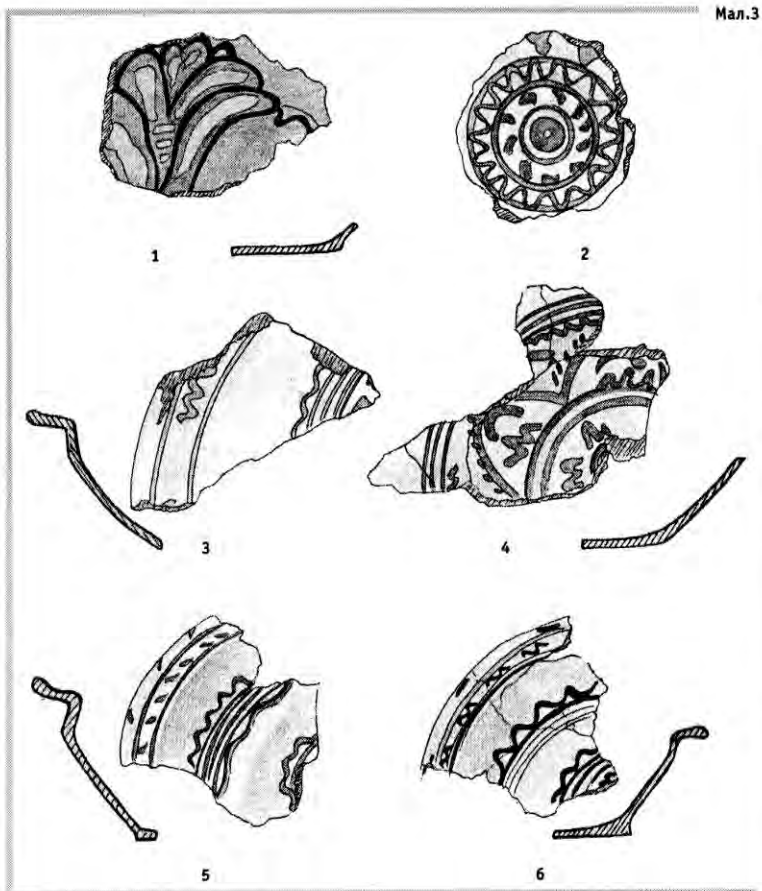
Мал.2. Фрагменти кераміки з горна. Миські Млини, Полтавщина. Кінець XVIII-початок XIX ст. :  
1, 4-6, 8 — фрагменти горщиків;  
2, 3, 7 — фрагменти макітер.  
Малюнок Ірини Чабан



льору, зокрема, фрагмент глечика, фрагменти мисок та горщиків. Для зберігання в Державному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному взято 146 фрагментів посуду, із них: фрагментів вінець мисок — 25 шт., фрагментів вінець горщиків — 80 шт., фрагментів мисок — 13 шт., фрагментів донець мисок — 3 шт., фрагментів донець посуду — 6 шт., фрагментів вінець макітер — 4 шт., фрагментів стінок горщиків — 9 шт. Фрагменти горщиків та макітер писані коричневим і білим ангобами горизонтальними лініями, гачечками, цяточками, мазками (мал.2), вінця мисок розмальовані коричневим ангобом горизонтальними та хвилеподібними лініями, денця — квіточками та листочками, нанесеними коричневим ангобом (мал.3).

2. У південно-східній частині кутка Опішного — Їсіпівці — було досліджено мисочне горно кінця

XIX-початку XX ст., яке знаходилося під схилом бугра, який оточував південно-східну частину садиби гончаря Івани Цюрюпи (помер у 1933 році). Розкопки розпочали зі звільнення від землі нижньої камери горна — «кабиці», куди складався посуд для випалювання. Камера мала в плані чотирикутну форму, розміром 2,05 x 1,90 м, верхня надземна частина горна не збереглася, її загальний вигляд реконструйовано за розповіддю онуки гончаря — Л.Ничипоренко. Краї посудної камери — «клубуки» — шириною 0,35 м, висотою 0,08 м ( мал.4-3, 4) були викладені з випаленої цегли і обмазані товстим шаром глини червоного кольору. Дучки — наскрізні отвори, рівномірно розташовувались по всій поверхні череня горна і мали вигляд прямокутника розміром — 5x15 см (мал.4-1), вони прикривалися уламками неполив'яних мисок з червоної глини. Топкові камери розмірами 1,10x0,75x0,65 м були заповнені по-



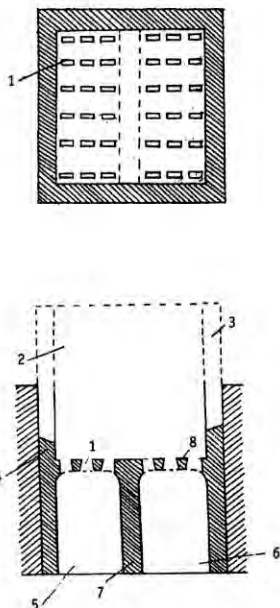
Мал.3

Мал.3. Фрагменти мисок з розкопок горна. Миські Млини, Полтавщина. Кінець XVIII-початок XIX ст. Малюнок Ірини Чабан

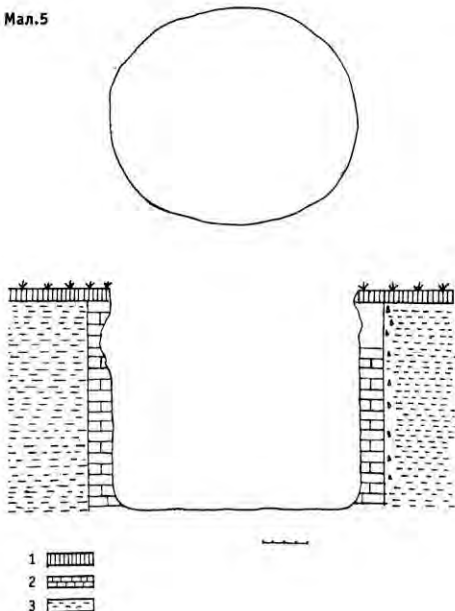
Мал.4. Горизонтальний та вертикальний розрізи горна. Опішне, вул.Червоноармійська. Кінець XIX-початок XX ст.: 1 — «дучки»; 2 — «кабиця»; 3, 4 — «клубуки»; 5, 6 — топкові камери; 7 — «козел»; 8 — «черінь». Малюнок Ірини Чабан

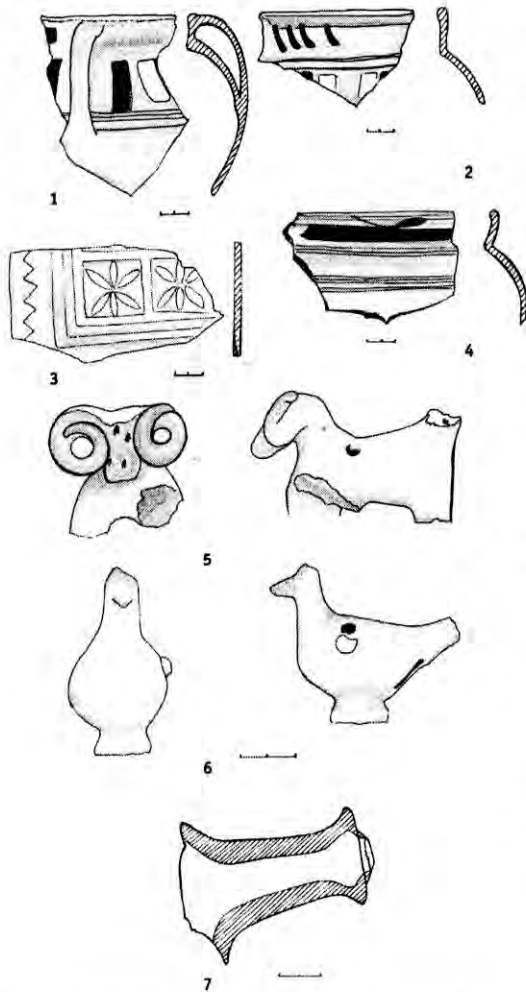
Мал.5. План та розріз горна. Опішне, вул.Яранська. Кінець XIX-початок XX ст.: 1 — культурний шар, 2 — цегляна кладка, 3 — глина. Малюнок Ірини Чабан

Мал.4



Мал.5





Мал.6. Фрагменти посуду та дрібної пластики з розкопок горна. Опішне, вул.Яранська. Кінець XIX-початок XX ст.: 1, 2 — горщиків; 3 — кахлі; 4 — макітри; 5-6 — зооморфної скульптури; 7 — тулійки. Малюнок Ірини Чабан

бутовим сміттям (мал.4–5, 6). Аркові склепіння – «піднебіння» – мали дугоподібну форму. Опорна стіна, що підтримувала черинь горна, шириною 0,38 м, проходила через усю довжину «кабиці», була збудована із випаленої цегли місцевого виробництва і обмазана товстим шаром глини з домішкою органічного походження. Топкові камери неодноразово ремонтувалися, про що свідчать декілька шарів глиняної обмазки яскраво-червоного кольору товщиною 7 см. Яма горна – «пригребиця» – була вхідною, розміром 2,10х2,00м, висотою в середньому 1,50 м. Для покращення теплоізоляції стінок камери горно бу-

ло заглиблено в природний схил пагорба. Досліджуване горно відноситься до горнів відкритого типу. Над ним ставили відкритий навіс із дощок чи очерету. За свідченням очевидців, над даним горном був навіс із дощок ( під час розкопок були виявлені сліди від дерев'яних стовпчиків), який захищав його від атмосферних опадів.

**3. У північно-східній частині Опішного, по вул. Яранській, проведено розкопки ями.** За свідченням жителя селища Марії Микитенко, на цьому місці було гончарне горно, яке зруйнували і переобладали на погріб (мал.5). Яма була засипана землею та різним побутовим сміттям. Розміри ями – 2,20х1,80 м, висота – 1,90 м. Простір між стінками був засипаний фрагментами теракотового посуду, характерним для кінця XIX–поч.XX ст.. Під час обстеження було знайдено фрагменти вінець горщиків (78 шт.) з орнаментом у вигляді горизонтальних та хвилястих ліній, мазків та ляпок, а також фрагменти стінок посуду (3 шт.), фрагмент пасківника (1 шт.), фрагмент банки (1 шт.), фрагмент тулійки від ринки (6 шт.), фрагменти теракотових кахель з квітковим орнаментом (2 шт.) (мал.6). Серед дрібної пластики є іграшки-свистуниці. Три теракотові білоголиняні баранчики: один з відбитими ніжками, очі й рот ритовані паличкою, роги та мордочка політі зеленою та коричневою поливами, 7,2х4,5 см (мал.6); другий баранчик з однією ніжкою, мордочка та роги політі зеленою поливою, 10,1х8,9 см; третя іграшка з відбитими ніжками і ніжками, 11,4х9,8 см. Три фрагменти теракотової іграшки-тваринки розмірами 8,1х6,1, 6,2х5,9, 7,4х4,9 см. Теракотова іграшка – птах-свистунець: дзьоб птаха політий зеленою поливою, 6,1х5,2 см.

\* \* \*

Розкопки теплотехнічних споруд доповнили інформацію про наявність квадратних у плані горнів для випалювання мисок одночасно з масовим поширенням на Лівобережній Україні круглої в плані гончарної печі. Продовження дослідження горнів у Опішному та його околицях дозволить з'ясувати ряд питань щодо конструкційних особливостей теплотехнічних споруд для випалювання кераміки.

<sup>1</sup>Олесь Пошивайло. *Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)*. – Опішне: Українське Народознавство, 1993. – С.168.

16.10.2000



## БУРЛИКИ — МИНЬКІВЕЦЬКІ ГОНЧАРІ ЧАСІВ НЕПу

© Володимир Захар'єв

журналіст (газета «Дунаєвецький вісник»)

**М**істечко Миньківці (тепер село Дунаєвецького району Хмельницької області) відоме керамологам України як один із центрів гончарства Подільської губернії другої половини XIX-початку XX століття. Вироби місцевих майстрів зберігаються і експонуються в багатьох музеях держави. Проте досі не було жодного повного дослідження причин появи та занепаду гончарного ремесла в цьому містечку, як і глибокого аналізу технології виробництва, художніх особливостей гончарства. Практично відсутні будь-які відомості про долі миньківцевих майстрів.

Нижче я подаю матеріали власної розвідки, проведеної наприкінці 2000 року, з метою збору інформації серед місцевого населення — нащадків миньківцевих гончарів, про останній період функціонування осередку. Це перша публікація із серії, запланованої мною до друку в «УКЖ» та інших виданнях Інституту керамології.

На сучасному етапі вивчення історії миньківцевського гончарного центру актуальним було зібрати свідчення нащадків місцевих гончарів про їхніх майстровитих родичів, які, незважаючи на землеробський характер їхнього життя, шукали можливості додаткового заробітку для утриман-





▲ Куток гончарського містечка. Справа від церкви хатина-мазанка та обійстя гончаря Михайла Бурлика. Миньківці. 1920-ті роки. Автор фото невідомий. Зберігається в приватній збірці Віри Бурлик (Миньківці)

ня своїх сімей. Таку можливість у 1920-1930-х роках надала їм так звана Нова економічна політика (НЕП). Згасаючи за часів революцій, громадянської війни традиції (як свідчать збірники статистичного товариства, до 1917 року, зокрема 1913 року, в містечку гончарством займалися 15 сімей), відродилися та набрали широкого розвитку. Нині в селі ще добре пам'ятають і вказують місце майстерень п'ятеро гончарів, хоча архівні джерела, з якими мені вдалося покищо лише поверхово ознайомитися, свідчать про добрий десяток майстрів, яких у період колективізації та гоніння проти «непманів» влада взяла «на контроль» і зробила все можливе, щоб припинити їхню «антисупільну діяльність».

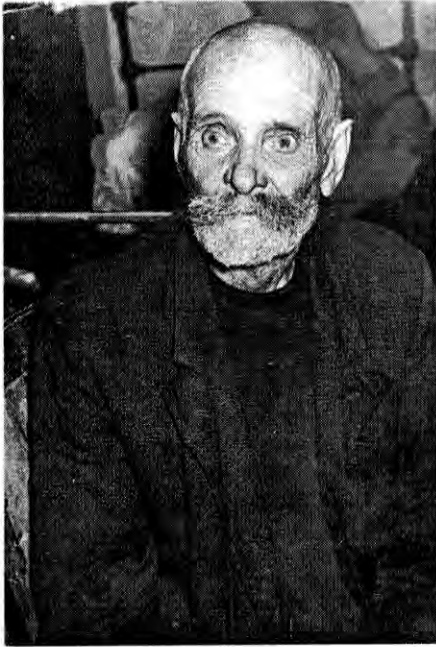
Найбільш помітною на той час у Миньківцях була сім'я Бурликів. Голові сімейства — Михайлу

Григоровичу (1877-1938) — допомагала в роботі дружина Мотря Антонівна (1879-1953). До роботи вони також активно залучали синів Федора, Захара, Леонтія, Юхима і трьох дочок, одна з яких, Віра Михайлівна, дотепер проживає на «батьківщині» і, незважаючи на роки, пам'ятає, якою важкою працею давалися Бурликам миски і гроші за них.

На відміну від інших, Михайло Григорович Бурлик мав два «горни». (На всіх були одні чоботи, то ж хотілося і одягнути дітей, і нагодувати як слід). Виробництво потребувало чималих затрат. Дрова доводилося закуповувати «втридорога». Прислужилися верби, якими був обсаджений берег річки вздовж городу. Глину носили більш як за кілометр зі схилу пагорба біля «польського цвинтаря». Для глини («глею») на подвір'ї була відведена спеціальна яма, в якій вона відстоювалася, розминалася, розмішувалася і згодом остаточно підготовлялася до виготовлення мисок.

Працював на ножному гончарному крузі в основному господар, зрідка — дружина. Влітку круг знаходився у хлівчику, де на стелажах сушили вироби. Взимку його переносили в хату, де, окрім того, ще й готували до роботи сировину. Через це у житлі «стояв стійкий запах». І як додає Віра Михайлівна: «Всі ми пахли тими мискамі». Чимало проблем додавало і «волово», яким після довгого розтирання і подальшого плавлення глазурували вироби.

◀ Родина Бурликів на сільському похороні: Михайло Григорович (третій справа у 3-му ряду), Мотря Антонівна (третя у 2-му ряду), сини: Леонтій (другий у 2-му ряду), Юхим (третій у 4-му ряду), Федір (третій в останньому ряду), Захар (другий зліва у 2-му ряду). Миньківці. Перша половина 1930-х рр. Автор фото невідомий. Зберігається в приватній збірці Віри Бурлик (Миньківці)



**Гончар Василь Григорович Бурлик. Миньківці.**  
Автор фото невідомий. Зберігається в приватній збірці Віри Бурлик (Миньківці)

Підсушені вироби перевіряли візуально та «на звук». Відібрані закладали в «горно», «довго палили дрова», а коли випалювання завершували, давали вихолонутися мискам у горні.

Орнамент мисок, за словами Віри Михайлівни, був досить різним: «кугутики, всякі цвіти, узори — хто як: а я тебе перехитру! Бо хоче продати».

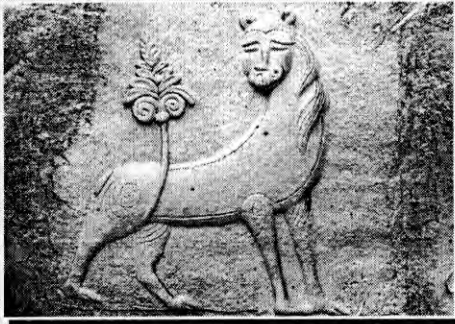
«Волово» мололи на «млинку» — жорнах. Ними ж мололи зерно для споживання. Коли розпочалися утиски, то для «млинка» зробили «печурку»-схованку під порогом, але активісти його знайшли і «побили чисто», хоча схованку ретельно «замащували» глиною.

Випалені миски сортували, явний брак залишали собі та сусідам, а відібрані везли на базар. «Де тільки був базар — возили продавати». Конкуренція була великою, попит — помірним, тому, коли не давали грошей, доводилося погоджуватися на «бартер» — міняти миски на «муку, хліб, хто що давав».

Крім мисок, виготовляли Бурлики й тарілки, тільки-от, жалкує Віра Михайлівна, що «ні одної не лишилося в хаті — все продали, а це — пам'ять», адже «треба було пережити то-то!». Сім'я Бурликів натерпілася всього: і важкої праці, і незручностей побуту, і розчарувань, і підлості — «як почали накладати податок великий, почали нас презирати, то ж прийшлося татові відказатися; покинув та й все!» Разом з Михайлом Григоровичем, очевидно, змирилися з дійсністю й інші колеги по промислу, в яких і обсяг виробництва був менший, і вік молодший, а саме: його брати Василь та Олекса, Михайло Кличник, Василь Глуховський, сім'я Петриків та «й другі».

На жаль, не зберегли виробів своїх рідних й інші миньківці. Стираються подробиці й у спогадах очевидців, яких з кожним роком усе менше. Залишається покладатися лише на документи архівів та музеїв. Однак, навіть ця скупа на інформацію розвідка свідчить, що загальну картину все-таки відтворити можна. Справа того варт!

12.04.2001



**Наталія Пензіна (Донецьк).**  
Скульптура «Хоробра думка веде нас на подвиг».  
Фрагмент. Слов'янськ. 2001.  
Фото Олеса Пошивайла.  
Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному, Національний архів українського гончарства



# СПІВАЄ-КРУТИТЬСЯ ГОНЧАРНИЙ КРУГ У МИКОЛАЄВІ

© Любов Спанатій

кандидат філологічних наук  
(Миколаївський державний педагогічний інститут)



Олексій Байбородін  
передає учням  
художньої школи таємниці  
гончарської майстерності.  
Миколаїв. 1990-ті роки.  
Фото Любові Спанатій

Сьогодні в Миколаєві, що на півдні України, живуть і працюють п'ять гончарів: Олексій Байбородін, Тамара Вольгушина, Іван Гайдаєнко, Сергій Глушко, Віктор Таращенко. Про кожного з них окрема розмова, але цього разу познайомимося з Олексієм Інокентійовичем Байбородіном, гончарем від Бога, людиною талановитою, творчою, працюючою, щедрою і доброю.

Народився він 21 березня 1947 року в м. Миколаєві, у сім'ї робітників. У його родині ніхто і ніколи не цікавився й не займався гончарством. Професія батька була пов'язана з морем, а по материнській лінії також нікого не було, хто був би обізнаним із таємною гончарського ремесла. Проте Олексій ще у дитсадку з захопленням ліпив з пластиліну, а у школі були навіть деякі непорозуміння з учителями, бо більше займався ліпленням

різноманітних чудернацьких героїв, аніж навчанням. І хоча після закінчення школи почав працювати учнем, а згодом — техніком-телефоністом на підприємстві електричних мереж, мрія стати художником не полишала його. Хлопець пішов до студії, що працювала в той час при Будинку культури будівельників, де й одержав перші кваліфіковані уроки з ліплення, набрав деякі відомості та знання в галузі живопису.

1969-1973 роки — це навчання в Одеському державному художньому училищі імені Б.М. Грекова. Після закінчення училища працював скульптором у Художньому комбінаті при Миколаївській спілці художників.

З 1975 року почав викладати малюнок, живопис, композицію та скульптуру в Миколаївській дитячій художній школі, де працює й донині, надаючи перевагу скульптурі.



© Фото О. Спанатій

Уперше миколаївці познайомилися з Олексієм Байбородіним як скульптором у 1972 році на першій обласній виставці декоративно-ужиткового мистецтва, де експонувалася його мала пластика, виконана в різних техніках. Приблизно п'ятнадцять років тому Валерій Діденко — керівник Дитячої художньої студії «Синій кіт» — подарував Олексію гончарний круг. З того часу почався новий етап його творчості. Поступово, самотужки він навчився працювати за гончарним верста- том і особливо захопився античною керамікою.

Над його майстерно виконаним глиняним посудом витає дух давньогрецької Ольвії. З історії ми пам'ятаємо, що саме з Ольвії починається Геродотів шлях на схід. Тому якусь магічну силу мають Олексійові мініатюрні амфори, чаші, світильники, курильниці, що є точними копіями античних. Роботи Олексія Інокентійовича особливі: у них є своє обличчя, свій голос, своя неповторна краса.

© Фото Олексія Байбородіна



Кожного літа буває гончар на розкопках давньогрецького поселення Ольвії, щоб зробити деякі замальовки орнаментів, гіпсові копії зі знайдених археологами черепків посудин, що мають історичну цінність.

Сьогодні Олексій Байбородін, разом із Тарарою Вольгушиною, працює над проектом «Мігарська чаша», частина якого вже виконана.

Олексій Байбородін є членом Народного творчого об'єднання «Прибуззя», що працює при Миколаївському обласному науково-методичному центрі народної творчості та культурно-освітньої роботи. Майже кожного року брав активну участь у виставках:

© Фото О. Спанатій



Олексій Байбородін у власній майстерні та керамічні твори мистця. Миколаїв. 1990-ті рр.



- обласній виставці образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, присвяченій 50-річчю Перемоги (1995);
- виставці творів майстрів образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва «Осінній вернісаж» (1996);
- виставці творів майстрів декоративно-ужиткового мистецтва «Золоті обереги» (1996);
- виставці-продажу образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, присвяченій Дню Миколаєва (1997);
- художній виставці «Античні ремінісценції» (Миколаївський художній музей імені В.В.Верещагіна, 1998);
- обласній виставці творів художників-аматорів і майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, присвяченій 60-річчю Миколаївського науково-методичного центру народної творчості та культурно-освітньої роботи (1998);
- звітній виставці майстрів Миколаївської області на Всеукраїнському огляді народної творчості у Києві (Диплом лауреата, 1999);
- виставці-продажу творів майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, присвяченій Дню Миколаєва (1999);
- виставці I Національного конкурсу художньої кераміки в Опішному (2000);
- Всеукраїнському фестивалі майстрів мистецтва та народної творчості у Києві (2001).

\* \* \*

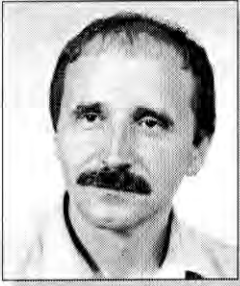
У Олексія Байбородіна є багато учнів, які стали вже професійними скульпторами, художниками, і які часто збираються у його майстерні й

**ПІДТРИМУЮТЬ МРІЮ ВЧИТЕЛЯ:  
ВІДРОДИТИ НА  
МИКОЛАЇВЩИНІ ГОНЧАРСТВО.**

20.05.2001



Олексій Байбородін. Керамічні твори.  
Миколаїв. 1990-ті рр. Фото Олексія Байбородіна



## ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НАВЧАННЯ ГОНЧАРСТВУ

© Володимир Ткачук

викладач

(Херсонське професійно-технічне училище №4)

**С**истема організації навчання творчості учнів є важливою і невід'ємною складовою частиною майже всіх видів ужиткового мистецтва. Після деякого занепаду, внаслідок ряду обставин, у наш час знову є необхідність подальшого розвитку традицій народного гончарства.

Значною мірою цьому сприяє вивчення науково-теоретичного і практичного напрямків технології художньої освіти, виявлення можливостей, створення нових форм навчання, співзвучних епосі. Майстри-педагоги зробили багато в цьому напрямку, особливо за останні роки, однак ще залишилися нерозв'язаними питання систематизації керамічних виробів і періодизації розвитку кераміки на українських землях. Серед них, зокрема, можна виділити і проблеми організації підготовки гончарів. Насамперед, необхідно з'ясувати природу та генезис підготовки керамістів, закономірності і наявність у кожного народу (регіону) власних і запозичених методів навчання. Для цього поділимо організацію підготовки на автохтонну (первинну) і адаптовану.

Первинною назвемо таку систему, яка могла і повинна була виникнути, зародитися самостійно в певному колективі людей на місці їхнього проживання, існування. У межах кожної культури була створена одна, однорідна за характером і обмежена в кількості мотивів, керована певними методами, система підготовки гончарів. Вона тісно пов'язана з суспільним буттям, відображає суспільну свідомість певного народу, є невід'ємною частиною його культури та мистецтва.

Походження первинної системи підготовки гончарів переплітається з генезисом образотворчої діяльності людини, і, зокрема, з її прагненням передавати здобутий у процесі праці досвід. Звичайно, первісно фіксувалися лише найважливіші відомості — те, що повинно було дати наступним

поколінням владу над наймогутнішими істотами та явищами природи, чи принаймні дозволяло захиститися від них. Саме тому буденні заняття на цьому етапі рідко знаходили відображення в мистецтві. «У жодній культурі творчість не відобразила різних галузей суспільного господарства строгопропорційно до їх споживчого значення!».

Найдавнішим способом «запису» була піктограма. Однак, з розвитком інтелекту людини, коли зросли її вимоги до кількості та точності інформації, виникла потреба в спеціальних видах її фіксації та передачі. Ними стали письмо, образотворче і ужиткове мистецтво разом з методами і формами організації передачі знань, умінь і навичок.

Письмо спеціалізувалося в точності і повноті передачі словесної інформації, особливо в описуванні подій, що розвиваються в часі, та абстрактних понять. Удосконалюючись у цьому напрямку, воно не виконувало функції творення видимих постійних образів. Ці функції були притаманні живопису, графіці, скульптурі та ужитковому мистецтву.

Гончарів навчали передавати, так би мовити, зашифровану інформацію, переважно ілюструючи поняття світогляду та світорозуміння людини певного часу. Поняття упорядкованості, рівноваги, симетрії, ритму, статичності та динаміки, форми і властивості геометричних фігур знайшли у ній своє відображення на тисячі років раніше, ніж людина спромоглася викласти їх у складних логічних побудовах та математичних формулах.

Починаючи з мисливців неоліту, в орнаментальних композиціях люди виклали «космологічну легенду» — своє уявлення про побудову і механіку Всесвіту. Для фіксації цих складних понять, підготовка гончарів передбачала створення спеціальної системи знаків та їх комбінацій (мотивів і композиційних схем). Частина з них за-

позичена з первісних піктограм і на ранньому етапі спільна для орнаментів на виробих і письма. Символами сонця, води, дощу, людини, звіра, птаха стали схематичні зображення і тому вони подібні в різних регіонах. Згодом, як у письмі, ці зображення стали ідеограмами — почали означати не тільки предмет, але й явища, які з ними асоціюються, і цілі понятійні комплекси, наприклад, пташка — душа померлого; жінка — лихо; вуж став рівнозначним підземному світу, риби, сонцю вночі, темряві, місцю поховання, смерті. Залежно від традицій і міфології народу, знак одного з елементів почав означати весь комплекс. Звідси риба в одних народів може означати те ж саме, що чорне (нічне) сонце — у інших.

Менш характерні явища могли зображатися і передаватися з покоління в покоління неоднаково у різних народів, більше залежали від специфіки занять тощо.

Ще одним джерелом первинних методів підготовки гончарів стали трудова діяльність людини, способи та знаряддя праці. Найпростіші з них схожі в багатьох народів і тому вони породжували подібні методи передачі знань і умінь. З винайденням гончарного круга виникли й нові форми виробів. З винайденням циркуля зародився мотив циркульної шестираменної розетки в колі. Системи підготовки гончарів зберегли не тільки сліди способу виконання виробів, але й виробництва взагалі. Широко відомі приклади, які наводить Г.В.Плеханов<sup>2</sup>.

Орнаменти на спинках гребінців мешканців Центральної Бразилії та Нової Гвінеї нагадують зв'язки, якими закріплювали на дощечках окремі зубці, коли ще не вміли вирізати їх з одного шматка дерева. Глиняний посуд зберігав орнаментацию, що нагадувала фактуру плетеного кошика.

Таким чином, на первісних стадіях розвитку культури людства склалася стійка система підготовки майстрів гончарства, елементи якої були подібні в різних народів. Із зростанням естетичних потреб ця система підготовки гончарів удосконалювалася, ускладнювалася і пристосовувалася до нових предметів, що входили в побут. Водночас вона була семантичною, у ній зашифровувалися найбільш загальні, фундаментальні знання людини про оточуючий світ, досвід, який вона здобула в процесі праці. У зв'язку з цим доречно згадати відомий вислів В.Стасова: «У народів стародавнього світу орнамент ніколи не містив ні єдиної зайвої лінії, кожна рисочка тут має своє значення... Це складна мова, послідовна мелодія, що має своєю основну причину і не призначається для одних лише очей, але також для розуму і почуттів<sup>3</sup>».

Первинні методи підготовки гончарів виникли і на вищих стадіях розвитку культури, але переважно як елемент у рамках панівного для даної епохи художнього стилю. Така система переважно вже не мала семантичної підоснови.

В організації навчання майстрів європейського ужиткового мистецтва та архітектури, навіть таких, чії твори найбільш чітко виражають національну належність майстра, згадані вище первинні методи трапляються рідко. Тут переважають мотиви підготовки, що походять зі стародавніх культурних центрів, які пройшли довгий шлях розвитку, були адаптовані та трансформовані до вимог технології навчання певного панівного стилю. При цьому механічне запозичення зустрічається дуже рідко, переважно — це складний творчий процес, у якому зразки навчання — твори — служать джерелом натхнення і збагачення формування світогляду кожного гончаря.

Причини запозичень (адапованих форм навчання) бувають різні. Назвемо декілька із них:

**1. У навчанні гончарів використовували запозичення мотивів з усної творчості для образного втілення уявлень, що існують у колективі.** Характерним прикладом цього явища є поява у староруських орнаментах X-XII ст. мотивів остаточно усталених форм, яким повинен би був передувати довгий шлях розвитку. Г.К.Вагнер пояснює це тим, що «образотворче мистецтво слов'ян у багатьох відношеннях відстало від розвитку образів міфології<sup>4</sup>». Тому з інших регіонів прийшли у староруський орнамент грифони, сирени та кентаври.

**2. Запозичення мотиву як історична необхідність для навчання і творення своїх робіт.**

Історія підготовки гончарів знає ряд випадків, коли запозичалася орнаментальна система, нерозривно пов'язана з якимось видом виробництва чи втіленням певних ідей. Шовкове ткацтво разом з його орнаментикою зі Сходу запозичила Візантія, потім Сицилія, Італія та Іспанія. Східні мотиви, з кувачиним письмом включно, були панівними в декорі європейського шовку протягом майже десяти століть. Природно, що вони поступово змінювалися, впливаючи при цьому на творення орнаментальних форм в інших видах мистецтва (кераміці). Ще одним прикладом може бути активний процес сприйняття барочної орнаментики в Україні, перетворення її у компонент національного стилю (українське бароко в архітектурі, барокове шитво — розпис керамічних виробів).

### 3. Запозичення схеми мотивів для навчання.

У багатьох випадках спостерігається запозичення не цілого мотиву, а його структурних елементів. Для полегшення дослідження цього явища спробуємо виявити у мотивах схему їх побудови та сюжет.

Прості схеми побудови мотиву можуть бути первісними, тобто, як і орнаменти, виникати самостійно в різних регіонах. Такими, наприклад, є прямі, зубчаті і хвилясті лінії, розетки, геометричні фігури тощо. Важко припустити, що хронологічно послідовні фази розвитку таких складних схем, як пальмета, були самостійними творами окремих народів. Вони виникли у найдавніших, високорозвинених культурах, пережили їх і міцно увійшли в спільну скарбницю мистецтва багатьох народів.

Пальмета походить з Єгипту. Саме характеру єгипетського мистецтва відповідає створення штучної схеми, яка є комбінацією профільного зображення квітки лотоса з половиною плану (вигляд зверху). В асирійській пальметі півплан квітки непомітно розростається; стебла, що зрослися з профільним зображенням, зв'язуються стрічками, а часолистки неприродно згортаються досередини. Греки наклали на схему пальмети своє акантове листя, а мистці Візантії і Давньої Руси — форму круглої п'ятипелюсткової квітки.

**4. Запозичення сюжету для навчання.** Запозичуються сюжети мотивів, які накладаються на власні чи запозичені з іншого джерела схеми. Грецькі мистці періоду класики створили і довели до досконалості штучну, далеку від природного зразка, форму акантового листя. Вони наклали її на схему рослинного пагінця, пальметки та розетки. Пізніше, зі зміною стилів, акант розростається у буйні зарослі чи ставав тендітним, дрібнолистим, гостро- або круглолистим, набував характерних рис місцевої флори тієї чи іншої країни, або до невпізнання геометризувалася і знову повертався до зразків грецької чи римської класики. На цьому шляху його пристосовували майже до всіх існуючих схем орнаментального мотиву.

### 5. Прямі запозичення.

Слід врахувати і той варіант, за якого використовувалися запозичені орнаментальні композиції. Роль носіїв тут відігравали мандрівні майстри та імпортовані предмети вжиткового мистецтва. Однак найбільшим засобом були друковані альбоми зразків, якими охоче користувалися ремісники. У Західній Європі вони з'явилися в другій половині XVI ст. Найбільш популярни-

ми були альбоми гравюр на міді, зокрема Корнеліса Флоріса (близько 1514-1575). Стиль Флоріса поширився з неймовірною швидкістю не тільки в Середній Європі, але досяг і українських земель. Численні його орнаменти використані у конструкціях і орнаментиці різьблених надгробників і вівтарів львівської школи кінця XVI-початку XVII ст. Особливо широко використовувалися альбоми орнаментальних зразків у XIX ст.

Отже, організація підготовки майстрів ужиткового мистецтва, зокрема гончарів, є важливим компонентом художньої культури. Складність генезису і структури навчання вимагає всебічного аналізу кожного з його методів у конкретно-історичному контексті. Лише на цій основі можливе створення загальної теорії та прогнозування подальшого розвитку системи підготовки гончарів.

З огляду на вищесказане, було складено план і програму підготовки гончарів з одним роком денної форми навчання на базі середньої освіти в Херсонському ПТУ-4.

З історії первинної системи підготовки гончарів було виділено вивчення місцевої сировини, генезису звичаїв у поєднанні з географічним і суспільним середовищем сучасності на фоні традицій інших регіонів у різні часи.

Використовуючи адаптовані методи організації навчання гончарів, підпорядковуються певним темам і матеріалам індивідуальні якості учнів, їхні знання, уміння і навички.

Система навчання в училищі за професією гончаря протягом останніх років поступово виходить на новий рівень, що зумовлено змінами в суспільному житті і засвідчено планами і програмами економічного і культурного розвитку області.

За роки становлення системи підготовки гончарів в училищі сформовано нормативні акти про тип і форму навчання. У відповідності з ними, навчання забезпечує розвиток учня як особистості: розвиток його нахилів, здібностей та обдарованості. Воно має формувати у майбутніх гончарів систему знань про природу мистецтва, людини і суспільства, моральні цінності, сприяти їх трудовій підготовці і професійному самоутвердженню.

Сучасний етап розвитку освіти не дає можливості спрогнозувати діяльність молоді в нових економічних умовах. Але людські почуття, емоційність притаманні будь-якій системі. Тому потреба переглянути і модифікувати мету, принципи та зміст підготовки гончарів, сконцентрувати зусилля та провести дослідження проблем педа-

гогічної діяльності у вивченні традицій навчання виникли разом з відкриттям відділу кераміки при Херсонському ПТУ-4 в 1992 році.

Швидке оновлення знань, інтеграція наукових дисциплін, виникнення нових напрямків у традиційних видах кераміки принципово змінили підхід до навчання гончарів. Головним завданням стало забезпечення неперервності, ступінчастості, гнучкості підготовки молоді, здатної до активного оволодіння основами дисциплін, ефективного аналізу проблем, формування альтернативних рішень.

Метою навчання гончарів є розкриття учня в матеріалі, пластиці, як особистості, розвиток його таланту, розумових і фізичних здібностей, виховання культурних якостей, формування творця, здатного до свідомого вибору і засвоєння передового вітчизняного та зарубіжного досвіду і цим самим збагачення народного, традиційного.

Формування на півдні України художньої школи кераміки об'єктивно вимагає, щоб за своїм змістом навчання стало практичним вивченням людських почуттів і втіленням їх у керамічну форму. Тому розгорнуте неадекватне навчання виводять його за вузький обрій традиційної моделі трансляції вчителем певної суми фахових знань та формування відповідних умінь і навичок.

Конче потрібно орієнтуватися на раціональний вибір засобів, методів та форм педагогічної взаємодії, що спрямовують кожного вихованця до осмислення заданих тем і завдань як сфери моральної творчості та самотвердження. Планові і позапланові екскурсії до музеїв та виставкових залів міста, майстерень художників і скульпторів, лекції мистецтвознавців, праця в навчальних майстернях училища заодно з учнями заслужених діячів мистецтва — є одним із важливих напрямків діяльності гончарної майстерні училища у впровадженні інновацій у навчання на основі комплексності та цілісності навчального процесу.

Навчально-виховний процес, який передбачає організацію творчої праці на основі особливостей учня та педагога, їхню взаємодію, приводить до гармонії навчання, досягнення його максимального результату. Його важливим компонентом є стимули на шляху перетворення зовнішніх факторів впливу на внутрішні прагнення особистості. Як заходи стимулювання творчості учнів — перегляди і персональні виставки творчих робіт. Оцінює їх художня рада, до складу якої входять діячі мистецтв Херсонського відділення Національної спілки художників України, керівники керамічних підприємств, народні майстри, викла-

дачі художніх училищ і шкіл. Творчий підхід до заохочення дозволяє у кожному конкретному випадку створити такий комплекс педагогічних дій та співвідношень, який викликає підвищену зацікавленість, активність, потребу пізнавальної діяльності. Практичний досвід показує, що правильне формування мети і напрямків діяльності стимулює оптимальний вибір форм, методів, способів навчання, правильне структурування матеріалу. Результат — за сім років існування спеціальності «гончар» в училищі учні 14 разів брали участь в обласних виставках, шість з яких представлені роботами тільки випускників відділу кераміки. Вироби учнів брали участь у III Всеукраїнському дитячо-юнацькому фестивалі традиційних народних художніх промислів (1996, Дніпропетровськ); Всеукраїнському фестивалі «Перлини сезону» (1996, Київ); Всеукраїнській виставці «Україна сьогодні» (1997, Херсон); Міжнародній виставці «Золотий платан» (1996, Одеса), Міжрегіональній виставці «Будіндустрія-97» і «Будіндустрія-98» (Херсон).

Отже, система навчально-виховних, організаційно-методичних та матеріально-технічних складових, які створюють умови для максимального розкриття творчого потенціалу учнів шляхом вдосконалення мотивації навчання, його індивідуалізації, використання творчих методів, систематичного контролю підготовки, здійснюється шляхом створення системи навчання в цілому, і для кожної дисципліни комплекту дидактичних засобів навчання, навчальних і методичних посібників, програмного забезпечення, які реалізуються в навчальному процесі первинних і адаптованих систем підготовки гончарів; акумулюючи передового досвіду та втілення його в навчальний процес, пов'язаний з місцевою сировиною і суспільним середовищем. Вузькі рамки навчально-виховного процесу (всього 1440 годин, 1 рік навчання), зростання обсягу змістовної інформації зумовлюють необхідність її глибокого аналізу та оптимального відбору.

Існуючу суперечність між можливостями особистості і реальною діяльністю можна вирішити вдалим вибором оптимальних рішень, визначенням для кожної конкретної ситуації певного змісту, оптимальних форм, методів та засобів навчання. Так, нестача заводської привезеної сировини зумовила перехід на виробництво виробів з місцевої глини, глин Херсонської області, а як барвники використовувати відходи кольорових металів, скла. Зрозуміло, що суттєвого значення набуває створення різнобічних умов для навчан-

ня: від психолого-педагогічних, інформаційних до матеріальних.

В усіх основних підходах та формуванні знань, умінь і навичок на першому плані стоїть ремесло гончаря. Ускладнення завдань, які належить розв'язати, визначається ускладненням завоюваних предметних дій, які можуть розв'язуватися і як суто ремісничі, і як творчі, залежно від пізнавальної діяльності учнів. І якщо гончар не стає творцем, він утверджується як професіонал-ремісник.

Важливу роль відіграють тематичні завдання, які вирішують проблеми ставлення людини до навколишнього світу та взаємостосунків людей,

окреслюючи значення кераміки у сфері культури, моралі та свідомості; розвивають уміння реалізувати власний інтелектуальний потенціал учня.

Досвід існування відділу кераміки в училищі показав, що динамізм навчальних програм, адекватний сучасності, для якої характерні зростання соціальної ролі особистості, інтелектуалізація праці, швидка зміна техніки та технологій, забезпечує пошук, навчання і виховання здібних, обдарованих юнаків і дівчат, здатних самостійно діяти і приймати рішення у швидкозмінних нестандартних ситуаціях в ім'я кінцевої мети — підготовки розвинутої творчої особистості.

<sup>1</sup>Столяр А.Д. *О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания // Ранние формы искусства.* — М.: Искусство, 1972. — С.62.

<sup>2</sup>Плеханов Г.В. *Избранные философские произведения.* — М.: Издательство социально-экономической литературы, 1958. — Т.5. — С.383-384.

<sup>3</sup>Стасов В.В. *Собрание сочинений: В 3-х томах.* — Спб., 1894. — Т.1. — С.207.

<sup>4</sup>Вагнер Г.К. *Проблема жанров в древнерусском искусстве.* — М.: Искусство, 1974. — С.71.

07.05.1999



Наталія Пензіна (Донецьк).  
Скульптура «Хоробра думка  
веде нас на подвиг».  
Фрагмент. Слов'янськ. 2001.  
Фото Олеса Пошивайла.  
Національний музей-  
заповідник українського  
гончарства в Опішному,  
Національний архів  
українського гончарства



© Тетяна Безрукова

культуролог (Харківський районний центр дитячої та юнацької творчості при Будянській ЗОШ №1)

## РОЛЬ ШКІЛЬНИХ НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЙ У ВИВЧЕННІ ІСТОРІЇ ФАЯНСУ СЛОБОЖАНЩИНИ

**Б**уди – селище міського типу, розташоване на ріках Мерефа та Березова. Слово «буди» має багато значень. У XIV–XV ст. будою називали курінь, хату, пізніше – поташний завод, верх фургона, критий екіпаж [1]. На території селища виявлені залишки поселень, у тому числі скіфського періоду [2]. У його західній частині археолог В.П.Андрієнко у 1965 році провів розкопки і виявив на південному схилі Кам'яного Яру поселення епохи бронзи та скіфського часу [3].

Документально Буди вперше згадуються в 1680 році. Митрополит Філарет у праці «Историко-статистическое описание Харьковской епархии» писав, що після заворушень під проводом Івана Брюховецького «...бабавські землі, а також землі сіл Березівка, Коротич, Жихар, Гіївка, Буди, Водолага за заслуги були передані полковнику Григорію Донцю» [4].

За часів царя Петра I край активно заселявся росіянами. Д.І.Багалій писав: «1726 р. ...князь Яків Кропоткін силоміць повідіймав пасічні місця з липовими тесаними хатами і іншими пасічними потребами, розведеними яблуневими садками у козаків мереф'янської сотні, котрими вони володіли понад 70 років. Будівлі сплюндрував, хати переніс у Буду, яблуневими садами і лісом володів сам» [5].

У 1785 р. село Буди знаходилося у власності поміщика Щербініна. У ньому було 19 дворів, проживало 332 мешканці (165 чоловіків і 167 жінок) [6]. За цими скупими рядками можна уявити собі не таке вже й маленьке село, яке розкинулося праворуч від річки Мерефи, з яблуневими садками, винокурнями, лугами, з ярками Московка, Клепка, Чаплин, Кишканський, Сухий, Муховатий, які заносять річку, городи, сінокоси. Влас-

ник села Щербінін не був корінним мешканцем Харківського краю, а походив із дворян Псковської губернії. Одружившись з княгинею Кропоткіною, оселився тут. П.А.Щербінін обіймав посаду прокурора Харківського намісництва, а його троюрідний брат, Євдоким Олексійович, був першим слобідсько-українським губернатором. Микола Петрович, лейб-гвардії прапорщик, був володарем с.Буди наприкінці XVIII ст. Князь Кропоткін теж не був уродженцем цього краю. Одружившись із дочкою харківського полковника Донца-Захаржевського, отримав велику кількість земель, більша частина яких перейшла до родини як посаг. Таким чином, поєдналися матеріальні інтереси відомої слобожанської родини Донець-Захаржевських із двома родинами Кропоткіних і Щербініних [7].

У середині 70-х років XVIII ст. Селянська війна під проводом О.Пугачова охопила Слобожанщину. Повстання в Красному Куті, Золочеві, рух гайдамаків в Україні – були прикметними ознаками XVIII ст. Прямих вказівок на те, що в Будах теж були виступи проти панів у цей період, поки що не виявлено. Але в пам'яті народній живе переказ, що по малих річках Слобожанщини, у тому числі і по річці Мерефі, царський уряд хотів таємно переправити в центр держави Степана Разіна, оскільки боявся великої популярності народного ватажка (переказ записано зі слів мешканця с.Буди Г.С.Шкуренка в травні 1995 р.).

У 1847 році в Будах було 2 винокурні заводи. При одному з них – місток довжиною 2 сажні, шириною 3 сажні і гребля довжиною 48, шириною 3 сажні. Місток через річку Березова був довжиною і шириною по 3 сажні. Ці інженерні споруди були зручні для переправи важкої артилерії. У 1851 р. 2 винокурні виробляли продукції на 2000 крб. щорічно [8].

У 1878 року через Буди було прокладено залізничну колію Мерефа-Люботин.

1887 р. почала випускати продукцію фабрика М.С.Кузнєцова. Реорганізована в 1893 р. в акціонерне товариство, фабрика виробляла фаянсові та порцелянові вироби.

Історія цього підприємства сягає початку ХІХ ст., коли у 1810 р. Яків Васильович – коваль («кузнєц», пізніше взяв таке ж прізвище) заснував у Ново-Харитонові Бронницького повіту Московської губернії порцелянове виробництво. Кузнєцов створив нове виробництво, для якого були характерні нові організаційні засади діяльності. Саме він став діяльним підприємцем-фабрикантом. Фабрикантами нової формації стали і члени його родини.

Діяльність Сидора, і особливо Матвія Кузнєцових, співпала з періодом швидкого розвитку капіталістичного виробництва і ростом конкурентної боротьби, у тому числі й у керамічній промисловості, що призвело до краху багатьох підприємств. Але Кузнєцови вдало пристосувалися до нових умов.

У 1870 р. Матвій Сидорович купив у А.А.Ауєрбаха завод, який знаходився в с.Кузнєцове Корчевського повіту Тверської губернії, і заснував там фаянсове виробництво, у 1892 р. відкрив фабрику в с.Вербилки Дмитровського повіту Московської губернії. На Харківщині спритний 24-річний М.С.Кузнєцов взяв у оренду фаянсову фабрику белгородського купця І.Нікітіна. Завод у Будах був куплений Кузнєцовим у 1883 р. Керуючими фабрикою були князь О.Рибалка, Ф.Гусєв, Р.Шварценберг.

На межі ХІХ-XX ст. Кузнєцови володіли 18 підприємствами в різних районах Російської імперії. Після смерті Матвія Сидоровича в 1911 р. заводи поділили між собою діти (їх у нього було семеро). У Будах ще з 1902 р. хазяїном був син – Олександр Матвійович. Він міцно увійшов у життя і побут селян, надавав їм роботу. З його появою в селі з'явився телефон, школа, церква, бібліотека, лікарня, цегельний завод. Але й негативний вплив зразу ж відчули люди і природа: чиста річка Мерефа з прозорої стала білою. Така назва за нею закріпилася надовго, навіть зараз більшість будян і не підозрюють, що їхня річка називається не Біла, а Мерефа.

На 1999 р. до Будянської селищної ради входило селище міського типу Буди з населенням 7900 чол., село Бідряги – 196 чол., село Бистре – 89 чол. У Будах налічується близько 100 майданів, вулиць, провулків. Площа, яку займає селище, дорівнює 3761 га. На території Буд існують лікарня, аптека, станція Буди Південної заліз-

ниці, ясла-садок, 2 загальноосвітні школи, Дитяча художня школа народного мистецтва, де готують фахівців для АТЗТ «Будянський фаянс», музична школа, клуб АТЗТ «Будянський фаянс», клуб у селі Бідряги, мережа гуртків Харківського районного Центру дитячої та юнацької творчості (далі – ХРЦДЮТ). У 1991 році Митрополит Харківський та Богодухівський Никодим освятив у селищі православний храм на честь Озерянської ікони Божої Матері.

На території селища найбільше підприємство – Акціонерне товариство закритого типу «Будянський фаянс», засноване в 1887 р. російським промисловцем М.С.Кузнєцовим на місці винокурні будянського поміщика Т.Г.Котляра.

Особливістю селища є зосередження значної кількості мистців-керамістів, більшість з яких створили неповторний стиль «Будянський фаянс». Слава і гордість заводу – керамісти І.Сень, М.Ніколаєв, О.Рибіна, Р.Вакула, Ю.Піманкін, Г.Чернова, Т.Кломбицька, Б.Пянида. З Будами пов'язана творча доля композитора Б.Кожевникова, льотчиці Марії Нестеренко. Більше 30 років функціонує музей АТЗТ «Будянський фаянс», створений за ініціативою Г.Чернової; працює виставка живописців селища «Чарівне коло»; у жовтні 1999 р. відкрита персональна виставка живописця А.В.Плешкіна «60х60».

З 1995 р. при Будянській загальноосвітній школі №1 (далі – Будянська ЗОШ №1) під керівництвом Т.Безрукової працює гурток історичного краєзнавства ХРЦДЮТ (директор О.Чебодаєва, методист Т.Іванцова). Тут сформувався шкільний науковий колектив, інтелектуальний потенціал якого в сфері дослідження краю не має рівних у Харківському районі. Зокрема, гуртківці розробляють теми з найрізноманітніших проблем археології, історії, етнографії, мистецтва. До його діяльності причетні провідні вчені в даній галузі знань: Заслужений працівник культури України, завідувач відділу україніки Харківської наукової бібліотеки імені В.Короленка В.Ярошик, професор Харківського національного університету імені В.М.Каразіна С.Куделко, завідувач відділу Харківського історичного музею Н.Огурцова. Гуртківці співпрацюють з визначними керамістами селища, насамперед з директором Дитячої художньої школи народного мистецтва, колишнім головою Харківської секції декоративно-ужиткового мистецтва Співки художників України, лауреатом Муніципальної премії 1998 р. Г.Черновою та автором товарного знаку АТЗТ «Будянський фаянс» – «Півник» – Заслуженим художником України Б.Пянидою. Учасники гуртка – постійні учасники та призери сесій Малої академії наук, конкурсів «Краса і біль України»,



«Слобожанський Великдень», фестивалю «Золоте яечко», «Крокове коло».

Буди стали місцем проведення краєзнавчих шкільних конференцій ХРЦДЮТ «Буди – селище моє». **І шкільна наукова конференція**, присвячена 110-й річниці з дня створення Будянського фаянсового заводу відбулася в жовтні 1997 року. Доповіді учнів 3-10 класів ЗОШ №1 включали матеріали з історії та етнографії селища. Окремий розділ склали доповіді, присвячені маловідомим сторінкам з історії Будянського фаянсового заводу. З великою цікавістю присутні вислухали доповідь учениці 8 класу В.Скачко «Особливості створення колекції клейм БФЗ».

**ІІ шкільна наукова конференція** відбулася в листопаді 1998 р. На ній школярами 5-9 класів було представлено 9 доповідей. З доповіддю «Шкільне краєзнавство та його роль у громадському житті селища Буди» виступила керівник гуртка Т.Безрукова. Темі доповідей: «М.С.Кузнецов – голова «Товарищества производителей фарфоровых и фаянсовых изделий» та «До питання про перші роки існування фаянсового заводу М.С.Кузнецова на Слобожанщині» учениць 9 класу І.Гончаренко та Я.Гавриш були провідними в роботі секції «Рідний край. Дослідження з історії Будянського фаянсового заводу».

**ІІІ шкільна конференція** відбулася 8-9 жовтня 1999 року і відкривалася вона «Гімном Буд», який написала музичний керівник Будянського ясел-садка Л.Чернишенко. Учасників конференції привітала голова Харківського обласного правління Всеукраїнської спілки краєзнавців І.Саратов та лауреат Муніципальної премії 1998 р. Г.Чернова. У роботі шкільного форуму взяли участь науковці Харкова: доцент кафедри історії України Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна С.Євсєєв, завідувач відділу інформатики Харківського історичного музею Н.Огурцова та члени Харківського обласного клубу «Краєзнавець». На конференції працювали дві секції: «Історія та етнографія селища Буди» і «Краєзнавчі дослідження з історії Будянського фаянсового заводу». Доповіді учнів не обмежувалися локальними питаннями, у них було помітне прагнення до узагальнення матеріалів. Так, наприклад, Я.Гавриш назвала свою доповідь «Фарфоро-фаянсове виробництво в Росії на початку ХХ століття», І.Гончаренко – «Матвій Кузнецов і Слобожанщина», Ю.Захарова – «Слобожанщина в творчості будянського кераміста Г.Чернової».

Шкільні наукові конференції стали традиційними в селищі. Вони набули популярності не тільки серед учнів, але і серед їхніх батьків. Примемно відзначити, що кілька родин місцевих мешканців надають матеріальну допомогу в про-

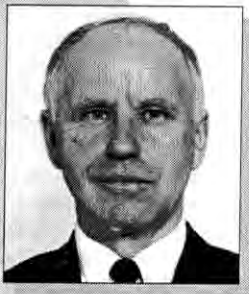
веденні конференцій (оргтехніка, ксерокопії робіт краєзнавчої тематики, кошти на передрук архівних матеріалів і т.і.). Хоча цього недостатньо для проведення конференцій на більш високому рівні.

Ми весь час у пошуку нових форм і методів пропаганди традицій Слобожанщини, відродження славних імен земляків від першого володаря Буд І.Донця до талановитих керамістів, причетних до створення сучасного неповторного будянського фаянсу. Заодно з конференціями, екскурсіями ми ввели таку форму роботи з учнями, як краєзнавчі читання. Вони носять більш елітарний характер, ніж конференції, тобто на них присутня порівняно невелика кількість учнів і дорослих (до 30-50 чоловік). Здебільшого ці заходи проходять у затишному помешканні, доповідачі розкуті, їхні виступи мають характер безпосереднього спілкування, яке часом переходить у дискусію. Все це розвиває інтелект школярів, сприяє їх духовному розвитку.

Нестандартні форми роботи з учнями іноді викликають незадоволення окремих керівників. Але для того, щоб пробудити інтерес учнів до традицій рідного краю, потрібні творчий пошук і наполегливість. Уся наша робота спрямована на підтримку ідеї визначного майстра сучасності Галини Чернової про те, що **БУДИ ПОВИННІ СТАТИ ЗАПОВІДНИКОМ УКРАЇНСЬКОГО ФАЯНСУ**. І ми докладемо максимум зусиль для того, щоб мрія Галини Денисівни стала реальністю.

1. *Топонімічний словник.* – Х. – С.12.
2. *Труды Харьковской комиссии по устройству XIII археологического съезда в г.Екатеринославле // Сборник Харьковского историко-филологического общества.* – Х., 1905. – Т.16. – С.11.
3. *Щрашко Б.А. и другие. Справочник по археологии Украины. Харьковская область.* – К.: Наук. думка, 1977. – С.38.
4. *Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Отд.2.* – Х., 1852. – С.105-106.
5. *Багалій Д.І. Історія Слобідської України.* – Х., 1999. – С.157.
6. *Державний архів Харківської області.* – Ф.24. – Оп.3. – Спр.12. – Арк.100.
7. *Сборник Харьковского историко-филологического общества.* – Харьков, 1893. – Т.5. – С.170-172; *Бабаї: Збірник архівних документів і матеріалів.* – Х.: Фоліо, 1999. – С.19-20.
8. *Державний архів Харківської області.* – Ф.40. – Оп.110. – Спр.1826. – Арк.47-49, 84-89.
9. *Безрукова Т. Буди – селище моє // Трибуна трудящих.* – 1999. – 20 лист.

02.08.2000



© Іван Гончар

Заслужений працівник культури України  
(Новодністровський дитячий будинок творчості)

## З ДОСВІДУ РОБОТИ ГУРТКА «КЕРАМІКА»

НОВОДНІСТРОВСЬКОГО  
ДИТЯЧОГО БУДИНКУ ТВОРЧОСТІ  
СОКИРЯНСЬКОГО РАЙОНУ  
ЧЕРНІВЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ

**М**істо Новодністровськ – одне з наймолодших міст в Україні. Йому трохи більше за 25. Тут працюють дві загальноосвітні школи, гімназія, три дитячі установи, дитяча юнацько-спортивна школа, будинок культури, музична школа, лікарня. Живе в місті більше 12 тисяч чоловік. Це в основному будівельники, робітники різних професій, медики, вчителі.

Діти міста з великим захопленням відвідують заняття різних гуртків при Новодністровському дитячому будинку творчості. А їх тут чимало. Це і гурток м'якої іграшки, і соломки, і машинопису, і в'язання, і літературна студія, і роботи по дереву, і вишивки тощо.

Одним із них є і гурток «Кераміка», який відвідують 45 дітей різного віку. Працює гурток при загальноосвітній школі №3. Раніше тут було окреме господарське приміщення. З моєї ініціативи, в ньому розпочалася робота зі створення матеріальної бази для роботи з дітьми в кераміці. І ось через деякий час гурток почав працювати. Створено неабияку матеріальну базу: виготовлено 7 гончарних кругів, кульовий млин, встановлено електричну піч на 1,5 куб.м, виготовлено різні гіпсові моделі для відливання шлікером, дробилку для перетирання гончарних відходів (шамоту), стелажі для сушіння гончарних виробів, різні ангоби, фарби.

Заняття учні відвідують з великим бажанням. Їхні вироби демонструються на місцевих, районних, обласних виставках і навіть у м.Києві. За свою працю діти неодноразово нагороджувалися дипломами, грамотами і цінними подарунками. А найкращі учні-керамісти були нагороджені екскурсійними путівками до обласного центру на театральні вистави та на обласне новорічне свят-

кування біля ялинки в обласному Палаці «Юність Буковини».

Дітей я записую до гуртка у вересні. Комплектуються групи по 15 дітей. Кожна нова дитина розпочинає своє навчання з ліплення. Ліпимо різні іграшки, розфарбовуємо їх ангобами, сушимо, випалюємо в лабораторній муфельній печі. Займаючись спочатку ліпленням, діти знайомляться з глиною, вчать готувати її для своєї роботи, відчувати її пластичність, піддатливість до роботи. Після цього працюють із гіпсовими формами. Відливають зі шлікера різні горщики, миски, іграшки, сувеніри, свічки тощо. Захопившись роботою з чарівною глиною, учні виявляють бажання працювати за гончарним кругом. Ось тут уже йде відбір дітей за зростом. До верстатів відбираються діти, які дістають ногами до нижньої частини круга (в нашій місцевості називають «спідняком»). Відібравши таких дітей, я комплектую групи. Кожна група збирається двічі на тиждень. Заняття проходять у гарно освітленому приміщенні (освітлення люмінесцентними лампами). Одночасно працюють за гончарним кругом 7 учнів.

Також проводиться робота з вивчення гончарних прийомів. Кожне заняття ведеться під моїм контролем. Дітям вказую на допущені помилки, які в ході роботи виправляються. Під час заняття діти використовують дві глиняні заготовки. Кожен учень має за собою свій закріплений гончарний круг, ніжик, гончарний стек та різак із дротику. Ввесь гончарний реманент зберігається поруч з учнем на підставці, прикріпленій на стіні праворуч від нього.

Проходить місяць, два... І ось перший успіх дитини. Учень вже самостійно вміє виготовити горщик для квітів (у нас називають «вазон»). За-

лежно від величини глиняної заготовки, від зросту і сили учня виготовляється посуд теж різний за величиною. Деякі учні вже беруться до виготовлення горщика. На мій погляд, виготовити гарний, традиційний український горщик – це вже майстерність. А з учня, який виліпив такий горщик, буде гончар і неабиякий гончар. Ось так день за днем, місяць за місяцем, чверть за чвертю діти Новодністровська вчаться гончарної справи.

При гуртку обладнано цех кахельного виробництва, виготовле-



но декілька матриць, прес вже пройшов експериментальні зразки прямих та кутових кахель. Засвоївши кахельне виробництво, хочеться приступити і до пресування облицювальної плитки. Маємо і форму, зроблену з дерев'яних дощок, для виготовлення димарів (у нас називають «комен»). Виготовляється «комен» набиванням чотирьох пластинок із глини. Вони ставляться на кожну із чотирьох частин форми, форма закривається, пластинки між собою стискаються акуратно руками, протираються та загладжуються, щоб не було дірок чи ямок. Після цього форма розчіплюється і витягується вже глиняний чотирикутник, який знизу широкій, а доверху звужується. Потім доробляється верх. Оздоблюється ліпленням орнаментом і ставиться на сушіння. Сушиться дуже довго, адже товщина стінок майже 1 см. Після тривалого сушіння комени випалюються в печі. Випалювання проходить дуже й дуже повільно, без різкого підвищення температури. Виробництво коменів у наш час майже припинено. Виготовивши декілька штук коменів, стало ясно, що таке виготовлення для сільського населення вкрай необхідне.

Керівник гуртка «Кераміка»  
Іван Гончар та його учні.  
Новодністровськ, Чернівецьчина. 2000



Окрім гурткової роботи з гончарства, ми проводимо зустрічі зі старими гончарями із с.Коболчин. До речі, я сам із с.Коболчин. Мій дід, батько і троє братів теж гончарі. Один із них — Гончар Василь Іванович — був відомим народним майстром. Його вироби знаходяться в різних музеях України. Є вони і в Опішному. На жаль, нині цей майстер уже відійшов у вічність. Багато років тому в журналі «Художественная самодеятельность» брат давав різні поради початківцям-керамістам, які ілюструвалися фотографіями його рук у різних положеннях, залежно від тих чи інших гончарних прийомів.

Суспільство існує тисячі років. Людина народжується, живе, працює і помирає. На зміну одним майстрам приходять інші. Із покоління в покоління передаються секрети тієї чи іншої спеціальності. Але, на жаль, вивчення гончарної справи, передача секретів гончарства не відбуваються в нашій області, особливо в моєму районі. У мене, наприклад, є пропозиція: запропонувати Міністерству освіти і науки України, щоб там, де є осередки гончарства (с.Коболчин Сокирянського району), беру до уваги і Новодністровськ та інші райони і області України, були введені уроки з гончарства. Так, так. Уроки гончарства за робочим розкладом тижневого навантаження учнів, а не як гурткова робота чи факультатив.

Придивляючись до уроків праці в наших майстернях, роблю висновок: матеріальна база відсутня. Немає деревини, металу, верстатів, різних інструментів для робочих учнівських місць. Діти на уроках не займаються працею, урок більше зводиться до теорії, малювання вчителем на дошці, нікому не потрібне технічне зубріння теоретичного матеріалу. Роками не поповнюються майстерні інструментами.

А чому б не ввести уроки гончарства в школах (маю на увазі населені пункти, де є ще хоч старі гончарі). Адже небагато тут і потрібно. Глина в Україні залягає майже в кожній місцевості.

Виготовили б десяток гончарних кругів, ножики з пластмаси, заготовили б глини в достатній кількості — і пішла б праця.

Пройде місяць, два, рік і більше, і діти все ж таки навчаться цьому ремеслу. І в майбутньому будуть дякувати людині, яка їх навчила цьому виду мистецтва.

Я не вдаюся тут до відомих теоретичних матеріалів, різних публікацій. Розказано дуже і дуже мало, адже все описати неможливо. Тому запрошую вчителів, керівників гуртків, видатних майстрів гончарної справи, викладачів училищ, технікумів та інститутів з кераміки взяти активну участь у обговоренні спільних проблем. Необхідно узгодити наші зусилля, спрямовані на збереження гончарних осередків, відкриття гуртків кераміки, обмін досвідом роботи.

Особисто маю прохання до Музею гончарства в Опішному, до Олесея Пошивайла як директора (до речі, мого знайомого, який декілька разів побував, правда вже давненько, у селі Коболчин Сокирянського району) надати гурткам деяку допомогу, особливо літературою. Методичної літератури в нас майже немає. Мені здається, що можна деяку літературу і передрукувати. Є ж необхідна техніка, комп'ютери, ксерокси і т.д.

Спланувавши методичну роботу, націливши її на практичну допомогу молодим гончарям, гурткам гончарства, освітнім школам, можна досягти певних успіхів та зберегти престиж гончарства. А кераміка завжди, в різні епохи розвитку суспільства, цінувалася, і думаю, що в наш час, коли наша економіка ледь-ледь тліє, великі керамічні заводи зупинилися, колгоспні цехи розвалилися, багато цінностей розкрадено, знівечено, професія гончаря стане найпристойнішою.

**А САМ ГОНЧАР ЯК ВИРОБНИК  
СТАНЕ НАЙБАГАТШИМ  
ТРУДЯЩИМ-БІЗНЕСМЕНОМ.**

07.04.2000

Гончар Іван Іванович — 1940 р. нар.  
старший вчитель, заслужений  
працівник культури, керівник  
гуртка «Кераміка»

Іван Гончар



## КЕРАМІКА В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

© Віра Чернієнко

художник-кераміст (Рівненський державний гуманітарний університет)

**Х**оча економічні закони розвитку суспільства часто не збігаються із завданнями естетичного та духовного росту, крокуючи кожен своїм шляхом, і мистецтво — явище складне, багатогранне, що історично розвивається та змінюється, проте неможливо переоцінити його значення для загального розвитку суспільства, усвідомлення індивідуального світосприйняття, передачі певної інформації майбутнім поколінням.

Чому кераміка в навчальних закладах? Звичайно людина навчається все життя, насамперед через самоосвіту. Та все ж шлях передачі й засвоєння інформації через систему освіти є більш досконалим.

Що ж таке кераміка? Вона існує ще з тих прадавніх часів, коли Бог створив людину саме з глини та вдихнув у неї життя. Здатність творити передалася людям від Бога, і вони відтоді прагнуть вдихнути життя в ту ж саму глину.

Час доводить, що людям це вдається, адже глина, яка пройшла випробування у вогні, здатна на те, що не дано окремій людині, а саме — бути вічною.

Кераміка — це найбільш масова та добре вивчена категорія археологічних знахідок первісної епохи, стародавнього світу та раннього середньовіччя. Це єдиний вид народного мистецтва, який дає змогу дослідити свої найвіддаленіші джерела.

Кераміка — один із найбільш розвинених та популярних видів народної творчості українців. Розвиток її як художнього явища, багатотисячолітньої передісторії на ґрунті України та складної національної традиції можна порівняти лише з небагатьма схожими явищами в народному мистецтві Європи та, певною мірою, співставити з високорозвиненим керамічним мистецтвом народів Сходу. Кераміка відігравала надзвичайно важливу роль не тільки в господарстві, але й у ідеології та духовній культурі ще з часів первісного

ладу. Недаремно цей час іменується міфопоетичною епохою, коли зародилися основоположні принципи мистецтва виготовлення посуду, визначальні для народного мистецтва, зокрема гончарства, до наших днів. Утилітарні форми та асортимент кераміки ще первісного суспільства України, особливо в енеоліті (трипільська культура), були різноманітними та розвиненими. Спадщина давнини не зводиться до суто етнічних традицій, а містить у собі досягнення керамічного мистецтва різних племен і народів, які жили на території України та поблизу неї. Український народ у своєму гончарстві зберіг та розвинув художні цінності, які мали різні витoki, створивши на цьому фундаменті самобутнє національне мистецтво.

Та повернімося до питання навчального закладу. Все залежить від того, наскільки є дієвими механізми передачі інформації в теоретичному плані та закріплення їх практично. Робота над методичною літературою, створення навчальних програм, підбір кваліфікованих викладачів, наявність та функціонування матеріально-технічної бази забезпечують досконалий навчальний процес. Останнє має величезне значення, оскільки матеріальні нестатки навчальних закладів призводять до певних наслідків. Молоді випускники не впевнені у своїх можливостях і не можуть змагатися в майстерності з народними майстрами, котрі мають великий досвід роботи. Наявність досвідчених знавців своєї справи на посадах навчальних майстрів закладу, який готує керамістів, має беззаперечне значення. Адже практичні навички передаються від людини до людини, від майстра до студента.

Існує проблема навчально-виробничої практики. Внаслідок розвалу промисловості, зменшилася можливість повноцінного практикування студентів на керамічних заводах. Можливо, це можна було б компенсувати за рахунок спілку-

вання та обміну студентів споріднених закладів під час навчальних практик, що збагатило б навчальний процес.

Найважливішим завданням є пробудження у свідомості молодих художників бажання творити, відчувати себе повноцінними особистостями, позбуватися страху канонічного мислення пост-соціалістичного суспільства та при цьому ще й зберігати кращі традиції шкіл, які сформувалися в Україні. Провести чітку межу між мистецтвом та багатьма естетичними явищами, які не є продуктами художньої творчості, іноді дуже важко. Інтуїція нас не підведе, коли необхідно розпізнати як твір мистецтва станкову картину чи симфонію. Але нелегко провести чітку межу між витворами архітектурного мистецтва і просто будівельною спорудою, між предметом декоративно-ужиткового мистецтва та предметом, який має ту ж саму утилітарну функцію, але не претендує на художність. Існує чимало «промислових» явищ між мистецтвом, з одного боку, і наукою, технікою тощо — з іншого. За яких же умов той чи інший вид діяльності набуває естетичного характеру та здатний створювати не тільки ті цінності, для яких він призначений, але й цінності естетичні? Досвід розвитку людської культури визначає такі умови. Будь-який вид діяльності стає естетично значущим у міру того, наскільки він є творчим, доцільним і вільним. Творчість спирається на пізнання; вона неможлива без ціннісної орієнтації та спілкування. Творчість завжди несе на собі відбиток особистості як індивідуальності. Вона оригінальна, і її результати є суспільно значущими. Така діяльність включає в себе володіння таємницями, здобутими досвідом багатьох людей, часом багатьох поколінь, які передаються один одному в процесі навчання, спілкування. Вона неможлива без індивідуального вміння, майстерності, вправності. І якщо навіть нічого не відомо про ту мету, яку хотіли реалізувати у формі того чи іншого предмета, речі, дії, у них буде виявлятися доцільність, саме та «форма доцільності предмета», яка «сприймається в ньому без уявлення про мету» і яку Кант визначав як красу. Творчість, доцільність, свобода створюють «силове поле» естетичної діяльності.

Винайдення та розвиток кераміки завжди пов'язувалися з певною формою господарювання, необхідністю в побутовому плані, досягаючи в певні періоди високої художньої цінності. З розвитком цивілізації, нових технологій та винайденням нових матеріалів кераміці загрожує поступове знецінення її в утилітарно-побутовому плані. І саме надання їй художніх ознак, перетворення керамічних предметів у твори мистецтва, дозволять

зберегти такий древній та досконалий матеріал у нашому житті.

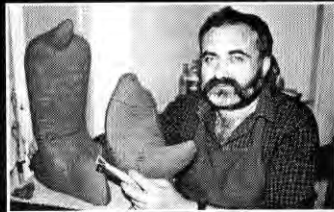
Зразком своєрідної керамічної школи є кафедра художньої кераміки Львівської академії мистецтв, яка існує вже більше 50 років. Програма навчання тут включає широке коло творчих завдань — від ужиткових форм посуду до композицій для архітектурного середовища та унікальних робіт виставкового характеру. Колишні випускники — Зеновій Флінта, Франц Черняк, Микола Трегубов, Євгенія Мері — удостоєні звання «Заслужений художник України», а Тарас Левків, Тарас Драган, Любомир Медвідь та Андрій Бокотей — «Заслужений діяч мистецтв України». Народним художником України став Іван Зарицький, а Ярослав Мотика — лауреатом Державної премії України імені Тараса Шевченка.

Хочеться вірити, що керамічна пристрасть не згасне, а буде зігрівати серця молоді, яка покладе свій власний творчий шлях.

1. *Історія українського мистецтва: У 6-ти томах. — К., 1966-1970. — Т.1-6.*
2. *Каменский А.А. О смысле художественной традиции // Советское искусствознание '82. — М., 1983. — Вып. 1.*
3. *Канцедікас О.С. Роль рукотворності в народному мистецтві // Народна творчість та етнографія. — 1981. — №4.*
4. *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів, 1969.*
5. *Романець Т.А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. — К., 1996.*
6. *Столочевич Л.Н. Жизнь — творчество — человек: Функции художественной деятельности. — М., 1985.*

25.07.2000

Редакція «УКЖ» запрошує керівників і викладачів художніх навчальних закладів України висловити власні міркування щодо порушених у цій рубриці проблем; поділитися досвідом підготовки майстрів-гончарів, художників-керамістів; розповісти про досягнення і невдачі в опануванні учнями, студентами основами керамічного мистецтва; специфіку навчального процесу, його ефективність і шляхи вдосконалення; про те, як вдається самотужки вирішувати численні проблеми, і на які питання варто звернути увагу центральних і місцевих органів влади в Україні.

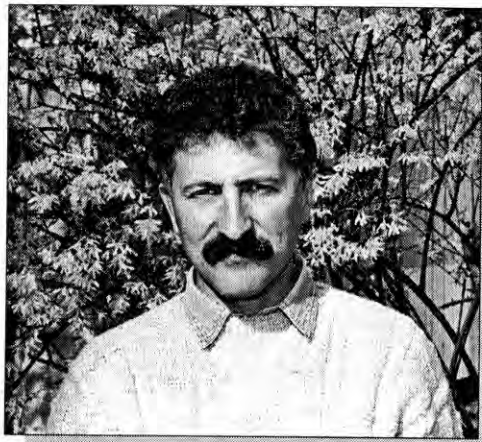


# СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СИМПОЗИУМ КЕРАМІКИ '2001: ЩЕ ОДИН ЦЕНТР ТВОРЕННЯ ГОНЧАРСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ?

**М**іні в Україні відбувається суперечлива боротьба за утвердження в державі належного ставлення до культури і мистецтва, зокрема до можливостей і шляхів творення сучасної кераміки. Надзвичайно відрадно, що **хвиля монументалізації українського духовного життя**

засобами кераміки, збудена в 1997 році в гончарській столиці України – Опішному, – набуває сили й докотилася вже до сходу України, де ідея симпозіумів монументальної кераміки знайшла послідовників у м.Слов'янську, що на Донеччині. Як висловилася нещодавно відома українська тележурналістка Мар'яна Ангелова, *«опішненське безумство заразило інших людей»\**.

Загальновідомі в державі симпозіуми монументальної кераміки в Опішному, які вже набули статусу національних і є **наймасштабнішими в Україні мистецько-науковими акціями, спря-**



© Олесь Пошивайло

керамолог, доктор історичних наук  
(Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України)

мованими на комплексне пізнання традицій і досягнень минулого та плідний розвиток сучасного гончарства України, мають непогане інформативне висвітлення в періодиці, але, на жаль, зовсім **не мають професійної критики**. І це, безперечно, погано, бо **своєчасно не визначаються орієнтири ру-**

**ху, не аналізуються здобутки і прорахунки, не осмислюється явище в цілому, як унікальне не тільки в галузі художньої кераміки, а й національної культури взагалі.**

З огляду на цю обставину, я спробую відтворити основні моменти, пов'язані з підготовкою і проведенням Слов'янського симпозіуму кераміки '2001, представити читачам його дійових осіб, передати творчу атмосферу форуму, зробити історичний аналіз перебігу подій і визначити **перспективи симпозіумного руху в Україні**. Я свідомо не торкався мистецтвознавчого аналізу виготовлених у Слов'янську творів кераміки, хоча майже всі вони й публікуються в цій статті, а невдовзі побачить світ ще й кольоровий каталог, яким опікується Віктор Левіт. Таким чином, мистецтвознавці матимуть достатньо матеріалів для фахової оцінки мистецьких здобутків учасників симпозіуму.

\* Цитування основних дійових осіб Слов'янського симпозіуму кераміки '2001 здійснено за аудіовізуальними матеріалами, що зберігаються в Національному архіві українського гончарства в Опішному





Ініціатор проведення симпозиуму в Слов'янську – молодий український бізнесмен Віктор Левіт. Саме його патріотизм як уродженця і мешканця Слов'янська, його причетність до керамічної промисловості України як генерального директора ЗАТ «А/Т Глини Донбасу», і нарешті, його зацікавленість розвитком художньої кераміки як Президента Українського керамічного товариства уможливили проведення на Донеччині керамічного симпозиуму й визначили його прикметні особливості. Краще збагнути прагнення й намагання Віктора Левіта допомагає його змістовний монолог: *«Ідея проведення сим-*

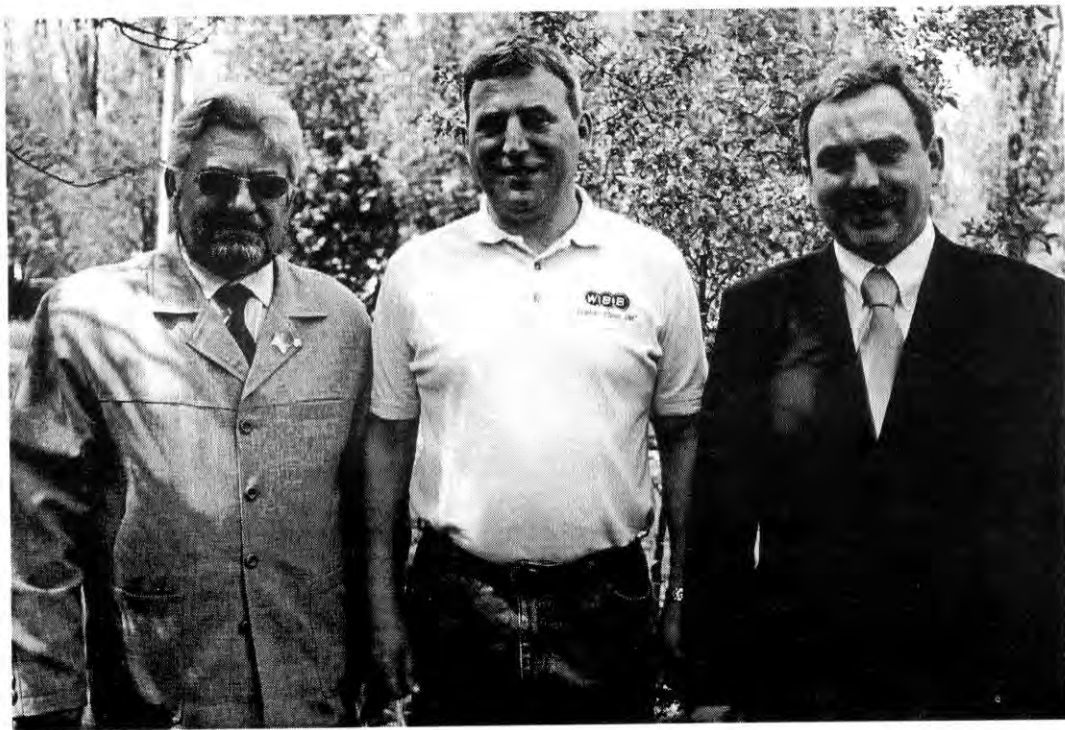
*позиуму сама по собі приваблива, бо вона корисна всім: місто стає красивішим, люди отримують можливість дивитися на красиве мистецтво. Місцеві художники базато запозичають у приїжджих митців, які теж набувають певного нового досвіду. Бізнесмени бачать можливості художників і можуть замовляти їм якісь твори.*

*Добуваючи глину, для мене є природним бажання показати людям, що з неї можна зробити. Це той рідкісний випадок, коли реклама, бізнес, мистецтво, краса міста, екологічні проблеми – все комплексно вирішується і дуже красиво.*

*Мені сподобалася ідея опішненського симпозиуму: масу заходів можна проводити, які згодом забудуться (різні конкурси, концерти і т.п.); а результат такого симпозиуму, проведеного хоча б один раз, уже зберігається на роки, а може й на віки. І видно, що буде далі.*

*Світ влаштований так, що його роблять індивідууми. І якщо не буде людей, які б хотіли*

**Брати Левіти** – організатори Слов'янського симпозиуму кераміки '2001: (зліва направо) **Анатолій Левіт**, генеральний директор АТ «ЛтС»; **Михайло Левіт**, співробітник ЗАТ «А/Т Глини Донбасу»; **Віктор Левіт**, генеральний директор ЗАТ «А/Т Глини Донбасу», Президент Українського керамічного товариства. **Слов'янськ. 01.05.2001.** Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



щось робити, то нічого не буде. Спершу має з'явитися ідея, організація, а вже потім іде пошук грошей і всього іншого. У моєму житті вже з'явилася та гавань, якій віддаєш більшу частину свого часу і життя, – це кераміка. Вона стала частиною мого буття, і, гадаю, в будь-якому випадку, її залишиться на все життя, як хвороба, як бізнес. Може зміниться професія, посада, але кераміка все одно буде частиною життя, яку вже не відібрати. Це 10 років життя.

**Слов'янськ – унікальне місто.** Я уявляю його невеликим європейським центром. Уже вимальовується чітка спеціалізація міста: кераміка стає основою його розвитку. **Через кераміку Слов'янськ сьогодні, напевно, найбільше її знають в Україні.** Та кількість людей, що займаються тут керамікою, кількість підприємств – свідчать про життєздатність міста. Потрібні тільки додаткові поштовхи через культуру, художність, технологію, показ нового обладнання, показ нових можливостей випалювання. Тоді кераміка стане тут основним бізнесом і основою виробництва. **І це унікально, бо більше в Україні нічого подібного немає, коли майже все місто живе з кераміки.**

Мені боляче спостерігати за дещо однобоким розвитком кераміки в Слов'янську. Змінити існуючу ситуацію в регіоні й покликани започатковані в місті симпозиуми кераміки. Вони мають на меті покращити культуру кераміки, показати людям, що таке кераміка і що з глини можна зробити. Мені хочеться, щоб місто було красивим, щоб у ньому був парк, куди ходитимуть передовсім діти. Одночасно ми отримуємо ринок

збуту кераміки і робимо гарну справу для свого бізнесу. Проте, ринок збуту – це більш віддалена перспектива, а ближче завдання – виховання дітей на творах мистецтва, покращення культури кераміки.

У симпозиумі задіяно багато підприємств, людей, які надали свої печі, матеріали, допомогли в установі скульптур тощо. Принципово, для міста проведення таких симпозиумів можливе й без нас, але з нами це простіше й краще. Хоча, якщо грошей немає, то ні про які симпозиуми думати не доводиться. Гроші ніколи зайвими не бувають, але тут, в ідеї симпозиуму, можна знайти те, що допомагає бізнесу й одночасно дає користь суспільству.

Мені приємно бачити навколо себе різних людей. Цікаво спостерігати за ними, спілкуватися. Щось у кожного з них запозичаємо. **Художники – це унікальні люди і я радію можливості зрозуміти себе через них.** Мені цікаво бачити людей, які живуть мистецтвом. Це абсолютно окрема категорія людей. Вони не дуже практичні, але зате вони мають стільки ідей, вражень! Вони можуть на основі своїх вражень продукувати ідеї. Само по собі цікаво ловити їхні думки – як художники приходять до тієї чи іншої думки. Це фантастика – отой асоціативний ряд у художника, який постає до того, як у нього виробилося конкретне бачення чогось.

Приємно зустрічати людей, які живуть в іншому світі, по-іншому бачать, відчувають. Я завжди заздрю людям, які можуть щось робити своїми руками. Їхні руки слухняні...»



Генеральний директор «Слов'янського курорту» Віктор Яковленко під час відкриття симпозиуму. Слов'янськ. 01.05.2001. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Опішненська робоча група на Слов'янському симпозиумі кераміки '2001:** (зліва направо) **Валентина Мотрій**, завідувач Сектора сучасної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному;

**Олесь Пошивайло**, директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, голова Правління Українського керамічного товариства; **Людмила Гурін**, завідувач Аудіовізуальної студії українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

**Слов'янськ. 30.05.2001.** Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Ось такий, 28 травня 2001 року, відбувся монументальний ініціатор Слов'янського симпозиуму кераміки '2001. Віктора Левіта доповнює його старший брат Анатолій: *«Завдяки спілкуванню з Опішним, завдяки його досвіду в проведенні симпозиумів, ми побачили, що теж можемо зробити подібне. Для нас симпозиум у Слов'янську важливий ще й тим, що виховує прихильність до землі, на якій живемо. Любов починається з історії, з поваги до неї, з гордості за свою землю. Ми й хочемо відродити гордість людей за рідну землю, особливо ж у молодих підприємців, які заробляють гроші і їдуть з України. Ні, не треба! Ми навпаки, повинні тут будувати Україну!»*

Таким молодим бізнесменом-піонером у сфері кераміки і є Віктор Левіт. Це сучасний керівник приватної процвітаючої глинодобувної фірми, який перейнявся ідеєю симпозиумів ще в 1999 році, коли відгукнувся на прохання Державного музею-заповідника українського гончарства в Опішному виступити співорганізатором III Всеукраїнського симпозиуму монументальної кераміки «Поезія гончарства на майданах і в парках України». І не тільки «відгукнувся», як багато інших формальних співорганізаторів, а й надав серйозну матеріальну допомогу сировиною і грошми для преміювання учасників практикуму.

В особі Віктора Левіта органічно поєдналися патріотизм жителя Слов'янська і вміння втілювати свої ж ідеї. Побачивши в симпозиумах кераміки користь для міста і підмогу власному бізнесу, він сказав: *«Я зроблю все, щоб подібний симпозиум відбувся і в Слов'янську!»* Так і сталося.

До підготовки й проведення симпозиуму були залучені, як співорганізатори, Донецька обл-

держадміністрація (голова Віктор Янукович), Слов'янська міська рада (міський голова Валерій Бондаренко), Українське керамічне товариство (Президент Віктор Левіт), ЗАТ «А/Т Глини Донбасу» (генеральний директор Віктор Левіт), Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (директор Олесь Пошивайло), Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному (генеральний директор Олесь Пошивайло), «Слов'янський курорт» ЗАТ «Укрпрофоздоровниця» (генеральний директор Віктор Яковленко), ЗАТ «Інститут керамічного машинобудування» (генеральний директор Микола Бігунов), Ротарі-клуб «Слов'янськ» (президент Анатолій Левіт), Асоціація підприємців «Літо» (голова Анатолій Левіт). Автором мистецького проекту був Олесь Пошивайло, а його кураторами в Слов'янську – секретар Ротарі-клубу «Слов'янськ» Наталія Попова, а в Опішному – завідувач



Координатор симпозиуму в Слов'янську **Наталія Попова** та президент Ротарі-клубу «Слов'янськ» **Анатолій Левіт. Слов'янськ. 01.05.2001.** Фото Олесь Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Сектора сучасної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному Валентина Мотрій. Оскільки в ініціаторів симпозиуму практичного досвіду проведення подібних заходів не було, ідеологічно-організаційну частину підготовки (розробка концепції, положення, листування з художниками і членами журі) взяв на себе Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, який на той час провів уже п'ять подібних форумів керамістів (1989, 1997-2000). Емблему розробив молодий художник-кераміст, викладач Колегіуму мистецтв у Опішному Василь Курта. Всю поліграфічну продукцію (запрошення, положення, програма, дипломи тощо) розробило й надрукувало Видавництво «Українське Народознавство» (директор Вікторія Спільник). Відео, фотозйомку, аудіозапис подій у Слов'янську здійснила Аудіовізуальна студія українського гончарства Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України (завідувач Людмила Гурин). Гончарні круги надав Колегіум мистецтв у Опішному (в.о. директора Людмила Панченко). Така потужна підтримка з боку Опішного значною мірою сформувала підґрунтя для успішного проведення Слов'янського симпозиуму кераміки '2001. Матеріальна частина всіх підготовчих і основних заходів фінансово забезпечувалася здебільшого ЗАТ «А/Т Глини Донбасу» та Асоціацією підприємців «Літо». Співорганізатор симпозиуму – «Слов'янський курорт» – надав художникам місце для роботи, забезпечив проживання в кімнатах дитячого санаторію і прекрасне триразове харчування в санаторній їдальні. Печі для випалювання творів надали ЗАТ «Інститут керамічного машинобудування» та приватні підприємці міста.

Душею симпозиуму і, так би мовити, його виконавчим директором став Анатолій Левіт, якому майже щоденно доводилося вирішувати безліч проблем і навіть ті, які здавалися зовсім безнадійними. Перші десять днів симпозиуму його внутрішнім менеджером була переважно Валентина Мотрій, а згодом Наталія Попова.

**Симпозиум у Слов'янську тривав з 23 квітня до 30 травня 2001 року і в цілому присвячувався 816-річчю визначної пам'ятки давньоруської культури – ліро-епічної поеми «Слово про Ігорів похід».**

Проте провідною темою симпозиуму мимоволі став не сам літературний твір, а власне події, про які в ньому розповідається: це загарбницький

похід князя Ігоря Святославовича на половців 1185 року, який закінчився поразкою й приніс Руській землі багато лиха (за словами Михайла Грушевського, «відчинив ворота» половцям на Русь»). У контексті давноминулих трагічних і безславних для Русі подій, не зовсім зрозумілим є патетичне ставлення жителів Слов'янська до тогочасного фіаско військового походу русичів і повсюдне уславлення як події, так і князя-невдачу Ігоря Святославовича. Про ту катастрофу годилося б згадувати тільки тоді, коли треба навести приклад небезпеки роз'єднання окремих частин великої держави і шкоди громадянам від нерозважливих дій її керманців, а в день трагедії доречнішими були б панахиди по убієнних наших пращурах, аніж гучне святкування їхньої погибелі.

Таке спотворене ставлення до історичних подій цілеспрямовано формувалося впродовж століть ідеологами російського шовінізму, а тому рецидиви тієї імперської політики й досі, то тут, то там, несподівано виявляються на терені вже Новітньої Української Держави. Зокрема, й у нас, на Полтавщині, ще багатьом сверблять руки організувати святкування річниць трагічної для Української ідеї Полтавської битви 1709 року, коли були остаточно розвіяні надії на відродження Української Козацької Держави, чи навіть святкування 200-річчя царського указу про створення Полтавської губернії, яким фактично було завершено формування імперського територіально-адміністративного устрою на окупованій території України.

За іронією долі, учасникам симпозиуму довелося возвеличувати-оспікувати трагічну подію в українській історії. І, по суті, у Слов'янську постав найбільший в Україні меморіал тому безславному побоїщу; меморіал, який силою мистецтва закликає нині сухих українців до єднання і ґрунтового засвоєння уроків минулого.

Мабуть, є певна символіка і в збігові початку симпозиуму з початком походу князя Ігоря (23 квітня), а також дня офіційного відкриття симпозиуму з днем сонячного затемнення, яке провіщало русичам невдачу (1 травня), хоча організаторами симпозиуму таке співпадіння наперед не задумувалося й навіть не усвідомлювалося. Проте, основний творчий напрям симпозиуму – монументальна керамічна скульптура – був передбачений наперед з провідною тематикою творів – «...Візьмем славу прийдешню, колишньою самі поділимось».

Ще були дві додаткові номінації: «Візуалізм реальності» та «Слов'янський дебют» (столовий набір). (Принагідно зазначу, що в останній номінації не було створено жодного твору).

**Участь у симпозіумі взяли 21 художник-кераміст:**

**Ольга Безпалків** (Львів), **Георгій Бєро** (Донецьк), **Леонід Богинський** (Київ), **Вячеслав Вільковський** (Ужгород), **Олександр Волошенко** (Львів), **Марко Галенко** (Київ), **Олександр Горборуков** (Слов'янськ), **Володимир Ковальов** (Слов'янськ), **Федір Курчкі** (Хмельницький), **Григорій Нестеренко** (Донецьк), **Володимир Онищенко** (Київ), **Тетяна Павлишин** (Львів), **Наталія Пензіна** (Донецьк), **Тетяна Потапенко** (Львів), **Сергій Радько** (Опішне), **Олександр Рогов** (Слов'янськ), **Мирослава Росул** (Ужгород), **Світлана Сеніна** (Харків), **Олександр Трегубов** (Слов'янськ), **Олександр Фоменко** (Слов'янськ), **Володимир Шаповалов** (Південне).

**Учасники, члени журі та гості Слов'янського симпозіуму кераміки '2001:** (перший ряд, зліва направо) **Ростислав Шмагало** (Львів), **Ольга Пошивайло** (Опішне), **Вячеслав Вільковський** (Ужгород), **Володимир Шаповалов** (Південне), **Григорій Нестеренко** (Донецьк), **Олександр Рогов** (Слов'янськ), **Федір Курчкі** (Хмельницький), **Олександр Фоменко** (Слов'янськ), **Віктор Левіт** (Слов'янськ); (другий ряд) **Олександр Горборуков** (Слов'янськ), **Світлана Сеніна** (Харків), **Олександр Ковальов** (Слов'янськ), **Леонід Богинський** (Київ), **Сергій Радько** (Опішне), **Тетяна Потапенко** (Львів), **Мирослава Росул** (Ужгород), **Ольга Безпалків** (Львів), **Георгій Бєро** (Донецьк), **Володимир Онищенко** (Київ), **Олександр Волошенко** (Львів), **Наталія Пензіна** (Донецьк), **Аліна Нестеренко** (Донецьк), **Олександр Трегубов** (Слов'янськ), **Неллі Ісупова** (Київ), **Валентина Мотрій** (Опішне), **Тетяна Павлишин** (Львів). **Слов'янськ. 29.05.2001.**  
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Старий, занедбаний корпус саторного дитячого садочка був перетворений на тимчасові творчі майстерні керамістів. Але доти кілька днів художники були схожі більше на бомжів, котрі нищпорили по кімнатах у пошуках меблів, матеріалів для роботи, інструментів тощо. Проте зусиллями Віктора і Анатолія Левітів швидко вдалося вирішити всі проблеми і почався творчий марафон, що тривав 38 днів.

Симпозіум у Слов'янську наоч-но діагностував негативну тенденцію сучасної української

кераміки. Він засвідчив, що для багатьох мистців-керамістів художня діяльність стала своєрідним варіантом промислового конвейера: з року в рік вони продукують різновиди одних і тих же кількох власних вдало знайдених художніх образів, інтерпретують свої попередні твори, не прагнучи вийти із силового поля власних стереотипів. Звичайно, ніхто не посягає на право кожного мистця мати улюблені теми, певні виражальні засоби і технологічні прийоми. Проте, споживачі їхніх творів, особливо ж причетні до кераміки, воліють, щоби керамісти говорили з ними не завченими, трафаретними фразами, а багатобарвною, багатообразною мовою. Колись мов-





Випалювання творів у печах  
ЗАТ «Інститут керамічного  
машинобудування».  
Слов'янськ. 26.05.2001.  
Фото Олесь Пошивайла.  
Національний музей-заповідник  
українського гончарства в Опішному,  
Національний архів українського  
гончарства



лені красиві слова, які часто повторюються, втрачають свіжість, первісну чистоту, відвертість почуттів, а отже, стають буденними, повсякденними, перестають хвилювати й нуртувати емоції, мислення, рух.

Кожна наступна робота мистця – як окрема неповторна мить його життя. Для художника – це чи не єдиний можливий спосіб втілення власного «я», відображення внутрішнього духовного світу, а для споживачів його творів – це як одяг: усі прагнуть до нового, модного, несподіваного, і навпаки, намагаються позбутися старого, залежаного, заяложеного, якого інколи хочеться збутися навіть тоді, коли є небезпека залишитися тільки в одязі Адама. **Тиражовані мистецькі твори стають нецікавими, просто нудними.** Вони можуть непогано заповнювати порожнечі в інтер'єрах приватних помешкань, офісів, доповнювати простори дворич, садів і парків, але ніколи не матимуть одухотворюючої аури, яка має активно творити духовний світ сучасників. Усе як у повсякденному житті: нас оточує маса різних людей. Але чи з багатьма нам хочеться затриматися надовше для духовного спілкування? Чи часто світ наших співбесідників стає для нас брамою до іншого образного світу і світопочувань? Напевно, що ні. Ось так і з творами кераміки. **Лише поодинокі з них випромінюють божественну благодать, яка осяє і спонукає до красивих справ і поступків, надихає на творення-множення на землі Краси, втіленої не лише в мистецьких творах, а і в щоденному побуті і ставленні до оточуючих.**

Практика українських і зарубіжних симпозиумів засвідчує, що на них **майже ніколи не з'являються абсолютно нові твори з точки зору концептуального осмислення мистецтва кера-**

міки, образного вирішення, технологічних пошуків. Вони перетворюються на **своєрідний гральний майданчик, на якому учасники дійства переспівують давно озвучені мотиви, спілкуються між собою давно засвоєною ними образною мовою.** Дуже рідко (майже ніколи!) творчі практики стають коліскою, де народжуються новітні ідеї. І причина цього явища не стільки в певній обмеженості матеріальної бази симпозиумів, відсутності звичних для учасників матеріалів і умов роботи, а передовсім у персональному складі творчих груп. У симпозиумах-практикумах, як правило, **беруть участь мистці, які ще не зробили собі ім'я в кераміці, але прагнуть до цього; мистці, які вдома мають обмежені можливості для роботи в матеріалі (відсутність глини, шамоту, полив, пігментів, випалювальних печей тощо); і нарешті, відомі мистці, які «легкі на підйом» і прагнуть до спілкування з побратимами.**

Поза цим, багато художників, переважно вже з ім'ям, сидять вдома, майже безвиїзно творять у власних майстернях і нізачо не промінюють усталеного способу життя на **екстремальні**

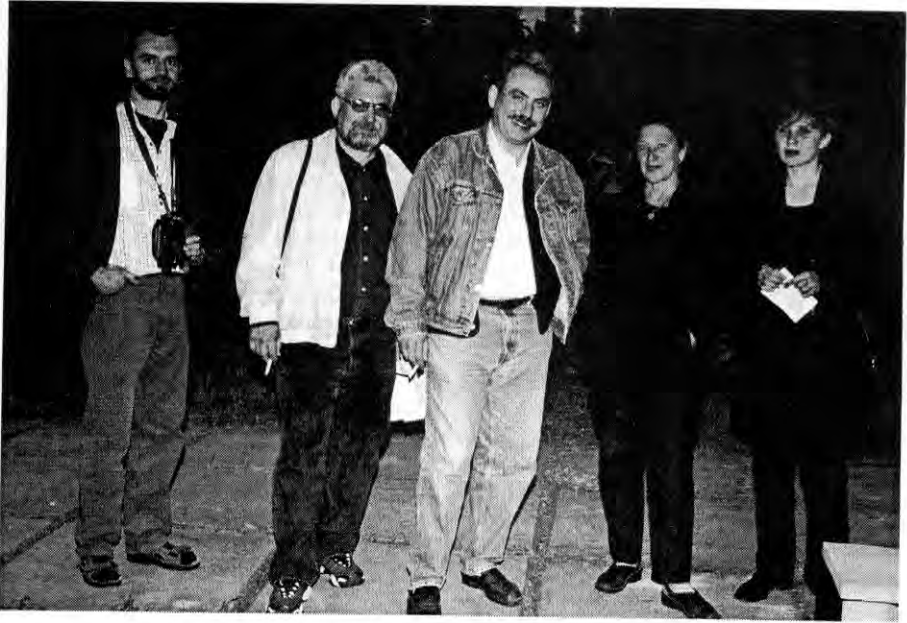
умови симпозиумів. До того ж вони мають певні ознаки зірковості, гоноровості, а звідси – зовсім не мають потреби півтора місяця бути в середовищі молодших, менш іменитих і просто «рядових» художників. А ще складається враження, що відомі мистці відмовляються від публічної роботи внаслідок побоювання запозичення їхніх професійних здобутків, як і можливості виявитися слабшими, порівняно з молодшою генерацією мистців. Адже будь-який симпозиум – це, передовсім, відкритість творчого спілкування, взаємобмін індивідуальними досягненнями, що передбачає поборення певного егоїзму і амбіційності кожного окремо взятого його учасника. Саме завдяки комунікативній функції симпозиумів, коли між його учасниками нерідко встановлюється інтимний духовний зв'язок, вони стають соціально-культурно значущими подіями. Проте, в цьому значенні, як явища художньої культури, які стимулюють мистецькі пошуки в суспільстві, симпозиуми кераміки (гончарства) ще належно не поціновані. А між тим вони постають прекрас-

ною школою для навчання молодих мистців і вдосконалення професійної майстерності вже досвідчених маєстро; якщо першим вони допомагають творити власне ім'я, то другим – довше утримуватися на Олімпі і залишатися неперевершеними; а для всіх учасників – постійно бути сучасними й дивитися на довкілля здивовано-захопленими, пульсуючи-прогресуючими очима і завжди встигати за світом, що змінюється щомиті.

Особливо прикметною в цьому відношенні є одночасна робота на симпозиумах учнів-студентів та їхніх учителів-викладачів. Майже закономірним підсумком таких тандемів постає **коласальний поступ молодих мистців**, які нерідко перевершують своїх наставників. Один студент-практикант III Всеукраїнського симпозиуму монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1999) відверто зізнався: *«Півтора місяця, проведені на симпозиумі поряд із відомими мистцями, рівнозначні навчання протягом року в художньому інституті чи академії»*. Цей «прорив» помітний і на симпозиумах нинішнього року в Слов'янську і в Опішному. Третьюкурсниця Харківського художньо-промислового інституту Світлана Сеніна в Слов'янську отримала гран-при

Фрагмент експозиції творів з номінації «Візуалізм реальності». Слов'янськ. 29.05.2001. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





**Члени Журі та організатори симпозиуму:** (зліва направо) **Ростислав Шмагалю**, декан факультету історії і теорії мистецтва Львівської академії мистецтв; **Анатолій Левіт**, генеральний директор АТ «ЛТС»; **Віктор Левіт**, генеральний директор ЗАТ «А/Т Глини Донбасу»; **Неллі Ісупова**, художник-кераміст; **Валентина Мотрій**, завідувач Сектора сучасної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. **Слов'янськ. 28.05.2001.**  
 Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

та спеціальну нагороду Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України за паркову скульптуру, лишивши позаду багатьох досвідчених мистців, у тому числі й свого учителя. В Опішному, на II Національному конкурсі художньої кераміки, що проводився в рамках II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001» під Патронатом Президента України та Верховної Ради України, велика робота Світлани Сеніної відзначена II премією в номінації «Монументальна керамічна скульптура», а I премію «забрав» цього річчя випускник Львівської академії мистецтв Михайло Дідківський. Таке динамічне самоутвердження наймолодшої генерації мистців одночасно є потужним стимулом для самовдосконалення знаних керамістів, якщо вони й надалі прагнуть залишатися провідними.

**Кожний симпозиум має прогнозувати напрямки розвитку кераміки, визначати пріоритети, розставляти певні акценти.** У цьому й полягає одна з його функцій. Якщо на симпозиумі немає авангардної роботи, яка йде трошки попереду інших – це означає, що загальний художній рівень практичному недостатній, нижчий від того, який очікувався заздалегідь.

**Симпозиум має задавати на майбутнє напрямки руху.** Тому, визначаючи ту чи іншу роботу як авангардну, звертається увага мистців на бажані шляхи пошуку можливостей висловлюватися оригінальною художньою мовою.

**Художник – це особистість, яка використовує традиції лише як передумову утвердження власного шляху в мистецтві.** Такий мистець, не обтяжений стереотипами, легко йде і тому випереджає інших (скажімо, як Сергій Радько), **заперечуючи канони, сформовані до нього, творить нові, що визначатимуть, можливо, розвиток мистецтва в майбутньому.**

Усі скульптури, виготовлені під час симпозиуму (21 шт.), були стаціонарно встановлені в центральній частині парку «Слов'янського курорту». Для їхнього монтажу досить вдало використані допоміжні засоби (бутовий камінь, тротуарна цегла) та особливості природних насаджень. Там же була розміщена й тимчасова підсумкова виставка невеликих творів з номінації «Візуалізм реальності». Оригінальні варіанти подіумів для експонування робіт із шамотних фільтрів і плиток запропонував Анатолій Левіт.

Дуже напружено працювало **Журі симпозиуму.** До роботи в його складі були запрошені:



Неллі Ісупова – художник-кераміст, член Національної спілки художників України (Київ); Віктор Левіт – генеральний директор ЗАТ «А/Т Глини Донбасу», голова Оргкомітету симпозиуму (Слов'янськ); Тарас Левків – художник-кераміст, Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України, викладач Львівського коледжу декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша (Львів); Олександр Міловзоров – художник-монументаліст, Заслужений художник України, член Національної спілки художників України, директор художніх галерей «Триптих» і «36» (Київ); Валентина Мотрій – завідувач Сектора сучасної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, координатор Слов'янського симпозиуму в Опішному (Опішне); Олесь Пошивайло – директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, генеральний директор Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, голова Правління Українського керамічного товариства, доктор історичних наук, співголова Оргкомітету симпозиуму (Опішне); Наталія Попова – координатор симпозиуму в Слов'янську (Слов'янськ); Микола Теліженко – художник декоративно-ужиткового мистецтва, графік, член Національної спілки художників України (Черкаси); Ростислав Шмагало

– кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету історії і теорії мистецтва Львівської академії мистецтв (Львів). На жаль, з різних причин, до Слов'янська не змогли прибути Тарас Левків, Олександр Міловзоров і Микола Теліженко. На першому засіданні Жюрі його головою було обрано Ростислава Шмагала.

Під час обговорення поданих на конкурс творів виникало багато запитань теоретичного плану, які стосувалися, так би мовити, **монументального поля української кераміки**. Передовсім члени Жюрі спробували визначити **основні критерії оцінювання монументальних творів**. Після певної дискусії, домовилися брати до уваги три найважливіші ознаки: 1) «несення» твором певної ідеї; 2) професіоналізм виконання; 3) довговічність. Ще в ході дискусії, голова Жюрі Ростислав Шмагало слушно зауважував, що «ідейність» монументальних творів має бути суспільно-значущою, а не «декоративно-ужитковою»: *«Садово-паркова пластика просто декорує сад, де ходять туристи, курортники, і їм приємно між тим ходити. У монументальній скульптурі глядачі мають черпати певну інформацію, певні ідеї. В Україні вже п'ять років ведуться дискусії про монументальне мистецтво і навчання цьому. Можливо відділи монументального мистецтва в художніх навчальних закладах закриють, бо в сучасних умовах власне монументального мис-*

Голова Жюрі симпозиуму Ростислав Шмагало біля скульптури Ольги Безпалків та з художником-керамістом Володимиром Онищенком. Слов'янськ. 28.05.2001. Фото Олесь Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





*тецтва нібито не існує. Воно завжди було пов'язане з певними структурами, які фінансували ті чи інші ідеї. Монументальне мистецтво завжди було державним мистецтвом. Оскільки ж нині час немовби не той, точаться дискусії про доцільність монументального мистецтва – можливо, воно взагалі не потрібне на сучасному етапі. Проте симпозиуми в Опішному доказують, що воно існує і в зовсім нових формах».*

На засіданнях Жюрі висловлювалися різні, часом протилежні думки щодо конкурсних творів. Їхній діапазон визначався, перш за все, специфікою професійних зацікавлень членів Жюрі. Скажімо, під час обговорення творів-претендентів на гран-прі звучали як об'єктивні оцінки творів [*«ніхто не тягне на гран-прі, бо жодної роботи немає, яка б різко виділялася художніми достоїнствами»* (Неллі Ісупова)], так і тверезі оцінки ситуації першого симпозиуму в Слов'янську [*«неприсудження гран-прі до певної міри применить значущість події»* (Олесь Пошивайло)]; а як результат різновекторності членів Жюрі, на найвищу нагороду претендували твори Сергія Радька, Світлани Сеніної і Георгія Бєро.

Відбувалося активне обговорення. Кожний член Жюрі вишукував цікаві, оригінальні аргументи для доведення правильності власної думки, що нерідко примушувало всіх подивитися на твір із зовсім несподіваної точки зору. Тобто, відбувався справжній творчий процес, спрямований на осмислення керамічних творів, позначений намаганням зрозуміти думки й бажання художників та їхнє вміння проникнути в глибину

Члени Жюрі симпозиуму – Олесь Пошивайло і Неллі Ісупова. Слов'янськ. 29.05.2001. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

часу й осягнути сутність трагічних подій української історії.

Особливу увагу привертала до себе творчість львівської мисткині Ольги Безпалків, якій на цьому симпозиумі вдалося зробити своєрідний ривок, підтвердивши свою належність до провідних керамістів України. Її роботи мають оригінальну пластичну мову, вишукану колористику, виповнені цікавими формотворчими пошуками, свіжими думками і образами, які в мене чомусь викликають асоціації з ранковим пробудженням сонця над берегом річки чи моря. (До речі, усі твори Ольги Безпалків, виготовлені в Слов'янську, стали лауреатами: один – у номінації «Монументальна керамічна скульптура», один – у номінації «Візуалізм реальності», і ще один відзначений Першою премією на II Національному конкурсі художньої кераміки в Опішному).

Члени Жюрі неодноразово зазначали, що майже половина симпозиумних робіт є «не керамічними» за характером мислення і творення образів. Тому оглядаючи їх, бачиш, насамперед, скульптури з дерева, металу, каменю, і зовсім не відчуваєш теплоти, фактурності глини, пульсування думки майстра у момент ліплення, чи просто дотику людських рук. Більшість конкурсних робіт мають вигляд «шамотних» ілюстрацій подій, описаних у «Слові про Ігорів похід», а тому не стали сучасними творами в значенні відображення можливостей і досягнень української художньої кераміки на сучасному етапі її розвитку. За технологічними, образотворчими характеристиками – це, по суті, учорашній день мистецтва кераміки. Ця зорієнтованість у минуле є прикметною ознакою майже всіх симпозиумів-практикумів. Уже зазначалося, що на них рідко створюються першокласні, сучасні речі, бо важливішою метою цих форумів є творче, братерське єднання, спілкування, «зарядження» мистців одухотворяючим вогнем, збудження думок і уявлень, які вже згодом, після упокорення за межами симпозиуму, мають постати новими, етапними, вершинними для мистців керамічними витворами. До речі, у Слов'янську відчувався брак саме творчо-професійного спілкування концептуального характеру. Як зазначив мистець-кераміст Сергій Радько, *«тут немає інтриги тієї, що є в Опішному»*. Кожний учасник був здебільшого сам із собою, сам у собі. Ситуативне групування на не-

регулярних кулуарних вечірках більше забирало енергію, розслабляло, тобто виконувало переважно седативні, релаксаційні функції, аніж мобілізуючі на натхненну працю. Не вистачало спільних мистецьких акцій, дискусій, проблемних зустрічей загальнотеоретичного, культурологічно-ідеологічного спрямування, які, в цілому, і створюють потужну духовну енергетику симпозиумів гончарства.

У цілому ж, як підсумував на урочистому закритті Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 голова Жюри Ростислав Шмагало, *«творчий порив і дух панував»*.

\* \* \*

Після довгих і запальних дискусій Жюри прийняло рішення про присудження:

- **ГРАН-ПРІ Слов'янського симпозиуму кераміки '2001; спеціальної нагороди Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України «За знання і втілення в кераміці мистецько-історичних традицій українців»; права на безкоштовну участь у Міжнародному творчому практикумі художників-керамістів під час II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001» під Патронатом Президента України і Верховної Ради України, наданого Національним музеєм-заповідником українського гончарства в Опішному, – Світлані Сеніній за твір «І далеко залетів сокіл, птахів побиваючи»;**
- **Дипломів Лауреатів у номінації «Монументальна керамічна скульптура» – Сергію Радьку за твір «Легенда», Ользі Безпалків за твір «Зсув», Георгію Бєро за твір «Примеркле сонце»;**
- **Диплома Лауреата в номінації «Візуалізм реальності» – Ользі Безпалків за твір «І вчора, і нині, і завжди»;**
- **Заохочувальних премій: «За авангардизм» – Тетяні Потапенко за твір «Плач Ярославни»; «За оригінальність технології» – Володимир Шоповалову за твір «Золотий лев» у номінації «Візуалізм реальності»; «За декоративність» – Тетяні Павлишин за твір «Трава через рани землі проросла»; «За досконалість форми» – Володимир Ковальову за твір «На межі цивілізацій»;**

- **Спеціальної нагороди Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному «За досконале володіння гончарним кругом» – Тетяні Павлишин за твір «Трава через рани землі проросла»;**

- **Диплома «За високу майстерність володіння гончарним кругом» – Леоніду Богинському за твір «Варіації» в номінації «Візуалізм реальності»;**

- **Диплома Ротарі клубу «Слов'янськ» «За реалізацію ідей ротарі-інтернешл і втілення їх у кераміці» – Марку Галенку за сукупність творів.**

ЗАТ «А/Т Глини Донбасу», як заохочення, запросило Григорія Нестеренка взяти участь у оформленні офісу і бази відпочинку фірми. Всі учасники також одержали дипломи за активну участь у симпозиумі, сувеніри, по 200 грн. стипендії, квіти від ЗАТ «А/Т Глини Донбасу», і, здається, всіма цими дарами були задоволені.

Володар Гран-прі Слов'янського симпозиуму кераміки '2001  
Світлана Сеніна. Слов'янськ. 29.05.2001. Фото Олесь Пошивайла.  
Національний музей-заповідник українського гончарства  
в Опішному, Національний архів українського гончарства



Останнім штрихом церемонії закриття став **імпровізований аукціон творів**, виготовлених під час практикуму. Кераміку на нього художники подали, керуючись принципами – «що не жалко» і «що особливо не потрібне», за винятком прекрасної великої скульптури Сергія Радька «Рицар», скромно оціненої автором у 1000\$ і не проданої за пропонувані 400\$. Окремі роботи були придбані переважно організаторами симпозиуму, а всі учасники дійства отримали задоволення й нові емоції від прощального шоу-вечора.

**Сергій Радько. Скульптура «Рицар». Слов'янськ. 2001.** Шамотна маса, пігменти, полива. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національна галерея монументальної керамічної скульптури в Опішному



**Анатолій Левіт (ліворуч) і Сергій Радько під час аукціону симпозиумної кераміки. Слов'янськ. 29.05.2001.** Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Фрагмент «нічної трапези» Марка Галенка. Слов'янськ. 29.04.2001.** Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Мистці Марко Галенко (Київ) і Володимир Оніщенко (Київ) за обідом. Слов'янськ. 01.05.2001.** Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Мистці Сергій Радько (Опішне) і Федір Куркчі (Хмельницький). Слов'янськ. 01.05.2001.** Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Відпочинок за шахівницею: (зліва направо) Сергій Радько, Валентина Мотрій, Володимир Шаповалов. Слов'янськ. 27.05.2001.** Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Тетяна Павлишин (Львів) виставляє свою скульптуру в парку «Слов'янського курорту». Слов'янськ. 28.05.2001.** Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

*Олесь 18.06.2011.*

**Мистці Марко Галенко (Київ) і Тетяна Потапенко (Львів). Слов'янськ. 30.04.2001.** Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Симпозіуми ще цікаві розмаїттям думок як членів журі, так і самих учасників творчого практикуму. Для прикладу, подам кілька міркувань про конкурсні роботи, почутих у Слов'янську:

## I. МИСТЦІ ПРО СВОЇ ТВОРИ

**Сергій Радько:** «Робота весняна. Великого коня мені хотілося зробити давно. Але після випалювання вийшло, як слонова кістка. **Мою коняку вже прозвали верблюдом.**

Я приїхав сюди, маючи більше ста ескізів. Коли почав робити, – гончарював, поробив портрети, і потім, на основі цього, перейшов до нової роботи. Такої техніки я раніше не знав, це – «ковбаски» з червоної глини, вдавнені в білу шамотну масу.

**Мій рицар з'явився так.** Нам розказували про князя Ігоря так реально, що мені захотілося зробити твір документально, як музейний експонат, «натуралку». Задуми свої я відкинув і зробив такий «свіжак». Це не зовсім експромт. **Імпровізація.** Це рядова робота, тільки велика. Цей симпозіум пішов мені дуже добре».

**Володимир Онищенко:** «З жінки все починається. Жінка дає життя, жінка й відбирає життя. Образ жінки я знайшов у Опішному. З Опішного почав жінок ліпити. Доти були мозаїки, вітражі, чеканка. Жінок цікаво робити. **Форми цікаві.**

**Ольга Безпалків:** «Дух Слов'янська дуже теплий, із солов'їними співами. Я зробила тут таку роботу, яку хотіла. Тому мені трошки жалко її залишати.

Первісний ескіз був дещо змінений. Роботою я задоволена, симпозіумом теж. Хоча для симпозіуму тема має бути більш загальною. І я прагнула зробити неконкретну тему. Дуже не хотіла зробити просто ілюстрацію. «Слово...» само по собі є твором, який не хотілося переспівувати. Хотілося зробити свій твір, щоб це була сучасна робота.

Декор скульптури був і в первісному задумі. Він – як український одяг. Ненав'язливі сцени можуть розповісти більше, ніж просто орнамент. Тут, за бажання, можна знайти багато значень. Нашарування глини, історії, орнаментів. Як вишиванка.

Цей ескіз я мала минулого року в Опішному. Але за пластикою вона б мала бути інакшою. Вона була сира, не вистоялася. Думаю, – ні,

не буду робити. А зараз приїхала сюди, а тут не було ніяких слов'ян, а тільки козаки. Думаю: «Як же робити Ігоря?» Я не зовсім зрозуміла, що тут має бути ілюстрація Ігоря і кінець. Думаю: спочатку ж було Трипілля, арії, слов'яни, які переходять на козаків. Усе це називається «Зсув» (Сергій Радько назвав!). Бо я казала «нашарування», але це трошки інакше. Воно ніби і баба, і не баба. Це може бути як мати, як жінка, як просто історія України. **Глина лежить шарами.**

**Тетяна Павлишин:** «Моя торішня робота в Опішному – це дорога на цілий рік. Я страшенно хотіла зробити твір за гончарним кругом. Трава – це щось швидкоплинне і водночас вічне. Це керамічна трава. **Кераміка – це те, що залишається, коли вже нічого немає.** У цих формах поєднані і глечики, і горщики, і якісь ритуальні посудини; і живе, і мертве, що лишилося від тих шарів часу. Орнаменти – від давньоруських гравюр. Події «Слова...» відбувалися саме в той час, коли ми тут працюємо. І в цьому є певна символіка. **Це трава з банячків. Трава виростає і нам'ятає про те, що було на цій землі.**

**Світлана Сеніна:** «Це ніби тріумфальна арка сумного, трагічного характеру. З одного боку є зображення пов'язаного військом, як символ княжої дружини. Там є вставки, які символізують «Слово...» в тій його частині, де мовиться про пограбування Ігорем половецького населення. Це немовби шматочки половецьких коштовностей і водночас давньоруських кахель, рельєфів. Грифон – запозичений з оригіналу XII ст. Я ввнесла корективи: поставила сюди сонце. Грифон у Київській Русі – захисник. У мене він закриває сонце, ніби захищаючи, провіщає Ігорю: не треба йти. – Але це вже моє трактування. Я не хотіла, щоб ця фраза було чітко видно, а тому розраховувала, що декоративні вставки братимуть на себе частину уваги глядачів.

Початок скульптури (основа) – масивний, могутній, неподільний, а далі пішов розпад: тут є арка, яка розпадається. Це символічне відображення становища в Русі XII ст., яка теж розпадалася, розвалювалася на окремі князівства. Відповідним був і результат.

Я хотіла зробити скульптуру холоднішою, ближчою до природного каменю, але вийшла п'єчана, жарка, піщаниста робота. **Я просто була в шоківому стані.** У мене був жахливий настрій. Я не хотіла ні з ким спілкувати-

ся, говорить. Але Володимир Петрович Шаповалов, мій викладач у Харкові, прийшов, подивився на все це і сказав одну фразу, якою повністю змінив мою думку. Я більше не переживала. Він – різкий чоловік; подивився на мене суворо і чітко промовив: «Ты что?! По-моему, это выпендрёжь!» І якщо він це сказав, то мабуть так воно і є.

Я ще вчуся. Якщо і є помилки, то без них не буває. **Це перша моя монументальна скульптура.** У 1999 році на симпозиумі в Опішному я робила панно. Тоді я думала, що це важко. Пам'ятаю: я так повзала, це так важко було! Я думала, що то взагалі найважче, що тільки може бути. Виявляється, оце важко тут! Тут я через кожні півгодини заробляла тріщинки, дірочки. Сушіння було жахливим».

## II. ЧЛЕНИ ЖУРИ ПРО КОНКУРСНІ ТВОРИ

### Про твір Сергія Радька

**Ростислав Шмагалю:** «Автор відитовхнувся від народної кераміки, а саме – від свистунців, глиняної іграшки. Це нормальний хід для акцентування уваги на давніх традиціях. Він продовжує стиль, що виробив перед тим. У його новій роботі чується чітко прочитаність з іншого кінця парку. Монументальність повністю прочитується. Там є недоліки з орнаментом (сухий, побитий)».

**Неллі Ісупова:** «Свобода мислення відрізняє Сергія Радька від інших учасників симпозиуму. Всі роботи, представлені Жюрі, приблизно однакові. Вони, як правило, відитовхуються від попередніх і деє вже були бачені: це в журналі, це у Фавенце, це в когось із художників. Сергій Радько ж має власне обличчя. Він абсолютно вільний. Він не дивиться, як роблять інші. От він такий і все! Він ніби грає в примітивізм, хоча він є дуже професійним художником. Він має почуття свободи, гумору, яких не вистачає багатьом мистцям. У кераміці, скульптурі нерідко потрібно, щоб глядач посміхнувся. Дивлячись на роботу Сергія Радька хочеться посміхнутися. Перед іншими роботами треба надовго задумуватися. А тут потрібна легкість сприйняття і свобода роздумування, точно так, як сприймає все дитина. Взагалі, важко робити, як дитина, особливо ж коли

робить професіонал. Але якщо це вдається – то це вже ознака геніальності.

Мені роботи подобаються: вони прості, але внутрішньо автор дуже складно мислить. Він дуже серйозно ставиться до власної творчості, а звідси з'являється і та легкість. Кожний думає: та, і я б так зміг. Але ж ніхто так не зміг! Він один! Оптимістична робота, і мені співзвучна».

### Про твір Тетяни Потапенко

**Ростислав Шмагалю:** «Монументальна скульптура уявляється чимось великим і вертикальним. Тетяна Потапенко розмістила її в горизонтальному плані, засвідчивши цікаве мислення автора».

**Олесь Пошивайло:** «Це сучасна робота. Усі інші твори більш традиціоналістські, вони переважно спекулюють давно відомими історичними образами, скажімо скіфської (половецької) «баби», птаха на кургані тощо. Ми маємо приклад авангардизму у вирішенні теми, яку ніхто з художників подібним чином не осмислював. Тетяна Потапенко відійшла від стереотипів. Авангардизм передбачає і пошуки нового образомислення. Тетяні Потапенко вдалося вирватися з об'ємів традиційного мислення і уявлень. Її робота дуже образна і багатозначна. Для художньої кераміки сучасної України – це пошук нових шляхів образотворення. У цьому мисткиня випереджає тих колег, які залишаються в полоні традиційних образів. Вона не інтерпретує, а шукає власну образність. І хоча, з точки зору використаних матеріалів, техніки ліплення і оздоблення, ця робота все ж таки традиційна, але є всі підстави говорити про образний авангардизм».

### Про твір Георгія Бєро

**Ростислав Шмагалю:** «За мисленням робота дуже камерна: момент монументалізму пропадає, бо вона камерна не лише за розміром, а й за образністю. У Світлани Сеніної більш узагальнюючий образ події, пов'язаної зі «Словом...», вона викликає більше асоціацій. Георгій Бєро втиснув твір у певну вузьку рамку сприйняття».

**Неллі Ісупова:** «У Георгія Бєро більше трагізму, а в Світлани Сеніної – літератури: вона більше уславлює, ілюструє літературну пам'ятку».

### Про твір Світлани Сеніної

**Олесь Пошивайло:** *«Прекрасна філософська робота, в якій мистецькими засобами осмислюється сутність давніх подій. У ній найповніше, найглибше, порівняно з іншими творами, відтворена тема симпозиуму й передано особливості давньоруської культури. Мовою художніх образів говориться про небезпеку роздробленості, трагедію поразки, образність «Слова...» і досягнення тогочасного мистецтва. Для роботи Світлани Сеніної (там, де вона стоїть) забагато простору. Потрібне замкнене середовище, обрамлене деревами, куцями тощо».*

### ІІІ. УЧАСНИКИ СИМПОЗИУМУ ПРО ТВОРИ КОЛЕГ

#### Про твір Світлани Сеніної:

– *«Цей зайчик чи песик, що Сеніна зробила, – з мультфільму, але це нічого, це ніби аванс наперед. Це зображення стандартне, не авторське».*

#### Про твір Мирослави Росул:

– *«Курган задавив роботу».*

#### Про твір Володимира Онищенка:

– *«Робота гірша за попередні»;*  
– *«Матрьошечність, некульптурна».*  
– *«Автор вичерпав себе».*

#### Про твір Володимира Шаповалова:

– *«У нього металеві хмари».*

#### Про твір Леоніда Богинського:

– *«Приїхав пізніше всіх і не встиг закінчити».*

#### Про твір Ольги Безпалків:

– *«Розбитий на сегменти, які говорять з нами різними мовами»;*  
– *«Це три різні роботи, склеєні до купи»;*  
– *«Зализана, нічого нового немає».*

Ці висловлювання виявляють не лише суб'єктивізм їхніх авторів, але й, нерідко, несприйняття чужих творів. Водночас, вони мають спонукати тих, кому вони адресовані, до певних роздумів.

Було на симпозиумі також і невдоволення художників. Скажімо, Світлана Сеніна і Георгій Бєро були розчаровані запропонованими місця-

ми для монтажу їхніх творів, які згодом виявилися дуже доречними. Леоніду Богинському в останній день симпозиуму здалося, що його обійшли належним визнанням, не побачили художніх достоїнств робіт, а коли хтось із членів Жюрі назвав його посудину «гличиком» (бо вона дійсно за формою відтворює гличик), бурхливі емоції вихлопнулися назовні: *«У мене такі критерії оцінки творів: це новизна, це свіжість. Тільки свіжість може далі рухати мистецтво. Я поважаю всі зроблені роботи. Але я здивований, що ви не зрозуміли тонкощів нашого ремесла. Ми всі професіонали! Мене вразило: я зробив настільки свіжо гончарку – і раптом мені кажуть, що тобі за гличик треба взяти конверт. Я був вражений із-за цього. Це не гличик, це зовсім інше!».*

Я було спробував заперечити мистцю: *«Якщо й гличиком назвали, то в цьому нічого поганого немає. Гличик – це вершина гончарювання, яку ще ніхто не перевершив. І якщо Ви сягнули вершини інтерпретації давнього образу, то це ніскільки не применшує мистецької вартості твору».* Але у відповідь почув: *«У мене інші критерії. У мене в критерій свіжості. Це сьогодні зроблено і мені цього достатньо! Для мене це дуже дорого коштує, бо отаке, зроблене вчора, для мене нічого не варте. Тобто, в нас різні критерії. Я не філософ, я – професіонал!».* На слова іншого співучасника дискусії – мистця Сергія Радька – *«Гличик чи макітра – це не образ!»*, Леонід Богинський уже спокійніше відповів: *«Я не дарма підняв бучу! Це не амбіції. Одне, що мене роздирає – художник не повинен відчувати себе покидьком. Тут же відбулося страшенно точне попадання в кітч. Якби тут були «гострі» роботи професіоналів, ніхто б нічого не зупинив».*

У один із завершальних днів симпозиуму Леонід Богинський на хвилі емоційних роздумів про суть авангардизму в мистецтві запропонував власну філософську теорію «пережовування»: *«Авангард – це щось нове. Багато робіт – «пережовано близько». Я вважаю, що вже якщо «пережовувати», то «пережовувати далеко».* Скажімо, Пікассо теж пережовував, але далеко брав. Але коли вони раз пережували, вдруге – а потім уже немає смаку. Воно нічого не має: виплюнь і все! Хоча воно ніби тими ж зубами сьогоднішніми пережовано, модерними: усі зуби поставили, і челюсті нові.

*Нове можуть продукувати могутні натури. Вони появляються іноді. Я вважаю авангардом «наївне» мистецтво.*

*Важливо, щоб з'явилися особистості. От Бог йому дав дух, вдихнув у нього дух і він прийшов з тим духом і видихнув його в життя. І все!*



*А більше нічого, крім цього духу, немає. З'являється сильний, могутній дух – з'являється особистість у житті. А все інше крутиться навколо».*

Такий же категоричний і цікавий Леонід Богинський і в оцінці загальної скульптурно-паркової ситуації в Слов'янську: «Це просто виставка окремих паркових робіт, бо немає прив'язки їх до місцевості та й завдання так не ставилося. Насип усе одно курганом не стане. Це просто необхідно для виховання смаків народу, як скажімо, за кордоном: люди надивилися тих чи інших творів і в них виробляється певний стереотип зовнішньої форми».

У цілому ж, спектр сприйняття симпозиуму був дуже різноманітним. Якщо для Володимира Онищенка найяскравішим враженням стали «**соловейки і глина**», для Ольги Безпалків – «**якісна глина**», для Сергія Радька – «**сто котлеток – від серця**», і «**приємно було пожити життям відпочиваючого**», для Марка Галенка – «**це мож-**

**ливість творчо попрацювати і творчо відпочити**», то для ініціатора симпозиуму – Віктора Левіта – «**це етап життя; усе, що було задумано, зроблено, а все зроблене буде стояти тут**».

Дійсно, симпозиуми гончарства (кераміки) дозволяють активно формувати самобутній образ міста, села, малої батьківщини кожного в Україні суцього. Але для цього, як свідчить практика, необхідні зусилля не лише художників-керамістів, а й місцевої влади та бізнесменів, які спільними зусиллями спроможні творити нові явища в сучасній українській культурі. Перший рік нового тисячоліття започаткував творчий діалог двох великих центрів – гончарства і кераміки: містечка Опішного – визначного центру народної художньої культури, загальноновизнаної гончарської столиці України, за якою стоять тисячолітні історичні традиції, і міста Слов'янська – одного з найбільших в Україні осередків з виробництва технічної кераміки та обладнання для керамічної промисловості, який нинішнього року відсвяткував своє 325-ліття. У майбутньому місто має непогану перспективу стати своєю столицею української технічної кераміки, де б розроблялися і втілювалися найпрогресивніші технології застосування кераміки в різних галузях народного господарст-

Момент урочистого відкриття парку керамічних скульптур. Слово виголошує міський голова Слов'янська Валерій Бондаренко. Слов'янськ. 29.05.2001. Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



ва. Технологічні досягнення справляли б позитивний вплив і на розвиток в Україні художньої кераміки, мистецькі достоїнства якої значною мірою визначаються можливостями технології.

Практика показує, що **симпозіуми до певної міри можуть бути своєрідними стимуляторами розвитку регіональних чи місцевих центрів кераміки. При цьому вкрай важливі пошуки власної форми і змісту мистецьких керамічних імпрез, щоб усі симпозіуми кераміки в Україні не були, як сіамські близнята.** Подібність дуже швидко набридає й призводить до втрати інтересу мистців до однотипних акцій. Зокрема, симпозіуми монументальної кераміки – це своєрідне «ноу-хау» Опішного – мають своє неповторне лице і колорит. Культивування їх в інших місцях у незмінному вигляді завжди матиме ознаки вторинності, до певної міри сприйматиметься як «керамічний second hand». На сьогодні ми маємо поки що суто географічне перенесення творчого практикуму керамістів з Опішного до Слов'янська. Весь антураж лишився майже незмінним: ті ж самі принципи організації і проведення, умови запрошення, відбору, участі і виготовлення творів, та ж сама паркова скульптура як основна тема акції, майже ті ж самі дійові особи (учасники практикуму і члени журі). **Очевидно, що майбутні симпозіуми в Слов'янську чи в інших**

**містах України мають формувати свою власну, не позичену, а оригінальну концепцію регіонального розвитку гончарних (керамічних) центрів, з власною ідеологією відбору учасників, умовами роботи, формами організації майстерень, проведення дозвілля тощо.** За таких обставин, художники отримують можливість на різних симпозіумах пізнавати різні вияви культури і мистецтва гончаротворення; вони вирішуватимуть різнохарактерні творчі завдання від образотворчої, технологічної, колористичної проблематики до культурологічних аспектів кераміки і філософського осмислення сутності їхньої професії.

Одним із завдань симпозіуму було **намагання його організаторів змінити на краще ситуацію в масовому виробництві кераміки в Слов'янську і посилити в ньому художній елемент.** Але, якщо учасники симпозіуму не змогли обминути знаменитого слов'янського керамічного базару з тисячами штапованих виробів, то сам симпозіум і місцеві виробники кераміки, здається, розминулися: **когорта художників-керамістів не справи-**

Віктор Левіт, Ростислав Шмагало, Анатолій Левіт на церемонії закриття Слов'янського симпозіуму кераміки '2001. Слов'янськ. 29.05.2001. Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Учасників і гостей симпозіуму вітає голова Донецької облдержадміністрації Віктор Янукович. Слов'янськ. 29.05.2001. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



ла сподіваного впливу на цілу армію місцевих ремісників, чії смаки і вподобання ніскільки не змінилися і навряд чи трансформуються в майбутньому в напрямку формування смаків покупців, а не слідування у фарватері масової культури (кітч). З огляду хоча б на це, невиправданою була робота квартету слов'янських Олександрів (Олександр Горборуков, Олександр Трегубов, Олександр Фоменко, Олександр Рогов) вдома, поза межами основної творчої бази. Вплив «домашніх» учасників на формування загальної творчої атмосфери, як і користь для них від професійного спілкування з колегами, були зведені до мінімуму, а тому від подібної практики доцільно відмовитися, запропонувавши аборигенам жити й працювати разом з усією групою мистців.

І ще одне важливе спостереження, винесене із симпозіуму: **подібні заходи не слід заганяти у прокрустове ложе конкретної теми.** Напрямок роботи, безперечно, має задаватися, але більш узагальнено, щоб мистці мали достатньо широкий діапазон вибору образів і якнайповнішої реалізації власних можливостей. **Вузька тема практикуму обмежує, зв'язує, породжує твори надумані й ілюстраторські,** оскільки, простуючи

цим тематичним коридором, художник інакше й може розкрити тему, як сталося, наприклад, і в Слов'янську зі «Словом про Ігорів похід».

Створений на території «Слов'янського курорту» парк керамічних скульптур (а не музей кераміки, як проголошувалося на церемонії закриття симпозіуму!) зробив **актуальною проблему збереження творів і унеможливлення актів вандалізму з боку відпочиваючих чи жителів міста.** Хоча організатори симпозіуму й звертали увагу його учасників на необхідності виготовлення скульптур без дрібних, тонких, навісних елементів, які можна легко відбити, зняти і т.д., не всі мистці зважили на це застереження. Як наслідок, уже протягом місяця після закриття симпозіуму, окремі елементи деяких скульптур були пошкоджені і навіть... відпиляні. Найбільшою спокусою для новочасних варварів стали птахи як частини скульптур, багато з яких уже «відлетіли» в невідомому напрямку. Отже, навіть ці прикрі факти свідчать про те, що попит на кераміку в Україні є, – дефіцитами залишаються ж як сама мистецька кераміка, так і загальна культура населення. Остання проблема в нашій державі стає все більш актуальною, і саме цим фактором переважно й **стримується сьгодні керамічна монументалізація українських парків та інших місць загального користування.**

Суттєва проблема, яку поставив симпозіум у Слов'янську, – **важливість і спроможність забезпечення його організаторами об'єктивного висвітлення події в засобах масової інформації** і, принаймні, коректного ставлення до того, що вже давно існує в інших регіонах України. Натомість, у публікаціях місцевих журналістів відчувається суто провінційне нестримне бажання не помічати всього того, що було доти, і намагання нинішню подію піднести читачам як унікальну, абсолютно оригінальну, навіть ціною певних фальсифікацій і перекручення давно відомих фактів. Зокрема, газети повідомляли про роботу на симпозіумі Ганни Семенко, Івана Микитюка, Івана Франка, Вячеслава Гутирі, хоча вони до Слов'янська не прибули [*Чернобровый Василий. Симпозиум как зеркало развития керамики // Совет. – 2001. – №33. – 5 травня*]. Газета «Вісті» розповіла читачам про участь у симпозіумі 25 художників-керамістів [насправді 21], у тому числі чотирьох із Слов'янська [було 5

осіб]; стверджувала, що подібні «симпозиуми – традиційна форма роботи керамічних товариств у багатьох країнах світу» [жодне іноземне керамічне товариство подібних заходів не проводить, бо всі вони опікуються виключно проблемами технічної кераміки]. Проте, перлиною цієї публікації є зовсім не спотворене прізвище голови Жюри «Ростислав Шмагайло» [треба – Шмагало], а майже сенсаційне повідомлення про те, що «головною ідеєю проведення симпозиуму кераміки у Слов'янську було створення Національного Українського керамічного товариства. І воно відбулося...» [насправді товариство створене ще рік тому в Опішному, на Установчому з'їзді 04.08.2000 року; статусу національного УКТ немає] [Давиденко Наталія. Події, яких чекали // Вісті. – 2001. – №61. – 2 червня]. Не набагато об'єктивнішою є і стаття Олени Луценко, підготовлена за матеріалами місцевої прес-конференції організаторів симпозиуму. Авторці здалося замало українських учасників заходу, а тому написала, що в ньому взяли участь учасники і гості «не тільки із всіх уголків України, а і із за рубежа» (жодного зарубіжного учасника не було), «організатори симпозиума подали заявку на внесення Славянського музею-парка керамічних скульптур в Книгу рекордів Гіннеса як унікального в своєму роді, і не без оснований рахували на успіх: подібний парк сьогодні є тільки в іспанському місті Барселона. Там зібрані твори тільки одного автора (у Славянського – більше 25 авторів)» [подібні парки існують у багатьох країнах; є він і в Україні, зокрема в Опішному, де з 1997 року формується Національна галерея монументальної керамічної скульптури, яка нині налічує 166 творів, виготовлених 106 художниками]. Далі авторка статті стверджує, що «керамічне виробництво на Славянщині зародилося ще до епохи Трипольської культури – в III тис. до н.е.» [Трипольської культури на Донеччині ніколи не було], «скульптури створені за спеціальною технологією із прочної шамотної глини»

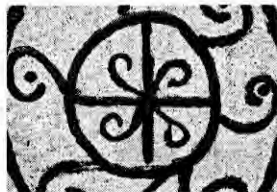
[особливої, спеціальної технології виготовлення керамічних скульптур не існує] [Луценко Елена. Сохранение музея-парка – наша общая забота // Совет. – 2001. – №44. – 16 июля].

\*\*\*

В один із останніх днів симпозиуму я зайшов до творчої майстерні Сергія Радька, який сидів у кутку кімнати в стані творчої медитації й почув підсумковий монолог мистця: «Ти знімай те, що треба, а не те, де люди втомлені сидять, зневірені! Треба бути там, де тяжело, де трудно! Де небезпечно. Понімаєш? – Не поміваєш! А тут ніякої небезпечності нема. Друзей нема! Спать хочеться! Їсти хочеться. І вообщі пора кінчат!»

Це вже були останні жартівливі акорди мистецького форуму. Втім, були й серйозні плани на майбутнє, які, як завжди впевнено і своєчасно, визначив Віктор Левіт: «Сьогодні – це симпозиум. Завтра – це регулярний симпозиум, рівень якого ми будемо постійно підвищувати. Після цього ми будемо рекламувати наш парк скульптури. Років через п'ять будуть перші результати».

Симпозиум завершився, лишивши мистцям і організаторам не лише втому, виснаженість від напруженої праці, а й світлу радість від почуття братерського єднання людей, фанатично відданих мистецтву, від усвідомлення того, що виготовлені в Слов'янську твори тільки-но починають своє життя й, напевно, набагато переживуть своїх творців, наснажуючи цю благодатну землю їхніми думками і почуваннями весни 2001 року. І, напевно, зовсім уже не буде дивиною, якщо в іншому місті чи селі України з'являться молоді ентузіасти, котрі збудують одну чи дві гончарні печі, які стануть основою нового українського симпозиуму кераміки. Але про це ми дізнаємося вже згодом, коли найновіший сьогодні симпозиум – у Слов'янську – стане частиною історії української кераміки XXI сторіччя.



Гран-прі Слов'янського симпозиуму кераміки 2001 та спеціальна нагорода Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України «За знання і втілення в кераміці мистецько-історичних традицій українців».

Світлана Сеніна (Харків).  
Скульптура «І далеко залетів сокіл,  
птахів побиваючи». Слов'янськ. 2001.  
Шамотна маса, пігменти, полива.  
Фото Олеса Пошивайла.  
Національний музей-заповідник  
українського гончарства в Опішному,  
Національний архів українського  
гончарства



Світлана Сеніна (Харків).  
Слов'янськ. 2001.  
Фото Олеса Пошивайла.  
Національний музей-заповідник  
українського гончарства в Опішному,  
Національний архів українського  
гончарства



Лауреат Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 у номінації «Монументальна керамічна скульптура».

**Сергій Радько (Опішне).**  
Скульптура «Легенда».  
Слов'янськ. 2001.

Шамотна маса, полива, теракота.  
Фото Олеса Пошивайла.  
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Сергій Радько (Опішне).**  
Слов'янськ. 2001.  
Фото Олеса Пошивайла.  
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Ольга Безпалків (Львів). Слов'янськ. 2001.**  
 Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Лауреат Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 у номінації «Монументальна керамічна скульптура».**

**Ольга Безпалків (Львів). Скульптура «Зсув».** Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

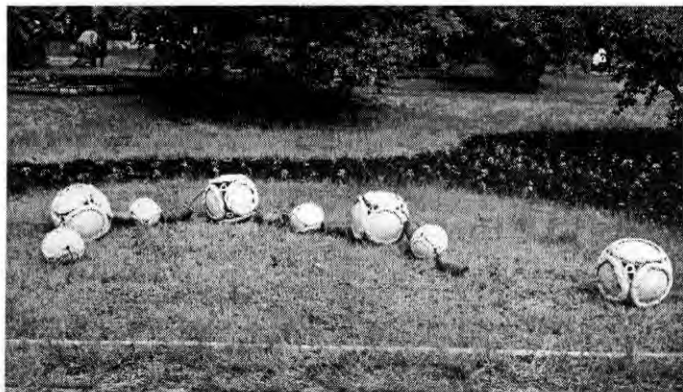


**Лауреат Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 у номінації «Монументальна керамічна скульптура».**

**Георгій Бєро (Донецьк). Скульптурна композиція «Примеркле сонце».** Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, окисли металів, теракота. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Георгій Бєро (Донецьк). Слов'янськ. 2001.**  
 Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





↑ Заохочувальна премія Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 «За авангардизм».

**Тетяна Потапенко (Львів).** Скульптура «Плач Ярославни». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива, метал. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



↓ Заохочувальна премія Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 «За декоративність» та спеціальна нагорода Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному «За досконале володіння гончарним кругом».

**Тетяна Павлишин (Львів).** Скульптурна композиція «Трава через рани землі проросла». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, ангоби, теракота. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Тетяна Потапенко (Львів).** Слов'янськ. 2001. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



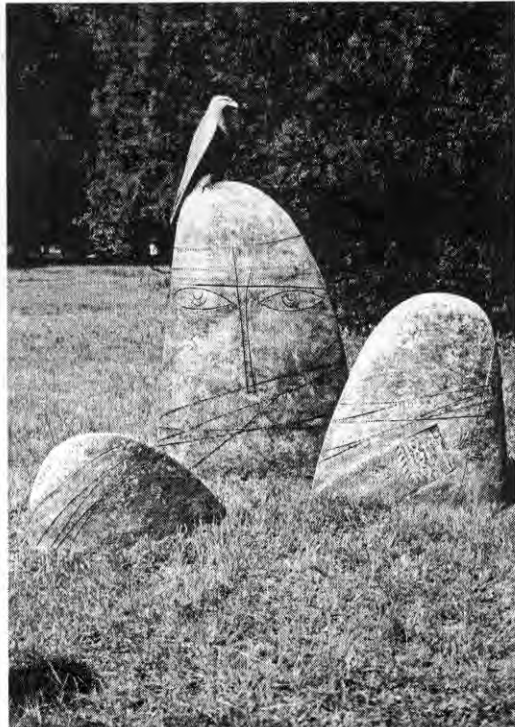
**Тетяна Павлишин (Львів).** Слов'янськ. 2001. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства







**Володимир Ковальов (Слов'янськ). Слов'янськ. 2001.**  
 Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Заохочувальна премія Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 «За досконалість форми».**

**Володимир Ковальов (Слов'янськ). Скульптурна композиція «На межі цивілізацій». Слов'янськ. 2001.**  
 Шамотна маса, пігменти, теракота. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Леонід Богинський (Київ). Слов'янськ. 2001.**  
 Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Леонід Богинський (Київ). Скульптурна композиція з 4-х частин «Торські моря» («Тріумф Ігоря», «Полон Ігоря», «Плач Ярославни», «Вартовий»), Слов'янськ. 2001.**  
 Шамотна маса, окисли металів, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





**Вячеслав Віньковський (Ужгород).** Скульптура «Вартовий землі слов'янської». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

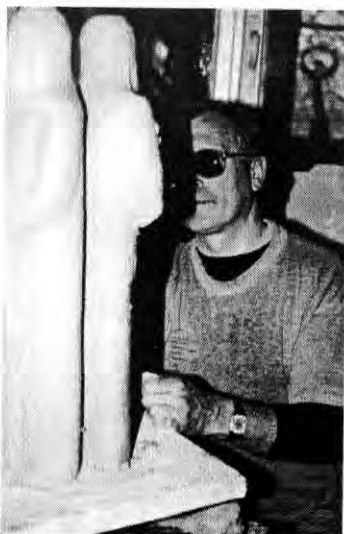


**Вячеслав Віньковський (Ужгород).** Слов'янськ. 2001. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Олександр Волошенко (Львів).** Скульптура «Спочатку було «Слово». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, окисли металів, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Олександр Волошенко (Львів).** Слов'янськ. 2001. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





**Марко Галенко (Київ). Слов'янськ. 2001.**  
 Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Диплом Ротарі-клубу «Слов'янськ» за реалізацію ідей Ротарі-Інтернешл і втілення їх у кераміці.**

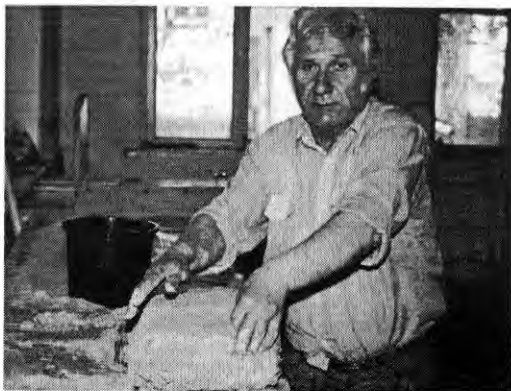


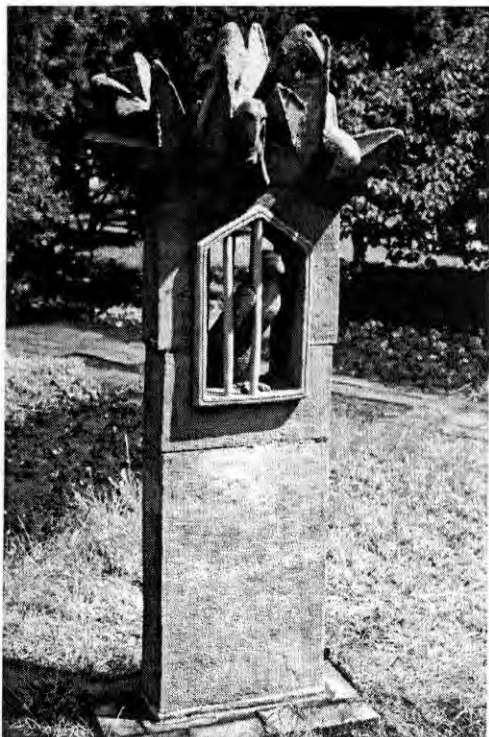
**Марко Галенко (Київ). Скульптура «Половецьким шляхом».**  
 Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, емалі, теракота. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Олександр Горбуров (Слов'янськ). Скульптура «І Дике поле навкруги...».**  
 Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Олександр Горбуров (Слов'янськ). Слов'янськ. 2001.** Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





**Федір Куркчі (Хмельницький). Слов'янськ. 2001.**  
 Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



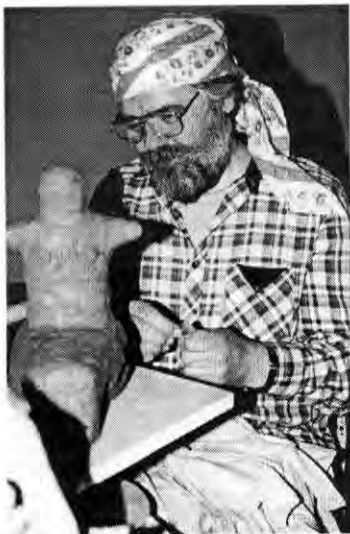
**Федір Куркчі (Хмельницький). Скульптура «Життя». Слов'янськ. 2001.**  
 Шамотна маса, пігменти, теракота. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Григорій Нестеренко (Донецьк). Слов'янськ. 2001.**  
 Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Григорій Нестеренко (Донецьк). Скульптура «Брати». Слов'янськ. 2001.**  
 Шамотна маса, пігменти, полива. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Володимир  
Онищенко (Київ).  
Слов'янськ. 2001.**  
Фото Олеса  
Пошивайла.  
Національний  
музей-заповідник  
українського  
гончарства  
в Опішному,  
Національний архів  
українського  
гончарства



**Володимир Онищенко (Київ).  
Слов'янськ. 2001.** Скульптура «Сум». Шамотна маса, ангоби, теракота.  
Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник  
українського гончарства в Опішному, Національний архів  
українського гончарства

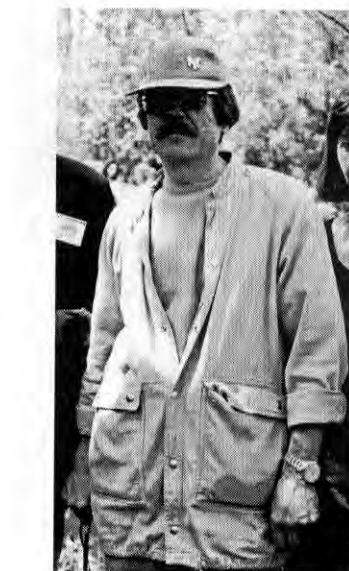


**Наталія Пензіна  
(Донецьк).  
Слов'янськ. 2001.**  
Фото Олеса  
Пошивайла.  
Національний  
музей-заповідник  
українського  
гончарства  
в Опішному,  
Національний  
архів українського  
гончарства



**Наталія Пензіна (Донецьк). Скульптура «Хоробра думка веде  
нас на подвиг». Слов'янськ. 2001.** Шамотна маса, пігменти,  
полива. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-  
заповідник українського гончарства в Опішному,  
Національний архів українського гончарства





**Олександр Рогов (Слов'янськ).**  
Слов'янськ. 2001.  
Фото Олеся Пошивайла.  
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Олександр Рогов (Слов'янськ).** Скульптура «Жага польоту». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива.  
Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Мирослава Русул (Ужгород).**  
Слов'янськ. 2001.  
Фото Олеся Пошивайла.  
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Мирослава Русул (Ужгород).** Скульптура «Доля». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива.  
Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Олександр Трегубов (Слов'янськ). Скульптура «Протистояння». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Олександр Фоменко (Слов'янськ). Скульптурна композиція «До 815-річчя «Слова о полку Ігоревім». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

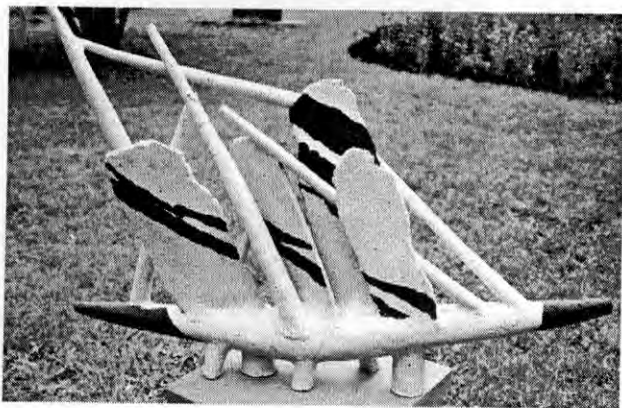


Володимир Шаповалов (Харків). Слов'янськ. 2001. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



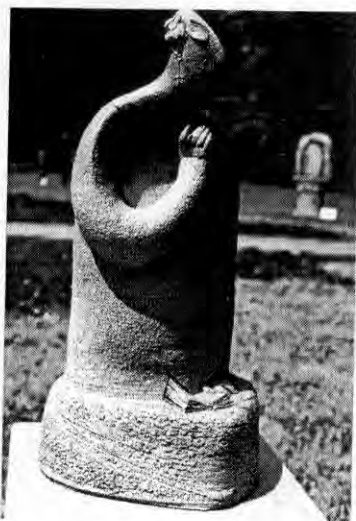
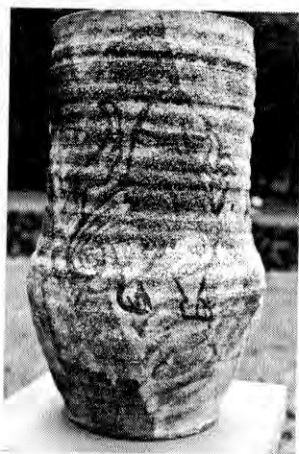
Володимир Шаповалов (Харків). Скульптура «0, Руська земле! Вже ти за пагорбом!». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, солі, пігменти, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





↓ Заохочувальна премія Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 «За оригінальність технології».

Володимир Шаповалов (Харків). «Золотий лев». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, гончарний круг, пігменти, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



⇒ Марко Галенко (Київ). «Спокій». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, теракота. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

← Георгій Бєро (Донецьк). «Астрологічний прогноз на завтра». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, солі, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Лауреат Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 у номінації «Візуалізм реальності».

Ольга Безпалків (Львів). Скульптура «І вчора, і нині, і завжди». Слов'янськ. 2001.

Шамотна маса, пігменти, теракота. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Диплом Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 «За високу майстерність володіння гончарним кругом».

Леонід Богинський (Київ). Композиція «Варіації». Фрагмент. Слов'янськ. 2001.

Шамотна маса, окисли металів, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства





**Олександр Волошенко (Львів).** «За вітчизну!». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива, теракота. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Володимир Ковальов (Слов'янськ).** «Три «О». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Володимир Онищенко (Київ).** «Глини Донбасу». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, окисли металів, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Федір Куркчі (Хмельницький).** «Довічна тема». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, теракота. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Сергій Радько (Опішне).** «Портрет». 2001. Слов'янськ. Шамотна маса, теракота. Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



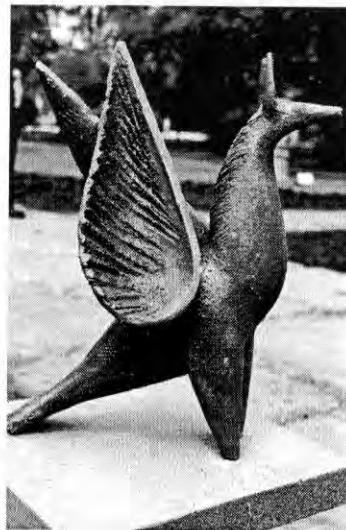
**Мирослава Росул (Ужгород). «Кончаківна».**  
Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, полива.  
Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник  
українського гончарства в Опішному, Національний  
архів українського гончарства



**Світлана Сеніна (Харків). «Пласти».** Слов'янськ. 2001.  
Шамотна маса, пігменти. Фото Олеся Пошивайла.  
Національний музей-заповідник українського гончарства  
в Опішному, Національний архів українського гончарства



**Олександр Трегубов (Слов'янськ).**  
«Половець». Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, ангоби,  
пігменти, полива. Фото Олеся Пошивайла. Національний  
музей-заповідник українського гончарства в Опішному,  
Національний архів українського гончарства



**Вячеслав Вінковський (Ужгород). «Симаргл».**  
Слов'янськ. 2001. Шамотна маса, пігменти, теракота.  
Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник  
українського гончарства в Опішному, Національний архів  
українського гончарства

07.10.2001

# НОВИЙ СМАК ДАВНЬОЇ НАСОЛОДИ

(про «раку-кераміку» в Україні і не тільки)



Гончар Олександр Вільчинський (Пологи, Запоріжжя)  
на симпозиумі «Раку-кераміка. Охтирка-2001».  
Охтирка, Сумщина. 29.06.2001. Фото Тетяни Зіненко

© Тетяна Зіненко

керамолог (Опішне)

«Амфора, глечик, ваза, чайник, кухоль, штоф, бокал, пляшка... Це професія. Професія речей, що оточують нас щодня, від народження до... Тисячоліття вони служать людям: бережуть, утримують, годують. Ми безпомилково визначаємо їх функцію за поєднанням ручок, ніжок, носиків та покришок, за довжиною горличок і опуклістю бічків. Нам добре відомо, що з чого складається, але ми хочемо більшого. Ми хочемо абстрагуватися від їхніх функцій. Функція – завдання конструкторів, про тіло нехай дбають технологи. Для нас важлива їхня сутність, їхня душа, щоб за допомогою форми, лінії, кольору вивільнити музику нашого серця, нашого розуму, музику нашої душі...»

(З «Маніфесту» учасників симпозиуму рукотворної кераміки «Раку-кераміка. Охтирка-95»)

**Н**инішньому літу, нинішньому часу притаманна так звана **керамізація суспільства**. Здається, людство потроху приходить до розуміння значущості кераміки як матеріалу вічного і майбутнього, і у зв'язку з цим зростає інтерес до глини, як до правічної субстанції, торкаючись якої переживає Майстер творчий екстаз [1, с.10]. Глиняний виріб, побувавши під владою всіх стихій, завжди ставав відображенням емоційної, інтелектуальної та астральної енергії епохи. Минуле, ХХ ст., стало часом переоцінки й переосмислення всієї історії мистецтва, і кераміка в ній постає як цілком самодостатня, індивідуальна галузь. В історії японського і світового керамічного мистецтва техніка «раку» відкрила етап, пов'язаний з професійною майстерністю окремих майстрів, стала своєрідним прапором епохи, коли в потоці безіменної творчості художніх ремісників все частіше стали з'являтися майстри, які формува-

ли власну художню школу, художню мову, напрямки, стиль. Працюючи над твором, художник-кераміст підсвідомо, інтуїтивно працює у нерозривному зв'язку з усією культурною атмосферою часу. Ця **поетичність творчого мислення** відображається у багатомовності кераміки, в прихованому контексті, натякові, що викликає в глядача потребу відкрити, оголювати справжню змістовність речі. Твір «раку», подібний до сяючої на сонці краплини: **цінність не в ній самій, а в її здатності по-своєму відображати світ.**

Що ж таке «раку-кераміка»? Японський ієрогліф «раку» означає «насолада, радість». Це стиль кераміки, назва керамічної техніки, назва середньовічної гончарної печі. Ця техніка виникла в Японії ще на початку XVII ст. на фоні «наближення мистецтва до духовного світу окремої людини» [2, с.465]. Вироби «раку» стали тоді прикладом поєднання творчої фантазії майстра з потребами ужиткового застосування речі. Основоположником «раку» вважається майстер Гьодзіро Сасаки. Він відмовився від гончарного круга, працював як скульптор, виліплюючи форми від руки, намагаючись пізнати нові можливості матеріалу. Посудини цього типу задумувалися як невід'ємний елемент традиційної чайної церемонії і тому особливо поширені й популярні саме чашки «раку» – важкі, зумисне грубі, політі густою, темною поливою. Ніби випадкова, асиметрія тут є основним композиційним прийомом. Кераміст, який творить «раку», зводить у ранг закономірності принцип випадковості затікання поливи, декорування, що, на перший погляд, не відповідає формі. Насправді, все це робиться з метою домогтися розмаїтості й свіжості відчуттів. Більше того, неправильності форми, деформації під час випалюван-

ня стали невід'ємною ознакою естетичної привабливості виробів. Прості за формою, часто без декору, ці твори мають таємничу, містичну здатність впливати на людську свідомість, створюють відчуття динамічної просторовості. Ідеалом «раку» визнана чашка «Фудзі-сан» мистця Хон-Амі Коєцу. Очевидці стверджують, що їй притаманні магічні властивості: змінюючись при кожному повороті, вона демонструє неповторність кожної миті, асиметрія і спонтанність її декору подібні до краси гірського пейзажу, захovanого під завісою туману, де все передовсім угадується, аніж розрізняється [2, с.650-654].

Техніка «раку» дозволяє провести випалювання всього за годину, при температурі 900-960° С. Після цього кераміка потрапляє у відновне середовище (дерев'яна стружка, солома тощо), де без доступу повітря поливи набувають люстрового блиску, а теракотові вироби задимлюються до різних відтінків сірого та чорного кольорів, створюючи багатющу гаму кольорів, іноді доповнених поливами та втортими оксидами. Для печей характерне швидке підвищення температури, що витримує не будь-яка глина. У техніці «раку» головне – **імпровазія, несподіванка, ризик.** Елемент ризику, завжди присутній у кераміці, тут доведений до крайності. А це загострює і без того напружені відчуття. Тому сама техніка вимагає форм узагальнюючого плану, спокійних, не обтяжених виступаючими поверхнями. «Для раку головне не форма, як у скульптурі, а ефект декору, – стверджує художник Григорій Протасов. Головне для «раку» – площа, яку наповнюють димом, тріщинами, навіть сліди від пальців іноді стають чудовим елементом декору і фактури». Звичайно, щоб побачити незвичайну красу у



Нічне випалювання «раку-кераміки». Сергій Кайдак (Мінськ; ліворуч), Олександр Вільчинський (Пологи, Запоріжжя). Охтирка, Сумщина. 29-30.06.2001. Фото Тетяни Зіненко

Момент нічного творення  
«раку-кераміки».  
Охтирка, Сумщина.  
29-30.06.2001.  
Фото Тетяни Зіненко



шорсткій фактурі поверхні чашки, необхідна певна підготовка, велика культура сприйняття, витончений художній смак. Це робить поняття «раку» не стільки мистецтвознавчим, скільки філософським. **Філософія «раку» в тому, щоб розвивати в людині здатність бачити в малому – цілий світ, у застиглій глині – живу, одухотворену красу.** Практична неможливість отримання двох зовсім однакових речей дає справжню насолоду як від творення, так і від споглядання, і від життяку.

У Європу техніка «раку» прийшла на початку 1920-тих років завдяки відомому англійському керамісту Бернарду Лічу. Побувавши в Японії, пізнавши та зачарувавшись «раку», він створив на батьківщині майстерню з виробництва посуду. Особливістю її було те, що тут ужиткові, власне, речі створювалися заради мистецтва, заради перетворення повсякденності. Підсумком праці Б.Ліча є його «Книга кераміста», у якій викладені думки про сутність кераміки, про її професійність та мистецькі витоки, вона й досі має неабиякий вплив на становлення і розвиток професійної кераміки в світі [3, с.28-38].

Слід зазначити, що у своєму первісному вигляді японська кераміка «раку» не зовсім зрозуміла і не зовсім сприйнята європейцями. А у нас – Своє, слов'янське «раку», що базується на нашій таки ментальності і традиціях. Українські художники-керамісти, які звертаються до досліджуваної нами техніки, – вихованці різних художніх шкіл, напрямків, стилів, – але всіх їх об'єднує жага нового, непередбачуваного, неординарного. І тут не тільки свіжість відчуттів. **Техніка «раку» розкріпає кераміста, дає йому можливість експериментувати з формою, з кольором,**

дає безліч неповторних елементів творчості. У ній все залежить від природи, від стихії, від випадку, навіть від раптового потоку повітря. Єднаймося, хто любить сюрпризи!

У цьому плані показовими є симпозиуми рукотворної кераміки в Україні. Вони проводяться в місті Охтирка на Сумщині, починаючи з 1994 року, завдяки неабиякій наполегливості і енергії їх незмінного ініціатора та організатора, художника Григорія Протасова. Ця людина – справжній фанат своєї справи, здатний робити те, що мусить, незважаючи на обставини. Причому, робить він усе з неабиякою любов'ю до кераміки і до людей, що її творять. **«Протасов робить кераміку як казку,»** – говорять художники. Здається, і свої симпозиуми він також робить як казку. Коли цього року основний час симпозиуму припав на другу половину аж занадміру дощового червня, коли роботи практично не сохли (пам'ятаймо, в умовах близьких до первісних!), коли київський скульптор Гія Міміношвілі викладав прямо на болоті паркет із дощок, щоб хоч якось добратися до майстерень, – здавалося б, усе, природа, проти! Та сходило сонце після чергового нічного «ракушного» випалювання, чудово притягувала до себе тепла Ворскла, і життя налагоджувалося. (Я знайома з Григорієм Протасовим з червня 1995 року, з другого симпозиуму і завжди відтоді захоплююся його надзвичайною постійністю, такою рідкісною в нашому сучасному нестійкому житті, яке давні китайці назвали б не інакше, як часи змін).

Симпозиуми «раку-кераміки» стали не просто місцем вільного спілкування мистців, а подією в житті художників багатьох країн, яких приваблює оригінальний метод творчо-технологічного процесу, можливість, з одного боку, випробувати себе в

складних первісних умовах, а з іншого – розширити сферу власних творчих пошуків у царині мистецтва кераміки. Самі художники-учасники стверджують, що симпозиуми – це процес **«зіткнення почуттів первісного кераміста, що пізнає таємниці ремесла і править живим вогнем, і сучасного художника, для якого глина є естетичною субстанцією, що через руки мистця мовою образу говорить про його емоційний та інтелектуальний світ, синтез яких створює певний філософсько-спонтанний стан першовідкривача»** [4, арк.1].

**Учасниками цьогорічного симпозиуму «Раку-кераміка. Охтирка-2001» стали 14 художників з Росії, України та Білорусі.** Серед них незмінні: Григорій Протасов, Лявон Трацевскі, Сергій Кайдак, Грина Коваленко, і ті, хто вперше спробував для себе стан «первісного кераміста». Це кияни Олена Бланк, Гія Міміношвілі, Ніна Скоря... А живописець із Росії Анатолій Сметанін взагалі на симпозиумі вперше взявся за глину і був вельми задоволений від такого цікавого знайомства. Постійний учасник симпозиумів, мінський художник Сергій Кайдак поділився своїми спогадами і враженнями: «Перший подібний керамічний пленер відбувся в Білорусі року 1990. Його ініціатором виступив завідувач кафедри кераміки Мінської академії мистецтв Володимир Уренович. Саме він заклав у серця своїх студентів непримиральною любов до цієї керамічної техніки. Усе відбувалося просто: виїхали на озеро, накопали місцевої глини, склали першу піч, виліпили роботи, випалили... Але такою імпровізованою нібито простотою керували визначені ідеї та висока професійність. А сучасні наші симпозиуми іноді переходять від завдань **ізолюваності, професійності на так званий «тусовочний»** варіант. Переконалий, що керамікою справді треба займатися тільки професійно, а це й означає довести все до максимальної простоти, до довершеності. До чого, власне, й прагне сучасне мистецтво. Профі – це той, хто робить все легко, ніби граючись. Але цій легкості передую важкий і довгий шлях тяжкої праці, помилок і досвіду. Тут, у Охтирці, головне – це спілкування з людьми, з природою, без якої «раку» просто не може існувати. Сутність «раку» в тому, щоб кожного разу створювати щось нове...»

Мистецтво давніх традицій сприяє також пробудженню і стимуляції генетичної пам'яті, віднайденню нерозривного зв'язку з традиціями свого народу. Це красномовно, хоча й підсвідомо, звучить у роботах таких, здавалося б, традиційно сучасних художників, які мовою сучасного мистецтва демонструють нове, цікаве у своєму власному світовідчутті. Однак деяка **відсутність внутрішньої свободи** дається взнаки, і тому деякі

художники зациклюються не стільки на випадковості результату, скільки на кінцевому ефекті роботи, прагнуть **запрограмувати ризикований результат.** «Художникам іноді бракує внутрішньої розкритості. Хотілося б, щоб художники робили свої твори більш стихійно, більш спонтанно, більш «по-хуліганськи». У «раку» гра, імпровізація, несподіванка – головне. Так само, як і обов'язковий елемент ризику. За ним все ж треба залишати пріоритети», – авторитетно заявляє Григорій Протасов. Створюючи «раку», він прагне домогтися потрібної деформації посудин, найтонших градацій кольору черепка та поливи. І нова форма мусить наповнитись новим змістом. Замкнені, схожі на скриньки форми, прями кути, чіткий розрахунок ліній видають владну натуру мистця, його твердий, непохитний характер, помножений на відчайдушний романтизм справжнього художника.

А найкраще, як на мене, це те, що **симпозиуми «раку-кераміки» мають своє – сформоване, оригінальне, вишукане, творче – обличчя.** Що вони зовсім не схожі на Національні симпозиуми гончарства в Опішному, на симпозиум монументальної керамічної скульптури в Слов'янську, на інші керамічні пленери. Це чудово, що ми всі – такі різні, і залишаємося собою, створюючи одну справу,кладаючи в неї частинку власної душі; що кожен керамічний симпозиум – це той же непередбачуваний шедевр «раку»! Нам заздрають художники інших країн, що у нас така тотальна керамізація! Хочеться тільки, щоб подібних шедеврів було у нас, в Україні, ще більше: таких сучасних, потрібних, красивих і різних! Ще Сальвадор Далі говорив, що у часи загрозової техніки і процвітання посередності, від яких нам випала честь потерпати, може саме ці твори покинути врятувати мистецтво від порожнечі.

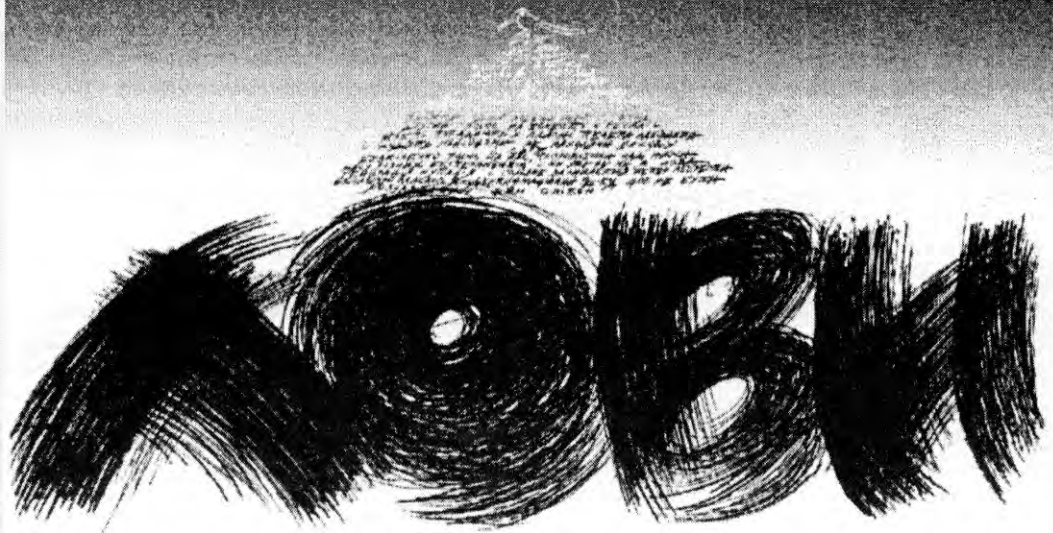
Серпень 1996-серпень 2001

1. *Пошивайло О.М. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна.* – К.: Молодь, 1993. – 408 с.: іл.
2. *Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Краткая художественная энциклопедия.* – М.: Советская Энциклопедия, 1981. – Т.5. Финикия-Япония. – 720 с., илл., карт., 56 л. илл.
3. *A Potter's Book by Bernard Leach. Transatlantik arts ink.* – Seventeenth Amerikan Printing, 1973. – 295 p., ill.
4. *Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства.* – Ф.1. – Оп.3. – Од.зб.21. – 27 арк.

03.09.2001

ЛЬВІВСЬКА ОБЛАСНА ОРГАНІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКИЙ ПАЛАЦ МИСТЕЦТВ

ГАННА ОКСАНА ЛИПА ЕЛЬШАД РУСТАМОВ  
КЕРАМІКА ГРАФІКА



ДІАЛОГ НАОДИНЦІ З СОБОЮ

Від 1 до 19 квітня 2001 року  
у Львівському палаці мистецтв експонувалася виставка  
художника-кераміста Ганни-Оксани Липи  
та художника-графіка Ельшада Рустамова  
«Лови. Інсталяція»



*"І розмовлено з любов'ю з образами, так як екстази любові"*



«Я розмовляю з тобою образами, так як ти любиш», — каже персонаж роману Хуліо Кортасара «62. Модель для Складання» другому, точніше, другій.

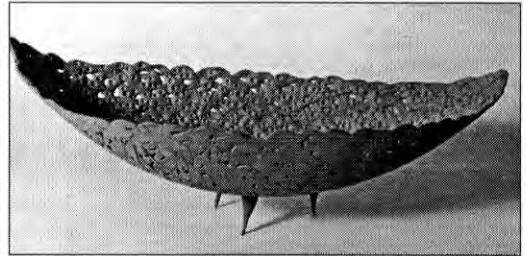
**Т**е саме кажу я вам і ця виставка, роз'яснюючи особливості творчої манери.

Я надіюся, що **ви любите**, коли мистець говорить мовою символу-образу, метафорами, асоціаціями, а не декларативним текстом, при тому знаючи, що існує 2 типи людей: перший — споживач, який хоче **100% гарантованого задоволення**, і другий — **співатор, творець**, який здатен і готовий переосмислювати, співпереживати, творити і розшифровувати багатшаровий ланцюг символіки, міфу, метафор, синтезуючи і виокремлюючи явне від уявного, реальне від нереального, існуюче від неіснуючого, ту **межу, де вирують пристрасті і емоції, злету і падіння.**

Ця виставка витала в повітрі, давно видозмінюючи пластичні ходи і акценти, але **постійним завжди залишався термін, термін весняного пробудження людини і природи, коли дається нагода**

**і шанс переосмислення, катарсису перед Великоднем.**

Коли починаються **лови невидимого звіра, звіра всередині нас**, його витравлення і виокремлення світла від п'тьми. Увійшовши в лабіринт життя і проходячи його колами, плекаймо і **БЕРЕЖІМО ТЕ СВІТЛО ВСЕРЕДИНІ НАС, і СТАНЕМО НЕВЛОВИМИМИ.**







Сама ідея виставки і тематика робіт виникла і була започаткована в 1998 році на творчому 34 Міжнародному пленері з кераміки і скульптури, який проходив у Болеславці (Польща). Мною було зроблено серію пластів (22 шт.) «У пошуках золотої рибки» і «Сон», де твір твориться на тонких нюансах градації кольору і лінії, в'яжеться як павутина-сон чи нанизується-зав'язується у спіраль як мушля.

В одному часі появляється серія графічних листів «Ану, спіймай», «Мутації» Ельшада Рустамова.

Подальша праця 2-х років (1999-2000) була направлена на створення пластів у кераміці з циклу «Мутації» у співавторстві з Ельшада Рустомовим (часткове використання рисунків із одногоименого циклу).

Серія рисунків із циклу «Мутації» представляє своєрідний графічний літопис, медичну карту-книгу хвороби суспільства після соціальних зрушень, перебудов і хаосу, боротьби людського і звіриного в самій людині з діагнозом різних мутацій після вибухів, зсувів і катаклізмів.

Це своєрідна боротьба з «ламання хребта», розчленування-перетворення в «плазуна», і в ще примітивно-простіший безхребетний організм – «інфузорію-туфельку».

Символічне число 40 (листів графіки) слугують по дві сторони як лакмусовий папір стану людини в цьому суспільстві, її пізнання і переосмислення самої себе, буття, екології власного я, катарсису-очищення-визволення з надією на просвітлення і одужання. Це як своєрідна сповідь.

**Керамічні графічні пласти** (техніка: форма-відбиток) між графікою — як печать заключного діагнозу. Монтування в графіку рентгенівських знімків хребта людини підсилює дію.

Центральну частину простору зали займає кераміка (автор Ганна-Оксана Липа).

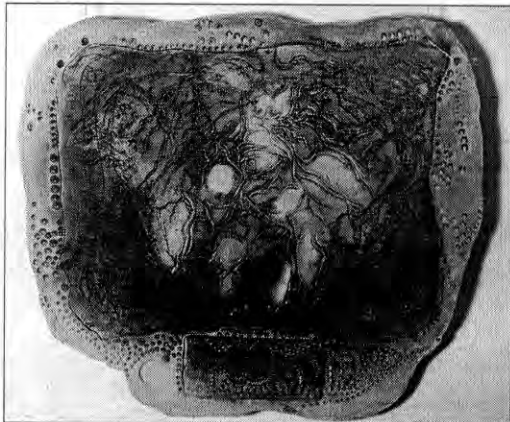
Це тонка «гра-павутинка» рельєфу і образу-асоціації, трансформування пластичного ходу модуля в різні настроєві забарвлення, перевтілення-перетікання одного в друге, ланцюгова реакція круговерті-колообігу, напруги-значення з багатоваріантністю, як у природі в гармонійній залежності одне від другого, коли одне підживлює, друге стає ґрунтом-кормом для третього; ця ієрархічна узалежненість будує цілу систему знаків життя і існування.

прорватися до неспотвореного, безпосереднього переживання й засвоєння «архетипових образів»



• Не відійти від світової сцени вторинних ефектів до тих причинних зон душі, де насправді гніздяться труднощі, й там ті труднощі з'ясувати, вирвати їх із корінням у своєму власному випадку (себто дати бій дитячим демонам своєї місцевої культури), й прорватися до неспотвореного, безпосереднього переживання й засвоєння того, що К.Г.Юнг назвав «архетиповими образами».

• Архетипи ж, що їх треба відкрити і засвоїти, є достеменно ті самі, що надихали через усі аннали людської культури основні образи ритуалу, міфології й видіння.



Асоціативно твір трансформується – твориться – дотикається на синтезі старих зразків-схем єгипетського рельєфу, шумерських таблиць.

Центр – це початок, вічне «яйце-райце» – символ безперервного колообігу життя й відродження вегетативних сил природи й підняття-драпання вгору по ієрархічній «драбині», щоб заслужити своє місце-гніздо, свою годівницю.

Такі назви мають однойменні композиції: «Яйце-райце», «Драбина», «Годівниці», «Гнізда», «Згряя», «Сито», «У пошуках золотої рибки», «Лабіринт».

Це своєрідна схема поступальності людського існування. У цій круговерті залишається одна важлива річ: залишитися людиною, щоб не збитися, не залутатися, не зійти на манівці у лабіринті життя.

Закони природи уподібнені, тому й образ з життя пернатих вибрано як найкращий варіант для ілюстрації.

Натягнуті в просторі драперія й сіті – як засідки-перепони, труднощі, які виникають на шляху. Внизу на підлозі символічна фігура лабіринту – знаку землі.

**Колористика виставки** будується на градації синього кольору – дух, градації тілесних (оголених) тонів глини до коричневих – тіло.

Білі аркуші паперу графіки, Темний колір паспарту – світло й тінь (процес висвітлення). Творчий реалістичний хід – червоні кольорові вкраплення на пластах (документальний образ крові), рентгенівські знімки, вмонтовані у графіку як факт експериментів, операцій. І тут уже прочитується **КОНЦЕПЦІЯ**

## **ВИСТАВКИ-ІНСТАЛЯЦІЇ «ЛОВИ».**

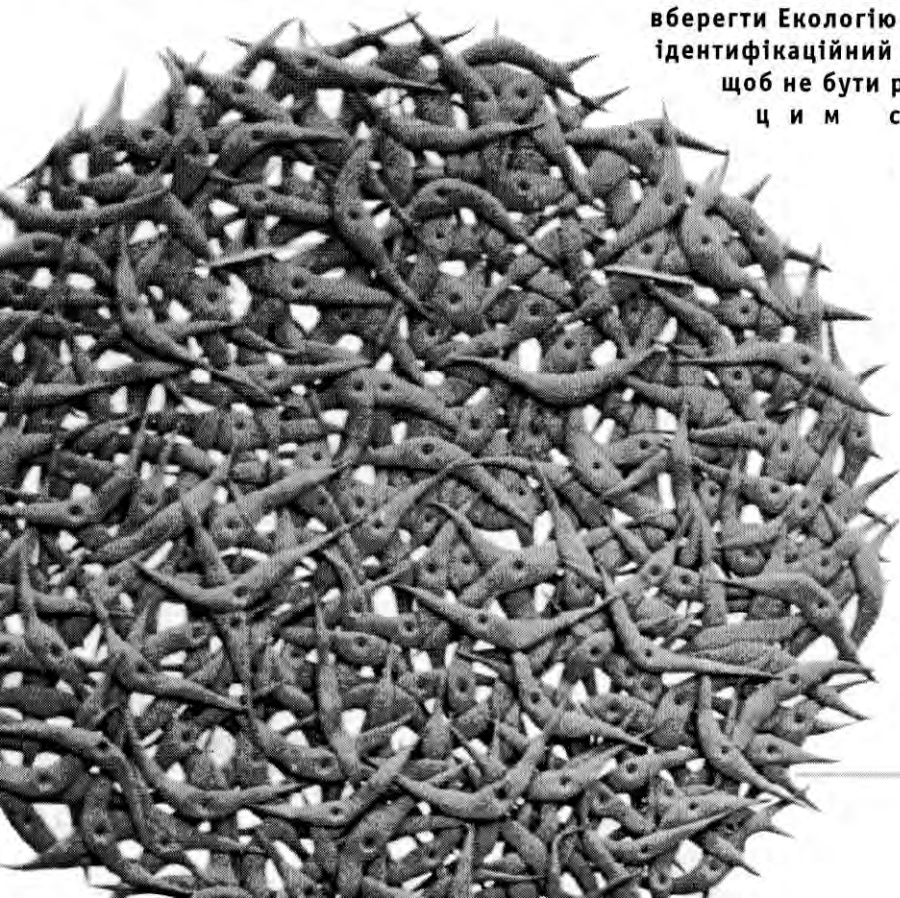
### **«СВІТ ЛОВИВ МЕНЕ І НЕ СПІЙМАВ»,**

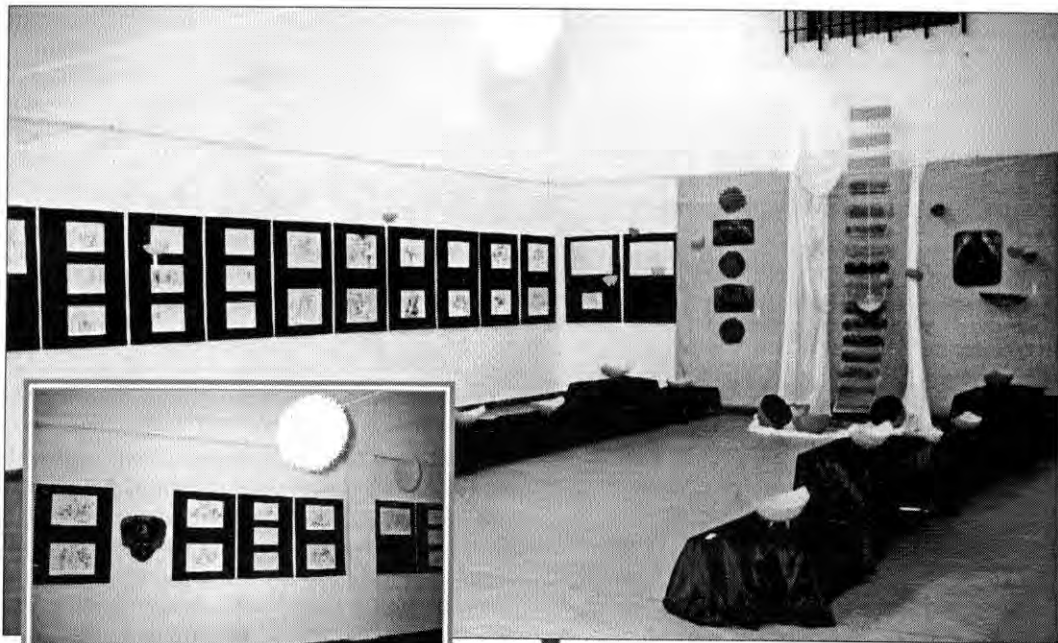
– тільки Великий філософ Сковорода міг так сказати,  
**бо всі ми та на щось ловимось.**  
Можемо бути впійманими чи на слові,  
чи на ділі.

### **Всюди існують пастки.**

Один – ловець душі і серця,  
другий полює на почесі і регалії,  
треті попадають у власні тенети-лабіринти  
і ходять манівцями, не знаходячи виходу,  
**і світ безкінечно полює на нас,**  
проробляючи над нами  
масу різних експериментів,  
і ми – уже не ми,  
а нова генерація-мутація,  
і головним залишається тепер  
вберегти Екологію власного я –  
ідентифікаційний ген-код,  
**щоб не бути розчавленим**  
**ц и м с в і т о м .**

© Ганна-Оксана Липа





РЕФЛЕКСІЇ ВІД ІНСТАЛЯЦІЇ



«ЛОВИ»

Де мисливець, а де жертва ловів? На кого полює мисливець, ловчий? Що дивгає його ловчими хитросплетіннями? Чи не бажання підкоряти, володіти, насолоджуватись? А чи не стає в кінцевому результаті мисливець жертвою своїх ловів? І чи не починається це з переступання Великої Таїни Природи, яка схована в Лабіринті, і з входження у кінечний часо-простір для того, щоб упіймати наївним розумом ловця і отримати насолоду від володіння? Бо ж неспроможний збагнути вічність і безкінечність.

Ось такі чи подібні запитання виникають, коли ступаєш у простір інсталяції. Цей простір ніби поділений на дві частини, дві тісно пов'язані частини. Простір гармонії заповнюють предмети, створені з першоелементів світу — глини, вогню. Вони несуть печатку початку світу, трансформуються з найпростіших елементів (зграй), одухотворюються і височіють.

Інша частина — це транс-мутація тілесна, без-духовна, без-відповідальна. Наслідок і причина ловів — бажання насолоди від володіння, користування, підпорядкування.

Загалом інсталяція — це погляд у глибини світу, гармонію його розвитку і нашого буття в ньому, це засторога порушення гармонії як взаємозалежності й взаємовідповідальності, як основи відносин різних елементів світу, втручання у них людини з гординою володаря і ловця.

© Зеновій Мазурик

більшість із нас сьогодні заблукані в лабіринті

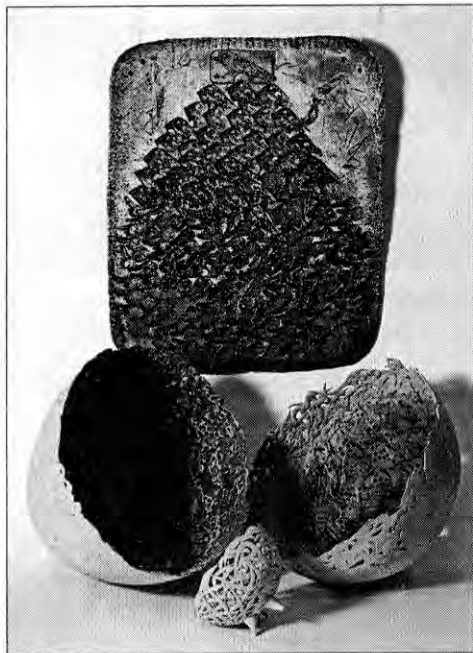


• Велика маса чоловіків і жінок обирає не такий ризикований шлях щодо позасвідомих громадянських і племінних рутин. Але й ці шукачі є спасеними завдяки успадкованим символічним допомагам суспільства, ритуалам переходів, благодатним таїнствам, що їх віддавна дарували й передавали через тисячоліття спасителі.

Тільки ті, хто не знає ані внутрішнього поклику, ані зовнішньої доктрини, перебувають у відчайдушному становищі; себо ж більшість із нас сьогодні заблукані в тому лабіринті, що в серці й поза серцем. Гай-гай, де ж вона, та проводирка, люба дівчина Аріадна, що дасть нам ключ, який наснажить нас хоробрістю стати віч-на-віч із Мінотавром і виведе на волю після того, як чудовисько буде знайдено й забито?



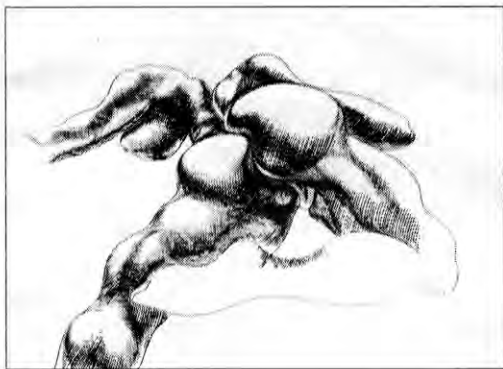
Ідеологія виставки-інсталяції «Лови» розвинулась із самої емоційної природи Ганни-Оксани Липи, для якої інституція Життя має незліченне число духовних координат. Перше, що свого часу їй удалося «зловити», це сучасність у міжчассі великих цивілізаційних циклів, поміж яких здебільшого загублюється сам слід існування Людини та її Божого Призначення. Через те зану-



реність художниці у містику руху має серйозне психологічне та герменевтичне обґрунтування. Концепт загадки присутній і в програмі «Ловів», де інтуїтивний струмінь Ганни-Оксани Липи сфокусувався на ідеї катарсису як формі «визволення з надією на просвітлення і одужання».

Асоціативний хист художниці дозволив їй розчинити структуру діагнозу духовного стану суспільства в морфології сучасного мистецтва. Образний хід знайдено на стику досвіду великих дохристиянських культур, які залишили яскравий слід у тлумаченні світобудови з відповідним добором символістських ключів і семантично ємних знаків. Художниця концептуалізувала власні

тотальність одкровення, що є життям. Joseph Campbell.

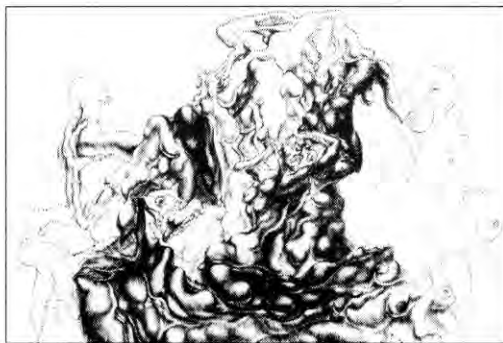


• Як зазначає Гілберт Маррей у своїй передмові до Байвотероного перекладу «Поетики» Арістотеля, трагічний *katharsis* (себто «очищення» емоцій глядача трагедії через переживання ним жалю і жаху) відповідає давнішому ритуальному **катарсису** («очищенню» громади від запламувань та отрут минулого року, від старої зарази гріха й смерті).

• **Трагедія** – це трощення форм і нашої до них прихильності; **комедія** ж – буйна та безтурботна, невичерпна радість життя непереможного. Тож обидві вони є термінами єдиної міфологічної теми, єдиного міфологічного досвіду, який включає їх обох, а вони охоплюють його: спуск вниз і сходження вгору (*kathodos* та *anodos*), які разом становлять тотальність одкровення, що є **життям**, і які індивід має знати й любити, якщо йому випадає бути очищеним (*katharsis* = *purgatorio*) від зарази гріха (непослуху божественній волі) й смерті (ототожнення зі смертною подобою).

Джозеф Кемпбел  
Герой із тисячею облич

Joseph Campbell  
The hero with a thousand faces



критерії моралі, уклала їх в систему «екології власного я», представила тему через форму «грипавутинки» у багатоваріантності пластичних звуків. Архетипізовану територію «Ловів» доповнює графічний цикл «Мутації» Ельшада Рустамова, який поза тим становить самодостатню цілість у представленні діагностичних сигналів при обстеженні медичного стану суспільства.

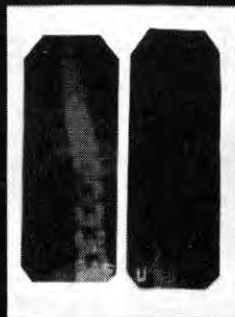
© Роман Яців

26.04.2001

**P.S.** Розповідь про виставку проілюстрована фотографіями експонованих на ній творів Ганни-Оксани Липи (кераміка) та Ельшада Рустамова (графіка)

**Мистець Ганна-Оксана Липа. Львів. 26.04.2001.**

Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



• «Речі змінюються всі — не вмирає нічого. Лиш дух блукає, то тут, а то там перебуде, посівши яку лиш вподобає форму...

Адже того, що колись існувало, немає вже; те ж, не було чого, бути прийшло, і так знову прокрутиться цілий **круг руху**».

Овідій. Метаморфози

• «Кажуть, що тільки тіла, в яких живе оце вічне, незнищенне, незбагненне Я, мають кінець».

Бхагавад-гіта

• «Простір є безмежним не через велике розширення, а через поновлюваність форми! **Те, що існує**, є шкаралупою, яка плаває в безконечності **того, що не існує**»

A.S.Eddington



# ГОНЧАРСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ: НОВІ КОНКУРСИ



## І ЧЕРГОВІ НАГОРОДИ

© Вікторія Спільник

директор Видавництва «Українське Народознавство»

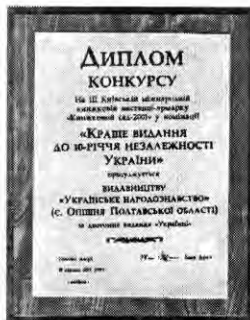


**В**идавництво «Українське Народознавство», що функціонує в структурі Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, знане в нашій державі як елітарний заклад, цілком зорієнтований на наукове вивчення і популяризацію гончарства як феномена етнічної культури. Воно цілеспрямовано прагне формувати в Україні національний культ гончарства, утверджувати шанобливе ставлення українців до власних національних святинь. Останніми роками у ньому побачили світ книги, присвячені різноманітним проблемам вітчизняного гончарства, кераміки. Водночас, одним із напрямків діяльності видавництва є підготовка книг народознавчої тематики, які дозволяють глибше пізнавати особливості традиційно-побутової культури нашого народу. Таких видань за десятиліття здійснено небагато, але всі вони стали помітними явищами в культурному житті країни. А про те, що це дійсно так і є, свідчать хоча б дві важливі події, що сталися в Україні останнім часом.

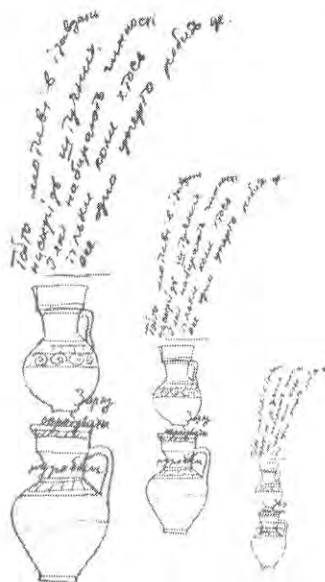
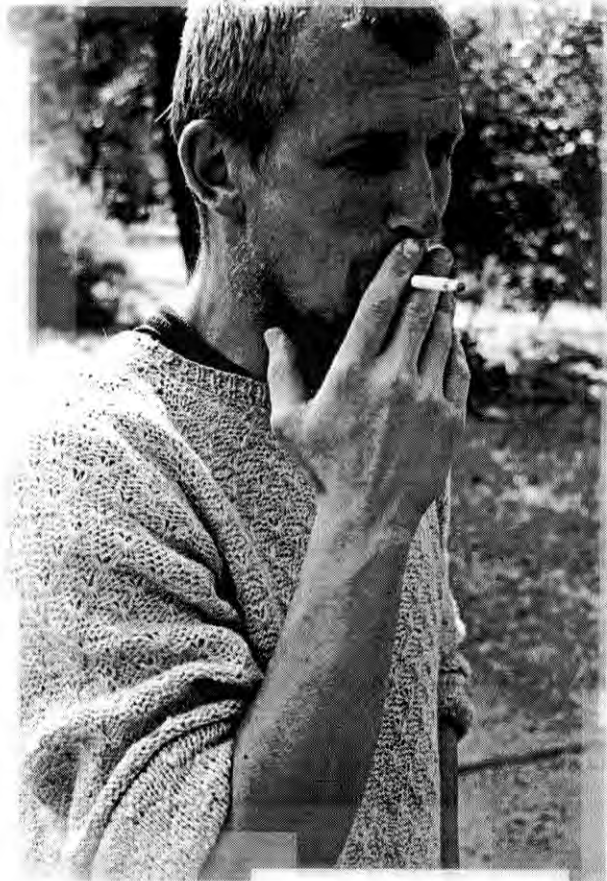
У 2001 році видавництво взяло участь у двох престижних українських конкурсах книги і в обох стало лауреатом. Зокрема, в першій половині року проводився **Всеукраїнський конкурс «Мистецтво книги України»**, який уже став традиційним. «Українське Народознавство» було учасником цього творчого змагання вітчизняних книговидавців ще в 1998 році, й тоді ж, за Національний культурологічний щорічник «Українське Гончарство», стало лауреатом Всеукраїнського конкурсу «Художник та друкарство України». Не обійшло увагою поважне журі конкурсу й нові книги, підготовлені в Опішному. Особливу увагу привернуло найфундаментальніше видання останніх десятиліть про український народ, минувшину й сьогодення його традиційно-побутової культури. Мова йде, звичайно ж, про історико-етнографічну монографію у двох книгах «Українці». За одностайним рішенням журі цьому раритету присуджено третю премію конкурсу. Вручення нагород відбулося в будинку «Преса України», де зібралися представники провідних українських видавництв. За визнанням учасників цієї урочистої церемонії, конкурс надав можливість оглянути й проаналізувати стан вітчизняного книговидання, зацентрувати увагу не лише на винятковій ролі змісту книг, а й на їхньому художньому оформленню та рівню поліграфічного виконання.

У рамках відзначення в Україні 10 річниці Незалежності, з 15 по 19 серпня 2001 року в Києві, у приміщенні «Українського дому», відбулася **III Міжнародна книжкова виставка-ярмарок «Книжковий сад-2001»**, яка сприяла широкому обміну досвідом у сфері книговидання, поліграфічного виробництва, книгорозповсюдження. Вона також передбачала проведення спеціальних семінарів, тематичних презентацій видавництв, зустрічей між представниками видавничих організацій з усіх регіонів держави та зарубіжних країн. Це була гарна нагода книговидавцям показати, що вони зробили і чого досягли за роки державної незалежності. Під час проведення цієї ювілейної виставки проводився **конкурс «Краща книга на рубежі нового тисячоліття»**, результати якого були проголошені 19 серпня 2001 року. Його учасником було й Видавництво «Українське Народознавство», яке за «Українців», у номінації «Краще видання до 10-річчя Незалежності України», знову відзначене дипломом конкурсу та цінним подарунком.

Видавництво «Українське Народознавство» є єдиним видавництвом, яке знаходиться в сільській місцевості, але, незважаючи на периферійність географічного розташування, воно щороку досягає чималих успіхів і за роки діяльності стало відомим в Україні. За півроку воно отримало дві нагороди за одне й теж видання, що трапляється досить рідко. Це свідчить про те, що поли обмаль часу, фінансів і можливостей сьогодні в Україні можна видавати книги, які не лише мають попит у читачів і стають особливо значущими етапами в культурно-духовному поступі нашої Держави, але й привертають увагу організацій і закладів, знаних у книжковій галузі, та отримують нагороди державного значення.



18.09.2001



## ДУМКИ ПРО ГОНЧАРНУ МАЙСТЕРНЮ

© Сергій Радько

художник-кераміст  
(Колегіум мистецтв у Опішному)

**ГОНЧАРНА МАЙСТЕРНЯ – ЦЕ ЗАБАГАНКА-РОЗКІШ.**  
Вона має доцільність тільки лиш у розумінні-вирішенні певних завдань, проблем такого плану:

1) імітування-дивацтва;  
2) означення сфери інтересу і вольово-екстенсивне підтвердження важливості справи шляхом упертого практикування, тобто **мотивів і завдань наскрізь штучних**, і які набувають чинності тільки коли хтось все одно уперто робить це.

Що найважливіше для мене як шанувальника «чистих» ідей і принципів – речі з майстерні будуть іти в життя, тобто **ставатимуть не музейними і такими, що знаходяться в труні шанобливості**, а підкреслено недорогими за вартістю і до-

ступними. Вони будуть **ЯКОСЬ** (немов куля зі зміщеним центром ваги – непрогнозовано) діяти на суспільство, його смаки і свідомість. Це найцікавіше – реально «якесь» впливання.

Останнє, мабуть, усе ж бачиться як **ідея, недосяжна за теперішніх обставин життя. Така кераміка – просто непотрібна в побуті.** Або ж зусиллями іміджмейкерів і науковців теоретично відвоювати-спровокувати **психічну потребу людей користуватися гончарними виробами**, можливо **шляхом ритуалізації нового життя**, насадження-розучування-вивчення нових свят і ритуалів, стереотипів соціумо-життя.

Для потужного життя **гончарство повинно обслуговувати сферу, що займає посуд**, тобто бути для їжі, забезпечувати, ритуалізовувати най-

важливіший для біологічно-соціального життя акт споживання їжі. **Це неможливо. Але можливо** в плані символічного, означального, святкового, ритуального прийому «пищі» (ну, як у синагозі, або як на Великдень чи Різдво).

• **У чому існування майстерні невиправдане?!** Сучасне бачення найважливіших потреб людини таке, що хоббі – те, що, ніби «між іншим», стає найважливішим, тим, що єдине може виправдати життя, дати йому якусь логіку. І в цьому плані майстерня не тільки абсурдно-помилкова затія, але ще й шкідлива для впровадження цієї, на мою думку, «сильної» і перспективної ідеї. **Тобто ідеї гончарства як «хоббі».** Ідеї ніби «хіпші-життя». Ідеї, що доцільна в «багатому» суспільстві, психо-хронологічно-культурно визрілому до цього або незвирілому, але актуально потребуючому.

Отже, існування «творчої» гончарної майстерні на романтичних, «возвишених» принципах – це підміна і помилка, ілюзія. **Виробництво красиве виробництвом, виробничими принципами.**

• **Довірятися смаку працівників майстерні і покладатися на це – недоцільно.** Там повинні бу-

ти прості і легкі методи перевірки роботи. **Кількість, точність, і час виконання в майстерні мусять бути святими поняттями.** Є загроза «полутворчества в принципі». Повторюю: **творчествування їм протипоказане.** Для них – робота за зразками з максимальним описом процесу. **Тільки виконавство.** Дуже, дуже дозоване творчествування, у межах мінімального інтерпретування зразка, яке і так само собою вийде при виконанні. Працівники дезорієнтовані у сфері мистецтва з простих і відомих причин. На залежнопобутовому рівні, художньо-актуально – вони нецікаві. Вони не включені у процес культурної політики самі по собі, а тому можуть бути включені туди тільки як майстерня, **імідж якої визначає керівник і його «включеність».** І в цьому разі і це є майже відкриття – вони, працівники майстерні, мусять бути старанними виконавцями і все. **Їм творчествувати протипоказано.**

• Створення середовища шляхом підбирання в мозаїку особистостей, котрі, так би мовити, «самонаводячіся», тобто мають нюх, орієнтацію і принципи усвідомлення.

Вересень 2000

Сергій Радько біля своїх творів. Слов'янськ. 2001.  
фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



#### Шановні читачі!

Якщо нетрадиційні роздуми мистця Сергія Радька про сучасну гончарну майстерню спонукали Вас до роздумів, просимо без зволікання описати всі Ваші почуття й уявлення, власне оригінальне «бачення» гончарської робітні й надіслати враження до нашої редакції. Сподіваємося, вони будуть цікавими для всіх читачів «УКЖ».





Ніна Федорова. Київ. 04.05.1964. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Ніни Федорової

но занимаюсь художественным оформлением керамики.

Училась в мастерских института у художников: Седяра Василия Феофановича (в то время директор института), Мизина Александра Васильевича и Павленко Оксаны Трофимовны. Они научили меня понимать и любить декоративное искусство, использовать народные традиции и добиваться совершенства технического качества керамических изделий.

Работать начала по специальности с 1930 г. в лаборатории Будянского фаянсового завода возле Харькова. После Великой Отечественной войны работала на Киевском заводе «Керамик», а с августа 1946 г. руковожу экспериментальной мастерской художественной керамики Научно-иссле-

## АВТОБИОГРАФИЯ ФЕДОРОВОЙ НИНЫ ИВАНОВНЫ

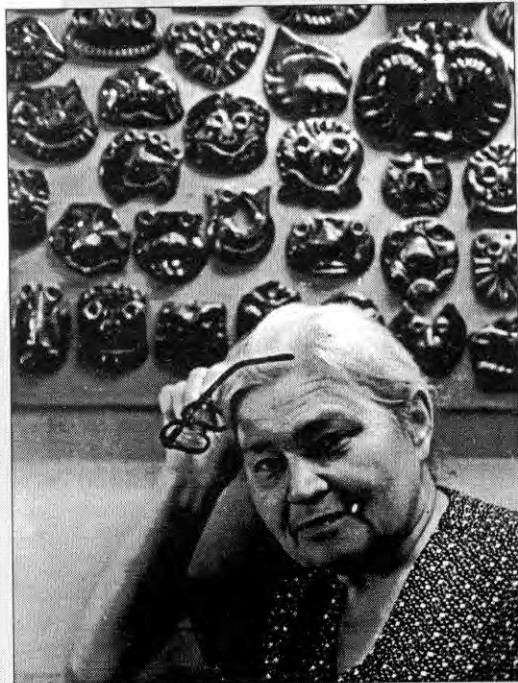
**Р**одилась в 1907 г., 30 декабря, на Украине, в с.Белокоровичи Житомирской области, в семье сельской учительницы.

В 1930 г. окончила Межигорский художественно-керамический институт, переименованный позже в Киевский институт керамики и стекла. Этот вуз готовил специалистов широкого специального профиля – технологов и художников для керамических заводов. Технологи должны были знать основное в художественном оформлении изделий прикладного искусства, а художники разбираться в технологии химии, теплотехнике.

Программа первых 2-х курсов в институте для всех студентов была одна, туда входили дисциплины технические и художественные (математика, химия, термодинамика, сопротивление материалов, история искусств, рисунок, скульптура, работа в мастерских и пр.). Специализация начиналась только с 3-го курса.

Я закончила технологический факультет, более 30 лет работаю технологом и одновременно

Київ. Серпень 1974





**Ніна Федорова (ліворуч)  
та Ганна Шарай  
у керамічній майстерні.  
Київ. 1949-1950.**  
Національний  
музей-заповідник  
українського гончарства  
в Опішному,  
Національний архів  
українського гончарства. –  
Фонд Ніни Федорової

*Редорьва*

довательського інститута архітектури сооруже-  
ний Академії будівництва і архітектури  
Української ССР.

В цій майстерській ми стараємося створювати  
декоративні сучасні предмети з использо-  
ванням традицій народного мистецтва для архі-  
тектури громадських і житлових споруджень.

Штат майстерської подобран з таким рахунком,  
щоб в ньому обов'язково був майстер народного  
мистецтва, художники-професіонали і техноло-  
ги. Співробітники майстерської працюють в співро-  
боті з архітекторами і скульпторами.

Я вважаю, що художня спрямованість  
кераміки нашої республіки може бути  
визначена тільки в результаті спільної  
праці майстрів народного мистецтва, художників-  
професіоналів, архітекторів і технологів. Не  
розділяю існуючого думки, що дипломи-  
ровані художники повинні обмежитися толь-  
ко створенням зразків на основі вивчення і  
загальної роботи народних майстрів. Досвід ра-

боти нашої майстерської показав, що спільна  
праця з майстрами народного мистецтва взаємно  
багатить творчість як професіоналів, так і  
самих майстрів. Що стосується художніх  
засобів і форм найбільш перспективних в  
художній кераміці, то я думаю, що в сучасній  
радянській кераміці можуть бути використані  
всі існуючі художні засоби. Вони всі мають  
замітні декоративні особливості, і справа  
художника в кожному окремому випадку –  
зробити правильний вибір способу художнього  
формування і створити нове оригінальне  
виробництво.

Мої роботи, виконані в майстерській,  
переважно декоративні вазы, тарілки, миски,  
архітектурні деталі, експонувалися на  
післявоєнних республіканських, союзних і між-  
народних виставках прикладного і народного  
мистецтва. Крім того, була виставка робіт  
співробітників нашої майстерської в Києві і  
Москві (1962 г.), де були представлені і мої  
роботи.

**ПРИЛОЖЕНИЕ К СВЕДЕНИЯМ  
О ХУДОЖНИКЕ ФЕДОРОВОЙ НИНЕ ИВАНОВНЕ**

**Пункт 9.** Участие на выставках:

- а) Республиканская выставка народного искусства и художественной промышленности в Киеве 1949 г.;
- б) Декады украинского искусства в Москве – 1952 и 1960 гг.;
- в) Республиканская выставка «40 лет Великой Октябрьской революции» в Киеве, 1957 г.;
- г) Выставка в Варшаве, 1956 г.;
- д) Выставка в Софии, 1957 г.;
- е) Международная выставка керамики в Праге 1962 г.;
- ж) Выставка работ экспериментальной мастерской керамики в Киеве и Москве 1962 г.

**Пункт 10.**

Работы – майоликовые декоративные вазы, блюда и пр. (температура обжига 960–1000°C), выполнены в экспериментальной мастерской художественной керамики Научно-исследовательского института архитектуры сооружений АСИА УССР в период с 1948 по 1963 гг., находятся в Киевском музее украинского искусства, в Симферопольском музее, Львове и других музеях Украины.

**Пункт 11.** Отзывы о работах:

- а) Журнал «Декоративное искусство СССР», 1959 г., №7 – статья В.Алешина «Художники украинской мастерской».
- б) Журнал «Декоративное искусство СССР», 1963 г., №3 – статья Е.Хохловой «На выставке украинских керамистов».
- в) Журнал «Народное творчество и этнография», №1–1958 г., стр.109 – статья В.Я. Каченко «Декоративное искусство украинского народа» (юбилейная выставка к 40-летию Октября), на украинском языке. Журнал «Нева», №2 – 1963г. – статья Богданова «Кудесник глины». Журнал «Украина», 1959 г., №5, стр.16.
- г) Каталоги:
  - Каталог к выставке украинского народного искусства в Софии, 1956 г., на болгарском языке. Художественная выставка – Советская Украина (народное декоративно-прикладное искусство), 1960 г. Выставка украинского народного изобразительного искусства, 1957 г., буклет «Керамика в быту и архитектуре», 1962 г., на украинском языке.

**Пункт 12.** Собственные работы:

Федорова Н.И. и Перемыслый А.Л.

- а) Примеры керамических пособий для студентов керамических техникумов (на правах рукописи). Будянский учкомбинат, 1934 г.
- б) П.Мусяненко и Н.Федорова – Производство художественной майолики. Техиздат Украины, 1948 г. Л. (на укр. языке).
- в) Журнал «Архитектура и строительство», 1956 г., №6, статья «Эмали красного цвета на основе соединений меди» (на укр. языке).

- г) Журнал «Вестник Академии строительства и архитектуры УССР», статья «В экспериментальной мастерской художественной керамики», 1961 г., №3, стр.72.
- д) Журнал «Вестник Академии архитектуры УССР», статья «Художественные возможности майолики», 1951 г., №2, (на укр. языке).

\* \* \*

**Федорова Ніна Іванівна**

Рік народження – 1907, 30 грудня. Місце народження – с.Білокоровичі Житомирської області. Інженер-керамік, закінчила Київський інститут кераміки і скла в 1930 р. З 1946 по 1963 р. працювала керівником експериментальної майстерні художньої кераміки Академії Будівництва і Архітектури УРСР.

З 1963 р. працюю керівником лабораторії архітектурно-художньої кераміки Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування (Київ, ЗНДІЕП) Держбуду СРСР.

Працюю в галузі художньої кераміки. Роботи в матеріалі майолики (декоративні блюда та вази) експонувалися на виставках українського народного мистецтва та художньої промисловості. В Києві – 1949 р., 1954 р., 1957 р., 1959 р., 1964 р., 1967 р., 1968 р., 1969 р., 1970 р., 1971 р.; Москві – 1957 р., 1960 р., 1962 р., 1964 р.; Ленінграді – 1961 р.; Вільнюсі, Таліні і Ризі – 1961 р.; Ташкенті – 1965 р.; Алма-Аті – 1968 р.; Харкові – 1970 р.; Чернігові і Львові – 1969 р.; Варшаві – 1956 р.; Франції – 1957 р.; Болгарії – 1958 р.; Будапешті – 1967 р.; Чехословаччині – 1968 р. Роботи зберігаються в музеях: Київському музеї укр. народного мистецтва, Ленінградському музеї етнографії народів СРСР та Переяславському історичному. Кераміка, що виконана для архітектурних споруд:

- стіна в ресторані «Дніпро» (у співавторстві з Г.Шарай) – 1964 р.
- стіна в барі готелю «Дніпро» – 1970 р.
- панно в ресторані «Метро» (у співавторстві з Г.Шарай) – 1970 р.
- декоративні плитки для оформлення входів у житлові 9-ти поверхові будинки Північно-Броварського масиву – 1970 р.

**Видання:**

1. «Приклади керамічних розрахунків», Х, 1933 р.
2. «Виробництво художньої майолики», К., 1948 р. (у співавторстві з П.Мусянком).
3. «Художні можливості майолики», «Вісник Академії Архітектури УРСР», №2, 1951 р.
4. «Емалі червоного кольору на основі з'єднань міді» – «Будівництво і Архітектура», №6, 1956 р.
5. «О.Железняк» (у співавторстві з П.Мусянком), К., 1970 р.

**[Федорова Ніна]. Автобіографія Федорової Ніни Івановни // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Ніни Федорової.**

Підготовка рукопису та фото до публікації  
Олеся Пошивайла

# МУСІЄНКО ПАНТЕЛЕЙОМОН НИКИФОРОВИЧ

Пантелеймон  
Мусієнко.  
Автор фото  
невідомий.  
Національний  
музей-заповідник  
українського  
гончарства  
в Олішному,  
Національний  
архів українського  
гончарства. – Фонд  
Ніни Федорової



**Н**ародився 29 липня 1905 року в м.Ромни Сумської області в сім'ї слюсаря-залізничника. В 1930 р. закінчив Межигірський художньо-керамічний інститут, який пізніше був переіменований у Київський інститут кераміки і скла (так і в дипломі).

Працював художником Будянського заводу (1930-1934). В 1934 закінчив аспірантуру по відділу мистецтвознавства в Харківському науково-дослідному інституті імені академіка Д.І.Багалія. Напередодні війни працював на Київському фарфоровому заводі та в школі майстрів народної творчості (в Лаврі). Під час війни працював на Уральському заводі №749.

Кандидат мистецтвознавства, доцент Київського інституту театрального мистецтва імені Карпенка-Карого (викладав історію образотворчого мистецтва). Старший науковий співробітник Академії Будівництва та Архітектури УРСР, а пізніше Науково-дослідного інституту теорії, історії і перспективних проблем радянської архітектури Державного Комітету Цивільного будівництва та архітектури при Держбуді УРСР.



### I. ДРУКОВАНІ РОБОТИ\*

1. Техника художественного оформлення фарфора и фаянса. – Х.: Укр.гизлегпром, 1934.
2. К.Д.Трохименко (монографія). – Укр.філіал художнього фонду, 1946.
3. Керамічний живопис. – К.-Львів: Держ. вид-во технічної л-ри України, 1947.
4. Іван Гончар (народний майстер-гончар). – К.: Вид-во Академії архітектури Української РСР, 1952.
5. Керамика в архітектурі і строительстві. – К.: Из-во Академії Архитектуры Укр. ССР, 1953.
6. Квіти на сонці (про народних майстрів). – К.: Товар. культурних зв'язків з українцями за кордоном УРСР, 1967.

7. Укр. декоративне мистецтво (у співавторстві з Жолтовським). – 1963.
8. Ф.Г.Кричевський (монографія). – К.: Мистецтво, 1966.
9. Сузір'я талантів (про художників, скульпторів). – К.: Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном УРСР, 1970.
10. Подих давнини глибокої (історико-архітектурний нарис, знайомство з містами Переяслав-Хмельницький, Суми, Путивль, Ніжин, Остер). – К.: Будівельник, 1972.
11. Фотій Красицький. – К.: Мистецтво, 1975.
12. «Півсторіччя тому» (Спогади про Ф.Г. Кричевського) // Федір Кричевський. Спогади, статті, документи. – С.59.
13. «Роменчани» (Спогад про Затиркевич-Карпинську) // Слово про Ганну Затиркевич-Карпинську. – К.: Мистецтво, 1966. – С.56.

### II. СТАТТІ В ЖУРНАЛАХ, ЗБІРНИКАХ

1. Індустріальне мистецтво кераміки // Авангард. [Журнал-альманах]. – 1930.
2. Врубель у Києві // Радянське мистецтво. – 1945.
3. Художня кераміка на Україні // Вісник Академії Архітектури УРСР. – 1947.
4. Керам. живопис з матовою поверхнею (у співавторстві з Калініченко) // Вісник Академії Архітектури УРСР. – 1950.
5. Художнє оформлення палацу культури в Новій Каховці // Мистецтво. – 1954. – №2.
6. Неопубліковані листи Репіна // Мистецтво. – 1954. – №3.
7. Києво-межигірська фаянсова фабрика (у співавторстві з А.Деркс) // Бюлетень Укрфарфорфаянс трест.

\* *Опис робіт подано за сучасними правилами, на основі архівних документів, що публікуються. – Гол. ред.*

#### ▲ Пантелеймон Мусієнко.

Автор фото невідомий.  
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Ніни Федорової



#### ■ Ніна Федорова і Пантелеймон Мусієнко.

Автор фото невідомий.  
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Ніни Федорової



8. Невідомий портрет Мікельанджело // Мистецтво. – 1958. – №4.
9. Розділ в програмі по історії Укр. декор. мистецтва. – Держбудвидав, 1956.
10. Яркая страница национального творчества // Декоративное искусство СССР. – 1957. – №1.
11. Народные мотивы в шелковых тканях // Декоративное искусство СССР. – 1959. – №6.
12. Забытый укр. художник XVIII в. Алимпей Галик // Искусство. – 1958. – №4.
13. Художній літопис // Мистецтво. – 1960. – №5.
14. Майстер народного мистецтва Опішні (про Івана Глодаревського) // Народна творчість та етнографія. – 1960. – №1.
15. З минулого (про худ. XVIII ст. Івана Максимовича) // Мистецтво. – 1961. – №1.
16. Сысой Шалматов // Искусство. – 1963. – №3.
17. Буковинський живописець // Мистецтво. – 1961. – №6.
18. З далекого минулого про скульптора XVIII ст. // Мистецтво. – 1962. – №1.
19. Роменська мадонна // Людина і світ. – 1967. – №5.
20. Повернення із забуття (про художника Петрашова) // Мистецтво. – 1963. – №2.
21. Яким Глинський // Мистецтво. – 1963. – №6.
22. Сидір Перепілка (видатний майстер кахлярства XVIII ст.) // Народна творчість та етнографія. – 1963. – №4.
23. Нове про Рембрандта // Мистецтво. – 1964. – №3.
24. Полтавський різьбяр Прокоп Юхименко // Народна творчість та етнографія. – 1968.
25. Трагедія таланту // Україна. – 1966. – №17.
26. Роздуми біля Київських мозаїк // Україна. – 1968. – №11.
27. Майстер народного мистецтва Опішні // Народна творчість та етнографія. – 1960. – №1.
28. Творчество С.Г.Кричевского // Искусство. – 1965. – №2.
29. Будівничий Степан Ковнір // Людина і світ. – 1970. – №8.
30. «Крамола» Алімпія Галика // Людина і світ. – 1966. – №2.
31. Феоктїст Павловський // Мистецтво. – 1966. – №4.
32. По місцях Запорізької слави // Радуга. – 1969. – №11.
33. Штурм Дюнкерна // Україна. – 1970. – №19.
34. Школа народних майстрів у Києві // Народна творчість та етнографія. – 1982. – Травень-червень.
35. Як запорожці Дюнкерн брали // Україна. – 1986. – №№11, 13, 15.
36. З історії виробництва скла на Україні // Нариси з історії природознавства і техніки. – 1971. – Вип.ХV.

**III. СТАТТІ ПРО УКР. ХУДОЖНИКІВ ДОРАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ, що опубліковані в УРЕ (укр. рад. енцикл)**

1. Бальцерівський Федір
2. Боровиковський Володимир
3. Галік Алімпій
4. Голубовський Захар
5. Глинський
6. Глодаревський
7. Петрашов Павло
8. Павловський Феоктїст
9. Рогуля Петро
10. Степенко Григорій
11. Степанов Дмитро
12. Лукамський Георгій
13. Максимович Іван
14. Неділка Самуїл
15. Шлейфер Георгій
16. Шевченко Семен
17. Шигура Йосип
18. Федуско із Самбора
19. Усенко Іван
20. Некрашевич Іван
21. Ягн Олександр

**IV. СТАТТІ ПРО УКР. ХУДОЖНИКІВ РАДЯНСЬК. ПЕРІОДУ, що опубліковані в УРЕ**

1. Драк Матвій
2. Железняк Омелян

**V. СТАТТІ ПРО УКР. ЦЕНТРИ ХУДОЖН. ПРОМИСЛІВ: Опішніа, Дибенці, Миргород, Кришинці, українське гончарство**

**VI. СТАТТІ ПРО УКР. ХУДОЖНЬО-КЕРАМІЧНІ ТЕХНІКУМИ, ІНСТИТУТИ В МИРГОРОДІ ТА МЕЖИПІР'І**

**VII. СТАТТІ, ЩО ОПУБЛІКОВАНІ В ГАЗЕТАХ\***

1. Алімпій Галик // Вісті з України. – 1965. – Червень.
2. Верещагін в Порт-Артурі // Радянське мистецтво. – 1945. – №25.
3. Вісники романтизму // Літературна Україна. – 1966. – 11 лютого.
4. Врубель на Україні // Вісті з України. – 1965. – Серпень.
5. Декоративне мистецтво Радянської України // Радянське мистецтво. – 1946. – №46.
6. Живопис на ХІ українській виставці // Радянське мистецтво. – 1952. – №48.

\* Для зручності користування відомості подано за сучасними правилами бібліографічного опису і в алфавітному порядку. – Гол. ред.

7. Загадка 2-х літер // Вечірній Київ. – 1966. – 17 жовтня.
8. Загадка сорочинського живопису // Вечірній Київ. – 1962. – 17 листопада.
9. Загадку розкрито // Літературна Україна. – 1965. – 7 вересня.
10. Зірки Глухівської сцени (про Глухівський театр другої половини XVII ст.) // Вечірній Київ. – 1962. – 19 травня.
11. Знайдений палац Полуботка // Вечірній Київ. – 1959. – 23 вересня.
12. Ім'я зодчого було невідоме // Вісті з України. – 1966. – №10.
13. Його ім'я Семен Антонов // Вечірній Київ. – 1966. – 8 квітня.
14. Майстер народного мистецтва // Радянське мистецтво. – 1945. – №5.
15. Майстер психологічного портрета // Вісті з України. – 1965. – №23.
16. Майстри великого зльоту // Вісті з України. – 1965. – №25.
17. Майстри великого зльоту // Вісті з України. – 1965. – Червень.
18. Майстри декоративних розписів // Вісті з України. – 1965. – Грудень.
19. Майстри сонячних барв // Вісті з України. – 1965. – Вересень.
20. Межигірська мандрівка поета // Вечірній Київ. – 1960. – 3 вересня.
21. Народні кахлі та їх майстри // Вісті з України. – 1965. – №10.
22. Не Вигурівщина, а Милославськ (про місто стародавньої Русі в гирлі Десни) // Вечірній Київ. – 1958. – 4 жовтня.
23. Невідомий малюнок, що розповідає про Київські золоті ворота // Вечірній Київ. – 1960. – 16 червня.
24. Нове про авторів київських мозаїк // Вісті з України. – 1966. – №39. – Вересень.
25. Нове про художника Стеценка // Вісті з України. – 1965. – Травень.
26. Очима архітектора // Вісті з України. – 1968. – Січень.
27. Підпис на звороті портрета // Вечірній Київ. – 1959. – 21 вересня.
28. Повернуті з небуття // Вечірній Київ. – 1960. – 22 жовтня.
29. Пожежник XV ст. (Скульптурне зображення Кликуна) // Вечірній Київ. – 1959. – 3 жовтня.
30. Полтавські різьбярі // Вісті з України. – 1966. – №3.
31. Президент Академії Архітектури // Радянське мистецтво. – 1945. – №32.
32. Пригода з портретом // Вечірній Київ. – 1960. – 22 серпня.
33. Про батальний живопис // Радянське мистецтво. – 1947. – №8.
34. Про палехських майстрів XVIII ст. // Вечірній Київ. – 1958. – 11 вересня.
35. Про тультинський театр XVIII ст. // Вечірній Київ. – 1960. – 18 березня.
36. Рідкісний малюнок Київської ратуші // Вечірній Київ. – 1960. – 11 лютого.
37. Різбляна пісня (про народного майстра різьбяр П.Єфіменко) // Вечірній Київ. – 1960. – 16 листопада.
38. Романтика в скульптурі (про творчість М.Лисенка) // Вісті з України. – 1966. – №2.
39. Скрипка Страдіваруса (про знахідку на Чернігівщині) // Вечірній Київ. – 1958. – 4 вересня.
40. Скульптура дніпровського лоцмана // Вечірній Київ. – 1966. – 21 листопада.
41. Сторіччя заповіту Шевченка // Радянське мистецтво. – 1946. – №40.
42. Там, де були млини // Вечірній Київ. – 1961. – 5 серпня.
43. Творець Кобзаріани // Вісті з України. – 1967. – Жовтень.
44. Тропінін на Україні // Українська літературна газета. – 1975. – №38.
45. Українська гута і кришталь // Вісті з України. – 1968. – Серпень.
46. Художник академічного напрямку // Вісті з України. – 1965. – Липень.
47. Художник академічного напрямку Іван Селезньов // Вісті з України. – 1965. – №30.
48. Художник громадянин (про творчість В.І.Касіяна) // Вісті з України. – 1965. – №35.
49. Художники Запорізької Січі // Вісті з України. – 1968. – Січень.
50. Художня кераміка // Вісті з України. – 1965. – №4.
51. Як спалах зірки (про Башкирцеву) // Літературна Україна. – 1964. – 24 листопада.

### VIII. ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА:

том III – розділи – «Кераміка» і частина глави «Скульптура» – 1968 р.

том IV – живопис XVIII ст., фарфор, фаянс, у співтворстві з А.Долинським, тканини і скло – 1969 р.

Останні 20 років свого життя він вивчав українських художників XVIII ст. Багато працював у архівах.

Останні роки свого життя Мусієнко присвятив вивченню творчості невідомих українських художників XVIII ст. Відомості про багатьох з них надруковані в журналах: «Образотворче мистецтво», «Искусство», «Народна творчість та етнографія», «Людина і світ» та в газетах.

**[Федорова Ніна]. Мусієнко Пантелеймон Никифорович // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Ніни Федорової.**

Підготовка рукопису та фото до публікації  
Олеся Пошивайла

# ВОСПОМИНАНИЯ Е.С.ЖЕЛЕЗНЯКА, ЗАПИСАННЫЕ С ЕГО СЛОВ



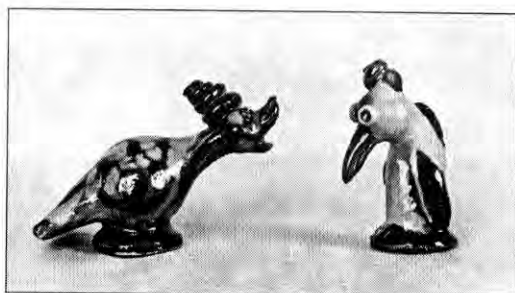
**1** 920 год, темная, тихая весенняя ночь, сплошное пение лягушек и соловьев, лес, иду за повозку держась руками, почти засыпая. На всю жизнь это воспоминание осталось в душе. Мне 10 лет. Мы ехали в деревню, вся семья – 7 человек. Я у крестного отца мешу глину, кормят меня и помогают моей семье продуктами. Очень мне по душе работа. За 2 недели я мог точить на станке. За год – я мастер, могу точить, лепить свистульки, обжигать. Я любил ночью возле топки горна сидеть: хорошо, светло, а вокруг темно, иногда волчий вой слышно. Год отец мой был больной в Киеве тифом. Вернувшись к семье, отец увидел во мне хорошего мастера, и мне пришлось работать дома, точить посуду. Отец менял на хлеб посуду, возил по селам и городам. От своей охоты я лепил, выдумывал народные игрушки, меняли эту работу-игрушки на яйца. Видел я много животных, домашних и диких. Очень мне нравилось наблюдать за всем, но в 1923 г. вся семья вернулась в Киев. Мне 14 лет – мастер с золотыми руками, которому нет цены – так всегда говорил отец всем и мне. Я машина, норма 100 штук выточить в день. Лепкой мало занимаюсь. Надо точить.

[С 10 августа 1946 г. Железняк работает в Институте художественной промышленности Академии архитектуры УССР]. Но вот 1946 год,

Рукописи проиллюстрированы творениями Омеліни Железняк з буклета: Федорова Ніна, О. Железняк. – К.: Рекламо, 1965



работаю впервые на твердой ставке, имею возможность лепить и заниматься творчеством, но я не сильно, а для души стал лепить, вспоминая свое детство и всё, что видел и пережил. На мою работу особое внимание обратила наш зав. мастерской Нина Ивановна Федорова, инженер и художник в душе, она своим взглядом и своими глазами, своим пониманием убедила меня и направила на правильное творчество народной свистульки, которая может быть и настольной скульптурой, сувениром. Я понял, что должен свое непостижимое от души желание с детства выразить в народной скульптуре. Вместе, помогая





мне советом, мы работали 17 лет, и мои работы нравятся всем, кто их смотрел, высокую похвалу я всегда слышу в Советском Союзе и за рубежом. Я очень рад, что мои чувства, выраженные в моих работах, приносят настроение, улыбки, смех, радость людям.

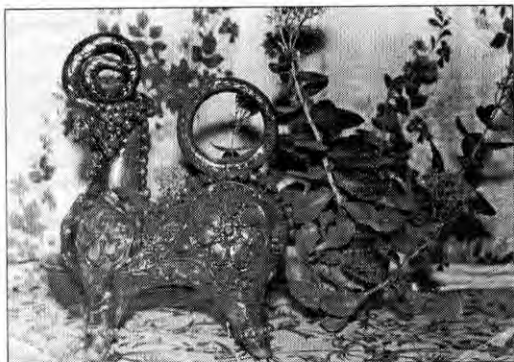
Делая этих животных, я стараюсь осмыслить их, очеловечить выражение лица. Они смеются, улыбаются, сердятся, покорные, злые, гордые. Делая их, вспоминаю и переживаю виденное мною в детстве и на пути своей жизни. Они напоминают мне: это большая радость и хорошее чувство сопровождают при лепке животных. У меня

столько мыслей, что я не вижу края. Хочется довести это творчество до вершины сказочного искусства.

10.01.1963

**[Федорова Ніна].** Воспоминания Е.С. Железняка, записанные с его слов // **Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Ніни Федорової.**

Підготовка рукопису та фото до публікації  
Олеся Пошивайла



**Степан Дяків. Зооморфна скульптура «Баранчик». Голгоче, Тернопільщина.** Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

## ГОНЧАР СТЕПАН ДЯКІВ: АВТОБІОГРАФІЯ

**Я**, Дяків Степан Іванович, народився в с.Голгоче Підгаєцького району Тернопільської області, 27 квітня 1945 року, в сім'ї колгоспників. Батько мій працював будівельником, садівником і т.д., мати працювала в тютюновій ланці. Крім мене, був ще брат Василь, старший, і дві сестри, Ганя і Оля, і ще два брати померли ще малими.

У 1952 році я пішов у перший клас у своєму селі. Вчився на «4» і «5», і ще до школи і під час навчання в молодших класах я вже малював. Малював рушники на стіни, фіранки на папері на

вікна, грубки, скрині, ліпив з пластиліну, вирізав із дерева і каменя. Одного разу я пішов з мамою на базар і побачив, як циган вишиває голкою різні птахи, квіти і т.д. Я дуже захотів собі. Мама купила мені голку «циганську», і я троха вишивав. Був у мене потяг до різних музичних інструментів, але найкраще я грав на гармошці. У школі грав у духовому оркестрі. Закінчив 7 класів, дуже хотів іти вчитися в художню школу. Поїхав у Львів у художнє училище, там уже було пізно того року. Це був 1959 рік. Тоді я поїхав у Косів Івано-Франківської області. Там, у Косові, вчився з нашого села на третьому курсі, на дереві, Козлик Іван Васильович. Він мені порадив і поміг у підготовці до вступних екзаменів. Зараз він працює в Тернополі у Художньому фонді. І так, у 1959 році, я поступив у Косів на відділ художньої кераміки.

Цей відділ тільки тоді відкривали перший рік. Провчився я рік, учився на «4» і «5», грав також у духовому оркестрі училища, але важкі ро-

ки були тоді, у колгоспі заробити не могли стільки, щоб самі жили і мене вчили, і ці погані домашні умови змусили мене залишити училище. Повернувся я додому і пішов далі в школу, зразу в вечірню, а потім перевели мене в 9 клас, у другу півріччя, у той самий клас, з яким я вчився з першого класу. Закінчив тоді 10 класів Голгочанської середньої школи (1962). Поїхав на заробітки з бригадою в Донецьку область. Повернувшись з роботи, директор місцевої школи взяв мене на поміч художнику-оформлювачу, який тоді працював у школі, Дзиджорі Григорію. Попрацював я два місяці і, за рекомендацією директора нашої школи, я пішов працювати в сусіднє село Мозолівку вчителем фізкультури, ручної праці і малювання. Працював я там один рік, з 1963 по 1964 рік. У 1964 році мене забрали в армію, служив під Москвою, пос.Протвіно, Серпуховський р-н, на будівництві атомного прискорювача. Спочатку працював ротним художником, а потім полковим художником-оформлювачем. Перед армією був вступив до заочного Московського художнього народного університету, та через неможливість в армії виконувати завдання, навчання залишив. Демобілізувався з армії 1967 року. Готовився далі поступати в Косів. Спочатку одружився, у травні 1968 року було весілля, а у вересні пішов до Косова. Жінка моя, Оля, працювала в Мозолівці у школі вчителем хімії і біології.

Вже на цей час (1968) у Косові було чотири відділи: різьба по дереву, художня обробка шкіри, обробка металу і кераміка. Я даліше поступив на відділ художньої кераміки. Вчився добре, закінчив технікум (вже тепер) з відзнакою. Було багато направлень, казали мені в технікумі залишитися викладачем майстром, та чогось мене потягнуло додому. В 1972 році я приїхав додому, відкрив колгоспну художню майстерню по оформленню та разом із тим вдома збудував одну піч, тоді зробив другу більшу.



Поробив троха в художній майстерні, поставили мене завідувачем цегельного заводу — це вже ближче до кераміки. Працював чотири роки завідувачем цегельного заводу і за цей час там збудував ніби керамічний цех (вірніше, говорили, сувенірний), а потім, коли вже я побудував там піч, новий голова колгоспу поставив там партійного, бо йому треба було дати роботу. І так той партійний поставив станки для кахелю і клепають кахель. Я ще з ним поробив 6 років на кахельному і подався на всякі боки. Четверо дітей, там заробіток був дуже малий, і я поїхав з будівельною бригадою на сезонні роботи.

Я купив собі нову господарку на новій вулиці і мусів знов будувати керамічні печі: одну побудував більшу, в підвалі, на дрова, а другу маленьку, на газ (вже рік палимо газом), і маю електричну муфельну маленьку зі школи. Там, у школі, трохи маю гурток по кераміці. Працював щось один рік у кооперативі «Декор» у Тернополі. Приїжджали і забирали чорнолощену кераміку, але це теж не виходить: їм далеко їхати, мені мала плата. Зараз троха працюю по кераміці: іграшки, питтєві набори, вазочки і т.д. Троха роботи є по господарці — садили городи, сапали, косили і т.д., а скоро будем копати картоплю і жати кукурудзу.

Хотів би я щось написати про чорну кераміку, та не знаю, чи це мені вдасться.

Найстарший син мій, Володя, вчиться в Духовному інституті в м.Івано-Франківську; Леся, дочка, закінчила в Тернополі технікум радянської торгівлі, вийшла замож і зараз сидить з дитиною; третій син, Івась, закінчив 10 класів, і дочка Наталія закінчила 5 класів.

Батько мій, 1905 року, вже помер.

Мати, 1909 року, ще живе біля брата.

17.07.1994

[Степан Дяків. Автобіографія] // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Степана Дяківа.

Підготовка рукопису та фото до публікації  
Олеся Пошивайла

Степан Дяків за роботою. Голгоче, Тернопільщина. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



## ГАЛИНА ЧЕРНОВА (ПОЛІЩУК): АВТОБІОГРАФІЯ. СПОГАДИ

«УКЖ» сердечно здоровить українську керамістку Галину Чернову зі славетних Буд, що на Харківщині, з 70-річним ювілеєм, бажає мисткині гончарського довголіття, а читачам пропонує автобіографічні спогади, що зберігаються в Національному архіві українського гончарства.

**П**оліщук Галина Денисівна, за чоловіком Чернова, народилася 19 серпня 1931 року в м.Умані на Черкащині. У 1948 році працювала листоношею у м.Ананьєві Одеської області. Закінчила сім класів вечірньої школи. У 1949 році працювала секретарем судового засідання Ананьївського Народного райсуду. У 1950 році поступила в Одеське державне художнє училище імені Грекова, на керамічне відділення, яке закінчила у 1955 році. У тому ж році пішла працювати художником на Будянський фаянсовий завод. З 1960 року стала членом Співки художників України. Учасниця міжнародних виставок-ярмарок, всесоюзних, республіканських, обласних художніх виставок, симпозіуму «Фаянс-96» у м.Києві. Роботи знаходяться у двадцяти двох музеях України та зарубіжжя, у приватних колекціях Німеччини, США, Ізраїля, Грузії, Росії, у тому числі Києва, Львова, Харкова, Москви. Має дипломи, почесні грамоти, листи з подяками. У 1998 році одержала диплом лауреата Творчої премії м.Харкова. Виконані роботи у фарфорі, фаянсі, глині, шамоті, декоративний живопис на папері, живопис олією. Зроблені роботи в монументальному мистецтві, ліплені панно-рельєфи з шамоту, з розписом по сирій емалі солями. Панно-рельєфи з фаянсу, з розписом солями, є в харківському метро. З 1992 року викладає в Будянській дитячій школі народного мистецтва ліплення, розпис по фаянсу, декоративний живопис. З 1998 року — директор Будянської дитячої школи народного мистецтва. Одночасно працює творчо. Роботи виставляються на художніх виставках у Києві, Харкові. Постійно проводить громадську роботу. Організувала музей при ДШНМ, де проводяться персональні вистав-

ки будянських художників, виставки дитячої творчості до свят. Член ветеранської ради Будянської територіальної Ветеранської організації, яка допомагає старим людям.

**Харків. Метро. Станція Радянська, перехід «Історичний музей». 1981-1982.**  
**Автори монументального оформлення:**  
**Чернова Галина Денисівна**  
**у співавторстві з Гутником Володимиром Євгеновичем.**

Ідея застосувати будянський фаянс у монументальному мистецтві м.Харкова у мене винувалася з того часу, коли я закохалася у фаянс, приїхавши назавжди працювати у Буді. Коли Харківський метробуд через Співку художників запропонував художникам взяти участь у монументальному оформленні станції метро, переглянувши проекти, я з великою радістю взялася за оформлення переходу «Історичний музей» станції «Радянська», що будувалася в центрі міста. З центром Старого міста у мене було знайомство, коли я робила ескізи посуду для ресторану «Старе місто» за проектом Галини Борисівни Кесслер. Тому не випадково використала для виконання свого задуму фаянсові монументальні панно, виконані ліпленням високим рельєфом з підглазурним розписом солями.

Але щоб зробити таку складну, відповідальну творчу роботу, одночасно працюючи художником на Будянському заводі цілий день, мені обов'язково треба було знайти вільного помічника. Я звернулася до художника — Гутника Володимира Євгеновича, який працював у Харківсько-

му художньому комбінаті, і запропонувала йому у співтворстві виконати цю роботу, поставивши умову, що керівництво цією роботою я залишаю за собою. З фаянсом В.Є.Гутник ніколи не працював, тому мені потрібен був час для підготовки його до цієї роботи, передачі свого досвіду фаянсової техніки та технології творення.

Свою роботу я почала зі знайомства з архітекторами Володимиром Співачуком та Чичельницьким. Перш за все, побувала на будівництві станції, пройнялася грандіозним архітектурним задумом цього надзвичайно важливого для міста об'єкта. Робота проводилася під пильним наглядом на всіх рівнях, з високою якістю, і це в той час, коли в державі наступив різкий економічний спад. Уже різко скоротили кошти на монументальне оформлення об'єктів, багато з яких були законсервовані. Одним із них був Харківський оперний театр.

Мені треба було вирішити проблему: як за мінімальних коштів виконати свій задум, не зниживши художньої цінності роботи. Архітектор Співачук запропонував мені тему «Харківські ремесла», бо на цьому місці старого Харкова була велика ярмаркова площа, на якій продавали все, що тоді вироблялося ремісниками Слобожанщини. На стіні переходу, що мав бути облицьований мармуром, дуже добре компонувалися фаянсові рельєфні панно, розписані м'якими солями, що гармонійно поєднувалися в матеріалах кольорами. Після наполегливої роботи в Харківському історичному музеї, де я познайомилася з історією міста, побутом, ремеслами, зробила перші ескізи панно ремесел. З В.Є.Гутником розробила ескіз 8-ми метрового центрального панно «Геральдичне», на якому символічно зображена зірка будянського фаянсу на фоні цехових знамен ремісників під охороною старого та сучасного гербів міста Харкова, з яких починається та завершується панно, в якому символічно сконцентрована тема ремесла, торгівлі та науки м.Харкова. На виході до Благовіщенського собору та Благовіщенського базару були розташовані панно. Перше з них — «Ярмарок» — розміром 1x1 м, на якому зображено постать жінки, Берегині добро-

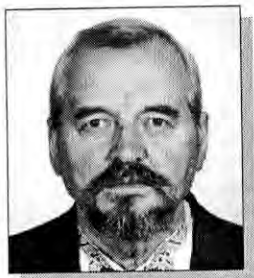
буту сім'ї, що несе в кошику півня та калачі, а на другому плані відтворено торговельні споруди, гончарів з глечиками, козака з конем, що було першою потребою життя того часу. Друге панно — «Харківська фортеця» — подає сторожові башти козаків, обвіті стрічкою в орнаментальний вінок. Третє панно — «Стріла» — це старий герб міста Харкова, що символічно нагадує про Дике поле, засіяне стрілами чужинців, від яких слобожанці боронили свої рубежі. З другого боку центральне панно «Геральдичне» (вихід на площу до Театру ляльок) продовжується панно «Герб торговельного Харкова», на якому зображено голову коня та символ фінансового розквіту міста у вигляді срібних монет, що розкривають суть великих харківських ярмарків, на яких ішов продаж на всі сторони краю виробів ремесел, збіжжя, меду, воску та коней.

І далі фаянсовий літопис харківських ремесел у панно зображає герб цеху ковалів: на наковальні, під ударом молота, майстерно вигнута дугою металева стрічка, загартована у вогні. Шосте панно — композиція із заводських корпусів, об'єднаних орнаментальною стрічкою в єдине товариство фаянсового промислу, що символізує український фаянс. Сьоме панно присвячене гончарству. У фаянсовому Птахові на гончарному крузі втілений нетлінний символ творчого життя народу. Далі розташоване восьме панно — Харків театральний», на якому жартівливо виграє юнак-козак на музичній козі. І завершує парад фаянсових панно герб харківських чоботарів, які срібними підківками віддзвонювали гопака, а чумаки на чумацьких шляхах залишали в далеких дорогах свої автографи.

Буди  
Неділя, 30.07.2000

[Чернова Галина. Автобіографія] // Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Галини Чернової.

Підготовка рукопису та фото до публікації  
Олеся Пошивайла.



© Віктор Фурман

містецтвознавець (Полтавський обласний осередок Національної спілки майстрів народного мистецтва України)

# ОЛЕКСАНДРА СЕЛЮЧЕНКО

(До 80-річчя від дня народження)

Перші враження, відколи взнав, що прізвище Селюченко належить саме цій жінці (це кінець 1968-початок 1969 року), яка сиділа десь у кутку не дуже освітленої заводської майстерні, були майже такими, як і від «діда» Гарбуза [так звали полтавці старого майстра-різьбяра, учасника Всесвітньої виставки в Парижі (1936-1937) Василя Степановича Гарбуза; якась відстороненість, загнаність, виснаженість життям, у старій затертій фуфайці, дідусь, підперезаний старим ремінцем або налігачем, з лантушком чи кошиком за плечима, у старій шапці-вуханці, обов'язково повернутою чогось на 1/4 вбік, з посмішкою маленьких очий з-під густих відбілених роками брів). Олександра Федорівна не мала тоді стільки літ та й жила в інших умовах і часі, але було в її погляді щось спільне зі старшим майстром – добра посмішка, внутрішня щирість, убогість одягу, почуття власної гідності, коли мова заходила про святе – про кохане мистецтво. Обоє часто зобижали, використовували у власних інтересах, присвоювали їхні творчі здобутки, користувалися незахищеністю таланту, покірністю.

В освітленому приміщенні полтавського «Художнього салону» я побачив Олександру Федорівну в колі опішненських гончарів на початку осені 1969 року, на зборах під час виставки претендентів на вступ до Спілки художників України. Ще «бойовим» танкістом, у новому костюмі, походжав (завжди на передньому плані) Іван Архипович Білик, скромно кліпав очима десь у других рядах Гаврило Ничипорович Пошивайло. А ще далі, вглиб «гальорки» ще скромнішою, ще непомітнішою виднілася постать Олександри Селюченко. Запнута світлою хусткою, з почервонім, ніби од сорому лицем, у якомусь жакеті, подібному до фуфайки Гарбуза, вона виглядала сором'язливою і безмовною. Трималася переважно

но поруч свого молодого головного художника заводу Петра Ганжі. Тоді більшість опішненців дивилися на нього з широко «розчиненими» очима; майстри, як бджоли навколо вулика, кружляли біля нової людини – енергійного, сміливого, дещо шокуючого головного художника. Адже це він вперше за короткий відрізок часу назвав кожного по імені, запримітив характерні особливості таланту окремого майстра, висвітлював авторство не лише унікального, а й малосерійного мистецького виробу. Він з демонічною силою говорив на всіх рівнях про своїх підопічних – про їхні твори, умови роботи, заробітки, виставки. Олександра Федорівна була широко віддана цій людині протягом багатьох літ. І навіть тоді, коли Петро Ганжа займався вже іншими справами і в інших місцях. Боготворила його та й не тільки... Горбами возив Петро Олександрович «сувеніри», які виготовляла для нього талановита майстриня, до Києва, Харкова, Москви.

Коли доводилося бувати на заводі «Художній керамік» у справах (я працював тоді методом з образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва Полтавського обласного будинку народної творчості), завжди заходив у «лабораторію», де мала робоче місце Олександра Федорівна, щоб привітатися, запитати про почування. Її руки завжди були зайняті глиною: то кацає «качалочки», то проліплює фігурку чергової «барині», то монтує хвацькі козацькі вуси, то розчісує гриву новому коникові чи сміливому та доброму левові. Вмочає пальці у воду і пригладжує, прицяцьковує мокру сіру глину, повертає отой кавалочок то в одну сторону, то в іншу, щось у ньому видивляється, ставить на підставку; бере знову в руки, ворожить пальцями, дерев'яними паличками, інколи поглядаючи в мій бік і якомусь сором'язливо посміхаючись. І, певно, у такі хви-

лини, у вогкому, недостатньо освітленому приміщенні, народжувалися під її пальцями шедеври іграшкової пластики, для споглядання яких і зараз, за словами Миколи Гоголя, зупиняються «розочулені погляди прихильників розкоші».

Свої роботи Олександра Селюченко щедро представляла на більшість виставок народного мистецтва, хто б до неї з цієї нагоди не звертався. Розповідала про приїзди «мистецтвознавців» з Ленінграда, Києва, Москви – пакували роботи і, звичайно ж, не повертали... Щорічно зі своїми творами брала участь у відкритті сезону в Музеї народної архітектури та побуту України в Пирогово, під Києвом. Сидить, було, на призьбі полтавської хати добра селянка в українському одязі з повною пеленою своїх коників, телесиків, левиків, молодичок. А сама якась засмучена, ніби винна перед кимось.

Приїжджала Олександра Федорівна з Опішного й на іменини своєї мистецької посестри з Полтави Олександри Великодної, котрій у квітні 1984 року виповнилося 70 літ. І тут майстриня лишилася сама собою з точки зору ширості: бажаючи подрузі здоров'я та творчості, вручила прекрасну композиційну групу «На Сорочинський ярмарок». У неглазурованому виконанні твір відсвічував тепло рук, реальність зображеного, природність матеріалу. Можна тільки пошкодувати, що через кілька місяців по тому, із-за небережності нової хазяйки, робота впала з шафи і розбилася на малі шматочки.

Про доброту людську розповіла мені якась Олександра Великодна: під час перебування в Києві, у дні музейних свят у Пироговому, обох майстринь гостинно «зупиняла» в себе прекрасна людина, етнограф і знавець народної творчості Полтавщини Світлана Щербань. Син Світлани Олексіївни – Андрійко – у ці дні ніяк не хотів засинати в своєму ліжечку – він забирався в ліжко то до однієї, то до другої бабусі Шури, звідки його мама сонного переносила до себе... Психіка дитини – як барометр людської доброти. Сердечність, порядність, народна мудрість, інтелігентність виявлялися як у творах, так і в конкретних земних поступках.

Я знав, що Олександра Селюченко гостює в Олександри Великодної, а тому й вирішив запросити обох «на борщ» до себе на Червоний шлях. Телефонна трубка якийсь час «мовчала», а потім чую слова: «Ми ідемо». Захвилювався, кинувся готувати вечерю для «дівчат»... Віднайшов пляшечку сухого червоного «Мельника» і за годину відчиняв уже хвіртку моїм дорогим гостям – двом заслуженим майстриням народної творчості України. Балачки, жарти, сміх... Перед тим

як сідати до борщу, жінки виклали свої дарунки. Адже прийшли вони (точніше Олександра Федорівна) до моєї оселі вперше. Гостинець Олександри Федорівни складався зі скульптурки козака на чортові та фігурки лева, а Олександра Великодна розгорнула велику фотографію обох майстринь, де вони стоять поруч на тлі будівлі Полтавського краєзнавчого музею. Яким же було моє здивування, коли прочитав на звороті напис Олександри Селюченко: «Давно ми з Вами знайомі, але чим більше років проходить, тим більше ми визнаємо людей... Пам'ять в щасті і в злиднях – це дар Божий, і цей дар Ви несете людям, якими б вони не були. Тому даруємо Вам це фото на згадку про наше дружнє спілкування як по творчості, так і по людяності. Не забуваємо ми Вас й Ви не забувайте нас. 22 грудня 1985 року». Яка доброта і людяність у цієї жінки! І не чекав такої проникливості в глибину душі. Тим більше, я думав, що ми знайомі просто так. Як майстер і методист. Це вдруге за життя почув я слова приятелі від майстра старшого покоління. Першим щось подібне сказав Василь Степанович Гарбуз під час персональної виставки В.К.Нагнибиди (послідовника старого різьбяр), куди маестро було запрошено як почесного гостя. Тоді був 1972 рік. Спасибі вам, добрі люди, за гарні слова, за позитивну оцінку моєї скромної тоді роботи! Це зобов'язувало.

Працювати б мені для людей, організувати б виставки майстрів, проводити б семінари, писати б про їхні творчі пошуки і досягнення, та доля розпорядилася по-іншому. Вона закинула мене 1986 року на далеку Тюменську Північ... За кілька місяців до своєї смерті червоною пастою (!) написала мені Олександра Федорівна листа в м.Ноябрьськ. Там, крім опису гіркоти щоденного самотнього життя, труднощів у творчій праці (в хаті холодно, важко випалити вже готові речі) були й такі слова: «...Перестала я любити глазури, ой, як я люблю гарні глини! Намучились ми з пташками. Це була моя сім'я. Піддержувала я їх. Жаль, Віктор Сергійович, що ми не зробили ніде виставки такої, як бажалося...» Шкодную і я, дорога Олександро Федорівно!

**ПРОБАЧТЕ МЕНІ!  
ХАЙ ЦЕЙ СПОМИН БУДЕ  
МОЇМ ЗАПІЗНИМ РОЗКАЯННЯМ  
ЗА НЕЗРОБЛЕНЕ, ЗА НЕДОРОБЛЕНЕ!  
ДЯКУЮ ВАМ, ЩО СВОЄЮ ТВОРЧИСТЮ  
НЕСЛИ ЛЮДЯМ ДОБРО,  
ЩИРИСТЬ,  
РАДІСТЬ!**

02.01.1995

08.06.2001



На подвір'ї опішненського гончаря Демида Різника. Перший ряд, зліва направо: (?), Уляна Сердюк, (?), (?), Борис Різник, Наталія Різник, Демид Різник, Микола Різник, Назар Мареха, Горпина Дубинка; другий ряд, зліва направо: (?), (?), Поліна Різник, Михайло Різник, Людмила Ващенко, Михайло Ващенко, Михайло Кійко, Катерина Кійко, Олексій Сиваш; третій ряд, зліва направо: Параска Сиваш, Галина ?, Микола Сердюк. Опішне. 1958. Фото Миколи Сердюка. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства, інв. №743. Публікується вперше



## ГОНЧАРСЬКИЙ РІД РІЗНИКІВ

(До сторіччя від дня народження  
опішненського гончаря  
Демида Антоновича Різника)

© Віктор Міщанин

керамолог (Інститут керамології – відділення  
Інституту народознавства НАН України)

**Ц**я розповідь — про представників гончарського роду Різників — звичайних, простих опішненських гончарів, яких чимало колись було в славетному містечку.

«Україна поступово повертає світові імена своїх митців. Через відновлення історичної пам'яті ми глибше пізнаємо себе, а отже, міцніше закорінюємося в предковичні чорноземи-глиноземи. Ми повільно і неспинно перестаємо бути безрідними іванами, поступово вчимося бергти кожне українське ім'я, дбайливо плекати давні й новочасні українські роди. Історія країни — це історія імен. Багата генеалогія — багата історія».

Олесь Пошивайло

«Історія гончарства українського народу не обмежується декількома відомими іменами. Протягом віків на наших етнічних територіях жило і творило не одне покоління народних умільців, зберігаючи і примножуючи надбання гончарів. Тож зберегти для наступних поколінь імена талановитих митців — наш святий обов'язок».

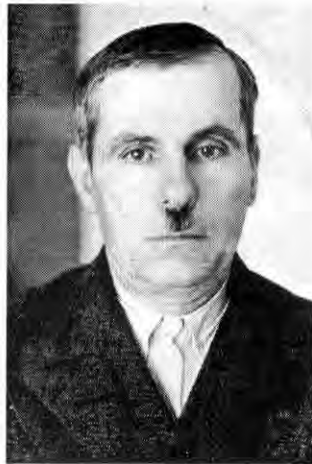
Віктор Міщанин

**Антон Іванович Різник** жив і гончарював на одному з кутків Опішного, що звався Ярами. «Ліпити горшки» навчився свого часу в батька. Разом з дружиною Тетяною Свиридівною вони мали шестеро дітей: Демида, 1900 р.н.; Марію (народилася приблизно в 1902 році); Василю, 1904 р.н.; Явдоху; Федора, 1907 р.н.; Федота (народився приблизно в 1910-х роках).

Антон Різник був горщечником, тобто робив переважно неполив'яний посуд. «Ні. Було вже трошки і того (полив'яного посуду. — *В.М.*), так мало було. Потому що ми бідно жили, так що було всього. На свинець — це треба дров, а ми більшість палили соломою. Це дешевше виходило, ну важче. Ну дешевше. А поливо — це вже не так. Требує не соломи, а тільки, щоб чистий вогонь. Ото таке було», — пригадував його син, Демид Антонович Різник<sup>3</sup>.

Любов до глини передалася від батька й малому Демиду. Про свою нелегку «гончарську науку» гончар розповідав так: «Ще ранче було, я малим ще був. А в батька самий старший. А то дівчата були. Мабуть, троє дівчат ще було. А було нас так восьмеро-дев'ятеро. А батько один робітник. І робив. Ну, правда, держав коровку, держав і коника поганенького. То трудно приходилося. А я ще ж тоже малий. В школу пошти що не ходив. Ходив тіки зиму. А літом уже коровку пас. Тоді батько дивиться, що вже я таке могу

шо-небудь помочі дати: «Знаєш шо, синку!», — поставе мені кобилку (великий шмат глини. — *В.М.*) на лаві, дротик, підмосте такий чурбак, щоб мені вище було, і я ото січу її. Це вже я йому помочі давав. Отак ми жили»<sup>4</sup>.



Гончар Демид Антонович Різник. Опішне. 1960. Фото Миколи Сердюка. Приватна колекція Світлани Коношенко (Опішне). Публікується вперше

Гончар Демид Антонович Різник. Опішне. 1950-ті роки. Автор фото невідомий. Приватна колекція Світлани Коношенко (Опішне). Публікується вперше

Гончар Демид Антонович Різник (другий ряд, четвертий ліворуч) серед працівників Опішненської артілі «Художній керамік», цех №2. Опішне. 23.03.1935. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства, інв. №739. Публікується вперше





З раннього дитинства на Полтавщині в гончарських родинах починали привчати до роботи з глиною. Як зазначав відомий дослідник кустарних промислів нашого краю Яків Риженко, «досліджуючи гончарство, ми переконалися, що діти в зрості від 7 років уже беруть участь у виробництві: сіють пісок, обсипають посуд поливом..., роблять дитячі цяцьки...»<sup>5</sup>. Коли син вже міг дістати ногами до спідняка, він уперше сів за гончарний круг. Спочатку майбутні майстри навчалися виготовляти невеликі речі — покришки, маленький посуд, монетку. Поступово, зі зростанням навиків, збільшувалися й розміри виготовленого посуду, його асортимент.

На запитання, чи рано почав учитися працювати за кругом, Демид Антонович відповів: «Рано. Я дуже рано. Вже у дванадцяти годах я помагав за кругом батькові. А то батько сам трудивсь»<sup>6</sup>.

Демид Антонович Різник пригадував, що вони з батьком, як і всі «яранські» гончари, брали глину «на Кижняківці»: «Це там була найкраща глина в Бородая. І робить вона хороша була, і вообщє у випалці. І черепок кріпкий був»<sup>7</sup>.

Серед гончарів її часто називали «бородайкою». Назва її походила від прізвища власника землі, на якій знаходилося глинище, — Бородая. Окрім цього, ім'я Бородая було добре



Гончар Демид Антонович Різник в Опішненській артілі «Художній керамік».

Опішне. Друга половина 1950-х років.

Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства, інв. №740. Публікується вперше

відоме в Хижняківці та в навколишніх поселеннях і тому, що його власник мав водяний млин. З початком колективізації родину «розкуркулили», Бородай помер під час голодомору 1932-1933 рр., а млин нова влада розібрала, а греблю розкопала.

Хижняківська глина була, за своєю якістю, однією з кращих в окрузі. На підтвердження цього можна навести той факт, що її, окрім місцевих гончарів, використовували кустарі з навколишніх Безруків, Глинського, Лазьків, Малих Будищ, Опішного, Старих Млинів, Попівки.

Глину сім'я Різників купувала в жителя Хижняківки Процика: «Щось таке 20 чи 30 копійок за ящик»<sup>8</sup>. Придбавши глину, зсипали її в купу на подвір'ї. «Заливали водою прямо коло кучі тії. Тоді лопатою, було, розсікаєш, де груддя великі. А тоді береш кульки намотуєш. І тоді збиваєш довбнею так, як ото молотом. А зімою, як є погріб харош, то в погріб наносили. Ну тоже ж, було збиваєш надворі, а тоді вже вносиш туди, щоб таки ж легше було. І там ото її до зими складаєш. А зимою тоді відтіля витяг кульку, виробив. Обратно. А якщо немає погріба такого, то ото в хату наносим. Наб'єм бабу, то вона було розсядеться, та завалиться»<sup>9</sup>.

У 1920 році Демид Антонович одружився з Наталією Іларіонівною Ветошкою<sup>10</sup> і надалі мешкав на кутці Ярмівка. Окрім основної роботи, Демид Антонович гончарював удома десь до кінця 1950-х років. Виготовляв як полив'яний, так і простий посуд, зокрема горщики, глечики, макітри, заміначки, друшляки тощо. Вироби випалював у власному горні. Продавати возив тачкою в Котельву або наймав машину, щоб поїхати на базар у Полтаву<sup>11</sup>. Протягом 1933-1941 років Демид Різник гончарював у опішненській промартілі «Художній керамік»<sup>12</sup>. У 1947-1950 ро-



Гончар Демид Антонович Різник (у центрі) з дружиною Наталією Іларіонівною та сином Олександром. Опішне. 1957-1958 рр.

Автор фото невідомий. Приватна колекція Світлани Коноюшенко (Опішне). Публікується вперше

Гончар Демид Антонович Різник (стоїть біля машини другий праворуч) на подвір'ї Опішненської артілі «Художній керамік». Опішне. Друга половина 1950-х років.

Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства, інв. №742. Публікується вперше

ках — майстер гончарних виробів у промартлі «Вогнетривал» у м. Красноград Харківської області<sup>13</sup>. У червні 1950 року Демид Антонович повернувся в Опішне, в артілі «Художній керамік», де працював майстром-пальщиком керамічних виробів аж до виходу на пенсію в 1960 році<sup>14</sup>. За рішенням загальних зборів від 29.02.1960 року його ім'я було занесено в артільну книгу пошани «за хорошу, довгорічну і бездоганну роботу в системі художніх промислів»<sup>15</sup>.

Помер Демид Різник 13 серпня 1989 року. Похований у Опішному.

Його вироби зберігаються в Центрі досліджень українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в

Опішному.

Середній син Антона Івановича Різника, Федір, також з дитячих років привчався до роботи з глиною. Ось що розповіли про Федора Антоновича Різника його діти — Олександр і Марія. «Свого батька я практично не пам'ятаю і не знаю, так як я був маленьким, мені було всього 4-5 років. Знаю тільки, що батько народився в 1907 році. Учився на гончаря в моего діда, тобто моєї матері — Різник Марії Іванівни — це батько; після революції він працював на заводі ким, я не знаю...»<sup>16</sup>. «Я дуже мало що пам'ятаю за свого батька — Федора Антоновича. Народився в 1907 році, в 1928 році одружився на Марії Іванівні Оленич і жив у тестя, Оленича Івана Андріано-



Гончар Демид Антонович Різник (перший ліворуч) серед працівників Опішненської артілі «Художній керамік», цех №2. Опішне. 1957-1958 рр.

Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства, інв. №744. Публікується вперше

Гончар Демид Антонович Різник з дружиною Наталією Іларіонівною на своєму подвір'ї. Опішне. 1960.

Фото Миколи Сердюка. Приватна колекція Світлани Коноюшенко (Опішне). Публікується вперше

вича, який займався гончарством кустарем, тобто дома робив гончарні вироби, випалював, а потім здавав у артілі «Червоний гончар». Після армії він працював на цьому ж заводі. Не знаю точно, як ця посада називалася. Культпрацівник, як замдиректора цього заводу він ще навчався в Києві на якихось курсах, пропрацював до початку Вітчизняної війни, з якої в Опішні не повернувся. Звичайно, це дуже скупі відомості, але ми з братом були діти і нічого не знаємо»<sup>17</sup>.

Хотів би дещо доповнити й уточнити спогади сина й дочки Федора Різника. Його тесть, Іван Андріянович Оленич, 1884 р.н., був дуже відомим свого часу майстром-кустарем у сусідньому з Опішним селі Малі Будища. Він належав до тих небагатьох малобудищанських гончарів, які виготовляли «мальовку», тобто оздоблювали свої вироби підполив'яним розписом. Іван Оленич був учасником російсько-японської війни 1904-1905 років. Незадовго до того, як у них став жити його зять Федір Різник, сім'я Оленича мала такий склад: дружина Ганна Порфирівна, 1886 р.н.; дочка Марія, 1909 р.н. Землі в господарстві було небагато: 300 квадратних сажнів садиби і 900 квадратних сажнів ріллі в Малобудищанській земельній громаді<sup>18</sup>. Тобто, сім'я в основному жила за рахунок гончарного виробництва.

У своєму листі Марія Федорівна Різник зазначає, що керамічні вироби, які робили її дід та батько, останній здавав у «Червоний гончар» — завод, на якому згодом Федір Різник працював. Тут слід уточнити: у Малих Будищах у 1930-х роках була філія опішненської артілі «Червоний гончар». Ймовірно, туди і здавав кераміку Федір Різник. Можливо, його донька помилково вказує назву «Червоний гончар», оскільки, за моїми даними, Федір Різник у 1930-х роках працював у опішненській артілі «Художній керамік». Про це мені повідомила Настя Данилівна Сакун, дружина Хоми Мусійовича Сакуна, малобудищанського гончаря, випускника Опішненської гончарної майстерні Полтавського губернського земства 1918 року, який протягом 1930-х років гончарював у «Художньому кераміку», був там завідувачем виробництва, а також працював викладачем у Опішненській школі майстрів художньої кераміки. Моя розмова з нею відбувалася приблизно в 1997-1998 роках, коли я збирав матеріали до «Словника гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки». Підтвердженням до вищесказаного може слугувати й те, що в сина Хоми Мусійовича Сакуна — Івана Сакуна — зберігається фото, на якому Федір Різник зображений разом із Хомою Сакуном та іншими працівниками артілі «Художній керамік»<sup>19</sup>.



У 1943 році Федір Антонович Різник був мобілізований на фронт, де воював рядовим і загинув у листопаді 1943 року. Місце поховання невідоме<sup>20</sup>. Його ім'я зазначено разом з іншими серед загиблих односельчан на пам'ятнику в с.Малі Будища.

Найменший з дітей Антона Івановича Різника, Федот, ще з дитинства, сидячи біля горна, де випалювалися батькові вироби, мріяв, «що буде він теж, як його дід, батько, брати, — гончарем. От тільки не такі черепки стане він робити. А красиві. Вази, може бути. Або ще щось. І щоб фарби на них дивні були. І малюнки особливі. Щоб у руки любо взяти було. І майстра його, Федота Різника, щоб довго всі згадували»<sup>21</sup>.

Після смерті батька вирішила мати віддати малого Федота в учні, до когось із майстрів-кустарів. Пропонувала почергово піти навчатися шити чоботи, одяг, столярувати. Але син стояв на своєму, що піде навчатися до гончаря-кустаря, якого звали Антоном<sup>22</sup>.

«Почав Федот працювати в кустаря, який уже не прості горшки для борщів і молока робив, а художній посуд. Спочатку було Антон його по різних не головних справах ганяв, потім побачив, що хлопець багато що вмів, і не показуй йому Ан-



тон секретів — сам дійде, спостерігаючи. Почав потроху вчити Федота своєму ремеслу. Та ще і заробіток визначив у 30 рублів. Не дуже, звичайно, багато, але мати сказала: «Помічник усе ж...»<sup>23</sup>.

В іншого опішненського кустаря Федот Різник навчався робити поливу і глазурувати<sup>24</sup>. Потім закінчив Опішненську школу майстрів художньої кераміки, яка функціонувала в містечку в 1930-х роках<sup>25</sup>.

У подальшому багато років доля Федота Антоновича Різника була пов'язана зі столицею Казахстану, Алма-Атою, де він працював на керамічній станції, яка пізніше стала науково-експериментальним заводом художньої кераміки. З самого початку своєї роботи в Алма-Аті Федота Різника не полишало бажання отримати своєрідний ангоб для покриття керамічних виробів. «Коли він одного разу опинився в Чимкенті (був посланий підіймати керамічне виробництво), знайшов за містом в шахтах одну руду. Перепалив, розмовлов. Став добавляти шихту\*. В різних кількостях. Усе не виходило. І от одного разу проявилася фарба — коричневий ангоб. Той, який



Гончар Федот Антонович Різник. Алма-Ата, Казахстан. 1963. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства, інв. №737. Публікується вперше

**Викладачі та випускники Опішненської керамічної школи.**  
Сидять, зліва направо: Федот Антонович Різник; Хомак; Артем Савич Каша — директор (?), учитель ліплення; Олександра Антонівна Москаленкова (Бабанська); Марія Іванівна Лютик. Стоять, зліва направо: Іван Іванович Федоша; Мотрона Савівна Каша; Галина Іванівна Різник; Варвара Шиян; Григорій Різник; Любов Остринин; Іван Іванович Мареха; Наталія Іванівна Дзюбка; Микола Миколайович Заєць; Федір Моргун.  
Опішне. 1940. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства, інв. №1010. Публікується вперше

\* Шихта — суміш вихідних матеріалів (руди, шлаку, коксу, вугілля і т.п.), що їх переробляють у металургійних, хімічних та інших агрегатах.



він хотів отримати. А якщо добавляти в нього цю руду, глину в різних процентах, виходить ангоб і оранжевий, і червоний, і чорний»<sup>26</sup>.

Працюючи на заводі, Федот Антонович Різник підготував понад 30 учнів, багато з яких потім трудилися поруч із ним. За свою сумлінну працю, на початку 1970-х років, він був нагороджений орденем Трудового червоного прапора<sup>27</sup>. Йому доручали виготовляти найскладніші, найкрасивіші вироби, ті, що йшли на експорт, на виставки, до ювілеїв. Заодно з іншою продукцією заводу, вироби Федота Різника потрапляли у Францію, Монголію, НДР.

Керамічні твори, виготовлені «золотими руками» майстра, зберігаються і в численних приватних колекціях, зокрема в Опішному, у його родичів по лінії брата, Деміда Антоновича, — Ніни Іванівни Різник та Світлани Конюшенко<sup>28</sup>. Вироби Федота Антоновича Різника є і в його племінника в Уфі, Олександра Федоровича Різника. «Це дві великі вази, виконані орнаментом у казахському стилі»<sup>29</sup>.

Не дивно, що кераміка заводу, де трудився Федот Різник, ішла на експорт. Адже глина, яку використовували для виготовлення керамічних речей, була високої якості і спеціального приготування. «Добувають її в районі гори Кок-Тюбе і пускають у виробництво лише після того, як пролежить на складі не менше року, пройде шарові млини, відстійники для обезволювання, вальці і тільки тоді придатна до використання»<sup>30</sup>.

Буваючи в гостях у своїх родичів в Опішному, Федот Антонович відвідував і «Художній керамік». Як розповідали мені колишні гончарі заводу, саме Федот Різник привіз у Опішне з Казахстану ідею механізації кожного окремо взятого гончарного верстата. Було це приблизно в середині 1950-х років. Говорили, що Трохим Назарович Демченко, головний інженер артілі, обіцяв йому за це грошову винагороду, але так і не дав<sup>31</sup>.

Одного разу довелося Федоту Антоновичу Різнику навіть зіграти роль гончаря в художньому фільмі «Його час прийде». Тут він зображав ремісника часів Чокана Валіханова, про якого і був фільм. «Привезли його з усіма учасниками майбутнього фільму в степ, під Каскелен. Нарядили в яскравий халат, чалму. Бороду примостили, грим наклали. Подивився він на себе в дзеркало і не впізнав... Так і зняли Різника у фільмі... Хитро дивиться він з екрана: мовляв, і маленькі ми тут люди, ремісники, а своє діло знаємо, а свого доб'ємося»<sup>32</sup>.

У фільмі Федот Антонович виготовляє вазу. Всі, хто знав його, упізнавали потім його за рука-

ми, які оператор відзняв крупним планом. Адже особливий, неповторний почерк мали ці напрочуд умілі руки.

Помер Федот Різник у середині 1980-х років і похований у Алма-Аті.

Такою є коротка історія опішненського гончарського роду Різників, представники якого залишили свій слід не лише в історії тутешнього гончарства, а й за межами рідного Опішного.

**Демид Антонович Різник біля своєї садиби.**

**Опішне. 1983.** Фото Миколи Сердюка. Приватна колекція Світлани Конюшенко (Опішне). Публікується вперше



<sup>1</sup> Пошивайло Олесь. Гончарський мартиролог Віктора Міщанина // *Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки. Матеріали до Національного словника «Українські гончарі». Книга 1.* — Опішне: Українське Народознавство, 1999. — С.6.

<sup>2</sup> Міщанин Віктор. *Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки. Матеріали до Національного словника «Українські гончарі». Книга 1.* — Опішне: Українське Народознавство, 1999. — С.12.

<sup>3</sup> Спогади опішненського гончаря Різника Деміда Антоновича, 1900 р.н., записані на магнітну плівку Олесем Пошивайлом у 1984 році. — *Меморіальний музей-садиба гончарської родини Пошивайлів.*

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Рижченко Я. *Кустарно-ремісничка промисловість // Полтавщина: Збірник.* — Полтава: 1-ша Раддруккарня Полтаваполіграф, 1927. — Т.2. — С.263.

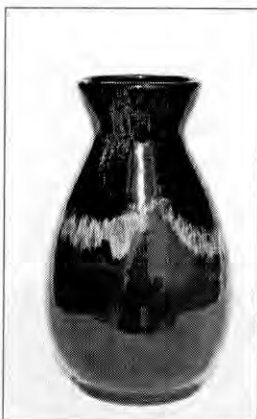
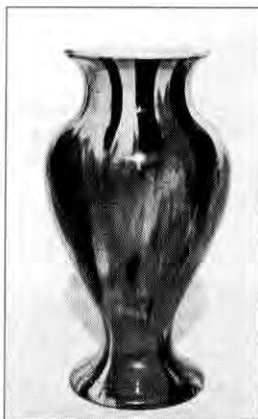
<sup>6</sup> Спогади опішненського гончаря Деміда Антоновича Різника, 1900 р.н., записані на магнітну плівку Олесем Пошивайлом у 1984 році. — *Меморіальний музей-садиба гончарської родини Пошивайлів.*

- 7 Там само.
- 8 Там само.
- 9 Там само.
- 10 Свідчення про одруження Різника Деміда Антоновича і Ветошки Наталії Іларіонівни. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од.зб.58. — Арк.1.
- 11 Зі спогадів сина Деміда Різника — Михайла Різника, 1926 р.н., жителя Опішного.
- 12 Лист голови правління «Облпромстрахradi» Ківи до Деміда Різника від 12.10.1960 р. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од.зб.58. — Арк.11.
- 13 Довідка, видана Демиду Різнику керівництвом промартілі «Вогнетривал» 25.05.1950 року. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од.зб.58. — Арк.10.
- 14 Довідка, видана Демиду Різнику керівництвом промартілі «Художній керамік» 11.12.1960 року. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од.зб.58. — Арк.8.
- 15 Книга Пошани опішненського заводу «Художній керамік». Зберігається в заводському музеї.
- 16 Лист Олександра Федоровича Різника до своїх родичів — Ніни Іванівни Різник і Світлани Конюшенко — від 08.04.1999 року. — Власність адресатів.
- 17 Лист Марії Федорівни Різник до своїх родичів — Ніни Іванівни Різник і Світлани Конюшенко — від 08.04.1999 року. — Власність адресатів.
- 18 Подвірний реєстр Малобудищанської земельної громади Малобудищанської сільради за 1926 рік. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од.зб.58. — Арк.178.
- 19 Міщанин Віктор. Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки. Матеріали до Національного словника «Українські гончарі». Книга 1. — Опішне: Українське Народознавство, 1999. — С.207.
- 20 Книга Пам'яті України. Полтавська область: Диканський район, Зінківський район, Карлівський район. — Полтава: Полтавський літератор, 1996. — С.541.
- 21 Юровская О. Гончар // Вечерняя Алма-Ата. — 1971. — 27 августа.
- 22 Там само.
- 23 Там само.
- 24 Там само
- 25 Зі спогадів опішненського гончаря Івана Шияна, 1936 р.н.
- 26 Юровская О. Гончар // Вечерняя Алма-Ата. — 1971. — 27 августа.
- 27 Там само.
- 28 Польові матеріали автора 1999 року.
- 29 Лист Олександра Федоровича Різника до своїх родичів — Ніни Іванівни Різник і Світлани Конюшенко — від 08.04.1999 року. — Власність адресатів.
- 30 Шахов И. Мудрость ремесла // Вечерняя Алма-Ата. — 1971. — Після 15 вересня.
- 31 Польові матеріали автора 1999-2000 років.
- 32 Юровская О. Гончар // Вечерняя Алма-Ата. — 1971. — 27 августа.

08.10.2000

Різник Федот Антонович.  
Вази. Алма-Ата, Казахстан.  
1970-ті роки.

Приватна збірка Світлани Конюшенко (Опішне).  
Фото Юрка Пошивайла, 1999.  
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства, інв.№2102, 2103, 2104.  
Публікується вперше



## МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ

### «ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ ПРИЧОРНОМОР'Я ТА СЕРЕДЗЕМНОМОР'Я X-XVIII СТ. ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПОЛИВ'ЯНОЇ КЕРАМІКИ»

Останніми десятиріччями у Причорномор'ї проведено широкомасштабні археологічні дослідження, які сприяли накопиченню великої джерельної бази. Безумовно, переважаючими знахідками є керамічний посуд, у тому числі і полив'яний. Вивчення цієї категорії кераміки є одним із яскравих і цікавих наукових напрямків у сучасній середньовічній археології та мистецтвознавстві. Зважаючи на це, з 25 по 29 травня 1998 року в м. Ялта, у Будинку творчості письменників Кримська філія Інституту археології НАН України провела Міжнародну наукову конференцію «Історико-культурні зв'язки Причорномор'я та Середземномор'я X-XVIII ст. за матеріалами полив'яної кераміки»\*. За час роботи конференції із заявлених 92 доповідей було заслухано та обговорено 52.

Білоглиняній візантійській полив'яній кераміці Криму IX-XI ст. були присвячені доповіді В.В. Майка (Сімферополь) «Поливная керамика Сугдеи второй половины IX-первой половины X веков» та перша частина доповіді О.Г.Герцена, В.Є.Науменка (Сімферополь) «Поливная керамика цитадели Мангуца», у якій розглянуто подібні знахідки IX-XI ст. на цитаделі городища Мангуп. У доповідях Л.Дончевої-Петкової (Софія) «Раннесредневековая поливная керамика Болгарии», Г.Атанасова, В.Йотова (Сілістра, Добрич) «Византийская поливная керамика из крепости Скала в Южной Добрудже» та Г. Шейлевої (Гьельбово) «Поливная керамика средневековой крепости у с.Искрица» був проаналізований подібний посуд, що датується періодом Першого Болгарського Царства, з ма-

теріалів розкопок Пліски, Преслава, Мадари, фортеці Скала та пам'яток Південної Болгарії. Г.Ю.Івакін (Київ) у доповіді «Поливная кадьница начала XII в. из Киева» проаналізував білоглиняну курільницю, що використовувалася як кадьниця, і походить з розкопок Михайлівського Золотоверхого монастиря.

Ціла низка доповідей була присвячена червоноглиняній полив'яній кераміці Таврики XIII-XV ст. як імпортній візантійській, так і місцевого виробництва. О.А.Айбабіна (Сімферополь) у доповіді «Керамический комплекс последней четверти XIV в. золотоордынского поселения в окрестностях Каффы» докладно проаналізувала добре датований посуд другої половини-кінця XIV ст., що походить з розкопок золотоординського поселення на околицях Феодосії; С.Г.Бочаров (Сімферополь) у доповіді «Две группы поздневизантийских поливных чаш второй половины XIV-первой четверти XV вв.» розглянув дві групи імпортних для Таврики візантійських чаш і, продатувавши, виділив декілька відповідних типів для кожної групи. Висновки, запропоновані С.Г.Бочаровим, підтримала В.Франсуа. У доповіді О.Г.Герцена, В.Є.Науменка, що згадувалася, розглянуто полив'яний посуд цього часу, що походить з розкопок цитаделі Мангупа. У доповідях І.А.Баранова та В.В.Майка (Сімферополь) «Поливная керамика XIV в. из Судака» та «Комплекс поливной керамики XIV в. из раскопок храма Девы Марии в Сугдее» розглянуто посуд другої половини XIV ст., що походить з розкопок господарчої ями на ділянці розкопок храму Діви Марії та деякі типи монограм на полив'яному посуді XIV-XV ст. з Сугдеї. Останні, а також і написи, були предметом детального аналізу, що був зроблений у доповіді В.Л.Мица (Сімферополь) «Историко-культурный контекст некоторых монограмм и надписей на поливной керамике Крыма XIV-XV вв.». До теми авторської іден-

\* *Историко-культурные связи Причерноморья и Средиземноморья X-XVIII вв. по материалам поливной керамики. Тезисы докладов научной конференции. – Симферополь, 1998. – 208 с.*

тифікації деяких схожих полив'яних тарілок Таврики, що датуються другою половиною XV ст., звернувся у своїй доповіді **«К вопросу об авторской идентификации некоторых средневековых керамических изделий»** В.П.Кирилко (Сімферополь). Важлива проблема місцевого виробництва деяких типів полив'яного посуду Криму XIV ст., за матеріалами фортеці Алустон, була порушена в доповіді І.Б.Тесленка (Сімферополь) **«К вопросу о производстве поливной керамики с орнаментом сграффито в крепости Алустон, в XIV в.»** Доповідь А.І.Романчук (Єкатеринбург) **«Находки глазурованной керамики поздневизантийского времени в Херсонесе: местное производство и импорт»** була присвячена проблемам хронології та стилістичних особливостей полив'яного посуду Херсонеса XIII-XIV ст., а також виділенню на цій основі місцевих та імпортованих типів.

Деякі доповіді було присвячено імпортованому для Причорномор'я посуду Іспанії, Італії, Сирії, Середньої Азії та Китаю. У двох доповідях В.Ю.Ковалю (Москва) **«Средневековая керамика Испании и Италии в Восточной Европе»** та **«Керамика средневековой Сирии в Восточной Европе»** було проаналізовано так звану іспано-мавританську лустрову та сирійську кераміку, знайдену не тільки в Північному Причорномор'ї, але й на території Москви. Саме цій кераміці, особливо італійській, включаючи й іранський імпорт, але за матеріалами середньовічного Азаку було присвячено дві доповіді І.В.Белінського, А.Н.Масловського (Азов) **«Импортная поливная керамика Азака (XIV в.)»** та **«Некоторые редкие импорты поливной керамики Азака»**. Крім того, автори виділили групу імпортованої для Азова кераміки, що походить з міст Криму. Деякі типи кераміки середньоазійського виробництва з розкопок Азаку було проаналізовано в доповіді С.І.Безуглова (Азов) **«Один из редких типов поливной керамики среднеазиатского производства из раскопок золотоордынского Азака»**. Найбільш повну збірку та аналіз китайського силладонового посуду з цього городища запропонував у своїй доповіді **«Китайский фарфор и глазурованная китайская керамика из раскопок золотоордынского Азака»** І.В.Гудищенко (Азов). Жваву дискусію викликала доповідь В.І.Перевозчикова (Азов) **«Некоторые данные о поливной керамике Азака»**, що була присвячена визначенню кераміки, яка вироблялася азахськими майстрами. Опонентами останнього доповідача виступили І.В.Белінський та А.Н.Масловський.

Доповідь Ю.А.Матюхіної, К.Ю.Моржеріна (Саратов) **«Поливная кашинная керамика с Укека»** та повідомлення А.Кочкіної (Самара) **«О находках поливной керамики из Причерноморья на территории Волжской Болгарии»** були присвячені проблемі Поволзького полив'яного посуду XIV ст., виділенню місцевих та імпортованих (у тому числі й кримських) типів. Деякі доповіді були пов'язані з проблемами датування і типології полив'яного посуду Білгорода та укріплених пунктів і поселень Північно-Західного Причорномор'я, Подоння й Південного Подніпров'я XIV-XV ст. Аналізу імпортованої іспано-мавританської лустрової та візантійської кераміки, за матеріалами Білгорода, була присвячена доповідь А.А.Кравченка (Одеса) **«Торговые связи Белгорода на Днестре со странами Средиземноморья в XIII-XIV вв. (по материалам поливной керамики)»** та повідомлення Г.С.Богуславського (Одеса) **«Поливная керамика с кобальтовой росписью из золотоордынского Белгорода»**. О.С.Малюкевич (Одеса) у доповіді **«Комплекс поливной керамики поселения Молога-II»** розглянув комплекс подібної кераміки XIV-XV ст. з матеріалів поселення Молога-II на північ від Аккерману, а І.В.Волков (Москва) у доповіді **«Поливная керамика комплекса Кабарди (около 1240-1260 гг.)»** — полив'яний посуд середини XIII ст. з поселення Кабарді. Рідкісні типи кераміки другої половини XIV ст., що походять з комплексу поселення Великі Кучугури, проаналізовано в доповіді І.Р.Тихомолової, З.Х.Попандопуло (Запоріжжя) **«Альбарелло из раскопок городища Большие Кучугуры»**. Деякі полив'яні вироби з фондів Херсонського краєзнавчого музею розглянуто в доповіді О.Д.Чорної (Херсон) **«Коллекция поливной керамики Херсонского краеведческого музея»**. Полив'яний посуд поселень Приазов'я та Подоння розглядався у доповіді Е.Є. Кравченка (Донецьк) **«Средневековая поливная керамика Подонцовья»**.

Окрему групу склали доповіді, присвячені полив'яній кераміці XII-XIV ст. Балканського регіону та Подунав'я. У докладній доповіді Б.Борисова (Раднево) **«О происхождении одного вида сграффито-керамики»** було поставлено питання про можливе виробництво одного виду болгарської сграфіто-кераміки XI-XII ст. на території північно-східної Фракії. В.Нешева (Софія) у доповіді **«Сграффито керамика в болгарском искусстве XIII-XIV вв.»** та Д.Кожухаров (Несебр) у повідомленні **«Поливное блюдо с фигурными изображениями из Несебра»** розглянули аналогічну кераміку XIII-XIV ст. як явище духов-



ної культури, зокрема унікальне блюдо XIII ст. з експозиції музею м.Несебр. Аналіз полив'яного посуду Подунав'я як XII, так і XIV-XVI ст., що походить з території Румунії, та спробу визначення місцевих його типів було запропоновано у доповіді О.Доміан (Бухарест) **«Распространение поливной византийской керамики сграффито в Подунавье»** та І.Кандія (Браїла) **«Браїла — центр производства поливной керамики (XIV-XVI вв.)»**.

Деякі доповіді були присвячені як імпортній, так і місцевій полив'яній кераміці Стародавньої Русі та Середньодніпровської України всього періоду середньовіччя. Імпортний посуд східного походження другої половини XIII-XV ст. на деяких пам'ятках розглянув у доповіді **«Золотоордынський керамічний импорт на Русі»** В.Ю.Коваль. Проблема розвитку та еволюції українського полив'яного посуду XIII-XVIII ст. було порушено в доповіді Л.І. Виногородської (Київ) **«Поливная керамика XIII-XVIII вв. в Украине (постановка проблемы)»**. За матеріалами XV-XVII ст. з розкопок на території Києва, зокрема Михайлівського Золотоверхого монастиря, вона була конкретизована в доповідях Л.В.Чміль (Київ) **«Керамические комплексы XIV-XVI вв. из раскопок Михайловского Златоверхого Собора»** та О.Попельницької (Київ) **«Поливная декоративная и столовая посуда XVII-XVIII вв. из Киева»**.

Окрему групу склали доповіді, присвячені проблемі виробництва та технологічного аналізу

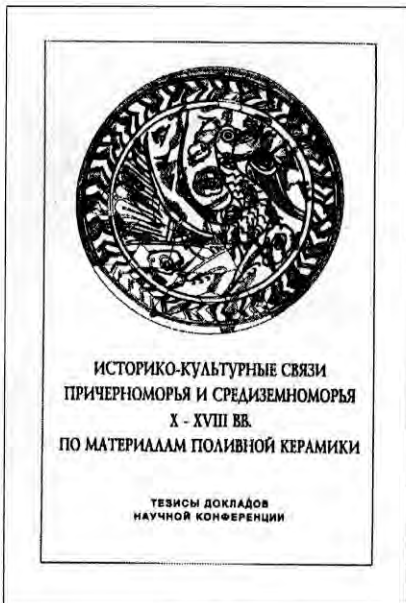
полив'яного посуду. О.В.Джанов (Сімферополь) у доповіді **«Гончарные печи XIV-XV вв. на ремесленном посаде Сугдеи»** ретельно проаналізував комплекс гончарних печей на посаді середньовічної Сугдеї та зробив висновок про можливі типи посуду місцевого виробництва. Нові методики технологічного аналізу полив'яного посуду й спроби визначення на цій основі виробничих центрів було запропоновано у доповідях В.В.Булгакова (Київ) **«Химический анализ поливы и глин глазурованной керамики из Херсонеса, Солхата, Сугдеи»** та С.Вакман (Ліон) **«Поливная византийская керамика Средиземноморья и Причерноморья: вопросы анализа состава глины в связи с установлением центра производства»**. Проблема локалізації виробничих центрів візантійської кераміки XIV-XV ст. з використанням традиційної методики досліджень, розглядалася в доповіді В.Франсуа (Ексан-Прованс) **«Elaborane Incised Ware: взгляд на поздневизантийское производство»**.

Хронологічно завершальну групу утворювали доповіді, присвячені імпортній для Північного Причорномор'я та Подоння турецької кераміці. У двох повідомленнях І.В.Волкова (Москва) **«Закрытый комплекс турецкого времени (1641-?) из Азова»** та **«Керамический комплекс крепости Лютик (Сед-Ислам)»** розглянуто саме цю кераміку XVII-XVIII ст., що походить з фортеці Лютик та закритого комплексу XVII ст. з Азова. Турецькі напівфаянси з Азова систематизовані й у доповіді І.Р.Гусач (Азов) **«Турецкие полуфаянсы XVIII в. из Азова»**. Аналогічний посуд з поселення Молога, на околицях Аккерману, розглянуто О.С.Малюкевичем, Г.Я.Кистановою (Одеса) **«Поливная керамика турецкого времени из окрестностей Аккермана»**. З цікавістю було зустрінито докладну доповідь Ф.Енісехирлиогли (Кембридж) **«Центры производства поливной керамики в Османской империи»**, присвячену турецькій кераміці XVI-XVIII ст.

Під час роботи конференції, у Лівадійському палаці, було організовано виставку **«Поливная керамика средневековой Таврики X-XVIII вв.»**, на якій експонувалися переважно неопубліковані матеріали з розкопок середньовічних міст Криму — Сугдеї, Алустону, Кафи, Мангупа, Херсонеса, Фуни.

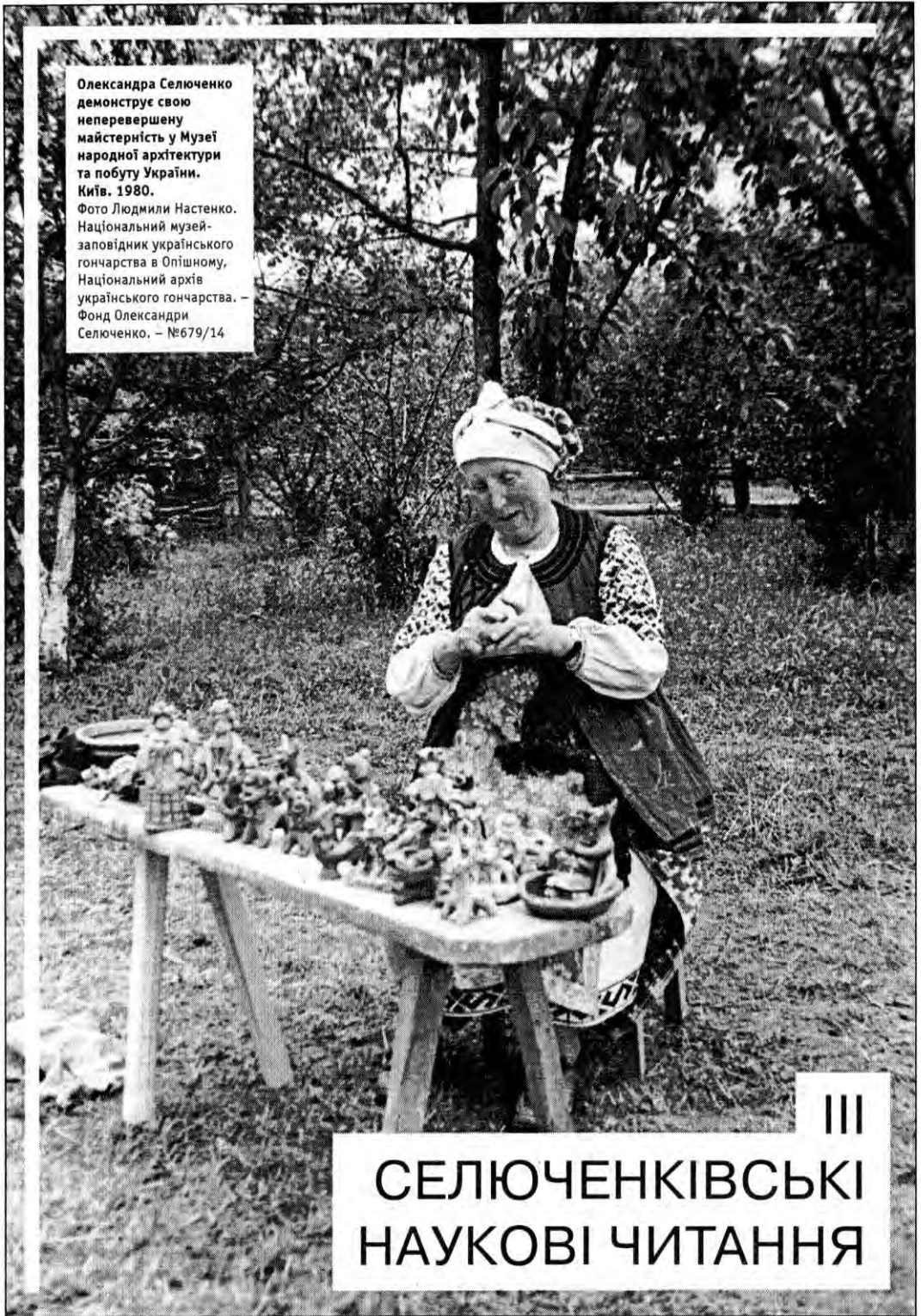
© Сергій Бочаров, Вадим Майко,  
кандидати історичних наук  
(Кримська філія Інституту  
археології НАН України)

14.05.2001



**Олександра Селюченко  
демонструє свою  
непервершену  
майстерність у Музеї  
народної архітектури  
та побуту України.  
Київ. 1980.**

Фото Людмили Настенко.  
Національний музей-  
заповідник українського  
гончарства в Опішному,  
Національний архів  
українського гончарства. –  
Фонд Олександр  
Селюченко. – №679/14



III

## СЕЛЮЧЕНКІВСЬКІ НАУКОВІ ЧИТАННЯ

6 травня 2001 року минуло 80 років від дня народження славетної опішненської гончарівни, Заслуженого майстра народної творчості України, класика української традиційної іграшки Олександри Федорівни Селюченко (06.05.1921-23.06.1987), творчість якої займає чільне місце в суцвітті геніальних мистців ХХ століття.

Всеохоплюючий аналіз творчої спадщини мисткині — справа майбутнього, але вже сьогодні можна стверджувати, що вона була надзвичайно обдарованою особистістю з багатьма можливостями, людиною високої духовної культури.

У родині Селюченків мати і брат ліпили, батько випалював, а маленька Шура з шести років досить вправно виліплювала скульптурки-іграшки. Юна художниця ніколи не копіювала баченого, а вже змалку робила те, що підказували їй хист і фантазія. Тому такими самобутніми й оригінальними постають її твори.

У 1937 році закінчила семирічну школу і, як стверджує дослідник творчої спадщини мисткині Леонід Сморгж, «на той час уже не тільки вправно ліпила, а й майстерно розписувала посуд, самогужки опанувавши це мистецтво». Далі було навчання в дворічній керамічній школі. У роки II Світової війни працювала на шахті на Донбасі, звідки 1946 року повернулася додому. Працювала спочатку різноробочою, а згодом ліпницею на заводі «Художній керамік», де натхненно творила до виходу на пенсію.

Твори Олександри Федорівни — це її світ, її життя, її радість. Вона рано втратила рідних: у 1933 році помер брат, 1937 — від голоду — батько, а в січні 1953 — мама — найближча і найдоржча людина, її порадиця. Проте улюблена робота і добрі люди, що підтримували в тяжкі хвилини, були світлим променем у її долі.

Уже з 1946 року її роботи на Всеукраїнській виставці дитячих іграшок у Києві зайняли призове місце. Відтоді твори Олександри Селюченко постійно експонувалися на обласних, республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках. Їх бачили у Софії, Парижі, Брюсселі, Токіо, Нью-Йорку, інших містах світу. Вони були відзначені високими нагородами.

Мисткиня завжди знаходилася в творчому пошуку. Вона сягнула далі своїх сучасників, піднявши опішненську пластику на незвідану доти височінь.

Однією із заслуг Олександри Селюченко як художниці є те, що вона опоетизувала сіру

опішненську глину, примусивши її світитися сонячним світлом, говорити мовою людських почуттів, утверджувати найвищі людські цінності, викликати радість і оптимізм.

До останнього дня свого життя Олександра Федорівна продовжувала творити, постійно шукаючи відповідні своїй творчості засоби, матеріали, сюжети, композиції. Потенціал був ще дуже великий, а задуми масштабними, однак здійснити їх не вдалося: 23 червня 1987 року Олександра Федорівна Селюченко відійшла в інші світи.

Для збереження пам'яті про видатну Гончарівну в Опішному, в 1988 році, відкритий Меморіальний музей-садиба Олександри Селюченко. Це унікальний випадок, коли після смерті видатного художника в недоторканому вигляді зберігаються інтер'єр житла, предмети побуту та творчі роботи, у тому числі величезна колекція кераміки, декоративних розписів, фотоматеріалів, епістолярної спадщини. Багато творів Олександри Селюченко випалювалися вже співробітниками Музею гончарства в Опішному 13-14 жовтня 1987 року в горнові, що знаходиться на подвір'ї художниці.

У фондах Національного архіву українсько-го гончарства в Опішному дбайливо зберігається особистий архів мисткині: листи, щоденники, спогади (222 од. зб.), фотографії (близько 700), що розповідають про життя та творчість славетної майстрині, а також 296 аркушів декоративних розписів.

\* \* \*

Олександра Селюченко була однією із обранців долі, яких Господь наділив даром Творця. Вона була щасливою, маючи цей дар, і водночас — нещасною, бо творчість — то вічний неспокій, вічний пошук, вічна мука і самотність, адже шлях творчості занадто тернистий. І тільки геніальна людина здатна пройти його достойно, залишивши помітний слід у історії.

Рідко зустрічаєш людину, яка змалечку вже знає, чого їй треба в житті, визначає його головну мету і послідовно йде до неї протягом років. Олександра Селюченко завжди знала: гончарство — справа її життя. Турботливі і щедрі душею батьки посіяли в доньчиному серці зерна, які дали сходи, заврожаєні добротою і тонким розумінням прекрасного.

\* \* \*



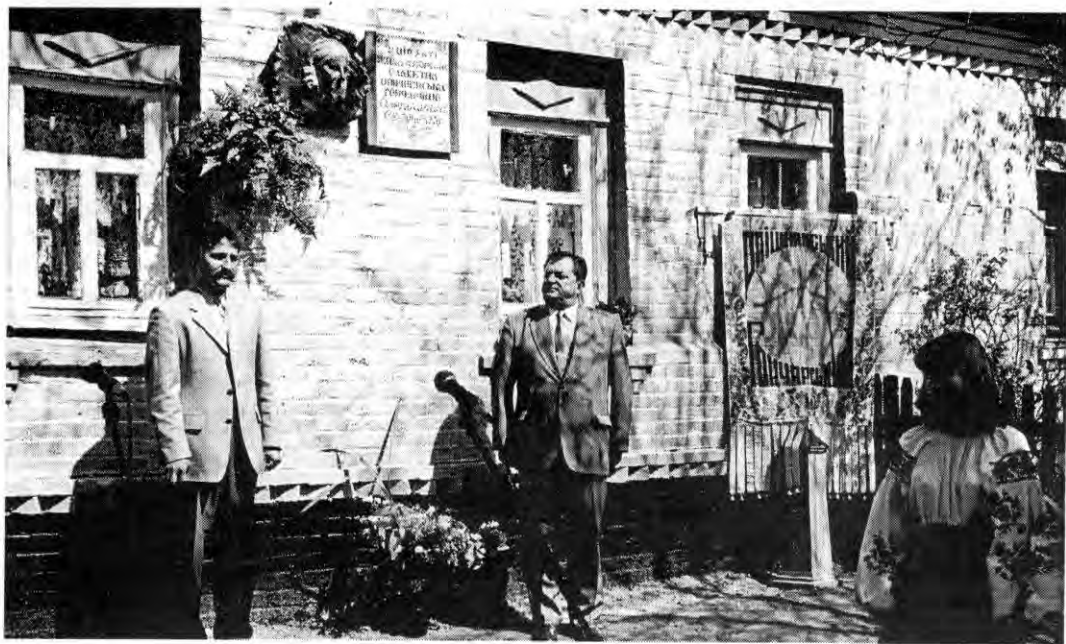
▲  
Петро Шемет (праворуч) та Олесь Пошивайло відкривають меморіальну дошку роботи Михайла Денисенка на хаті Олександри Селюченко. Опішне. 04.05.2001.  
Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

4 травня 2001 року на батьківщині мисткині відбулися організовані Інститутом керамології, Національним музеєм-заповідником українського гончарства в Опішному та Колегіумом мистецтв у Опішному III Селюченківські наукові читання.

На садибі, де жила Олександра Федорівна, відбулися урочистості на пошанування пам'яті мисткині. Зібралися численні гості: офіційні особи, шанувальники таланту, колеги, школярі, жителі селища. Відкриття на хаті меморіальної дошки-барельєфа роботи відомого художника-кераміста з Василькова, Заслуженого діяча мистецтв України, багаторічного приятеля Олександри Селюченко — Михайла Денисенка — об'єднало різних людей в єдиному пориві любові і шани до славної Гончарівни.

Відкрив урочистості заступник голови Полтавської облдержадміністрації, кандидат педагогічних наук **Петро Шемет**. Він поздоровив присутніх зі святом і від імені облдержадміністрації привітав колектив музею-заповідника з наданням закладу статусу національного.

Спогадами про Олександру Селюченко як художника поділилися голова Полтавського обласного осередку Національної спілки художників України, членом якої довгий час була Олександра Федорівна, **Юрій Самійленко** та голова Полтавської обласної організації Національної спілки майстрів народного мистецтва України **Віктор Фурман**.



Багато ширих і сердечних слів було сказано на адресу Олександри Селюченко від друзів, яким довелося працювати з нею, зокрема, членом Національної спілки художників України, Заслуженим майстром народної творчості України, лауреатом Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького **Миколою Пошивайлом**, членом Національної спілки художників України, Заслуженим майстром народної творчості України, лауреатом Державної премії України імені



Тараса Шевченка **Михайлом Китришем**, художником-керамістом, директором Дитячої художньої школи народного мистецтва з смт.Буди Харківської області, членом Національної спілки художників України **Галиною Черновою**. Палкий ентузіаст відродження слави будянського фаянсу Галина Чернова подарувала до Меморіального музею-садиби Олександри Селюченко декоративне панно відомого українського гончаря Омеляна Железняка (Київ, 1958).

▶ **Юрій Самійленко** (Полтава).  
Опішне. 04.05.2001.  
Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



▶ **Галина Чернова** (Буди).  
Опішне. 04.05.2001.  
Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Петро Шемет** (Полтава) залишає автограф на глиняному горщику, який тримає в руках його автор, опішненський гончар **Вячеслав Шкурпела**. На задньому плані – відома опішненська майстриня іграшки **Ганна Діденко** та мистецтвознавець **Віктор Фурман** (Полтава).  
Опішне. 04.05.2001.  
Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Після офіційної частини урочистостей гості завітали до хати Олександри Селюченко, де ознайомилися з її побутом та виставкою творів. На подвір'ї було запалено горно Мисткині. Лунали пісні у виконанні народного ансамблю «Криниченька» та ансамблю викладачів Музичної школи Колегіуму мистецтв у Опішному. Присутні залишили автографи на глиняному горщику роботи молодого опішненського гончаря Вячеслава Шкурпели. Діти та вчителі Колегіуму поклали квіти на могилу Олександри Селюченко.

Згодом у Колегіумі мистецтв у Опішному відкрилися III Селюченківські наукові читання. Участь у них взяли вчені-керамологи, музеєзнавці, народні майстри-гончарі і художники-керамісти, представники творчих спілок з Києва, Харкова, Буд, Полтави, Опішного. Читання відкрив і вів, представляючи виступаючих, коментуючи та аналізуючи мовлене ними, директор Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, доктор історичних наук **Олесь Пошивайло**.

Заступник голови Полтавської облдержадміністрації, кандидат педагогічних наук **Петро Шемет** у доповіді зацентрував увагу на значному внеску Олександри Селюченко в розвиток традиційної української культури, зокрема глиняної скульптури, визначив актуальні завдання у справі вивчення і пропагування гончарської спадщини в Україні. Він також запевнив присутніх, що обл-

держадміністрація й надалі буде підтримувати всі їхні ініціативи у сфері відродження національно-культурних традицій українського народу.

Грунтовну доповідь про життя і творчість Олександри Селюченко зробила **Наталія Олійник**, завідувач Відділу популяризації гончарської спадщини, екскурсій та туризму, керівник інформаційної служби Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, яка вже давно досліджує багатогранну постать опішненської Гончарівни, її феномен в українській народній художній культурі.

Наступний доповідач, доктор філософських наук, професор Міжнародного інституту лінгвістики і права, земляк і добрий приятель мисткині **Леонід Сморгж**, який кілька років працював над книгою-монографією про Олександру Селюченко «Одержима керамікою», проаналізував життєвий і творчий шлях художниці, здійснив дуже вдалу спробу проникнути у її внутрішній світ, збагнути прагнення і мистецькі вподобання.

Голова Полтавської обласної організації Національної спілки художників України **Юрій Самійленко** порушив питання про недоцільність, не виправданість відособлення професійних ху-

**Фольклорний колектив «Криниченька» з Опішного піснями шанує Олександру Селюченко. Опішне. 04.05.2001.**  
 Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Учень Колегіуму мистецтв у Опішному Микола Різник запалює горно Олександри Селюченко. Опішне. 04.05.2001.  
 Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



дожників і народних майстрів у окремих творчих спілках. Він вважає доречнішим існування при Національній спілці художників України відділення, яке б опікувалося народними майстрами. Провідник полтавських мистців проаналізував існуючі проблеми в роботі спілки художників. Особливо непокоїть його мізерне поповнення спілки молодими мистцями. Причини цього явища доповідач вбачає в економічних негараздах в країні, у зниженні престижу роботи народного майстра.

**Віктор Фурман**, голова Полтавського обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України, аналізуючи творчі процеси на Полтавщині, передовсім у Опішному 1960-х-1970-х рр., звернув увагу на тогочасні протиріччя між Спілкою художників України та Будинками народної творчості, зокрема між Петром Ганжею (на той час головним художником Опішненського заводу «Художній керамік») та Віктором Фурманом (тоді методистом з образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва Полтавського обласного будинку народної творчості). Проте, незважаючи на суперечки, вони робили одну справу, підтримуючи народних майстрів, організовуючи виставки тощо.



Ритуальна куришка на горні Олександри Селюченко. Опішне. 04.05.2001.

Фото Олесь Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Яскравим, сповненим теплоти був виступ завідувача відділу етнографії Полтавського краєзнавчого музею **Галини Галян**, яка була організатором першої і єдиної персональної виставки творів Олександри Селюченко. На початку 80-х років вона багато спілкувалася з художницею, а тому й поділилася з учасниками читань численними враженнями від баченого тоді. Олександра Селюченко запам'яталася їй насамперед як мисткиня, надзвичайно вимоглива до своєї творчості, і водночас людина з широким колом уподобань, доброї й сердечної вдачі, ерудована й надзвичайно цікава у філософському плані.

Шаною і вдячністю Олександрі Селюченко був переповнений виступ викладача образотворчого мистецтва Колегіуму мистецтв у Опішному, Відмінника народної освіти України **Галини Редчук**, яка довгий час керувала в школі Дитячою художньою студією «Сонячний круг». Вона пригадала про захоплюючі роки співпраці студії, школярів з Олександрою Селюченко. Майстриня була талановитою наставницею, яка щедро ділилася секретами своєї майстерності не тільки з дітьми, а й з дорослими, з усіма бажаними ближ-

че пізнати таїну цього чудового мистецтва. Вона була щасливою людиною в творчості, великою, мудрою й, водночас простою та по-дитячому наївною особистістю. І майже в унісон темі читань прозвучав з вуст Галини Редчук вірш Ліни Костенко «Митцю спочатку треба вмерти...»

Про ті часи, коли жила і працювала Олександра Селюченко, згадували її земляки, колеги по роботі, заслужені майстри народної творчості України, гончарі Микола Пошивайло та Михайло Китриш. **Микола Пошивайло** засвідчив, що Олександра Федорівна й жила, завдячуючи творчості. Тільки під час роботи вона забувала про свою скруту, тільки це тримало її на світі, і шкода, що часто мистця пошановують тільки після смерті, забуваючи, що він потребує нашої уваги саме за життя. **Михайло Китриш** відзначив, що смерть Олександри Селюченко стала тяжкою втратою для всього українського народного мис-



Іван Глизь (Полтава). Опішне. 04.05.2001.

Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Ще один добрий приятель Олександри Федорівни, представник творчої еліти Опішного, майстер традиційної вишивки **Григорій Гринь**, окрім іншого, згадав про зйомки документального фільму «Українська хата» на кіностудії «Мосфільм», у яких він, разом із Олександрою Селюченко, брав участь. Григорій, тоді ще молодий художник, був захоплений творчістю Гончарівни і згадував про неї як про людину надзвичайно доброї, товариської і щирої вдачі, до того ж наділену неабияким почуттям гумору.

Мисткиня з Буд, що на Харківщині, **Галина Чернова** в 1970-х роках була головою Секції декоративно-ужиткового мистецтва Харківської організації Співки художників України. Вона розповіла про своє перше знайомство з талановитими гончарями Опішного, серед яких була й Олександра Селюченко. Відзначивши такі її риси характеру, як наполегливість, своєрідний фанатизм у роботі, Галина Чернова побачила в Олександрі Федорівні передовсім жінку ніжною і чутливою до прекрасного душі. Широ й натхненно прозвучав з її вуст заклик до згуртування у справі примноження слави українського мистецтва. Галина Чернова порушила також питання про збереження традицій і підтримку будяньського фаянсу, який останніми роками почав помітно занепадати.

Здобутки нинішніх, III Селюченківських наукових читань, підсумував начальник Управління

культури Полтавської облдержадміністрації **Іван Глизь**. На його думку, читання стали визначною подією в культурному житті не тільки Полтавщини, а й всієї України. Вони мають не тільки культурно-просвітницьке, а й велике виховне значення. «Робота зі вшанування творчості великих мистців Полтавщини, – зазначив Іван Глизь, – ще тільки починається, шани для людини ніколи не буває забагато. Наш святий обов'язок – не полишати цю справу, а й надалі всім разом робити все можливе для популяризації та розвитку народного мистецтва». Керівника культури області підтримав і начальник Управління освіти і науки Полтавської облдержадміністрації, кандидат педагогічних наук **Володимир Мірошниченко**, який присвятив свій виступ проблемі навчання і виховання дітей, школярів на кращих традиціях народного мистецтва.

На завершення читань всі учасники та гості переглянули документальні кіновідеосюжети про видатну художницю і вшанували пам'ять славетної опішненської Гончарівни – Олександри Федорівни Селюченко – хвилююче мовчання. Гончарська Книгозбірня України підготувала до читань велику виставку публікацій про життєвий і творчий шлях Олександри Селюченко, а Національний архів українського гончарства – надзвичайно цікаву експозицію з архівних документів, які теж допомагають збагнути велич цієї непересічної Постаті в історії українського народного мистецтва.

III Селюченківські наукові читання стали надбанням історії, висвітливши нові, невідомі досі грані таланту славетної української мисткині, глибоко проаналізувавши атмосферу творчості в середовищі опішненських гончарів 1960-х першої половини 1980-х років, порівнявши минулі досягнення з нинішніми здобутками знаменитого гончарного промислу. Науковці також порушували численні проблеми збереження й подальшого розвитку визначного центру народної художньої культури України, активної протидії тенденціям до занепаду, нівелювання етнічних традицій, комерціалізації мистецтва, відсутності дієвої державної підтримки національної культури.

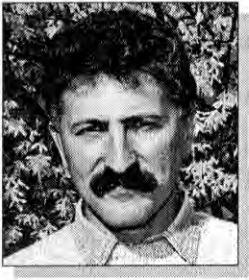
Наступні Селюченківські наукові читання відбудуться в Опішному через п'ять років.

© **Людмила Метка**,

керамолог, аспірантка  
(Інститут керамології – відділення  
Інституту народознавства НАН України,  
Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка)

22.08.2001





## ПЕРШЕ ЗАСІДАННЯ ПРЕЗИДІЇ УКТ

### І ПЕРШОЧЕРГОВІ ЗАВДАННЯ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КЕРАМІЧНОГО ТОВАРИСТВА

© Олесь Пошивайло

доктор історичних наук  
(Інститут керамології – відділення Інституту  
народознавства НАН України)

Учасники першого засідання Президії Українського  
керамічного товариства:

(зліва направо) Ростислав Шмагало, Віктор Левіт,  
Віктор Голєус, Ігор Немец, Галина Семченко,  
Ніна Чопенко, Олесь Пошивайло.

Опішне. 02.08.2001. Національний музей-заповідник  
українського гончарства в Опішному, Національний архів  
українського гончарства

2 серпня 2001 року під час заходів II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001» під Патронатом Президента України та Верховної Ради України, організатором якого було й Українське керамічне товариство (УКТ), відбулося перше засідання Президії УКТ. В його роботі взяли участь: Президент УКТ, генеральний директор ЗАТ «А/Т Глини Донбасу» Віктор Левіт (Слов'янськ), Голова Виконавчої Ради УКТ, головний науковий співробітник кафедри технології кераміки, вогнетривів, скла та емалей Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут», доктор технічних наук, професор Галина Семченко



(Харків), Голова Правління УКТ, директор Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, доктор історичних наук Олесь Пошивайло (Опішне), а також спеціально запрошені члени Наглядової Ради УКТ — декан факультету технології силікатів Українського державного хіміко-технологічного університету, доктор технічних наук, професор Віктор Голеус (Дніпропетровськ), декан факультету історії і теорії мистецтва Львівської академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства, професор Ростислав Шмагало (Львів), один із фундаторів УКТ, професор Белгородської державної технологічної академії будівельних матеріалів, доктор технічних наук Ігор Немец (Белгород, Російська Федерація) та голова Опішненського осередку УКТ, молодший науковий співробітник Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України Ніна Чопенко (Опішне).

Президія заслухала й затвердила звіти Президента, Голови Виконавчої Ради, Голови Правління УКТ про виконану роботу за період від Установчого з'їзду УКТ (04.08.2000) до 02.08.2001 року

Основна діяльність Правління за звітний період була спрямована на вирішення організаційних питань, пов'язаних із розгортанням роботи УКТ. Протягом двох місяців після Установчого з'їзду УКТ допрацьовувався й узгоджувався статут УКТ з врахуванням зауважень, внесених і проголосованих делегатами з'їзду. Необхідно було також зареєструвати Товариство в Міністерстві юстиції України або ж легалізувати його шляхом повідомлення. На жаль, Міністерство юстиції України відмовило в реєстрації з посиланням на Закон України «Про об'єднання громадян», згідно з яким всеукраїнське об'єднання до проходження реєстрації повинно мати місцеві осередки в більшості областей України (не менше 13). Оскільки Установчий з'їзд УКТ приймав рішення про початок створення місцевих осередків лише після офіційної реєстрації, на момент подання заяви в Мінюст УКТ не мало жодного місцевого чи регіонального осередку.

З метою створення місцевих осередків УКТ Правління розмножило й розіслало Статут УКТ учасникам Установчого з'їзду з проханням провести в областях відповідну організаційно-підготовчу роботу. На Президії неодноразово зазначалося про повільне розгортання діяльності УКТ в задекларованих на з'їзді напрямках роботи. Стурбовано говорився про самоусунення частини

членів-засновників УКТ від процесів структуривання Товариства, розбудови регіональних відділень та місцевих осередків. Зокрема, не виявили належного ентузіазму в реалізації рішень з'їзду та залученні до Товариства нових членів делегати-фундатори від Львівської, Івано-Франківської, Волинської, Вінницької, Запорізької, Чернівецької областей, де й донині не створено жодного місцевого осередку.

У той же час до Правління УКТ надійшло десять протоколів про створення місцевих осередків Товариства:

### I. Дніпропетровський міський осередок УКТ

Засновано: 27.04.2001.

Юридична адреса: просп.Гагаріна, 8, м.Дніпропетровськ, 49005.

Голова осередку: Ольга Рижова, заступник декана факультету технології силікатів Українського державного хіміко-технологічного університету, кандидат технічних наук, доцент.

Рада: О.В.Носенко, С.Г.Положай.

Ревізійна комісія: Н.Ю.Льченко, Т.О.Шевченко.

Члени осередку: О.Я.Білий, В.І.Голеус, Л.В.Дорошенко, В.В.Колєда, О.В.Пономарчук, Т.П.Прожуган, В.Д.Савченко, Н.П.Смакота, Л.Г.Шаталова.

### II. Опішненський селищний осередок УКТ

Засновано: 17.05.2001.

Юридична адреса: вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164.

Голова осередку: Ніна Чопенко, молодший науковий співробітник Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України.

Рада: Я.О.Андрієць, О.П.Косий, Н.В.Матвійчук, В.Д.Міщанин, Г.В.Редчук, Н.С.Чопенко.

Ревізійна комісія: А.В.Козуб (голова), Н.М.Слободська, І.Б.Чирка.

Члени осередку: О.М.Гирман, Ю.В.Городнича, Л.В.Гурин, В.І.Кульбака, Л.О.Метка, І.В.Мирко, О.А.Мороховець, В.І.Мотрій, С.І.Мотрій, О.В.Ненарокова, Л.М.Овчаренко, Г.М.Панасюк, О.М.Пошивайло, С.Г.Пошивайло, О.М.Правденко, О.В.П'ятківська, В.І.Троцька, В.А.Ярвата, Н.П.Яценко.

### III. Полтавський міський осередок УКТ

Засновано: 18.04.2001.

Юридична адреса: вул.Жовтнева, 40, м.Полтава, 36000.

Голова осередку: Іван Віцько, професор Полтавського державного педагогічного університету імені Володимира Короленка, Народний художник України.

**Рада:** В.І.Білоус, І.М.Віцько, О.О.Перець, О.К.Тарасенко, В.М.Ханко.

**Ревізійна комісія:** С.О.Журавльов, Г.В.Коваленко, О.М.Левадний.

**Члени осередку:** М.В.Забуранный, О.М.Петренко.

#### IV. Рівненський міський осередок УКТ

**Засновано:** 14.02.2001.

**Юридична адреса:** вул.Соборна, 420, м.Рівне, 33000.

**Голова осередку:** Ігор Бельченко, директор кооперативу «Кераміка».

**Члени осередку:** М.М.Валуйський, І.В.Демчук, В.А.Чернієнко.

#### V. Слов'янський міський осередок УКТ

**Засновано:** 12.06.2001.

**Юридична адреса:** вул.Свободи, 5, м.Слов'янськ, 34100.

**Голова осередку:** Анатолій Левіт, директор ПП «ЛтС Лімітед».

**Рада:** Ю.А.Горобець, В.А.Комаров, В.В.Левіт.

**Ревізійна комісія:** Г.І.Горобець, Е.Б.Кожелупенко.

#### VI. Ужгородський міський осередок УКТ

**Засновано:** 12.02.2001.

**Юридична адреса:** вул.Конопляна, 16, м.Ужгород, 88015.

**Голова осередку:** Вячеслав Вінковський, художник-кераміст, викладач Ужгородської дитячої школи мистецтв.

**Ревізійна комісія:** Н.Грбар-Борецька, Е.Роман.

**Члени осередку:** Я.Борецький, Ю.Радчук.

#### VII. Харківський міський осередок УКТ №1

**Засновано:** 15.02.2001.

**Юридична адреса:** вул.Новгородська, 2, к.41, м.Харків, 61145.

**Голова осередку:** Сергій Логвинков, старший науковий співробітник Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут».

**Рада:** Т.Н.Безрук, Я.Р.Красс, Є.П.Самойленко, Г.М.Шабанова, В.П.Шаповалов.

**Ревізійна комісія:** І.М.Опришко, Г.І.Серебрякова, С.В.Тищенко

**Члени осередку:** Л.О.Анголенко, С.М.Биканов, Л.Л.Брагіна, В.І.Булавін, Н.М.Васильєва, В.К.Винник, В.Є.Воронов, Я.М.Гончаренко, О.В.Дуніков, С.О.Євдокимов, Н.Ф.Кльєцов, Д.А.Кобизєва, Л.П.Колесниченко, Л.Г.Литвин, Д.С.Логвинков, В.М.Ніколаєнко, Т.А.Оприщенко, Я.М.Пітак, Д.С.Пушкарь, В.М.Радченко, О.О.Семенченко, Г.Д.Семченко, Н.П.Соболь, О.Є.Старолат, М.І.Усик, В.В.Федорцов.

#### VIII. Харківський міський осередок УКТ №2

**Засновано:** 05.06.2001.

**Юридична адреса:** просп.Московський, 297, м.Харків, 61106 (Харківський плитковий завод).

**Голова осередку:** Анатолій Чумак, головний інженер Харківського плиткового заводу.

**Рада:** О.З.Іващенко, Н.С.Оврамець, М.А.Потапчук, Н.І.Рублюк, В.І.Сукач.

**Ревізійна комісія:** З.М.Бездетко, О.О.Боряк, Л.В.Василевська (голова).

**Члени осередку:** Г.А.Борзенко, Л.Ф.Демиденко, Л.О.Королик, Т.Р.Мацнева, З.Ф.Мачульська, І.А.Печерцева, О.Турбіна.

#### IX. Херсонський міський осередок УКТ

**Засновано:** 01.02.2001.

**Юридична адреса:** вул.Робоча, 123, м.Херсон, 73011.

**Голова осередку:** Володимир Ткачук, викладач Херсонського професійно-технічного училища №4.



Робочий момент засідання Президії УКТ. Опішне. 02.08.2001.

Фото Олеся Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

**Рада:** С.А.Балуєв, Н.Є.Гірс, С.А.Леонтєв, Б.А.Поварнін, О.Ю.Рехлицький.  
**Ревізійна комісія:** С.В.Волязовський, Л.М.Ткачук, В.М.Шамара.  
**Члени осередку:** О.А.Голобородова, О.В.Нємцева, Ю.М.Пляс.

### Х. Черкаський міський осередок УКТ

**Засновано:** 23.02.2001.  
**Юридична адреса:** вул. Б.Вишневецького, 32, м.Черкаси, 18000.  
**Голова осередку:** Владислав Димйон, магістр скульптури, вільний художник.  
**Рада:** О.М.Бердник, Т.Ф.Гордова, В.В.Димйон, М.М.Серватинський, В.М.Чуруканов.  
**Ревізійна комісія:** О.М.Бердник (голова), М.М.Серватинський, В.М.Чуруканов.  
**Член осередку:** Л.Шилімова-Ганзенко.

Таким чином, на 02.08.2001 року засновано 10 місцевих осередків УКТ в 8 областях (Дніпропетровська, Донецька, Закарпатська, Полтавська, Рівненська, Харківська, Херсонська, Черкаська). У двох областях — Полтавській і Харківській — уже маємо по два осередки. Членами Українського керамічного товариства стали провідні українські художники-керамісти, вчені-керамологи, виробничники. Всього Українське керамічне товариство нині налічує 152 члени, серед яких найбільшу активність виявляють Степан Андрусів, Вячеслав Вільковський, Віктор Голеус, Олексій Івашенко, Володимир Коледа, Анатолій Левіт, Віктор Міщанин, Олег Перець, Мирослава Росул, Галина Семченко, Володимир Ткачук, Віра Чернієнко, Ніна Чопенко, Людмила Шилімова-Ганзенко, Ростислав Шамагалю.

Президент УКТ Віктор Левіт повідомив про легалізацію Українського керамічного товариства в Міністерстві юстиції України. Наступним важливим кроком у становленні Товариства має стати реєстрація в Міністерстві України, що необхідно для набуття ним статусу юридичної особи, розгортання фінансово-господарської діяльності. Оскільки цей процес гальмується відсутністю необхідної кількості місцевих осередків у областях, прийнято рішення про персональну відповідальність членів Президії та Наглядової Ради за створення осередків УКТ в областях та їхню легалізацію, зокрема:

**Віктор Левіт** — північний регіон (Житомирська, Київська, Сумська, Чернігівська області);  
**Галина Семченко** — південний регіон (АР Крим, Запорізька, Миколаївська, Одеська, Херсонська області);

**Олесь Пошивайло** — центральний регіон (Вінницька, Кіровоградська, Полтавська, Черкаська області);  
**Віктор Голеус** — східний регіон (Донецька, Дніпропетровська, Луганська, Харківська області);  
**Ростислав Шамагалю** — західний регіон (Волинська, Закарпатська, Івано-Франківська, Львівська, Рівненська, Тернопільська, Хмельницька, Чернівецька області).

### Українське керамічне товариство виступило співорганізатором кількох загальноукраїнських художніх і наукових акцій:

1. Слов'янського симпозіуму кераміки '2001 (Слов'янськ, 23.04-30.05.2001).
2. II Національного симпозіуму гончарства «Опішне-2001» під Патронатом Президента України та Верховної Ради України, у тому числі:
  - II Всеукраїнського гончарського фестивалю (01.01-10.06.2001);
  - Міжнародного творчого практикуму художників-керамістів (25.06-05.08.2001);
  - II Національного конкурсу художньої кераміки (02.08-14.10.2001);
  - Міжнародної науково-практичної конференції «Відродження визначних центрів народної художньої культури України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?» (30.07-03.08.2001).
3. III Селюченківських наукових читань (04.05.2001).
4. Перших наукових читань імені академіка А.С.Бережного «Фізико-хімічні проблеми керамічного матеріалознавства» (Харків, 26-27.09.2001).

За минулий рік з метою інформування громадськості про заснування Українського керамічного товариства, про його мету і завдання опубліковано ряд статей та інформаційних матеріалів у періодиці, книгах. Зокрема:

1. Зиненко Т.Н., Чопенко Н.С., Литвиненко Т.Е. Съезд Украинского керамического общества // Огнеупоры и техническая керамика. – 2000. – №12. – С.51.
2. Олійник Н. Земля обертається навколо гончарної вісі // Освіта. – 2000. – №42-43. – 27 вересня-4 жовтня. – С.9.
3. Пошивайло Олесь. Заснування Українського керамічного товариства // Український керамологічний журнал. – 2001. – №1. – С.83-91.
4. Семченко Г.Д. Учредительный съезд Украинского керамического общества состоялся. Вступайте в Украинское керамическое общество // Семченко Г.Д. Конструкционная керамика и огнеупоры. – Харьков: Штрих, 2000. – С.243-247.
5. Статут Українського керамічного товариства (УКТ). – Опішне: Українське Народознавство, 2000. – 16 с.

Статут УКТ, затверджений Установчим з'їздом 04.08.2000 року, опублікований також у Національному науковому щорічнику «Українська керамологія. 2001». У цьому ж збірнику є окрема рубрика «Українське керамічне товариство» (див.: *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2001 / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. – Опішне: Українське Народознавство, 2001. – С.361-373.*)

Президія прийняла рішення про активізацію роботи за основними профільними напрямками, а також пов'язану з формуванням всеукраїнської мережі осередків УКТ, фінансовим забезпеченням діяльності Товариства. Президент і Правління надають місцевим осередкам методичну і фінансову допомогу, необхідну для їх якнайшвидшої легалізації (реєстрації). Окрім цього, обговорено кандидатури керівників профільних секцій УКТ, прийнято рішення про планування діяльності УКТ на 2002-й рік, у тому числі спільної з іноземними керамічними товариствами; розробку положення про рейтингові конкурси УКТ, підтримано пропозицію Галини Семченко про необхідність розробки Української наукової програми в галузі технічної кераміки, пов'язаної з розвитком нанотехнологій, та впровадженням результатів наукових досліджень у різних галузях народного господарства.

Різні, часом протилежні, думки висловлювалися щодо друкованого органу УКТ. Зокрема, Віктор Левіт бачить його у вигляді журналу, який виходить двічі на рік, має популярний характер і багато рекламних матеріалів, які приваблюватимуть бізнесменів, а отже, дозволятимуть заробляти кошти на його підготовку і друк; як варіант, можливе спільне видання УКТ з Асоціацією виробників, експортерів та імпортерів кераміки в Україні, за сприяння якої вже побачив світ перший номер журналу «Кераміка в Україні». Президент УКТ звернув увагу на те, що спонсорський внесок на видання журналу може бути тільки на перший номер, а надалі має бути виключно самодостатність, самоокупність. Галина Семченко пропонувала зробити акцент на науково-популярному спрямуванні журналу, який би, окрім іншого, публікував результати наукових досліджень українських керамологів, передовсім членів УКТ, заохочував студії молодих учених, мистців, узагалі допомагав готувати наукові і художні кадри.

Олесь Пошивайло спробував об'єднати попередні, дещо протилежні погляди на майбутнє видання Товариства. На його думку, журнал має приходити до читачів частіше, щоквартально, й подавати оперативну інформацію про все, що відбувається в світі української і зарубіжної кераміки. Він має бути цікавим і науковцям, і мистцям, і бізнесменам, тобто як для широкого кола читачів, так і для спеціалістів. Для цього треба буде займатися маркетинговою політикою. Журнал буде купуватися й тоді, коли досягнемо дуже високого професійного, громадського рейтингу Товариства, коли друкуватися в часописі, спілкуватися між собою через нього і отримувати за його допомогою інформацію буде престижно.

Інші учасники засідання висловили пропозиції про чіткий поділ журналу на окремі розділи за певними категоріями його читачів, проведення круглого столу для обговорення суперечливих проблем (Ростислав Шагало), про необхідність якомога стислішого терміну апробації журналу серед читацької аудиторії (Віктор Голеус). Запальна дискусія завершилася прийняттям рішення про розробку концепції діяльності і макета «Журналу Українського керамічного товариства» до чергового засідання Президії УКТ.

Провідники Українського керамічного товариства також зустрілися з учасниками Міжнародного творчого практикуму художників-керамістів, взяли участь у роботі Міжнародної наукової конференції «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?», відкритті виставки II Національного конкурсу художньої кераміки; презентації національних наукових щорічників «Українська керамологія. 2001», «Бібліографія українського гончарства. 2000», «Українського керамологічного журналу»; презентації місцевого проекту Львівської академії мистецтв, наукової дискусії «Спроби відродження замерлих центрів народного мистецтва України: уроки і наслідки реанімації». Організатором усіх цих заходів є і Українське керамічне товариство, а тому відродно було повсюдно бачити ентузіазм і завзяття членів Товариства, зусилля і талант яких множать Гончарську велич України.

28.08.2001



## ОЛЬГА ШИЯН



Ольга Шиян та її твори. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. – Фонд Юрія Лашука



Славетна українська Мисткиня, член Національної спілки художників України, прекрасний майстер традиційної глиняної скульптури малих форм Ольга Галактіонівна Шиян народилася 15 вересня 1914 року в знаменитій гончарській столиці — Опішному. Її батько був гончарем з діда-прадіда, брат теж займався гончарством. Усі дівчата й жінки родини розписували-розмальовували виготовлені вироби характерними для осередку орнаментами. Змалку Ольга навчилася робити досконалі фігурки баранців з довгастими округлими тулубами, маленькими голівками з круто загнутими чи розлогими рогами. Ці перші твори були без поливи — теракотові. Дитячій прихильності до нічим не прикрашеної глини, яка дозволяла найповніше передавати естетичні уявлення й відображала безмежні пластичні можливості матеріалу, Ольга Шиян залишалася вірною впродовж усього свого життя [Див.: *Чарновський Олег. Українська народна скульптура. — К.:Вища школа, 1976. — С.71*].

Її твори захоплюють однаково і дорослих, і малюків: усіх хвилюють створені Мисткинею лаконічні, довершені образи людей, звірів, птахів. Усім їм притаманне глибоко символічне втілення реальних образів, що відображають дитячі казкові уявлення про світ. Твори буквально випромінюють

простоту й життєрадісність, оптимізм, романтизм, такі зрозумілі й необхідні юним душам.

Усі твори Ольги Шиян невеликі за розмірами — усього лишень по 7-12 см. І всі вони, окрім багатіфигурних, наділені даром говорити веселими, життєстверджуючими звуками, бо вони — свистуниці. Скульптури звірів неполив'яні і не мальовані. Жовтувато-рожевий черепок дозволяє найкраще виявляти мову пластики, майстерність та глибину думки автора. Єдиним засобом декорування є стримане ритмування смуг на лапках, вухах, крильцях, грудях, основах; риси підкреслюють також гриви, хвости, гребені, пальці. Замість очей — глибокі ямки, що добре відніються на ясну м'яку глі. Цим створюються достатні контрасти фактури, необхідні для акцентування окремих частин, для виявлення пози, руху, дії. Засвоївши давні надбання опішненських майстрів, талант Ольги Шиян сягнув далі, розвиваючи нові сюжети, нові образи з гранично сильним психологічним насиченням.

Гончарський хист Ольги Шиян був давно помічений. Ще в 1935 році її запросили в Цвітну на Кіровоградщині. Там за 5 років художниця налагодила виробництво іграшки і навіть підготувала майстрів з місцевих жителів. В 1940 році Ольга Шиян перебралася до Одеси. «При окупації Одеси я працювала в художньому училищі. Там був

відкритий цех майоліки, я малувала кубушки, куманці, плошки і тому подібні речі. Тепер в Одесі такого цеху немає і я змушена була перейти на іншу роботу і забути на деякий час про всю свою творчість» [з листа до Юрія Лащука від 26.11.1960; Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства – Фонд Юрія Лащука]. Перейти на іншу роботу її змусили керівники промкомбінату, які вирішили не займатися «малоприбутковою», на їхню думку, глиняною іграшкою. Та навіть за таких несприятливих умов Ольга Галактіонівна не полишила улюблену справу і продовжувала виготовляти твори вдома. Багато робіт надсилала до музеїв Львова, Києва, Ленінграда. У кожен скульптуру вкладала частинку душі, кожне глиняне «звірятко» було зігрите її любов'ю.

На початку 1960-х років скульптурки Ольги Шиян почали експонуватися на республіканських і всесоюзних виставках народного мистецтва. Поступово зростало її зацікавлення сюжетною скульптурою. Мистецтвознавець Олег Чарновський у своїй книзі так писав про особливість творчості Ольги Шиян цього періоду: «Горизонтальну поставу тіла тварин майстриня змінила на вертикальну, від чого вони зразу ж стали дивовижно схожими на людей. Ця подібність підсилалась тим, що передні лапи звірат, перейнявши функції рук, стали рухливими, здатними жестикулювати і тримати будь-які речі» [Див.: Чарновський Олег... – С.71-72]. Але персонажі художниці не тільки бавляться, стрибають чи слухають – вони ще й грають.

З часом Мисткині стало замало окремих індивідуалізованих скульптурок, які живуть кожна сама по собі, для висловлення свого самобутнього бачення світу, відтворення всієї багатоманітності зв'язків між окремими членами людського суспільства та між ними й оточуючим їх природним середовищем. Щоб якомога повніше передати власні уявлення, уподобання й переживання; відтворити ті чи інші дії, дійства, Ольга Шиян почала об'єднувати окремі постаті в багатофігурні сюжетні композиції, розгорнуті на круглих або еліпсоподібних основах-підставах. Таким чином з'явилися справжні звірині оркестри, побутові сценки, які несли людям гарний настрій, умиротворення, настроювали їх на гармонійний лад.

Серед людських постатей найчастіше бачимо традиційні опішненських баринь з куркою під пахвою, книжкою чи гаманцем у руках; поширені в народному гончарстві вершники. Віртуозно опанувавши пластичними можливостями глини, Ольга Шиян створила безліч художньо довершених творів.

Незважаючи на суто зовнішню простоту керамічних скульптурок-свістунців, вони все ж таки

відзначаються поліфонічністю художньої мови автора. Лаконізм ліній, довершеність форм, обмеженість орнаментальних прийомів стали для Ольги Шиян засобом розкриття пластичних можливостей глини. Тому її твори на сьогодні постають вершинним явищем у керамічній скульптурі малих форм, традиційній народній дитячій іграшці України.

Мисткиня узагальнила досягнення своїх попередників, піднесла їх до рівня етнічних символів і в результаті дала світові таку керамічну пластику, яка й донині в Україні залишається неперевершеною. Саме ці художні здобутки Ольги Шиян засвідчують її духовну велич і складають вагомий внесок у Гончарську Культуру України ХХ сторіччя.

Майстриня якось зовсім непомітно прожила останні роки й тихо відійшла 27 червня 2000 року – без поминальних промов і згадок у пресі, без такого бажаного в Одесі «Музею Ольги Шиян» і навіть без адреси останнього її помешкання в Одеській обласній організації Національної спілки художників України, до якої належала багато років. Це вже традиційний і майже класичний шлях видатного українського мистця у Вічність.

Тільки нещодавно звістка про відхід Ольги Шиян долинула до рідного їй Опішного, посіявши смуток у серцях старих і молодих майстрів-гончарів. І цей некролог – хоча й запізнілий, але все ж таки необхідний, щоб українське поспільство і його провідники ще раз згадали своїх літописців.

Попри громадську індіферентність, зорієнтованість нині сухих людей у майбутнє, повсюдне ігнорування історичного досвіду і минулих досягнень, твори Ольги Шиян зайняли чесні місця в найбільших художніх колекціях світу. Саме там, у тиші музейних залів, де зупиняється час, вони продовжують мистецький монолог.

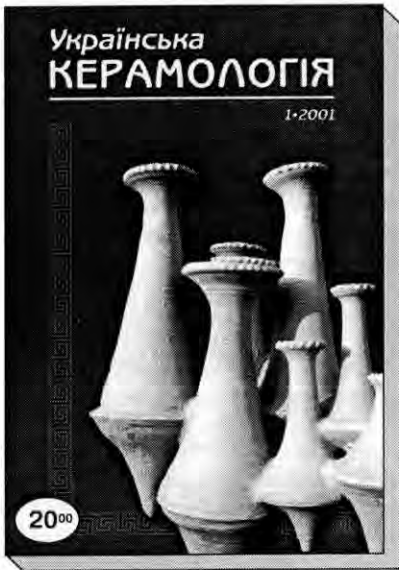
**СИЛОЮ ТАЛАНТУ ГОНЧАРІВНИ,  
НАРОДЖЕНОЇ НА СВЯТИХ  
ГЛИНОЗЕМАХ ОПІШНОГО,  
МАЛЕНЬКІ СКУЛЬПТУРКИ ТЕПЕР  
УЖЕ ДОВІЧНО РОЗПОВІДАТИМУТЬ  
СВІТОВІ ПРО ВЕЛИКИЙ  
УКРАЇНСЬКИЙ НАРОД І ЙОГО  
СЛАВНУ МИСТКИНЮ ОЛЬГУ ШИЯН.**

Інститут керамології – відділення  
Інституту народознавства НАН України,  
Національний музей-заповідник  
українського гончарства в Опішному,  
Колегіум мистецтв у Опішному

© Валентина Мотрій, Олесь Пошивайло  
(Національний музей-заповідник  
українського гончарства в Опішному)

15.08.2001





**Українська керамологія: Національний науковий щорічник.**  
 2001 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. –  
 Опішне: Українське Народознавство. 2001. – Кн.1. – 384 с.

**І**нститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України і Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному започаткували видання Національного наукового щорічника «Українська керамологія». Збірник продовжує наукові традиції, започатковані Національним культурологічним щорічником «Українське гончарство» (1993. – Кн.1; 1995.– Кн.2; 1996. – Кн.3; 1999. – Кн.4), публікуючи матеріали з археології, історії, етнології, мистецтва українського гончарства, технічної кераміки.

Одночасно з назвою щорічника змінилися і його зовнішні параметри, окремі елементи оформлення. Ці зміни викликані пошуком нових форм художнього самовираження творців «Української керамології».

У передньому слові до видання, директор Інституту керамології Олесь Пошивайло визначає першочергові завдання української керамології, об'єктом вивчення якої на нинішньому етапі історичного розвитку постає гончарство як феномен людської діяльності.

У щорічнику подано більше 20 публікацій різного тематичного спрямування з проблем вітчизняного гончарства, кераміки. Вони систематизовані в рубриках: «Археологічна кераміка», «Історія», «Гончарська термінологія», «Мистецтвознавчі студії», «Симпозіуми», «Гончарські скарбниці», «Повідомлення», «Дослідження молодих керамологів», «Ювілей», «Гончарні світи України», «Українське керамічне товариство».

Статті провідних українських керамологів висвітлюють питання: виникнення, еволюція і сучасний стан гончарства в Україні; основні закономірності розвитку технічних знань, форм та орнаментики кераміки; міфорульній функції гончарних виробів, археологічна кераміка та її інтерпретація, польові етнографічні матеріали, творчість народних майстрів-гончарів і художників-керамістів, визначні постаті українського гончарства, термінолексика гончарства, керамічні навчальні заклади і підприємства, музейні колекції кераміки, симпозіуми, ювілей, архів Юрія Лашука, Українське керамічне товариство.

У збірнику відображені поточні, проміжні результати діяльності вчених-керамологів, публікуються проблемні і дискусійні статті, дослідження молодих учених, унікальні фотографії. Матеріали польових досліджень поєднуються з теоретичними студіями.

Перед кожною статтею зазначено основні відомості про автора, у т.ч. науковий ступінь (учене звання), місце роботи та проживання, головний напрямок наукових досліджень. Видавці вважають неможливим втручатися в авторську манеру викладу матеріалів, а тому прагнули максимально донести до читачів особливості творчого мислення кожного дослідника.

Книга адресована вченим-керамологам, художникам-керамістам, народним майстрам-гончарям, краєзнавцям, усім, хто цікавиться Духовною Спадщиною Українців.

**ПОДІБНИХ ВИДАНЬ В ГАЛУЗІ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА, НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ НЕМАЄ, а тому радимо, не зволікаючи, замовити її в Гончарській Книгозбірні України за адресою:**  
 вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164,  
 тел. (05353) 42175, факс (05353) 42416.

© Оксана Андрушенко, Ольга Гирман, Ольга Карунна, керамологи-бібліографи (Гончарська Книгозбірня України)

29.08.2001

Обрії української керамології. Олесь Пошивайло. Керамічний комплекс однієї групи праболгарських пам'яток Таврики другої половини VII століття. Вадим Майко (Сімферополь). Керамічні миски і тарілки XVII-XVIII століть із Києва. Леся Чмиль (Київ). Історія бубнівського гончарного промислу на Поділлі. Лідія Мельничук, Ігор Мельничук (Вінниця). Гончарство в селах Поставамка, Городище та Лісова Слобідка Чорнухинського району Полтавської області. Віктор Мішанин (Опішне). Лівовгеографічний аспект дослідження назв гончарських виробів та їх складових частин в українській мові. Любов Спанатій (Миколаїв). Аналіз художніх особливостей творів гончарних промислів (в аспекті народних традицій і запитів ринку). Ростислав Шмагалю (Львів). Керамічні матеріали у формуванні архітектурного середовища сучасних інтер'єрів. Вікторія Бондаренко, Іван Ікол (Харків). Українська народна і професійна кераміка як невід'ємні складові суспільні чинники відродження духовності. Василь Гудак (Львів). Національна сутність як умова розвитку сучасного українського мистецтва (враження учасника Всеукраїнського симпозіуму-практикуму «Поетика гончарства на майданах і в парках України»). Олег Перець (Полтава). Львівська осінь в Опішному, або Симпозіум гончарства в портретах. Наталя Олійник (Опішне). Кахлі XVII-початку XX століть у колекції Чернігівського історичного музею імені Василя Тарновського. Ірина Штаніна (Чернігів). Трипільська антропоморфна пластика Центрального Поділля. Володимир Застєв (Дунаївці). Ритуально-культурний календар племен черняхівської культури (II-V ст.н.е.). Алла Щегельська (Кам'янець-Подільський). Класики українського мистецтва — викладачі та вихованці навчально-керамічного осередку в Миргороді. Віталій Ханю (Полтава). Три Матері-Берегині: до мистецько-історичного образу Марусі Чурай, Катерини Білокур і Олександри Селюченко. Людмила Настенко (Київ). Незабутні... Леонід Сморж (Київ). Дивоколо. Антон Грїб (Тернопіль). Гончарський промисел у Комисні. Остап Ханю (Полтава). Скульптурна пластика королівської мануфактури порцеляни у Відні (1718-1864). Наталя Миколюк (Львів). Олександра Селюченко: доля і характер. Леонід Сморж (Київ). Фотоархів Юрія Лашука: Смотрич. Олесь Пошивайло, Ольга Правденко (Опішне)



**Бібліографія українського гончарства. 2000: Національний науковий щорічник** / За редакцією доктора історичних наук Олеса Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2001. — Вип. 2. — 120 с.: іл.

**Щ**орічник підготовлений колективом Гончарської Книгозбірні України — всеукраїнської спеціалізованої бібліотеки з проблем українського та світового гончарства, яка є структурним підрозділом Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України та Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Він охоплює вітчизняні та зарубіжні публікації про українське гончарство, кераміку, керамологію, у вихідних даних яких зазначений 2000-й рік як рік видання. У додатку подані також публікації за 1999 рік, які з різних причин не ввійшли до попереднього випуску.

Тематичне спрямування бібліографічних матеріалів — від археології, історії, етнографії і мистецтва гончарювання до різноаспектних проблем технічної кераміки. До реєстру включені різні види друкованої продукції наукового, науково-популярного, навчального, довідкового, публіцистичного тематичного спрямування. Зокрема, описані книги (монографії, збірники наукових праць, тези доповідей наукових конференцій), брошури, буклети, автореферати дисертацій, статті зі збірників, журналів, газет, інших періодичних і серійних видань.

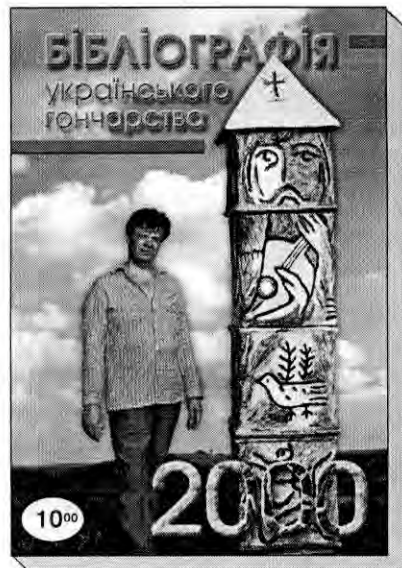
Ступінь повноти реєстрації публікацій визначається їхньою наявністю в Гончарській Книгозбірні України чи в Національному архіві українського гончарства в Опішному.

Бібліографічний опис видань здійснено мовою оригіналів, згідно з діючими в Україні стандартами. За відсутності назви публікації, остання формувалася на основі вивчення змісту й взята у квадратні дужки. Усі бібліографічні позиції щорічника мають анотації (за винятком тих, у яких назва публікації відображає її зміст) та суцільну нумерацію, починаючи з першого випуску. Всі матеріали систематизовано в алфавітному порядку за прізвищами авторів або назвами публікацій. Для зручності користування бібліографічна частина має іменний та географічний покажчик. Добір матеріалів закінчено станом на 01.06.2001 року.

В щорічнику подано також огляд нової керамологічної літератури, інформація про останні надходження до Гончарської Книгозбірні України, список добродійників. До 80-ліття від дня народження славетної української Гончарівни, корифея української народної керамічної іграшки, Заслуженого майстра народної творчості України Олександри Селюченко підготовлений каталог особистої бібліотеки Мисткині, що зберігається в Гончарській Книгозбірні України, та бібліографічний покажчик публікацій про видатну українську Мисткиню.

На жаль, поза щорічником залишився значний масив інформації, опублікованої в місцевих та інших регіональних книжкових і періодичних виданнях України, тому що деякі з них взагалі не потрапляють до міських, районних чи обласних бібліотек, не кажучи вже про національні книгозбірні.

Саме тому видавці «Бібліографії українського гончарства» звертаються до вчених-керамологів, мистців, краєзнавців, журналістів, працівників регіональних, місцевих бібліотек України з проханням інформувати Гончарську Книгозбірню України про всі відомі їм матеріали з проблем гончарства, кераміки, щоб цей доробок влився в загальнонаціональний інформаційний потік, був належно пошанований і став відомим всеукраїнському і зарубіжному колу фахівців. Як уже зазначалося, **важливою умовою публікації матеріалів у щорічнику є наявність їх у Гончарській Книгозбірні України чи Національному архіві українського гончарства в Опішному. Оригінали чи ксерокопії статей слід надсилати за адресою: Гончарська Книгозбірня України,**



**вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. (05353) 42416, 42175; факс (05353) 42416.** При цьому необхідно чітко зазначити джерело публікації за схемою:

**ДЛЯ КНИГ:** Автор. Назва книги. — Місце видання: Видавництво (видавець), Рік видання. — Кількість сторінок;

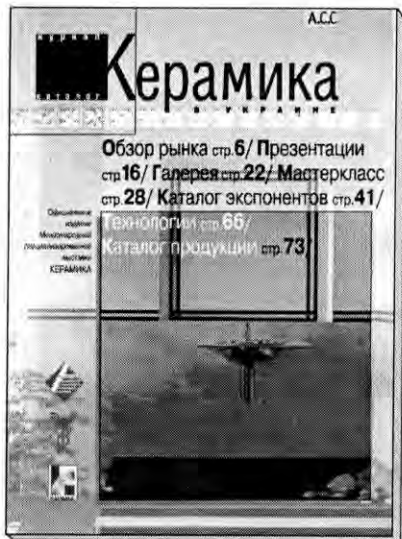
**ДЛЯ СТАТЕЙ:** Автор. Назва статті // Назва книги (періодичного видання), де надруковано статтю. — Місце видання: Видавництво (видавець), Рік. — Том. — №. — Випуск. — Число. — День. — №№ сторінок.

**«Бібліографія українського гончарства» — видання унікальне не лише в галузі українського народного мистецтва, а й взагалі народної культури України. Воно адресоване керамологам, мистцям, краєзнавцям, бібліотечним працівникам, викладачам і студентам вищих навчальних закладів.**

Придбати книгу можна в Гончарській Книгозбірні України за адресою:  
вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. (05353) 42175, факс (05353) 42416.

© Оксана Андрушенко, Ольга Гирман, Ольга Карунна, керамологи-бібліографи (Гончарська Книгозбірня України)

29.08.2001



«КЕРАМІКА В УКРАЇНІ»  
Журнал-каталог

**Н**овий журнал є офіційним виданням Міжнародної спеціалізованої виставки «Кераміка», підготовленим Всеукраїнською мережею журналів А.С.С. спільно з Торговельно-промисловою палатою України. Його засновником і видавцем є Центр Розвитку Територій СКАВИКА.

Журнал справляє приємне враження змістом, дизайном, вдалим макетуванням матеріалів, непоганою поліграфією.

Після деяких статей у рубриках «Мнение» подано думки фахівців. У читачів з'являється бажання перевірити, чи співпадають їхні висновки з думками поважаних спеціалістів. Це примушує думати, аналізувати, а отже, ця стаття не забувається відразу ж після прочитання.

Журнал дозволяє більше дізнатися про світ кераміки: від перших відомостей про минулі цивілізації, народні промисли, особливості різних технологій виготовлення — до сучасного асортименту як зарубіжних, так і вітчизняних виробників, дизайн, застосування в інтер'єрі, ринок збуту, попит, рекламу, відомості про експортерів та імпортерів керамічних виробів і сировини.

Розгорнувши журнал, з перших сторінок ви познайомитеся з концепцією видання зі слів головного редактора А.С.С. Бориса Єрофалова, а звернення до учасників виставки «Кераміка' 2001» Президента Торгово-промислової палати України С.П.Скряпченка, Президента Асоціації виробників, експортерів та імпортерів кераміки України Володимира Реви, Президента Української академії архітектури Валентина Штолька, Організаційного комітету Третьої міжнародної спеціалізованої виставки «Кераміка' 2001» заохочують до подальшого розвитку керамічного виробництва і торгівлі в нашій державі.

### Журнал має 10 розділів.

У розділі «Огляди», статті «Керамічна промисловість як дзеркало світової економіки», «Ринок керамічної плитки в Польщі» дають уявлення про головні тенденції розвитку будівельної індустрії та ринки кераміки в різних географічних регіонах. Відомості надані CER INTERNATIONAL. Стаття «Керамічна плитка на ринку України» знайомить читачів зі станом виробництва керамічної плитки в Україні, її вартістю, структурою імпорту в 2000 році, співвідношенням імпортової і вітчизняної продукції в 2000 році, керамічним прогнозом на рік, що минає.

Розділ «Абетка кераміки» подає матеріали про технології виробництва плитки, дає визначення різних видів плитки (монокоттура, клінкер, котто тощо), а також зазначає перелік міжнародних виставок (їх дати проведення, адреси), обладнання, будівельних матеріалів.

У розділі «Типологія», у статті «Програма «Кераміка», розповідається про пріоритети і стратегію керамічного виробництва в Донецькій області. Стаття Віктора Левчишина «Світ кераміки» дозволяє розібратися в розмаїтті кераміки через систематизацію й класифікацію різних видів. Порушено проблему взаємодії Типологічної моделі Кераміки та Українського Будівельного Класифікатора (УБК); висловлено сподівання, що в наступних публікаціях буде можливість представити читачам увесь спектр типологічної структури кераміки.

Розділ «Презентації» представляє Асоціацію виробників, експортерів та імпортерів кераміки України, мету її створення, головні напрямки діяльності. Інтерв'ю з Президентом Асоціації Володимиром Ревою з'ясовує завдання об'єднання; там же подано інформацію про Іспанську Асоціацію виробників керамічної плитки, кахель та інших керамічних покриттів (ASCER).

Розділ «Технології» відкривається статтею Олександра Сорочинського та Костянтина Бернатського «Кераміка і нові технології», яка популярно розповідає про глину, деякі особливості технології виготовлення стародавньої кераміки, порушує проблеми якості сучасної будівельної кераміки, знайомить з перспективними способами покращення її властивостей, зокрема із застосуванням електрогідралічного ефекту (ЕГЕ), який був запропонований ще 1950 року винахідником Л.О.Юткіним.

Фірма SACMI у статті «Мікропроцесорна система керування виробництвом вогнетривкої цегли» презентує свою продукцію — преси різної потужності з системою керування, інформує про їхні можливості, переваги, здатність оперативного виконання контролю за якістю продукції.

У статті «Розфарбуємо світ кераміки» Ігор Дем'янчук та к.т.н. Василь Ткач порушують проблему зовнішнього вигляду вітчизняної кераміки, наводять загальні технологічні прийоми застосування полив, барвників, пігментів, люстрів, залежно від вимог до зовнішнього вигляду виробів. Застосування їх у виробництві — запорука

успіху в боротьбі за споживачів, вимоги яких до якості кераміки зростають з кожним днем.

Людмила Павлова, Олег Алексеев у статті «Колоїдно-хімічні основи створення нових технологій у кераміці» розкривають тему глини — сировини кераміки — як об'єкта колоїдної хімії. Розшифрувати природу таких мінералів як глина, кварц, польовий шпат і т.п. дозволить створення універсальної класифікації дисперсних мінералів за певними ознаками. Багаторічний науковий досвід, узагальнений у таблиці «Колоїдно-хімічні характеристики глинистих мінералів», дає уявлення не тільки про дисперсність (розмір) частинок, але і про найбільш суттєві властивості, що нею визначаються, такі як гідрофільність, іонообмінна та адсорбційна здатність, а також здатність формувати розвинені просторові структури, від яких залежить якість напівфабрикатів.

Електрохімія глини як засіб оцінки якості шлікерів, електроосмос як засіб контролю та прогнозування експлуатаційних властивостей напівфабрикатів у керамічному виробництві; регулювання експлуатаційних властивостей шляхом наномодифікування поверхні частинок, електроосмотичне зневоднення (фільтрація, сушіння) — ось те коло питань, на які шукають відповіді автори статті.

Стаття к.ф.н. Інни Тропінової та к.т.н. Олександра Тропінова розповідає про розроблену технологію виготовлення сухих сумішей жаростійких бетонів з підвищеними термомеханічними властивостями, їхні переваги в практичному застосуванні.

У розділі «Галерея» Андрій Пучков («Горщики випалюють») подає цікаві дані про кераміку Стародавньої Греції, розповідає про виникнення і еволюцію світової кераміки. Розмаїття видів посуду стародавніх греків, його опис, призначення і назви, декор і особливості розпису — ось неповний перелік питань, на які відповідає автор. Стаття буде цікавою не лише для істориків, мистецтвознавців, але й для широкого кола читачів.

Творче об'єднання «Гончарі» (м.Київ) представляє творчий доробок ужгородського творця керамічних панно в авторській техніці — Віру Томашевську. Стаття так і називається: «Керамічна казка Віри Томашевської».

Розділ «Майстер-клас» представляє кращі дизайнерські вирішення інтер'єрів із застосуванням кераміки, зокрема дебютне оглядом робіт Тетяни Демидової, Катерини Самойленко, Людмили Легенської. Далі презентована іспанська керамічна фірма «CERAMICAS APARICI» — лідер серед підприємств керамічної галузі Іспанії.

У розділі «Конкурс «Кераміка» 2001» висвітлені результати вже другого конкурсу на краще вирішення інтер'єрів та ванних кімнат. Його мета — демонстрація можливостей запропонованих українським ринком сучасних керамічних виробів для обладнання подібних приміщень.

«Каталог продукції» подає інформацію про виробників та кольорові фото їхньої керамічної продукції, експлуатаційні характеристики, адреси, де можна придбати ті чи інші вироби. Реклама новітнього обладнання

для комплексного приготування керамічної маси фірми «Айрих», знайомить читачів із ноу-хау в керамічному виробництві.

Розділ «Експоненти» містить інформацію про учасників і роботу III Міжнародної спеціалізованої виставки кераміки «Кераміка» 2001», яка проходила 19-22 квітня 2001 року в м.Києві, організаторами якої виступили Торгово-промислова палата та Асоціація виробників, експортерів та імпортерів кераміки України. Розділ «Виставки» представляє Ізмірський міжнародний багатогалузевий ярмарок.

Перегортуючи останню сторінку журналу виникає бажання передивитися його ще раз. Він не залишить байдужими ні художників, ні мистецтвознавців, ні дизайнерів, ні виробників, ні споживачів кераміки.

Завершуючи огляд нового українського видання, хоча, крім захоплення, висловити й кілька критичних зауважень. Передовсім, видавцям слід звернути увагу на достовірність, відповідність сучасним науковим уявленням окремих тверджень у матеріалах, що публікуються. Окремі статті мають занадто популярний характер, який межує з недостатнім знанням предмета висвітлення і виявляє поверхові керамологічні знання їх авторів. Прикро також, що журнал, розрахований на поширення передовсім в Україні й на українських споживачів кераміки, більшість статей, як і власну назву, подає іноземною мовою, що, безперечно, зменшує його роль у формуванні національного інформаційно-культурного простору та іміджу України як незалежної європейської держави із самобутніми етнічними традиціями, і водночас свідчить про обмежені мовні можливості видавців. У багатьох статтях трапляються мовні помилки. Зокрема, у накресленій від руки схемі до статті Віктора Левчишина «Світ кераміки» (написано «утілітарність», слід — «утілітарність»; написано «оздоблені матеріали», слід — «оздоблювальні матеріали», написано «кахель», слід — «кахлі»).

Не завжди рубрики, заявлені в змісті, відповідають рубрикації статей. Тож стаття «Донець: «Програма Кераміка» у змісті стоїть в рубриці «Обзори» (с.2), а на початку самої статті зазначена рубрика «Типологія» (с.14). У змісті — «График работы выставки», «Каталог экспонентов выставки» (с.3), а в тексті — «Программа работы выставки» (с.42), «Экспоненты» (с.44).

\* \* \*

У цілому ж, інформаційно-аналітичний журнал буде корисним як для фахівців різних напрямків діяльності, пов'язаних з керамікою, так і для широкого кола читачів.

© Ніна Чопенко,

керамолог, аспірант

(Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут»)

13.08.2001

# CERAMICS in SOCIETY

[www.ceramic-society.co.uk](http://www.ceramic-society.co.uk)

«Ceramics in Society: the magazine for creative ceramics» («Кераміка в суспільстві») є провідним англійським журналом про художню кераміку. Раніше він видавався під назвою «Studio Pottery». Оновлений журнал подає новини, огляди, незалежні коментарі про сучасне та майбутнє художньої кераміки у Великобританії. У ньому на першому плані — статті про поточні проблеми мистецтва, цікаві ідеї, погляди на кераміку з точки зору різних сфер діяльності — ремісництва, промислового дизайну і виробництва, суспільних проєктів і паблік-арту. Він подає сучасне бачення історичних керамічних традицій.

Проте в центрі уваги часопису, безперечно, люди, які виготовляють кераміку. Читачі віднайдуть у ньому цікаві розповіді про творчість гончарів, чия робота сприяла становленню сучасної кераміки, а також поради для тих, хто тільки-но починає займатися гончарством і прагне обговорити актуальні питання дизайну створюваних виробів.

## Ось що говорять про «Ceramics in Society»:

«Це журнал для думаючих особистостей. Він робить виклик і заохочує. Він для тих, хто зацікавлений у розширенні і розвитку своєї діяльності. Він висвітлює області, недосяжні для інших журналів!».

*Кейт Мелон, художник-кераміст*

«Це вдале висвітлення актуальних проблем традиційної і професійної кераміки, корисне джерело для керамістів-дизайнерів».

*Ендрю Таннер, Хаб, дизайнер*

«Це найбільш новаційний журнал про кераміку. У ньому є навіть комікси! Я завжди з нетерпінням чекаю, щоб знову читати його».

*Тім Клепкотт, народний майстер*

Журнал пропонує привітальні послуги з використанням міні-ілюстративних сюжетних картинок на тему кераміки.

Статті, нариси та етюди, надіслані на сайт «Ceramics in Society», будуть надруковані, а також візьмуть участь у конкурсі на кращу публікацію і можуть отримати нагороду. Журнал запрошує надсилати ваші власні варіанти коміксів, історій-плутанок на тему кар'єри в гончарстві.

«Ceramics in Society» рекламує гончарів, дизайнерів, колекціонерів, мистецькі агенства, каталоги галерей та музеїв тощо. Його передплачують бібліотеки навчальних закладів у Великобританії та за її межами. Журнал розміщує на своїх сторінках конкурентно-спроможну рекламу, яка забезпечує максимально можливе поширення інформації серед найбільш зацікавлених читачів за найменших витрат рекламодавців. Посприяйте популяризації вашої виставки, конференції, відкриттю майстерні, прорекламуйте свій мистецький проєкт або робочі вакансії!

«Ceramics in Society» видається щоквартально: у лютому, травні, серпні та листопаді. Інформація-перелік цікавих виставок кераміки публікується безкоштовно. Оголошення про виставки слід надсилати за 6 тижнів до публікації.

### Адреса журналу:

**Ceramics in Society**

2 Bartholomew Street West  
Exeter EX4 3AJ

Phone/fax: 01392, 430082

mail@ceramic-society.co.uk

Для індивідуальних передплатників:

на 1 рік (4 щоквартальні видання) — 27,50 англ. фунт. стерлінгів;

на 2 роки (8 щоквартальних видань) — 52,00 англ. фунт. стерлінгів.

Для інститутів (коледжів, бібліотек тощо):

на 1 рік — 32 англ. фунт. стерлінгів.

Можливий розрахунок за кредитними картками Visa та Mastercard.

**Інформація для публікації в «Українському керамологічному журналі» люб'язно надана Асоціацією гончарів Великобританії.**



© Дмитро Грушковський,

оглядач зарубіжної керамологічної літератури (Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному)

13.08.2001

## ВЕЛЬМИШАНОВНІ ДОБРОДІЇ!

**КЕРАМОЛОГИ, КЕРАМІСТИ, ТЕХНОЛОГИ, АРХЕОЛОГИ,  
ЕТНОГРАФИ, ІСТОРИКИ, МИСТЕЦТВОЗНАВЦІ,  
КУЛЬТУРОЛОГИ, ХУДОЖНИКИ, ЖУРНАЛІСТИ,  
КРАЄЗНАВЦІ, УСІ, КОМУ НЕ БАЙДУЖЕ  
ДУХОВНЕ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ!  
ГОНЧАРСЬКА КНИГОЗБІРНЯ УКРАЇНИ  
ЩИРОСЕРДНО ПРОСИТЬ ВАС НАДСИЛАТИ ЇЙ  
УСІ ВАШІ ПУБЛІКАЦІЇ З ПИТАНЬ ГОНЧАРСТВА,  
КЕРАМІКИ УКРАЇНИ ТА ІНШИХ КРАЇН СВІТУ  
в оригіналах чи ксерокопіях.**

Усі Ваші публікації, публікації про Вас будуть включені  
до анотованих статей  
«Бібліографії українського гончарства»

Умовою публікації в щорічнику Ваших матеріалів є наявність їх в Гончарській Книгозбірні України чи в Національному архіві українського гончарства. При цьому необхідно чітко зазначити джерело публікації за такою схемою:

**для книг:** Автор. – Назва книги. – Місце видання: Видавництво, Рік видання. – Кількість сторінок;  
**для статей:** Автор. Назва статті // Назва періодичного видання (книги), де надрукована стаття. – Місце видання: Видавництво. – Рік. – №. – Випуск. – Том. – День. – №№ сторінок.

**За необхідності,  
Книгозбірна оплатить  
поштові витрати та вартість  
надісланих видань**

*Гончарська Книгозбірна України,  
вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164.  
Тел. (05353) 94142, 94792; факс (05353) 94553*

Книги можна замовити післяплатою  
в Інституті керамології —  
відділенні Інституту народознавства НАН України:  
вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164

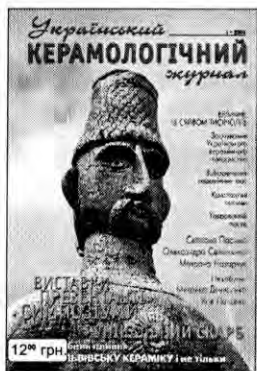
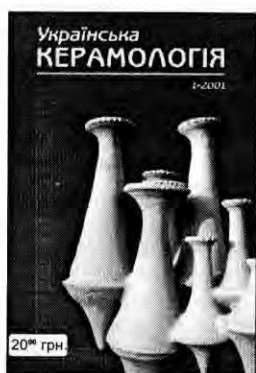
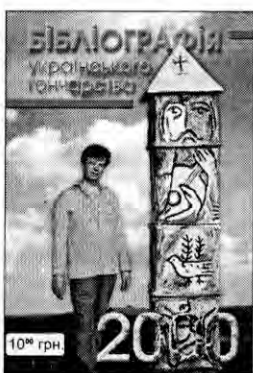
## Милі друзі!

- ✓ Якщо Вас цікавить світ художньої чи технічної кераміки, найважливіші події в Україні і світі, пов'язані з керамікою;
- ✓ Якщо Ви прагнете краще пізнати археологію, історію, етнографію, мистецтво гончарства, дізнатися про сучасний стан гончарних центрів України;
- ✓ Якщо Ви слідкуєте за останніми досягненнями мистців-керамістів і вчених-керамологів;
- ✓ Якщо для Вашої діяльності важливі свіжі книги та журнали з проблем кераміки, –

**Вам просто необхідно мати під рукою керамологічні видання видавництва «Українське Народознавство»!**

**Це єдині в Україні керамологічні періодичні видання. До роздрібно-книготоргівельної мережі вони не надходять. Щоб не мати клопоту з їх своєчасним придбанням, замовляйте видання безпосередньо у видавництві «Українське Народознавство» за адресою:**

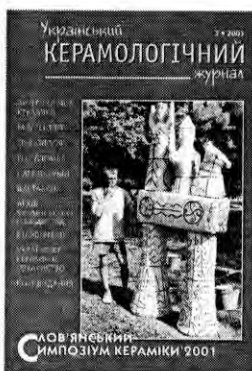
вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна,  
тел. (05353) 42175, 42416, факс (05353) 42416.



**ЄДИНИЙ В УКРАЇНІ КЕРАМОЛОГІЧНИЙ ЖУРНАЛ**  
в 2002 році матиме кольорові ілюстрації і обсяг до 160 сторінок

**ЙОГО МОЖНА ЗАМОВИТИ у видавництві «Українське Народознавство».**

Вартість 1 прим. – 15 грн.  
Піврічне замовлення: 2 числа – 28 грн.  
Річне замовлення: 4 числа – 52 грн.  
(Вартість не включає поштових витрат)



- АНДРИЄЦЬ ЯРОСЛАВ**, 07.11.1974 р.н.; молодший науковий співробітник Відділу спеціальних методів дослідження та технології кераміки Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; аспірант Національного університету «Львівська політехніка»; член Українського керамічного товариства. (Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42175).
- АНДРУШЕНКО ОКСАНА**, 06.02.1977 р.н.; спеціаліст Гончарської Книгозбірні України, член Українського керамічного товариства. (Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42415).
- БЕЗРУКОВА ТЕТЯНА**, 09.07.1957 р.н.; керівник гуртка історичного краєзнавства Харківського районного Центру дитячої та юнацької творчості при Будянській загальноосвітній школі №1, член Харківського обласного правління Всеукраїнської спілки краєзнавців, член Харківського історико-археологічного товариства. (Вул.Чернішівського, 56, м.Південне, Харківська обл., 62461, тел.486820).
- БОЧАРОВ СЕРГІЙ**, 09.07.1970 р.н.; науковий співробітник Кримської філії Інституту археології НАН України, кандидат історичних наук. (Вул.Ялтинська, 2, Сімферополь, Крим, 95007, тел.232072).
- ГИРМАН ОЛЬГА**, 08.10.1949 р.н.; провідний спеціаліст-бібліотекар Гончарської Книгозбірні України, член Українського керамічного товариства. (Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел.42415).
- ГОЛЕУС ВІКТОР**, 05.01.1950 р.н.; декан факультету технології силікатів, завідувач кафедри хімічної технології кераміки та скла Українського державного хіміко-технологічного університету; член Наглядової ради Українського керамічного товариства; доктор технічних наук, автор понад 40 наукових статей. (Просп.Гагаріна, 8, Дніпропетровськ, 49005, тел.470566).
- ГОНЧАР ІВАН**, 19.06.1940 р.н.; керівник гуртка «Кераміка» Ново-дністровського будинку дитячої творчості, Заслужений працівник культури України. (Буд.24 «с», кв.50, м.Новодністровськ, Сокирянський р-н, Чернівецька обл., 60236 тел.33493).
- ГРУШКОВСЬКИЙ ДМИТРО**, 16.11.1969 р.н.; гід-перекладач Сектора виставок Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. (Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел.42416).
- ГУДАК ВАСИЛЬ**, 11.06.1941 р.н.; доцент кафедри художньої кераміки Львівської академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства, член Національної спілки художників України, автор творів кераміки та наукових статей з проблем подільського гончарства; учасник III Всеукраїнського симпозіуму монументальної кераміки в Опішному «Поєзії гончарства на майданіх і в парках України» (1999). (Вул.Кубійовича, 38, Львів, 79001, тел. 761404).
- ЗАХАР'ЄВ ВОЛОДИМИР**, 17.09.1963 р.н.; головний редактор районної газети «Дунавецький вісник», керівник Сокильської давньоруської археологічної експедиції; автор понад 50 наукових повідомлень та статей, присвячених археології, історії, розвитку туризму, тлумаченню гербів, гончарству; автор і упорядник (разом з М.Д.Шмаєнік) збірника «Археологія Дунаєвеччини». (Вул.Шевченка, 50, Дунаївці, Хмельницька обл., 32400, тел.31338).
- ЗИНЕНКО ТЕТЯНА**, 21.06.1964 р.н.; історик, член Українського керамічного товариства. (Вул.Леніна, 3, кв.4, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42874).
- КАРУННА ОЛЬГА**, 02.03.1959 р.н.; провідний спеціаліст-бібліотекар Гончарської Книгозбірні України. (Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел.42415).
- КОСІЙ ОЛЕГ**, 04.10.1975 р.н.; молодший науковий співробітник Відділу спеціальних методів дослідження та технології кераміки Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; аспірант Національного університету «Львівська політехніка»; член Українського керамічного товариства. (Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42175).
- ЛАЩУК ЮРІЙ**, 15.03.1922 р.н.; доктор мистецтвознавства; автор понад 200 наукових праць з проблем українського гончарства та інших видів народного мистецтва, у тому числі: «Закарпатська народна кераміка» (1960), «Гуцульська кераміка» (1966), «Косівська кераміка» (1966), «Українські гончарі» (1968), «Львівська кераміка» (1970), «Українське народне мистецтво: Кераміка і скло» (1974), «Олека Бахматюк» (1976), «Народне мистецтво Українського Полісся» (1991), «Українські кахлі IX-XIX ст.» (1993), «Покутська кераміка» (1998). (Вул.Княгині Ольги, 65, кв.1, Львів, 79053, тел. 637140).
- ЛИПА ГАННА-ОКСАНА**, 18.07.1958 р.н.; художник-кераміст Львівської кераміко-скульптурної фабрики; учасниця всеукраїнських і міжнародних художніх виставок, симпозіумів кераміки, у т.ч. I Національного симпозіуму гончарства «Опішне-2000» (2000, заохочувальної премії «За оригінальність технології», «Філософія Глини»), II Національного симпозіуму гончарства «Опішне-2001» (2001, спеціальний диплом «за оригінальну технологію»; член Українського керамічного товариства. (Вул.Бой-Желенського, 18, кв.6, Львів, 79000, тел.357641).
- МАЙКО ВАДИМ**, 08.12.1966 р.н.; науковий співробітник Кримської філії Інституту археології НАН України; кандидат історичних наук; автор наукових праць у періодичні та тематичні збірниках. (Вул.Ялтинська, 2, Сімферополь, Крим, 95007, тел.232072).
- МАЦЕНКО СЕРГІЙ**, 25.01.1975 р.н.; аспірант кафедри хімічної технології в Яжучих матеріалів Українського державного хіміко-технологічного університету. (Просп.Гагаріна, 8, Дніпропетровськ, 49005, тел.470566).
- МЕТКА ЛЮДМИЛА**, 22.05.1966 р.н.; молодший науковий співробітник Відділу гончарства Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка, член Українського керамічного товариства. (Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, 42175).
- МІШАНИН ВІКТОР**, 10.09.1962 р.н.; молодший науковий співробітник Відділу гончарства Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; автор численних публікацій з проблем українського гончарства, у тому числі книги «Словник гончарів Глинського, Малих Будиш, Старих Малинів, Хижняківки» (1999); ця книга стала лауреатом VI Форуму видавців у Львові в номінації «Художньо-мистецьке, музичне або краєзнавче видання» (1999), визнана Журі I Національного симпозіуму гончарства «Опішне-2000» кращою публікацією в Україні з проблем гончарства за 1999-й рік (2000); член Українського керамічного товариства та Національної спілки майстрів народного мистецтва України. (Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42175).
- МОТРИЙ ВАЛЕНТИНА**, 08.06.1973 р.н.; завідувач Сектора сучасної кераміки Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, координатор Національних симпозіумів гончарства в Опішному; член Українського керамічного товариства. (Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42175).
- ПОШВАЙЛО ОЛЕСЬ**, 06.11.1958 р.н.; директор Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, генеральний директор Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, голова Правління Українського керамічного товариства; доктор історичних наук; автор численних наукових праць з проблем українського гончарства, у тому числі книг: «З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині XIX-на початку XX століть» (1989), «Гончарство Лівобережної України XIX-початку XX століть і відображення в ньому основних духовних тенденцій української народної свідомості» (1991), «Етнографія українського гончарства (Лівобережна Україна)» (1993), «Ліustersований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)» (1993), «Опішне — гончарська столиця України» (2000), «Гончарська столиця України: по українській «Опішні», а не «Опішні» (2000), «Гончарська столиця України: Виданнями «Українське Народознавство» (2000); головний редактор «Українського керамологічного журналу», національних наукових щорічників «Українська керамологія», та «Бібліографія українського гончарства»; лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Левицького, лауреат Фонду міжнародних премій; лауреат Міжнародного відкритого рейтингу популярності та якості «Золота Фортуна» (2001). (Вул.Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42175).

**РАДЬКО СЕРГІЙ**, 11.04.1963 р.н.; художник-кераміст, головний художник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, завідувач Навчально-виробничої гончарної майстерні Колегіуму мистецтва в Опішному; учасник регіональних і всеукраїнських художніх виставок; учасник I, II та III Всеукраїнських симпозиумів монументальної кераміки в Опішному «Поетизація гончарства на майданах і в парках України» (1997; 1998; 1999, друга премія в номінації «Свічник»), Всеукраїнського мистецького конкурсу «Мальований глечик» (Опішне, 1999, заохочувальна премія «За оригінальне творче вирішення»), I Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2000» (Опішне, 2000, заохочувальна премія «За авангардизм»), I Національного конкурсу художньої кераміки (2000, перша премія), Слов'янського симпозиуму кераміки '2001 (Слов'янськ, 2001, лауреат у номінації «Монументальна кераміка»), II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001» (2001, дипломи «За авангардизм» та «За досконале володіння гончарним кругом»).  
(Вул. Партизанська, 21, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42416).

**СПАНАТІЙ ЛЮБОВ**, 20.02.1955 р.н.; старший викладач кафедри української мови Миколаївського державного педагогічного інституту, кандидат філологічних наук; автор наукових статей у періодичні та методичних посібниках.  
(Вул. Нікольська, 24, Миколаїв, 54030, тел. 352780).

**СПІЛЬНИК ВІКТОРІЯ**, 24.06.1980 р.н.; директор Видавництва «Українське Народознавство» Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.  
(Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42175).

**СУПРУНЕНКО ОЛЕКСАНДР**, 01.05.1957 р.н.; директор Центру охорони та досліджень пам'яток археології Управління культури Полтавської обласної адміністрації, кандидат історичних наук, старший науковий співробітник; автор численних наукових праць з проблем археології.  
(Вул. Комсомольська, 37, Полтава, 36000, тел. 22612).

**ТКАЧУК ВОЛОДИМИР**, 03.05.1960 р.н.; викладач Херсонського професійно-технічного училища №4; голова Херсонського міського осередку Українського керамічного товариства.  
(Вул. Робоца, 123, Херсон, 315011, тел. 247504).

**ТРОЦЬКА ВАЛЕНТИНА**, 13.06.1959 р.н.; спеціаліст Відділу гончарства Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; керівник археологічної експедиції Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; досліджує кераміку Київської Руси; член Українського керамічного товариства.  
(Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42175).

**ФУРМАН ВІКТОР**, 30.11.1936 р.н.; голова Полтавського обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України.  
(Пров. Гривський, 14, кв. 2, Полтава, 36017).

**ХАНКО ВІТАЛІЙ**, 31.08.1937 р.н.; викладач Полтавського державного технічного університету ім. Юрія Кондратюка, Заслужений працівник культури України; автор численних публікацій з проблем історії мистецтва та краєзнавства.  
(Першотравневий просп., 24, Полтава, 36601, тел. 24258).

**ЧЕРНІЄНКО ВІРА**, 26.06.1961 р.н.; художник-кераміст, викладач кафедри українознавства Рівненського державного гуманітарного університету; член Українського керамічного товариства.  
(Вул. С. Бандери, 12, Рівне, 33000, тел. 220809).

**ЧИРКА ІРИНА**, 28.11.1957 р.н.; працювала художником-реставратором Відділу фондів Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; член Українського керамічного товариства  
(Вул. Швейцарська, 10, Опішне, Полтавщина, 38164).

**ЧОПЕНКО ІРИНА**, 06.10.1957 р.н.; молодший науковий співробітник Відділу спеціальних методів дослідження та технології кераміки Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; аспірантка Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»; голова Опішненського осередку Українського керамічного товариства.  
(Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42175).

**ЩЕРБАНЬ АНАТОЛІЙ**, 15.04.1978 р.н.; спеціаліст Відділу спеціальних методів дослідження та технології кераміки Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; аспірант Інституту археології НАН України.  
(Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел. 42175).

Редакція УКЖ приймає для опублікування статті на теми гончарства, кераміки обсягом до 10 сторінок формату А-4; повідомлення, інформацію не більше 3 сторінок (А-4). Перевага надається матеріалам з ілюстраціями та в електронному вигляді. Не приймаються копії статей; матеріали надіслані/надруковані в інших періодичних виданнях; матеріали, не підписані авторами.

**ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ ДЛЯ ОПУБЛІКУВАННЯ В «УКЖ»:**

- 1) Матеріали українською мовою просимо друкувати на друкарській машинці (принтері), з одного боку паперу формату А4 (210x297 мм). Усі сторінки рукопису повинні мати суцільну нумерацію. Рукописні вставки та вклейки не дозволяються. Матеріали в електронному вигляді подавати на дискетах 3.5", CD, MO 230-640MB (\*.doc, \*.rtf, \*.p65, \*.qxd). Разом із дискетою слід надіслати паперовий оригінал статті.
- 2) Посилання на джерела подаються наприкінці матеріалу, за правилами бібліографічного опису наукових видань з обов'язковим зазначенням: місяця видання, видавництва, року видання, тому, книги, номера видання, сторінки використаної цитати. Нумерація посилань у тексті має бути суцільною. Скорочені (аббревіатурні) посилання на періодичні видання дозволяються лише в тому випадку, якщо матеріал має список умовних скорочень. Якщо подається алфавітний список літератури, спершу зазначаються видання кирилицею, далі — латинцею. Усі знаки, які не можуть бути надруковані на машинці (принтері), необхідно вписати в текст від руки, чорним чорнилом (пастою, тушшю), чітко і за єдиною системою написання. Якщо знак (символ) може бути сплутаний з іншими, близькими за написанням, слід пояснити на лівому полі, що це за знак (символ). Грецькі літери слід підкреслити червоним олівцем.
- 3) Текстовий оригінал має бути підписаний автором на останній сторінці із зазначенням таких відомостей про себе:
  - прізвище та ім'я;
  - день, місяць, рік і місце народження;
  - місце проживання;
  - освіта (навчальний заклад і рік закінчення), місце роботи, посада;
  - науковий ступінь, вчене звання;
  - почесні звання, державні нагороди;
  - головні напрямки наукових досліджень;

- основні наукові праці (повний бібліографічний опис);
- тема, над якою працюєте нині;
- домашня і службова поштові адреси, телефони, факси;
- дата підпису матеріалу;
- фото автора матеріалу.

- 4) Як оригінали ілюстрацій автор може подати:
  - графічні та напівтонові малюнки і фотографічні знімки;
  - діапозитиви (слайди) та негативи;
  - електронні файли (\*.tif, \*.jpg).

У всіх випадках записи нумерації ілюстрації з іншого видання обов'язково бібліографічно повинні мати зазначення джерела. Ілюстрації слід нумерувати згідно з порядком посилань на них у тексті матеріалу. Для всіх видів ілюстрацій подається загальна нумерація. У рукопису на лівому полі, в прямокутнику повинні бути зазначені номери ілюстрацій і таблиці навпроти того місця в тексті, де бажано їх надрукувати. Підписи до ілюстрацій додаються на окремому листі. До кожної ілюстрації інформація-легенда додається в такій послідовності: Автор. Назва. Матеріал. Техніка. Розміри. Місце виготовлення (побутування). Датування. Місцезнаходження. Шифр зберігання. Автор ілюстрації чи фото. Публікується вперше чи повторно. Обов'язково подається загальний список ілюстрацій.

- Ксерокопії репродукцій чи фотографій не приймаються.**
- 5) До кожного матеріалу обов'язково необхідно додати резюме українською та англійською мовами.
  - 6) Автори публікацій відповідають за повноту висвітлення питання, системність викладу, достовірність наведених фактів та їх автентичність, правильне цитування, посилання на джерела, написання власних імен, географічних назв і т.п.
  - 7) Надіслані матеріали, оформлені з порушенням зазначених тут вимог, без обов'язкових додатків (резюме, список скорочень, відомості про автора, його фото тощо) до опублікування не приймаються.
  - 8) Статті, повернені авторам для допрацювання, мають бути надіслані редакції протягом місяця.
  - 9) Редакція застерігає за собою право скорочувати матеріали та правити мову. Надіслані матеріали не повертаються.
  - 10) Автори безкоштовно отримують один примірник журналу, а матеріали опубліковані їхні матеріали.