

райський

КЕРАМОЛОГІЧНИЙ

журнал

Велич і трагедія ГАВАРЕЧЧИНИ



Глиняні скрижалі
Трипілля

Провідні гончарні осередки
Луганщини

Сторінки з історії
гончарського роду Пічок

Незабутні:
Олексій Луцишин,
Григорій Денисенко

ОРНАМЕНТЫ. (Украинские мотивы.)

II.



VI.



VI.



VK.



III.



V3.

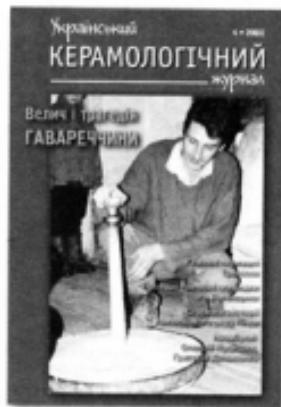


IV.



V.





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
(літній, травень, серпень, листопад)
з серпня 2001 року

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:

Партизанська, 102, Опішне,
Полтавщина, 38164, Україна
Tel. (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 поставлених питань,
достовірність наведених фактів
та їх актуальність, правильні цитування,
подання на джерела, написання власників
імен, географічних назв, прізвищани
поміж гончарством тощо.

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

Права видавництва Національного
музею-заповідника українського гончарства
в Опішному — Українське Народознавство
поширюються на всі країни. Перевидання,
репродукція, видаврення, використання
за допомогою розмножувальних, адгесивних
та інших технологічних засобів, а також
применіння копіювання
лише з дозволу Національного
музею-заповідника українського
гончарства в Опішному

Свідоцтво про реєстрацію КВ 5425 від 30.08.2001

Підписано до друку 25.11.2002

Формат 70x100-15

Ум. друк. арк. 12,5

Друк офсетний

Тираж 400 прим

Надруковано в друкарні ДП «КМЗ ФЕД»
вул. Сумська, 132, Харків, Україна
телефон/факс (0572) 196782, 3402251,
e-mail: 39edit@ukr.net, andrey@skynet.ua

Головний редактор
Олесь Поншивайло, доктор історичних наук

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Відділ археології, історії, етнології

Олександр Бобринський, доктор історичних наук (Москва)

Валентина Борисенко, доктор історичних наук (Київ)

Степан Макарчук, доктор історичних наук (Львів)

Вячеслав Мурзік, доктор історичних наук (Київ)

Всеволод Науло, доктор історичних наук,

член-кореспондент НАН України (Київ)

Степан Павлик, доктор історичних наук,

член-кореспондент НАН України (Львів)

Володимир Пашенко, доктор історичних наук,

член-кореспондент АНП України (Лолтаев)

Ігор Поншивайло, 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)

Володимир Овсяйчук, доктор мистецтвознавства (Львів)

Файка Петрована, доктор мистецтвознавства (Львів)

Михайло Селівачов, доктор мистецтвознавства (Київ)

Леонід Смирнік, доктор філософських наук (Київ)

Михайло Станіневич, доктор мистецтвознавства (Львів)

Дмитро Степовик, доктор мистецтвознавства, доктор

філософських наук, доктор богословських наук (Київ)

Олександр Федорук, доктор мистецтвознавства,

академік Академії мистецтв України (Київ)

Ростислав Шмагало, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Відділ філології

Павло Гриценко, доктор філологічних наук (Київ)

Йосип Длєндзелявський, доктор філологічних наук (Ізягород)

Роман Кирич, доктор філологічних наук (Львів)

Ніна Левченко, кандидат філологічних наук (Дніпропетровськ)

Михайло Наєнко, доктор філологічних наук (Київ)

Любов Слакатік, кандидат філологічних наук (Хмільов)

Михайло Худаш, доктор філологічних наук (Львів)

Відділ технічних наук

Микола Гавлюд, доктор технічних наук (Львів)

Віктор Гомельус, доктор технічних наук (Дніпропетровськ)

Олексій Крупа, доктор технічних наук (Київ)

Ігор Немець, доктор технічних наук (Белгород)

Михаїл Рищенко, доктор технічних наук (Харків)

Галина Семченко, доктор технічних наук (Харків)

Валентин Сайдерський, доктор технічних наук (Київ)

Відповідальний секретар

Людмила Овчаренко

Видавництво «Українське Народознавство»

Національного музею-заповідника

українського гончарства в Опішному

Відділ керамології, 202, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна,
телефон (05353) 42175, 42416; факс (05353) 42416

E-mail: opishne@pi.net.ua

© Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, 2002

Університетський музей-заповідник українського гончарства в Опішному, 2002

Рекомендовано до друку
Вченю радою Інституту керамології —
відділення Інституту народознавства
НАН України

РЕДАКЦІЯ:

Науковий редактор	Олеся Пошивайло
Літературні редактори	Олеся Пошивайло Вікторія Яровата
Коректор	Олеся Пошивайло
Комп'ютерний набір	Юлія Панасюк Олена Чуб
.....	Олена Литовченко
Вікторія Спільник	
Художній редактор, дизайн та макет	Юрко Пошивайло
Член-кореспондент	Володимир Онищенко (Київ)
Директор випуску	Вікторія Спільник



Стор. 88

Постановою Президії Вищої атестаційної комісії України від 14.11.2001 року №2-05/9 «Український керамологічний журнал» внесено до «Переліку №9 наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата науки зі спеціальностей **історичні науки та хмістецтвознавство**».

На першій сторінці обкладинки:

Гончар Богдан Бакусевич бля батиївського круга. Газаречина, Львівщина. 18.11.2001.
Фото Олесії Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

На другій і третій сторінках обкладинки:

Амброзій Ждаха. Орнаменти мисок гончарів Полтавської губернії. Папір, олівець, акварель. Одеса. 1893-1894. Науково-технічна бібліотека Держбуду України. — Фонд Амброзія Ждахи. — Альбом №6 «Україна і Запоріжжя». — Ч.2. — Арк. 10-11. Фото Олесії Пошивайло.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

На четвертій сторінці обкладинки:

Гончар Геннадій Бакусевич. Газаречина, Львівщина. 18.11.2001. Фото Олесії Пошивайло.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Помилки помилки в УСЖ-3-2002:

На стор. 45, у 2 рядку, написано: «лісник Валеш»; слід читати — «лісник Валєт»

КІЇВ

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

Володимир Онищенко,
художник-кераміст,
вул. Князя Затон, 12, кв. 120, Київ, 02068,
тел. (044) 570-49-78

ЛЬВІВ

Орест Голубець,
Львівська академія мистецтв,
вул. Кубанівича, 38, Львів, 79011, тел. (0322) 76-14-82

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



Фото Левандівського Гуртка, 2001

ГОНЧАРНІ ОСЕРЕДКИ УКРАЇНИ: ВІД ЗЕНІТУ ДО ЗАХОДУ

«Гончарство, кажут, зведеніться, бо жена
рошоту робить, дешево платиться, а доклад дорожий»

(Риль Ганчар; Бубнівка, Поділля; 1926)

[23, с.157]

Л ежа XIX-XX ст. стала піком у розвитку народного гончарства в Україні. На цей час дослідниками зафіксовано найбільшу кількість гончарних осередків (більше 700) з чисельністю гончарів у них від 1 до 400 осіб (найбільші — Опішне, Адамівка, Цвітна, Дубинці), найбільшу кількість гончарів (близько 10000) та членів їхніх родин, зайнятих у гончарстві (до 20000). Зеніт гончарської культури прижменний і найширшим асортиментом, і найвищими художніми достойнствами плинняних виробів.

Одночасно наприкінці XIX ст. з'явилися перші відомості про спад гончарного виробництва і тенденцію до його замені падінням в умовах жорсткої конкурентної боротьби з фабрично-заводською промисловістю. Ось лише деякі свідчення тогочасних дослідників гончарства:

1894, Катеринославщина: «В настоящее время гончарство в Новомосковской волости приходит в упадок...» [11, с.165]; тут і далі всі підкреслення в цитатах зроблено головними редактором;

1913, Поділля: «Для современного положения гончарства характерно замечаемое во всех гончарских пунктах падение отрасли... Количество семейства занятых промыслом, уменьшается» [13, с.19, 20];

1926, Чернігівщина: «Подводя итог всему сказанному о гончарстве южной Черниговщины, приходится отметить его несомненное падение за последние десятилетия. Инертое кафельное производство, исчезают фигурные сосуды, исчезли наиболее пышные и богатые виды орнамента. Причина этого лежит в изменении экономических условий и прежде всего в падении благосостояния крестьянства и мещанства в городах» [21, с.58];

1929, Поділля: «Не можна не помітити, що бубнівське гончарство стоїть під загрозою можливого занепаду... Левану тенденцію до занепаду доводиться спостерігати й по Богданівських інших гончарних пунктах Поділля, Кіївщини, Полтавщини, Чернігівщини то-що. Явище це відзначили ще земські дослідники» [23, с.185].

Цей негативний процес чимдужче посилювався приблизно до середини 1920-х років, а з кінця 1920-х років став особливо інтенсивним. Більшість гончарних осередків в Україні припинили своє існування до початку 1950-х років.

Наприкінці XIX століття все відчутішою стала конкуренція народному гончарству з боку фабрично-заводської промисловості. Невідмінно виникали фаянсові заводи, які з кожним роком нарощували виробництво столового посуду: промислові підприємства пропонували нові види металевого посуду, що поступово входили у побут населення, замінюючи череп'яний кухонний посуд. Одним із перших фатальних наслідків для гончарства від подальшого розвитку фарфоро-фаянсової промисловості передбачив ще в 1894 році відомий дослідник кустарних промислів Ф. Корольов. Він, зокрема, писав: «...близ Харькова, в будах, известных производитель фарфоровой посуды Кузнецовых основал большой завод, где, между прочим, приготовляют для простого народа дешевую посуду, значительно лучшую, чем приготовляют кустари: если они не обратят на это обстоятельство внимание, то завод Кузнецовых в скором времени убьет кустарное гончарство» [6, с.411]. А за рік до

циого, 1893 року, під час обстеження гончарних осередків Полтавської губернії археолог І тенограф Іван Зарецький звернув увагу на негативний вплив продукції Матвія Кузнецова, що виявлялося в падінні попиту на гончарний посуд. Він писав: «...Привозиться на наші ярмарки дешевая фаянсовая посуда, которая, по выражению гончаров, „подорожует“ им т.е., против которой местная гончарская посуда не в силах конкурировать ни по дешевизне, ни по красоте» [4, с.113]. Дослідник кустарних промислів О.Прусевич у 1916 році також свідчив, що і на Поділлі «а село начиняет проникать опасный конкурент кустарных изделий – эмалированная и фаянсовая фабричная посуда» [13, с.20]. Він же звертає увагу на «вытеснение глиняной посуды аналогичной» (в Гайсине) *и чугунной* (в Верховіє)» [13, с.20].

Стрімкий розвиток промисловості моглибував систему кризу в кустарному гончарному промислі, пов'язану зі змінами в характері суспільного виробництва і в повсякденному побуті населення. Розвиток міської інфраструктури й значна пролетаризація селянства об'єктивно вели до звуження сфери застосування глинняних виробів, основним споживачем яких на початку ХХ ст. були жителі сіл та хуторів [14, с.259]. Тому гончарі змушені були пристосовуватися до нових потреб населення. Перші спроби пристосувати гончарний посуд до умов зростаючої конкуренції з боку фаянсової промисловості зробили ще в другій половині XIX ст. коропські гончарі, зокрема Мосій Пузир із синами Григорієм і Лаврентієм та Никифором Веприком. Проте, незважаючи на всі зусилля, численні експерименти і вдосконалення технологічного процесу, на 1890-ті рр. іхня діяльність почала згортатися: «Невдовзі втомили Луцькі і, не дивлячись на все бажання удосконалити і розвити своє виробництво, воно у нихув'ється останнім часом занепадає й скороочутється через конкуренцію дешевого Кузнецівського посуду» [17, с.378]. Через тридцять років іхні пошуки відновив коропський гончар І.П.Фітура, який у середині 1920-х років, за свідченням українського етнографа Евгенія Спаської, почав виготовляти «різномальовий формований посуд, за зразки бере фаянсової речі...» [17, с.369]. Але й цей почин залишив фіаско. Наприкінці XIX ст. гончарі багатьох інших гончарних центрів прагнули впроваджувати у виробництво нові форми посуду, які б відповідали поточасним заміткам. «...Сучасне життя і попит на більшдейлітну посуду призупиняє гончарів робити і чиники, і блодук, окрім простих горщиків та мисок; здійснені середніх верств суспільства міського привозять вони у Полтаву. Зінків та другі повітові міста кухонну та столову посуду, попільниці і таке інше» [15, с.56]. – писав у 1905 році Михайло Русов про олешненських гончарів. А ось свідчення з деяких інших регіонів:

• У 1924 році на київських базарах Евгеній Спаська побачила «новий тип – котильки [...]». Вся посуду прежніх типів, прибавили лише каструлю плоскую, широкую посудиною з ручкою» [17, с.358, 359];

• Гончари Бубнівки на початку 1920-х років усе більше виготовляли «кузінівка» – «такий горщик, що, мібі, як той казанок чаузунний зроблений [...]». «Казанками недовго почали добувати; давно, як діди ноші робили, казанкі цих не знали; недовго жа мода пішла [...]». Теріаки, як кажуть гончарі, почали добувати подіюючи недовго [...]». Теперішні бубнівські вази безперечно відішвидкоють на собі форми міських супових ваз...» [23, с.146, 152]. У 1927 році Марія Фірде спостерегла в Бубнівці, як під міським впливом також почали робити «кухлятки», подібні до фабричних молочників» [22, с.83].

Подібні явища спостерігалися в усіх гончарних осередках України аж до початку 1930-х років, коли почала реалізовуватися державна політика ліквідації гончарів-кустарів як професійної групи. Але приреченість цих квільових спроб вижити в ринкових умовах переховувалася в механістичному ставленні гончарів до видозмін у асортиментному складі власної продукції: замість пошуків своєї самобутності ніші в економічній системі держави, вони стали на шлях мавпування, тобто копіювання виробів фабрично-заводської промисловості. Марія Фірде писала, що в Бубнівці 1920-х років «форму „кузін“ запозичено від міських мисок на борщ. Тільки міськими вливами можна пояснити, що подекуди відробляють чашки та блодук» [22, с.84]. Попит на такі речі, звісно, не міг бути довготривалим. Зростаюча промисловість наповнювало ринок усе більшою кількістю дешевого посуду, з яким гончарі вироби не могли конкурувати. Ось так, нічого нового не пропонуючи, **власною безініціативністю кустарі пролонгувували агонію гончарного промислу як галузі економіки**, у тому числі й кустарної промисловості. За таких обставин земським діям чітко не залишалось, як тільки констатувати: «Появлені на ринках фабричного товара повільно – аж, впрочем, і в других секторах отраслі кустарного труду – очевидно на гончарний промисел» – он став бістро іти до упаду, були утеряні способи ізготовлення глазури і стали исchezати орігінальнінайменші українські форми і орнаменти посуду» [5, с.38].

Традиційне гончарство поступово випадало з контексту економічних реформ і економічного поступу в цілому, які пов'язувалися насамперед з розвитком промисловості, у тому числі й фарфоро-фаянсової. Супутніми несприятливими факторами наявіть для тимчасового стабілізації ситуації в тогачасному гончарстві були значне подорожчання палива, глини, свинцю, відсутність налагодженого збуту виробів, неможливість отримання дешевих кредитів, бездоріжжя. Занепаду гончарства сприяло й поступове падіння купівельної спроможності населення в революційні та наступні за ними роки. Наприклад, «хоряктерна риса бубнівського гончарства дванадцятирічі тому – це виріб дуже великих горщиків. Теперішні гончарі не роблять таких горщиків і кажуть, що аж кілька десятиліть років покинули їх робити. Занепод цього виробництва пояснюють тим, що „тепер люди побіділи і не справляють окázíї, як перше, коли кликали до себе мало не авесь куток (села)“» [23, с.147].

Об'єктивному процесу занепаду гончарства не змогли протистояти численні земські ініціативи, спрямовані на технічне вдосконалення виробництва та художню освіту кустарів. Створювані земствами кустарні склади, популяризуючи твори лише поодиноких кустарів-гончарів, які відчувають кон'юнктурою ринку й продукували гончарні вироби, що в більшості випадків заперечували надзвінні традиції в гончарстві, ще більше посилювали кризу в промислі. Задовільняючи вподобання і смаки новітнього часу, вони формували нову гончарську естетику, яка все більше заперечувала попередні формотворчі та художньо-стильові надбання містечково-сільського гончарства. Більшість гончарів економічно й психологічно неспроможні були швидко переорієнтуватися на нові потреби доби. Продукуючи форки посуду, розраховані не на сьогодні побутові реалії, а породжені традиційно-побутовим укладом минулих епох, вони були приречені на поступове професійне виродження.

Не дали сподіваного результату – піднесення гончарства – й зусилля земців щодо організації гончарних шкіл, зразково-показових майстерень і пересувних інструкторських пунктів, які не змогли охопити своїм впливом більшість кустарів, запровадити новітні прийоми роботи, технологічні вдосконалення, «косучасните» традиційні психологічні настанови в ставленні майстрів до справи. Неefективністю навчальних закладів усвідомлювалася й самими земськими діячами. Один із них – полтавець Віктор Василенко – у 1902 році писав: «Технические знания литеомцев образцового земских ремесленных мастерских остаются единоличным достоянием обученных, без распространения полученных знаний в народной массе» [1, с.63].

У 1883 році Полтавське губернське земство надрукувало в Санкт-Петербурзі альбом «Мотивы малороссійского орнамента гончарного производства», в якому подано 21 кольорові таблиці з основними мотивами мискового орнаменту та головними формами гончарних виробів Полтавщини. Як зазначили в післямові видавці, «Полтавская губернская управа... поголошила, что издающим рисунки гончарного орнамента она оказывает несомненную услугу как художественной промышленности, так и энтузиазму любителей местного народного творчества в той или другой области производством» [8, с.534]. Насправді ж, анті цей альбом, ай багато інших, що видавалися Полтавським губернським земством та в деяких інших регіонах України, не те що посутько, а взагалі кіткільки не вплинули ні на загальний стан народного гончарства, ні на подальший розвиток художньої промисловості. Кустарі орієнтувалися на съюгасні потреби населення й ніколи не робили спроб відновлення архаїчних форм посуду і орнаментики, й навіть тих, які відходили в небуття на їхніх очах. Отож, усі земські видання, як і всі наступні аж до сьогоднішнього дня початку ХХ ст., практично не впливали на існуючу художню практику, незважаючи на задекларовані в них наміри упорядників. Вони завжди мали й матимуть з моменту виходу в світ лише історичне значення, а не сподіване практичне, бо, по суті, тільки фіксують певні досягнення в той чи інший історичний період і неспроможні виконувати серйозну захочувальну, стимулюючу функцію.

У 1920-х роках ознаки прогресуючого занепаду ремесла вже чітко усвідомлювалися і в середовищі гончарів. Лідія Шульгина писала про те, що в бубнівці «старі гончарі досить іронічно стояться до сучасної роботи». «Хіба тепер гончари! Робят лісові, 60 штук на день, та ще син допомагає місити» [...]. Старі гончарі здебільшого досить скептично стояться до письмен мінішніх гончарів. Кажуть, що «теперішнє писання пусте». «Барне писання» було за дідів, за батьків, «за нас», коли молоді були такі гончарі, як Афоні Герасименко, Яків Ганчар, то-що, тоб-то 35-40 років тому [23, с.126, 135]. Фактором, який із середини руйнував гончарську культуру, професійну звичаєвість, було наростиюче зневажливіше ставлення до гончарської праці і з боку майстрів: «Сами гончарі вважають свою роботу за тяжку та мало привабливою, тому не змушують до цього синів: «Требо ще бути вчитися в таку посуду... Як би я мав звідки жити, я б й злопивав що роботу» (Ригір Ганчар) [23, с.158]. Хоча той же старий гончар і шкодував, «що переводиться «копішина слова» [23, с.157]. Зневага гончарів до власної професії мала негативний суспільний резонанс, формулювала громадську думку про неперспективність успадкування гончарських традицій. Під її впливом руйнувався прадавній і найефективніший спосіб передачі професійної майстерності – домашнє училище [12, с.179]. «Загальний тепер доводиться спостерігати, що гончарі не мають учнів, бо молодь не хоче вчитися на гончарів, а через це мінішні покоління гончарів мовчать чи буде мати наступників. Подібне до цього бачимо й по інших гончарських пунктах, де, як загальне явище, число гончарів зменшується» [23, с.185].

На початку ХХ ст. в українському суспільстві ще жило переконання, що гончарство переживає тимчасові труднощі, за якими знову можливий інтенсивний розвиток. У 1916 році О.Пруссевін писав, що «в народе, однако, живе убеждение, что гончарство не может выродиться потому, что «коша и борща, современные в эмалированной посуде, не будут иметь того вкуса, как из глиняного горшка». Народ не порвал еще со своей самобытной культурой и расписанная доморощенным художником миска радует взор крестьянки. Фабричная фаянсовая посуда пока не может конкурировать с местной глиняной по цене и кроме того местная посуда по форме несомненно более отвечает народным требованиям» [13, с.20]. Проте з кожним роком собівартість виготовлення глиняного посуду ставала все вищою: що був один із факторів, що змушував гончарів спрощувати форми виробів, відновлювати від багатого орнаментування і застосуванням полівки. «Теперішній посуд іншіше від колишнього: він не такий привабливий, не такий «виробленій», не такий масивний, форби не такі яскіні, візерунок не такий болотистий, поліва швидко лущиться, взагалі в роботі почувається гончарева недбалість» [23, с.187], – писала про це Лідія Шульгіна.

Одночасні спроби підвищувати вартість посуду під час його реалізації («цими же виробами зросли мало не тричі, проти дореволюційних» [23, с.185]) мали ефект бумеранга – дорогий посуд не тільки погано продавався, а й навертав копуків до дешевих фабричних виробів: «Тепер селяни уживають вазон щораз рідше, бо гончарі дорого продають їх (по 1-1,5 карб.), через що попит на них міншоє. [...] ...На дорогий посуд, кажуть, тепер купців немає» [23, с.152, 153].

Наперекір об'єктивним економічним і суспільним процесам у житті країни, наукова інтелігенція все ще втішалася *Ілюзіями* [ї робить це докині!]: про можливе відродження гончарства через вплив на нього державних і громадських установ культурницького спрямування і культурологічно-ідеологічних організаційних заходів. Лідія Шульгіна, наприклад, наприкінці 1920-х років патетично писала: «...Потреба піднести виробництво набуває великого значення, її доводиться тільки широтою та широтою плани в спрощені рационалізації технологічного боку промисла, налогодження економічного його сторони та організації експорту бубнівських виробів, що Іх намітив Кустарний Відділ Київського С.-Г. Музею. І треба тільки побажати як-найскорішої реалізації цих планів та здійснення тих конкретних заходів, що потрібні для дальнього розвитку бубнівського гончарства» [23, с.187]. (Та її навіть автор цих радіків через півстоліття після Лідії Шульгини продовжував вірити в можливе відродження гончарства у його класичній формі, про що не раз писав у своїх статтях). Проте гончарство, яке на той час ще залишалося вагоюю галузю традиційного виробництва, кустарним промислом, регресувало, підкорюючись економічним законам розвитку й кіткільки не реагуючи на заклики науковців і мистецтв відроджуватися. І хоча в середині 1920-х років і був «політично на гончарські вироби ще дуже великий» [23, с.187], але вже через кілька років почала вітлуватися більшовицька політика, спрямовані на ліквідацію кустарництва як форми малого приватного бізнесу. В найбільших гон-

чарник осередках створювалися артілі, куди влада примушувала вступати гончарів. Майстри, які продовжували власне домашнє виготовлення посуду, обкладалися непомірними податками, які унеможливлювали довготривале заняття родовою справою.

У цій статті подано достатньо прикладів, які ілюструють закономірний рух гончарних осередків від зеніту свого розвитку до занепаду. Деградація традиційного гончарства в його поодиноких родових обіймах триває й донині. Тут зумисне використано багато цитат із публікацій про стан гончарних осередків України 1890-х-1920-х років, коли розвиток гончарства відбувався природно, відповідно до економічних законів розвитку суспільства, і не заликалися матеріали 1930-х-1980-х років, коли тоталітарний комуністичний режим розвивав економіку всупереч загальним закономірностям її еволюції, підштовхуючи її під ідеологічні гасла і догмати. За російського панування в Україні реальний стан художнього ремесел і промислів традиційно фальсифікувався. Нові діїні ідеології соцістської культури, на противагу об'єктивним тенденціям розвитку народного мистецтва, заявляли, що давні осередки народної творчості «ждуть освободження, чтобы *открыть страну расцветом творчества – этого еще не знали 15 лет назад*. Это обнружила лишь выставка крестьянского искусства 1923 года...». Оценка старого и возрождение народного искусства начата теперь наряду с общим преустройством жизни» [10, с. 18]. Час від часу властивувалися й інші всеукраїнські та всесоюзні виставки народного мистецтва, які мали засвідчувати його неухильний розвіт. З тією ж ідеологічною метою видавалися альбоми з «кращими» виставковими творами, автори чи упорядники яких змагалися в уставленим тоталітарного режimu і його «батьківського» піклування про народних майстрів. Ось декілька прикладів:

- Українські виставки в Москві і Ленінграді (1936): «Только Великая социалистическая революция и единство пролетариев великорусских и украинских, под руководством большевистской партии свергнувших их помещиков и капиталистов, обеспечили *пышный расцвет народного искусства*. Только после революции открылись широкие просторы для творчества народных мастеров социалистической Украины» [19, с. 8].

«Народним масам жити стало радостно. Как никогда, перед народным творчеством во всех его областях открыты огромные возможности, широчайшие перспективы [...]. Выставка украинского народного искусства... является показателем модущего подъёма и расцвета украинского народного искусства...» [2, с. 9]:

- Виставка народної творчості і художньої промисловості в Києві (1949): «Більшовицька партія і Радянський уряд створили всі умови для того, щоб декоративне мистецтво українського народу могло неу歇ально рости і розвиватись» [7, с. 5];

- Виставка народного декоративного мистецтва УРСР (1963): «У багатограммій соціалістичній культурі українського народу *активними борцями своє бого прекрасне і самобутнє народне мистецтво. Виріши на грунті різних традицій, якою розкіштою пояним шляхом у року Радянської влади*» [20, с. 5].

Підсумовуючи понад півстолітній період розвитку народної култури в соцістській Україні, мистецтвознавці свідомо крили душу, неправдиво стверджуючи, немовби «*умови подяки дійності забезпечили небачене поднесення і розкіш усіх видів народних художніх промислів*» [...]. Сучасний розвиток народних художніх промислів з перекличкою свідченням хибності теорій про відмиряння народного традиційного мистецтва у вік технічної революції» [9, с. 5, 6].

Як бачимо, у тоталітарному суспільстві було накладено табу на об'єктивний аналіз національних закономірностей розвитку народної художньої культури. Мистецтвознавці не сміли говорити про приреченість більшості осередків народного мистецтва, про об'єктивне виродження їх, що це однозначно тлумачилося в віпливі державної системі її кваліфікувалось як антидержавна націоналістична діяльність. Тому повсюдно говорили тільки про «розкіш» художньої творчості аж до небачених масштабів мистецького виображення народних мас. Насправді ж, соцістська державна машина до певної міри загальмувала (але не зупинила!) процес занепаду гончарників та інших осередків народного мистецтва, зробивши їх ідеологічним забороном у пропаганді переваг соціалізму.

Совєцькі стереотипи про уявне відродження гончарства, як уже зазначалося, ще й донині живуть у середовищі творчої еліти, а тому Ілюзорні заклики до відродження народних промислів і ремесел часто зустрічаються на шапках газет і журналів, лунають із гучномовців, витягнувшись на наукових зібраннях. Саме такими хибними уявленнями про можливість «пересадження» на новоукраїнський ґрунт рудиментарних фрагментів соцістського буття спричинене прийняття Закону України «Про народні художні промисли» (2001), який від моменту прийняття став мертвонародженим, оскільки спримований не на розвиток народного мистецтва, а на «*відродження*» художньої промисловості, яка завжди була і буде сурогатом справжньої народної художньої культури; закон є антиісторичним за свою сутінню і утолічним за задекларованими в ньому намірами.

В окремі періоди ХХ ст. гончарство й дійсно немовби оживало: збільшувалася кількість майстрів, зростав загальний обсяг виробництва глиняного посуду, що утверджувало в українському суспільстві думку про можливість відродження колишньої слави гончарського ремесла. Проте рушим кожного такого «відродження» були не ідеологічні, культурно-історичні потуги національно-свідомої частини населення країни і її провідників, а виключно ситуативна економічна необхідність, викликана суспільними потрясіннями й розвалом економіки. Так було в роках революції і громадянської війни (1917-1921), II Світової війни (1941-1945) та впродовж десятиліття після кожного такого ліхоліття. У 1926 році Евгенія Спаська, наприклад, сказав: «Недавно у Н.-Св. зажимено керівництво майстерні... [...] Головне, що там виробляли - труби, димарі та зачійний посуд, який здаволяв новгород-свіерців під час революції, коли не було залозу фаянсу» [17, с. 366].

Ще в 1892 році дослідник кустарних промислів Ф.М.Корольов писав: «... Для дальнейшего развития дела кустарных производств [...] необходимо ходатайствовать об издании следующего законоположения: кустарные производства не подлежат никакому обложению ни в пользу земской, ни в пользу государственной казны» [6, с. 414]. Ця слухана пропозиція так і не була почута законодавцями ні Російської імперії, ні Сovєцького Союзу. Не стала вона, на жаль, нормою і новітнього українського закону «Про народні художні промисли», проте стала ще одним підтвердженням байдужого ставлення держави до народної художньої культури.

Занепад і відмирання давніх осередків народного гончарування – європейська закономірність ХХ ст., тісно пов'язана з докорінною зміною домашнього побуту людини. Традиційне гончарство – явище традиційно-побутової культури доби провідної ролі натурального господарства. У новітніх економічних умовах воно втратило підґрунтя для подальшого сталого розвитку в старих (архічних) організаційних формах. У європейських країнах гончарство вже понад півстоліття як втратило ознаки колективної творчості й трансформувалося в приватну гончарську практику окремих майстрів і художників-керамістів. Тільки тепер ці супіні видозміни відбуваються на всьому постсоветському просторі. Входження України в світовий ринок, капіталізація всіх сфер суспільного життя країни роблять нас сібдками завершального етапу зникнення традиційних осередків народного гончарування (але не гончаротворення!) в Україні. Подальший розвиток гончарства у формі промислу (художньої промисловості) за умов ліквідації тоталітарного політичного режиму став неможливим. Тому в набутому розвитку гончарства бачиться не у «відродженні» гончарів осередків з масовим виробництвом гончарного посуду, а у розвитку індивідуальної творчості окремих майстрів, приватних майстерень. Використання ж ними чи заперечення давніх народних традицій значною мірою залежатиме від національного клімату в державі, від бажання й спроможності держави утверджувати нововажні суспільні ідеали, основані на спадщині національної культури; від усвідомлення того, що зовні байдужа, споглядальна позиція урядовців насправді є санкціонованою підтримкою американізованої, бандитської культури.

Очевидчі, невдовзі не доведеться говорити про сучасні осередки народного гончарства: що «живі» осередки мають дві перспективи – відійти в небуття або ж реформуватися, за активної участі органів місцевої влади і місцевого самоврядування, у центри художньої культури і туризму. Окрім з них, зусиллями творчої інтелігенції і за підтримки держави, розвиваються як центри гончарської культури України через заснування в них музеїв гончарства, школ мистецтв, відкриття приватних гончарських майстерень, розвиток у них туризму. Прикладами тут можуть бути такі визначні гончарні осередки України, як Опішне і Косів.

Глобалізація світового простору, уніфікація, інтернаціоналізація майже всіх виявів повсякденного життя українців вихоночують національно-духовну наповненість сучасної кераміки, змінюють усталені форми посуду, руйнують етнічні естетичні стереотипи і традиційні уявлення про Красу. Виродження культури народного гончарства в Україні в цілому відповідає тенденції до занепаду національної культури на теренах України під тотальним наступом західної ідеології. За нинішніх інтеграційних процесів, відкритості кордонів і незахищенності національної культури етнічна специфіка народної художньої культури може атрактивніше лише в державах, уряди яких сповідують національну духовну цінність і культують серед співгромадян історичні традиції й етнічні стереотипи. Заохочування урядовцями «моди» на національне спроможна консолідувати суспільство значно грунтковіше, аніж будь-які інші елементи суспільної свідомості.

Історичний досвід свідчить, що на терені України впродовж останніх 200 літ жодному діячу науки, культури, мистецтва або чиновнику, жодній приватній чи державній установі не вдалось відродити до поєвоцінного життя жодного замерзлого гончарного осередку. Подібні спроби неодноразово робилися й за межами України, але і в інших країнах вони були безплідними. Що в 1927 році професор Л.Г.Оршанський писав про це так: «Отдельные энтузиасты, особенно в Германии, 2-3 человека во Франции, в Англии – один только Рескин и лишь отчасти В.Моррис, делали совершенно бесплодные попытки вывести к жизни крестильное творчество и старинные художественные промыслы, а у горожан – любовь к деревенскому искусству. Движение это по своей идеологии очень интересно, на него потрачено много искренности, доброй воли, хороших слов и материальных средств, но мало здравого смысла – результаты этого своеобразного «лишком к деревне» ко времени начала войны равнялись нулю. После войны такое мещенатство еще безнадежнее...» [10, с.7]. І навіть бағаторічні спроби підтримки майстрів у існуючих осередках з часом зводилися наївців логікою іх подальшого існування в постійно змінюваніх умовах економічного життя. Будь-які зусилля в ціому напрямку завжди мали і матимуть тимчасовий характер. Пожвавлення творчого життя в осередку, як правило, увігується з часом активної діяльності в ньому певної групи майстрів чи окремої харизматичної особистості, зусилля яких, на жаль, не успадковуються їхнім наступникам, а тому поступ та завершується через декілька років інерційного руку після відходу ініціаторів. Так було з колосальним обсягом роботи щодо підтримки кустарів, здійсненої губернськими земствами протягом 1880-х-1910-х рр. Вони дали могутні поштохи подальшому розвитку окремих осередків гончарства, позитивний вплив яких і досі відчувається в окремих із них. Але будь-яка суспільна, національно значуща ідея для своєї бағатолітньої реалізації потребує бағатьох рук і широго подвійництва, яких завжди бракувало украйнцям, принаймні впродовж ХХ століття, як не було й надежної підтримки з боку праїбдників держави. Згадаймо тут майже винятковий приклад художника-кераміста, сина гончара із села Жорнище, що на Вінниччині, Петра Ганкі, який наприкінці 1960-х-на початку 1970-х роках своєю активною діяльністю в гончарській столиці України – Опішному – втворив унікальну творчу атмосферу, яка справила потужний вплив не лише на опішненських гончарів, а і загалом на духовне життя в Україні. Від середини 1970-х років, коли Петра Ганкі аже не було в Опішному, місцеве гончарство почало втрачати високий дух творчості, зуру одухотворення глини, і цей процес тепер доходить фіналу з відходом корифеїв опішненського гончарства, виплеканих мистецьким і організаторським талантом Петра Ганкі.

А ось приклад іншого спрямування зусиль на утвердження гончарного осередку, коли пріоритетом стала не стільки робота з майстрами і творенням самобутньої гончарської атмосфери, скільки оновлення матеріально-технічної бази гончарного виробництва. Протягом 1983-1985 років, за ініціативою василіківського художника-кераміста Григорія Денисенка, на його батьківщині – в селі Олешня, що на Чернігівщині, – було « побудовано на рівні сучасних технік і технологій керамічну базу. Цех уже виробляє продукції в сортименті більше 20 зразків [...]». Та не так сталося, як гадалося [...]. Знайдились же такі місцеві праїбді, які через «прихвалювання» привласнили і знищили току прекрасну керамічну базу [...]. Це злочин» [3, с.27].

Протягом останнього десятиліття триває експеримент Національної спілки майстрів народного мистецтва України

зі створення матеріальної бази для розвитку народного гончарства в славетній Бубнівці. Проте про ефективність цих заходів задля утвердження традиційного подільського гончарства можна буде говорити не раніше, аніж через десять років.

Безрезультатно завершилися і спроби львівської творчої інтелігенції відродити Гавареччину як умійкий центр динамікої кераміки. Зусилля Львівського Товариства Лева, подвійництво художника-кераміста Ярослава Славінського та багатьох інших ентузіастів народного мистецтва привернули увагу громадськості до нагальних проблем осередку, але так і не переконали органи місцевої влади в необхідності конкретних дій у цьому напрямку. Більше того, нині село нагадує рубну – у центрі поселення бовванють пограбовані школа, клуб, магазин, далі – напівзруйновані хати. Моторошно стає від споглядання цього самобутнього талантом куточку України, злочинно занедбаного місцевою владою...



З огляду на викладені вище міркування, сьогодні, як мінімум, важливо зберегти свідчення гончарської культури минулих епох. Перед сучасними керамологами постас державної ваги завдання: фундаментально обстежити існуючу й колишні гончарні осередки, записати спогади майстрів, зафіксувати на плівці технологічні прийоми роботи, зібрати глиняні вироби, гончарські інструменти, зафіксувати професійну лексику. Усе це дозволить сформувати унікальний банк етнографічних даних, значення яких для самоідентифікації, самоствердження, відтворення етнічної історії українців, ідеологічного обґрунтування розбудови Української Держави тільки в найбутньому буде належно поціковано.

1. Василенко В. К вопросу о толковом словаре Украинской народной терминологии // Сборник Харьковского историко-филологического общества. – 1902. – Т.13. – С.59-71.
2. Выставка украинского народного искусства. – М.: Государственное издательство «Мистецтво», 1936. – 40 нум., 30 ненум. с.
3. Денисенко Григорій. В Ін'ї краси // Народне мистецтво. – 2000. – №1-2. – С.27.
4. Зорецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. – Полтава: типо-литография Л.Фришберга, 1894. – 3 нем., II, 126, XXIII, VI, II с.
5. Каталог изделий, выпускавшихся кустарями Полтавской губернии и в земских учебных мастерских и продаваемых через земские склады. – Санкт-Петербург: тип. А.С.Суворина, 1912. – 48 с.; илл.
6. Королев Ф.Н. Кустарное гончарство в Полтавской, Харьковской и Черниговской губерниях // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. – Санкт-Петербург: тип. В.Киршбаума, 1892. – Т.1. – С.404-421.
7. Мануничарова Н.Д. Декоративно-прикладное искусство Украина РСР. – К.: Выдавництво Академії архітектури Української РСР, 1952. – 176 с.; іл.
8. Мотивы малороссийского орнамента гончарного производства // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За роки 1996-1999. – Опішне: Українське Народознавство, 1999. – Кн.4. – С.513-534.
9. Народні художні промисли УРСР: Даєдник. – К.: Наукова думка, 1986. – 144 с.
10. Оршакский Л.Г. Художественная и кустарная промышленность СССР (1917-1927). – Ленинград: издание Академии художеств, 1927. – 84 с.
11. Поморяев Н.В. Кустарные промыслы Екатеринославской и Колужской губ. // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. – Санкт-Петербург: тип. В.Киршбаума, 1894. – Т.П. – С.165-168.
12. Пошивайло Олесь. Етнография українського гончарства: Львівська Україна. – К.: Молодь, 1993. – 408 с.; іл.
13. Прусевич А. Гончарный промысел в Подольской губ. // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К.: типо-литография «С.В.Кульженко», 1916. – С.9-118.
14. Риженко Я. Кустарно-ремеслична промисловість // Полтавщина: Збірник. – Полтава: видання Полтавського державного музею ім. В.Г.Короленка, 1927. – С.257-306.
15. Русов М. Гончарство у С.Опаніши, у Полтавщині // Матеріали до українсько-руської етнографії. – 1905. – Т.VI. – С.41-59.
16. Спасько Евгенія. Орнаменти кубанського посуду // Матеріали до етнографії. – 1929. – Вип.ІІ. – С.201-227.
17. Спасько Евгенія. Подорожні по Чернігівщині: уривки з щоденників, рр.1921-1926, головним чином про гончарство чернігівське // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.337-373.
18. Спасько Евгенія. Пузирьковий посуд // Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне: Українське Народознавство, 1995. – Кн.2. – С.374-394.
19. Українське народне мистецтво: художнє, ткацтво, вишивка, роспись, гончарні изделия. – Москва-Ленінград: Государственное издательство «Искусство», 1938. – 96 с.; ілл.
20. Українське народне декоративно-мистецтво (з виставки 1963 року): Альбом. – К.: Мистецтво, 1964. – 48 с.; іл.
21. Фрайде М. Гончарство на югі Чернігівщини // Матеріали по етнографії. – Ленінград: издание Государственного Русского музея, 1926. – Т.ІІІ. – Вип.1. – С.45-58.
22. Фрайде Марія. Форма и орнамент посуду из Поділля // Науковий збірник Лемінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. – 1928. – Вип.1. – С.81-92.
23. Шульгин Лідія. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі // Матеріали до етнографії. – 1929. – Вип.ІІ. – С.111-200.

ІКОНИ, ЯКІ ДИВЛЯТЬСЯ У МАЙБУТНЄ



[«Я дівго думав, як мені, не керамологу, вийти на керамологічну проблему, але так нічого і не розв'язав. Любительських статей я не пишу, та Ви її не надрукуете. З огляду того, що журнал має виходити і на інші, поза керамікою, питання, я написав для журналу статтю по моєму фаху: мова йде про певні тенденції в сучасній іконографії. Я написав статтю, в якій маємо кладі одного сучасного великого здібного ікономалістра з Олександрії, Кіровоградщини, веду мову про сучасне ікономалістрство»].

© Дмитро Степовик,

доктор мистецтвознавства, доктор філософських наук, доктор богословських наук, професор (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, Київська Духовна Академія УПЦ Київського Патріархату)

Iсторія боротьби проти ікон у Церкві Христовій така драматична і тривала в часі, що про цю історію можна було б написати декілька книжок або створити серіал фільмів. Ранні християнські філософи — так звані апологети — ненавиділи ікони, тому що вони нагадували їм гедоністичне (насолоджувальне) мистецтво античного, язичницького Рима. Еретики-монофізити нападали на ікони за те, що вони нібито суперечили Другій заповіді Божій (з Мойсеє-

Олександр Охапкін. Спас Нерукотворний.
Полотно, олія, 60x84 см.
Олександрія, Кіровоградщина. 2000

вого закону): «Не роби собі ідола і нічого подібного до того, що на небі вгорі, що на землі внизу, що у воді під землею, і не поклоняйся, і не служи їм». Візантійські імператори-ікономонархи Лев III Ісаєв, Константин V Копронім, Лев VI Вірменин нищили ікони і самих іконошанувальників під тиском сусідніх східних нехристиянських релігій, в яких заборонені будь-які зображення. Діячі епохи Реформації XVI і наступних століть, разом з відміненням богословії Священного Передання, відкинули й ікону. Реформаційні анти-іконні хвілі докотилися і до сучасності і виявляються в позиції протестантських конфесій, де, всупереч усій логіці, інколи твердиться, ніби богослужіння у православних християн зводиться до паління свічок і цілування ікон.

Проте ікона живе і кожне нове покоління вірних історичного апостольського християнства плекає ікононалаїство, вносячи в нього нові духовні та віровизнавчі виміри. Протестанти нам кажуть: «Віра єдна слухання». Православні, не заперечуючи її, додають: «І також від бачення». Християнська богословська наука давно обґрунтувала особливу цінність ікон як важливого віронавчального атрибута Церкви. І цю науку прийняли пізніше не тільки православні, але й католики. Сутінці науки зводяться до того, що Бог з духовного невидимого стану перейшов у матеріальний, тілесний стан у вигляді Бого-Людини Ісуса Христа, якого бачили тисячі і тисячі його сучасників, а отже, і дістали можливість його зображення, так само, як і його Матір Марію, апостолів і численних святих. Ми ємо передати ці славетні образи в майстрстві взяв на себе вже в I столітті святий апостол Павло, який був добрым маляром. Його образи через копіювання передаються з покоління в покоління аж дотепер. Крім того, — і це дуже важливо, — Сам Господь Ісус Христос подбав, щоб чудесним чином лишити про Свій земний образ три зображення: два так звані Нерукотворні Образи і всю Свою постать у момент Воскресіння, тобто збережену донині Турінську плащаницю.

Повна безпідставність запереченні ікон дає силу і наснагу українським ікононалаїям сьогодні малювати гарні ікони, продовжувати славетну — майже тисячолітню — традицію українського ікононалаїства, започатковану нашим майстром XI ст. Алимпієм Іконописцем, про талант якого мовиться в наших київських літописах і патериках. Після унезалежнення України в 1991 році у нас з'явилося кілька високоталановитих продовжувачів справи Алимпія Іконописця, хоча, на жаль, малоються ще багато невдалих, посередніх ікон тими, хто не має в собі духу покликання до цієї важливої справи або за браком таланту.

Продовжувати традицію преподобного Алимпія (адже він канонізований як святий у категорії «преп-

одобного» ще в князівській Русі-Україні) — значить вносити в універсальний, космополітичний стиль візантинізму специфічні місцеві стилюві риси іконотворчості. Ряд ікононалаїських шкіл, наприклад, афонська, болгарська, сербська, московська, на вікі законсервували візантійський стиль малювання з його темними ликами святих, плоскістю форм, зворотною перспективою і деформацією природного середовища. Українські ікононалаїр ще в князівський період (XI-XIV ст.) почали відходити від такого стилю письма, оскільки він багато в чому суперечив ученню богословів ранньої Церкви про суть і призначення ікони (Діонісія Ареопагіта Нового, отців Трульського помісного собору 691-692 рр., Съомого Вселенського собору 787 р.). Українські ікони поступово ставали світлопикими, осяжними, багатобарвними, без зміни природного середовища. Наши майстри ікон відмовилися від стилювого консерватизму і майстерно вводили в малювання ікон елементи готики, ренесансу, бароко, навіть романтизму і класицизму.

За своєю духовною суттю ікона в Україні залишається незмінною, але у формальному вираженні вона зазнавала змін і розвитку. Остаточно національний стиль української ікони склався у XVI, XVII, XVIII ст.: ренесансна і барокова урочистість, монументальність, краса ликів святих, квітчасте удекорування одягу. В галузі композиції були такі нововведення, як присутність на іконах реальних історичних постатей (Богородиця покриває омофором улюблені Божі чада), побутових речей (інтер'єри в Різдві Богородиці та інших святочних іконах), архітектурних мотивів українських міст і містечок. Представники консервативного ікононавства трактували ці зміни як секуляризацію ікони, тобто зближення її зі світським майстрством, або як результат впливів на українських мистецтв західноєвропейського католицького та протестантського сакрального мистецтва. Але це вплив не відповідає дійсності. З богословського погляду, всі ці зміни були спрямовані на зближення реального світу, в якому живе український християнський народ, з духовним небесним світом святих, відображенням на іконах. Саме таке зближення пропагували істинні богослови упродовж всієї історії Церкви.

Ось чому нинішнє покоління українських іконотворців бере собі за модель українську класичну ікону, відповідну вченню Церкви, а не «чорні дошки» консервативних шкіл ікон, що є близькими до ересі. Представниками відновленої української школи ікони є на переломі ХХ і ХХІ століть професори Київської і Львівської академій мистецтв Микола Стороженко і Роман Василік, мистці середнього і молодшого покоління Михайло Халапа, Василь Стефурак, Олександр Охапкін та ряд інших. А в українській діаспорі США

найвизначнішою представницею нової української ікони є майстрина Христини Довхат, яка мешкає в місті Норріставні біля Філадельфії, штат Пенсільванія, і створила понад 60 чудових іконостасів для церков приatlantичних східних штатів США.

Як і для кожного справжнього іконотворця, для цих майстрів головне завдання — ствердити основне положення християнської релігії (на мові Церкви таке положення називають догматом) про Боговілення. Тобто: що вічний, невидимий, духовний Бог в один прекрасний момент вирішив матеріалізуватися, стати тілом, стати Людиною. Це елементарна, прописана істинна, без усвідомлення якої не варто братися за пензель і фарби. Але цю істину можна реалізувати по-різому: сухо, раціоналістично, аскетично або, навпаки, піднесено, радісно, поетично. Для перетворюваннях багатьох ікономаліярів (і для десятків інших, схожих до них) друга альтернатива стала дуже привабливою, і вони досягли в ній успіху.

Поетичне бачення святості яскраво виявилося у творчості мистця з міста Олександрії степової української області — Кіровоградщини — Олександра Охапкіна. У нього типова доля багатьох інших майстрів сучасної ікони: ні в монастирях, ні в духовних семінаріях не вивчав курсів іконології й іконографії. Як і інші, прийшов до розуміння і творення ікони спонтанно, за внутрішнім покликом. Во мистців в Україні до 1991 року вчили в художніх училищах та інститутах не іконі, а швидше антиіконі — грубому матеріалізму, покликаному підкріплювати фальшиві ідеїні засади тоталітарного режиму. Я особисто, як дослідник ікони, ніколи не чув від жодного сучасного майстра ікон, що він кавчений кимось ззовні малювати ікони. Усі мали якусь внутрішню спонуку, яку важко виразити у словах, але спонуку дуже сильну, яка прив'язала їх до ікони наочно. Так само і з Олександром Охапкіним.

Цей 40-річний блакитноокий українець народився 1962 року в Житомирі; в дитинстві переселився на Кіровоградщину, навчався в Дніпропетровську, в художньому училищі, потім у Києві, в теперішній Академії образотворчого мистецтва й архітектури, яка в ті роки називалася Київським художнім інститутом. Охапкін каже, що до 25 років життя був атеїстом, хоча цікавився іконою, але тільки як стильовим феноменом, а не як священним атрибутом віри. Але, заглиблюючись у цей стильовий феномен, він раптом відчув у ньому глибину вічності, істичний зв'язок з Тим, Хто управляє Землею і всім Космосом, вносить у природні явища дивовижний порядок, гармонію, що не дає розпастися всьому сущому на безладний хаос.

Інтереси Охапкіна до ікони з цього моменту стали цілеспрямованими. Він задумується над природою гармонійності і пробує передати гармонійність своїм

малярством. Сягаючи думкою макросвіту, Космосу, він розуміє, що на планетарному і зоряному рівнях йому цієї проблеми не вирішити, або ж вийде кітч, яким ілюструють романі про фантастичні космічні подорожі. Залишилося звернутися до мікросвіту, тобто до рівня людини, але такої людини, яка духовно і генетично пов'язана з макросвітом. Ікона — ідеальний суб'єкт такого зв'язку; в ній єднаються реальні і містичні, малі і велике, матеріальне і духовне. Отже, Охапкін вибирає між 20-ма і 30-ма роками свого життя іконотворчість як центральну тему своїх роздумів і пошуków. Він не хоче просто наслідувати дуже давні і не дуже давні ікони, хоча й не бажає радикально віддалятися від традицій, закладеної ще в Римській і Візантійській імперіях. Треба було знайти середину — найкраще було з золоту середину — між традицією і його власною філософською налаштованістю щодо ікони як одного з феноменів сприйняття Бога і Його святів через бачення.

Це було непросте завдання. Мешкаючи далеко від столичного Києва — у районному центрі Кіровоградщини, місті Олександрії — і викладаючи у місцевій художній школі, він не мав великих можливостей ознайомитися з усіма тонкощами богословської іконології (бо література з цього питання в основному зосереджена у великих столичних бібліотеках). Олександр ішов до «своєї ікони» часто навпомаць, і тільки велике бажання, навіть пристрасті до святої справи (очевидна ознака покликаності) не допустили до маніаків, довільного експериментаторства, до неканонічних зображень, чим, на жаль, займається переважна більшість інших мистців, які виявили бажання працювати в християнській сакральній тематиці.

Взагалі, богословська неосвіченість мистців у ділянці іконології є серйозною проблемою майже всіх Церков і конфесій України. «Проблемою» — це лагідно сказано. Насправді ж це біда. Як викладач Духовної Академії, я бачу, що вчитися до нас ідуть виключно кандидати в духовний сан — і жодного, хто бажав би одержати духовну, богословську освіту, щоб стати ікономаліarem. Тому так багато новозбудованих храмів в Україні розмальовуються з відхиленнями від істини, тобто непрофесійно в релігійному й художньо-естетичному аспектах. Але, слава Богу, серед мистців буз духовної освіти, навіть колишніх атеїстів, є невелика група здібних людей, які самотужки або самоосвітою приходять до правильного розуміння і творення ікон. Саме до цієї групи можна віднести Й Олександра Охапкіна. В одному інтерв'ю своє неоднозначне ставлення до джерел ікони, зокрема до Святого Письма, він висловив так: «Біблію можна трактувати різновимірно: з історичного погляду, з сюжетних колізій тощо. Іноді, прочитавши поверхово,

«влучаєш» у канон. Заглиблюєшся, домагаєшся точності — виходить заплутано й примітивно. Спробуйте відтворити хоча б тему Благовіщення. Будеш писати «паралельно» (тобто точно за євангельським текстом. — Д.С.) — не досягнеш до канону і ні розкриєш себе. Отож, Біблія і допомагає, і відхиляє. Примітивно копіюючи канон, втрачаєш творчу індивідуальність».

З цих слів стає очевидним, що ікономалляр цінує як канон, так і самовираження («розвірвати себе»). З точки зору класичної богословської іконології, це несумісні поняття: у Візантії й країнах візантійської християнської традиції мистець-ікономалляр повинен був усіляко уникати самовираження, лише він може копіювати раз і назавжди затверджені Церквою взірці — тільки тоді він вважався канонічним мистцем. Але ця вимога залишилася теорією. Насправді ікона змінювалася і розвивалася, хоча не так швидко й кардинально, як світське мистецтво: портрет, пейзаж, жанри, жанровий, побутовий, історичний, батальний жанри тощо. Так, ікони IV-VII століть, малювані востковими фарбами (енкаустика), суттєво відрізняються від ікон і мозаїк IX-X століть, а ті, у свою чергу, від ікон так званого комінновського стилю, далі від палеолітівського стилю, ті — від паламівських «духовних» ікон і так далі. Тому Охапкін не надто далекий від історичної практики іконотворчості: майже скрізь були і канон, і самовираження окремих мистців чи окремих шкіл.

Тому на питання: «Чи малярські твори Охапкіна є іконами, чи ілюстративними імпровізаціями іконного характеру?» — слід найвірогідніше відповісти так: «Це ікони, але з більшими за узвичасні особистими рішеннями». Які ці особисті рішення — інша справа. Головне, що вони не виходять за рамки найголовніших канонічних вимог: лики святих — канонізовані, іконні; зображення святих — в анфас; навколо голів — німби; вирази облич — умиротворені, безпристрастні, духовні, благородні, гарні; одяг на святих — традиційний, достовірний; кольори — яскні, відовідні символічні розкладці загальнозвіданого вчення Діонісія Ареопагіта Нового: руки — обмежений, з перевагою так званого ієратичного стояння, спокою; декоративні елементи віддзеркалюють гармонію і рівновагу.

Найбільше запитань щодо ікон пензля Олександра Охапкіна викликають зовнішні атрибути, які оточують святих: рушники з українськими вишивками різноманітних орнаментальних мотивів, променисті смуги, кола, дужки й інші кривизни; трави і квіти українського поля біля ніг апостола Андрія Первозваного (Первозваного); золотаві грушоподібні гранчасті куполи українських церков на іконі Богородиці Милостивої; Спаситель на ослику на тлі української писанки, якого вітають не єрусалимські юдеї, а

українські чоловіки і жінки («Осанна»); великомініатюрні паски і паски перед образом Спаса Нерукотворного; український коровай і український краєвид з церквою і хатою перед Дмитром Солунським. Одним словом, Охапкін щедро вводить національну атрибутику буквально в кожну ікону. Чи це доцільно? Чи це не є контраверсією?

Ні, це не порушує віронавчальної природи ікони, а, навпаки, посилює її, завдяки внесенню потужного поетичного струменя. Вся атрибутика, яка використовується в малярстві Охапкіна, має благородний християнський зміст і характер. Він уникає сумнівних, язичницьких або надмірно приземлених побутових атрибутів навколо святих. Жертвенний хліб, рослинність як ознака «дерева життя», храм Божий, мирний райський пейзаж, райдужне світло, святкове вбрання, вишивки і галтування — наш побожний народ любить і шанує ці атрибути, вони пов'язані з нашою вірою в Бога.

Остороги щодо ікон пензля Охапкіна ні в яке порівняння не йдуть із позитивним ставленням до цих ікон і до самого автора. Понад 40 виставок, з них 10 персональних — такий ужинок може мати, безперечно, тільки популярний мистець. Нічого дивного нема в тому, що його ікони вже знають не тільки в Україні, а й у США, Канаді, ряді європейських країн. «Косо» дивляться на ікони Охапкіна хіба ортодокси з Київської митрополії Московського патріархату. Для них, вихованіх на чужинських зразках темно аскетичної ікони з характерними деформаціями, площинністю і зворотністю перспективи, життерадісна нова ікона Охапкіна, та ще й із щедрим розсипом української національної атрибутики, здається малярством «неблагодатним», «неправославним», «націоналістичним». Дуже добре, що ікономалляр не зважає на ці «суждіння», розуміючи їх упередженість і некомпетентність.

Насправді ж ікони Олександра Охапкіна накреслюють тенденцію майбутнього розвитку іконотворчості в Україні у ХХІ столітті. Вони дивляться у майбутнє. Майстер ще не створив цілісного ансамблю ікон для церкви, що не має «свого» іконостасу. Але він буде мати іконостас, може, і не один. Важливо затримати знайдений стиль, не вдаватися до зайвого експерименту, не відходити від традиційної іконографії святих, не вводити засобів модернізму. Охапкін вибрав правильний ключ до трактування зовнішнього вигляду святих. Це прекрасні, милі, осяні обличчя, які з повним правом називаємо в іконах ликами. Багато хто не сприймає таких ликів, вважаючи, що вони зваблюють вірних своєю красою, спонукають до замілування і навіть нечистих почуттів — так званої прелесті. Це абсолютно помилковий погляд! Отці Церкви ніколи такому не навчали! Господь, за псалмами, «храшій

Олександр Охапкін.
Богородиця
Провідниця.
Полотно, олія,
70х57 см.
Олександров
Кровоградщина.
2000



від людських синів», в Його «устах розлита краса та добро, тому благословив Бог навіки Тебе» (Псалом 44: 3). Богородиця і всі святі одержали на небі іновілені бессмертні, сяючі красою духовні тіла — і такими вони повинні бути представлені в іконах. Це добре розуміє і здійснює у своїй творчості наш майстер, як розуміли велики ікономалірі минулих століть, а у ХХ столітті — кращі творці ікон в українській діаспорі.

У XIV столітті візантійська релігійна партія ісихастів, очолювана Григорієм Паламою, відкинула життєрадисну і життєтвердну ікону і ввела так звану «духовну»: змарнілі, висушені лики — коричневі аж до чорноти, впали щоки, величезні очі, повні фанатизму. Скрізь надмірна суворість, нелюбовність, закам'янілість поз, загальне відчуття трагізму і від-

чуженості. Такі ікони відповідали аскетичній наставленості ісихастів, їх розумінню духовності, яке дуже важко ідентифікується з євангельським розумінням духовності. Проте паламістсько-ісихастика іконографія і стилістика мала продовження в тих православних колах, де іконою швидше лякали віруючих, а не прививали нею християнську любов, лагідність, прощення і молитовну прихильність. Не дивно, що такі ікони прижилися на віki якраз у деспотичних, тоталітарних, цезаропапістських суспільствах, наприклад, у краях московських, балканських, близькосхідніх. Україна не знала таких ікон у Середньовіччі, не знає їх і тепер!

Ікони пензля Олександра Охапкіна не мають прямих аналогій з будь-яким майстром давнього

українського мистецтва. Але вони водночас пов'язані з традицією, особливо з іконами однієї з найцікавіших епох в українському мистецтві — епохою XVII–XVIII століть. Цю епоху, на стиловому рівні, слушно називають добою бароко. Більше того — українського бароко. Принципова різниця між українським бароко і західноєвропейським полягає в тому, що західноєвропейське бароко виявилося як антипод ренесансного стилю (драма, розлач, безвихід — натомість злагоди, надії і гармонії), а українське продовжило оптимістичну лінію ренесансного стилю. Тож не мають рації ті, хто твердить, ніби українське бароко є прямим запозиченням західноєвропейського.

Стіль українського бароко значно підсилив поетичний струмінь в українському ренесансному мистецтві, яке розвивалося в XVI і на початку XVII століття. У нашому бароко нема ані крихти пессимізму, хоча його розків припав на дуже драматичні й навіть трагічні події в історії України. Мистцями, здається, керувала віра в остаточну перемогу добра над злом, тому на деяких барокових українських іконах Спаситель, Діва Марія і святі зображені навіть усміхненими — небачена раніше іконографічна деталь! Розкішний декор, пишна орнаментація барокових ікон додавали нові риси до загального поетичного ладу цих ікон. Чи не той же спосіб творення образу спостерігаємо в Охапкіна? Він слідує традиції українських барокових ікон у таких двох головних засобах: зображеній благородних натхненних облич, у яких, кажучи словами

співця псалмів, «розлита краса та добро», у зображені розкішного декоративного супроводу, в якому є щось пісенне, величальне. При цьому ані риси облич святих осіб, ані декоративні елементи не є звичайним повторенням всього того, що змальовували наші майстри: Сенькович, Петрахнович, Руткович, Кондзелевич, Галик, Маляренко, Голубовський, Боровиковський у XVII і XVIII століттях. Форма в Охапкіна своя власна, але вона системно й органічно споріднена з образним ладом — і головне з духом — українського ренесансно-барокового ікономаллярства.

Наприклад, в орнаментально-декоративних супроводах постать святих Олександр Охапкін є цілком сучасним мистцем. Він любить передавати спалаки зірок; поліски від якихось яскравих дисків; потужні, наче пущені лазером, пучки променів, що пробивають простір, линути до німба святого або до писанки чи вишиваного рушника; кільца, дужки, хвилясті лінії — все це дуже сучасно, якісь раптові напливи форм на форму, як у кіно чи на телекрані. Але цей актуальний «зоровий ряд» організовано і скомпоновано за класичним порядком гармонії, що йде від ренесансу, а кожна деталь цього майже сюрреалістичного «зорового ряду» має своє конкретне символічне навантаження, що, безперечно, йде від бароко.

Тож хіба такі ікони не дивляться у майбутнє?

20.08.2002



ДОВІДКА «УКЖ»:

ОЛЕКСАНДР ОХАПКІН народився 28 січня 1962 року в м. Житомирі. У 1990 році закінчив Київський державний художній інститут (факультет живопису). В його творах талановито синтезуються традиційні техніки стародавнього іконопису і сучасного виконання (творча ікона поставлена на національну основу). Картини Олександра Охапкіна зберігаються у фондах Національної спілки художників України, у приватних збірках Німеччини, Франції, США, Канади, Польщі, Італії та інших країн. Художник працює в галузі станкового мальарства.

ДМИТРО СТЕПОВИК, кандидат мистецтвознавства (1970), доктор філософії (1990), доктор мистецтвознавства (1992); доктор богословських наук (2001); Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, провідний науковий співробітник відділу мистецтва і народної творчості зарубіжних країн (з 09.1990); вчене звання професора (1992); професор історії давньої культури Українського вільного університету в Мюнхені (з 1992); професор історії християнського мистецтва Київської Духовної Академії УПЦ КП (1993); професор іконології та іконографії Івано-

Франківської теологічної академії УГКЦ; професор релігійного мистецтва, завідувач кафедри релігієзнавства Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (з 1997); голова Національної асоціації мистецтв (з 1993).

Народився 07.10.1938 року в селі Слободище, Бердичівського району Житомирської області; українець.

Освіта — Київський університет імені Тараса Шевченка, факультет журналістики (1955–1960); аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського АН УРСР (1967–1970); кандидатська дисертація: «Творчість Олександра-Антона Тарасевича» (1970); докторська дисертація: «Проблема стилів в українській гравюрі XVI, XVII, XVIII ст.: ренесанс і бароко» (1990); докторська дисертація: «Скарби України: храм і духовність» (1992); докторська дисертація: «Історія Кисво-Печерської Лаври» (2001).

06.1960–04.1963 — літературний редактор відділу літератури і мистецтва, 04.1963–11.1967 — завідувач відділу пропаганди літератури і мистецтва, редакція газети «Молода Україна». 11.1967–09.1970 — аспірант, 09.1970–10.1974 — молодший науковий співробітник, 10.1974–06.1988 — старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва, 06.1988–11.1990 — старший науковий співробітник, з 11.1990 — провідний науковий співробітник відділу мистецтва і народної творчості зарубіжних країн, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського НАН України.

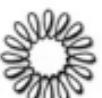
Член Спілки художників України (1974); член наукової ради Історичного товариства Нестора Літописця (з 1994), Всеукраїнського товариства митрополита Іларіона Огієнка (з 1992), головної ради Українського товариства охорони пам'яток історії та культури (з 1990), Українського Богословського товариства (з 1997), правління Української наукової асоціації (з 1990), Всеукраїнської і Міжнародної асоціації україністів (з 1989), головної ради музею Івана Гончара (з 1998), Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка (1993–1996 — член головної ради і центрального правління; віце-президент Українського біблійного товариства (з 1991 — член правління; з 1994 — віце-президент), голова представництва Паризької бібліотеки імені Симона

Петлюри в Україні (з 1999; з 1991 — заступник голови), Вищої Церковної ради при Київському Патріархаті (з 2001). Член редколегій журналів: «Пам'ять століть», «Український богослов», «Бюллетень Українського біблійного товариства», «Розбудова держави», «Пам'ятки України», «Українське народознавство», «Український керамологічний журнал», наукового щорічника «Українська керамологія» та ін.

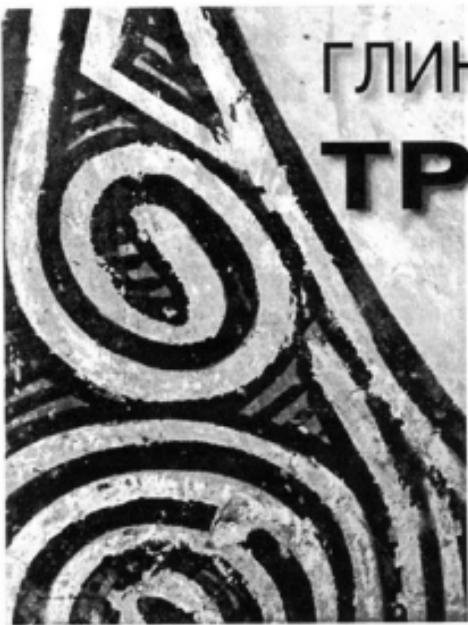
Лауреат Премії імені Івана Франка АН УРСР (1990), Премії імені митрополита Андрея Шептицького Фонду духовного відродження України (1992), Премії імені Олександра і Леонія Тарасевичів Спілки художників України і журналу «Образотворче мистецтво» (1993), Міжнародної премії Фундації Антоновичів (1998), Премії радіо «Воскресіння» (2001). Орден св. Володимира (1998).

Автор понад 400 наукових праць з питань історії давнього українського образотворчого мистецтва, зокрема книг: «Українсько-болгарські мистецькі зв'язки» (1975), «Олександр Тарасевич. Становлення української школи гравюри на металі» (1975), «Українське мистецтво. Від найдавніших часів до початку ХХ ст.» (1976), «Болгарське образотворче мистецтво. 1878–1978» (1978), «Сучасне образотворче мистецтво Болгарії» (1978), «Українська графіка XVI–XVIII ст.: Еволюція образної системи» (1982), «Українське мистецтво першої половини XIX століття» (1982), «Тарас Шевченко: малярство, графіка» (1984, 1986), «Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко» (1986), «Іван Ширський. Поетичний образ в українській бароковій гравюрі» (1988), «Храм і духовність» (1990), «Скарби України» (1991), «Мистецька збірка Стецькових» (1992), «Скульптор Михайло Парапуц: Життя і творчість» (1994), «Скульптор Лео Мол: Життя і творчість» (1995), «Історія української ікони Х–ХХ ст.» (1996), «Релігії, культури і секти світу» (1997, 1998, 2002), «Скульптор Михайло Черешньовський: Життя і творчість» (2000), «Історія Кисво-Печерської Лаври» (2001), «Київська Біблія XVII століття: Дослідження нездійсненого проекту митрополита Петра Могили» (2001), «Якіс Гніadowський: Життя і творчість» (2002), «Іконологія як іконографія» (2002), «Візантологія» (2002) та ін. Володіє болгарською, польською, англійською мовами.

Тема, над якою працює: «Українська ікона: іконотворчий досвід діаспори».



ГЛИНЯНІ СКРИЖАЛІ ТРИПІЛЛЯ



На широких теренах сучасної України, в басейнах Прута, Дністра, Південного Бугу і Дніпра, у V тисячолітті до нового літочислення постала загадкова високорозвинена цивілізація, яка проіснувала понад п'ятнадцять тисяч років і увійшла в сучасну історію під назвою трипільської археологічної культури. Відкрита видатним археологом Вікентієм Хвойкою наприкінці XIX ст. на Київщині у наукових колах вона вважається східною гілкою генетично спорідненої культури Кукутені (відкритою в той же час у Румунії), пов'язаною з неолітичними та енеолітичними ранньоземлеробськими культурами Середземномор'я і Передньої Азії. Від цієї культури ми дістали у спадок віднайдені за останнє століття близько двох тисяч поселень, серед яких найбільші в світі звуть протомістами. Примітно, що серед зафіксованих на сучасній день десятків таких легендарних протоміст Європи 18 знаходяться в Україні.

Одоже, трипільський феномен яскраво розкрайав дивоколо світової історії, залишивши на тисячоліття незнищений у часі і просторі слід, який має пот-

рактовуватися, передусім, у загальноєвропейському контексті. Найбільш збереженими знаковими комплексами цієї енеолітичної культури на сучасній денній залишки житла і кераміки. Таини трипільської культури прагнули осягнути кращі дослідники минулого століття (від академічних до аматорів), серед яких варто згадати, передусім, її першовідкривачів: В.Хвойку, Е.Штерна, Х.Вовка, Д.Щербаківського, М.Веселовського, Т.Пассек, К.Болсуновського, Е.Кричевського, С.Бібікова, В.Збеновича, В.Городцова, С.Гамченка, Я.Пастернака, О.Спіцина, Б.Рибакова, В.Даниленка, М.Чміхова, М.Шмагля, А.Кульчицьку, Д.Гуменноу, а також Г.Чайлда, Дж.Томсона, Г.Шмідта. Вчені донині сперечаються щодо конструктивних особливостей трипільських багатоповерхових домівок, семантики світоглядних письмен на мальованіх посудинах, ритуальних моделях, культових скульптурках, однак незаперечною є їх феноменальність у контексті розвитку світової культури.

Особливе зацікавлення нині, в епоху розширення свідомості й нових знань, викликає космогонічна

© Ігор Пошивайло, кандидат історичних наук

(Український центр народної культури «Музей Івана Гончара»)

знаковість трипільського образотворчого мислення. Видатний дослідник первісної культури Валентин Даниленко наголошував, що «без розкриття древніх релігійно-космогонічних систем неможливо проникнути в етнічну конкретність стародавньої Історії» [4, с.7]. Відтак, розгляд трипільських артефактів саме в такому ричці з актуальним і важливим для пізнання процесів етногенезу українців, виявлення історичних шляхів пізнання людиною як свого внутрішнього світу, так і навколошнього Всесвіту.

Загальновідомо, що глиняні вироби — найбільш збережені самобутні артефакти минувшини, що здебільшого в різних часово-просторових і соціокультурних площинах символізують сакральні космологічні знання етносу. Відомий дослідник давніх культур Микола Чміхов у своїх дослідженнях вказував, що «посуд на побутовому рівні сприймався як емблема для приготування їжі чи зберігання припасів, у ритуалі на соціальному підрівні — як символ влади, а в ритуалі на космічному підрівні — як символ Всесвіту» [12, с.29]. Міфопоетичне світосприйняття багатьох народів ототожнювало посуд із космічними об'єктами Всесвіту (Сонцем, Землею, Місяцем, зорями) та його феноменами (богами і божествами, стихійними силами тощо) [16, с.150]. Віддавна глиняна посудина уособлювала космічну творчу силу, зокрема родючість, примноження, відтворення, й ототожнювалася з материнським лоном. Поширеними в давньоєвропейському культурному просторі (включно з Трипіллям) були енеолітичні керамічні вази у формі нижньої частини жіночого тіла з явно вираженими статевими органами. Такий культовий посуд, очевидно, призначався для родильної практики, оскільки фігури зображені в положеннях, що нагадують пологові пози.

У деяких культурах із високорозвиненим космогонічним символізмом (у трипільців, північно-американських індіанців, китайців, тихоокеанських остров'ян і африканських народів) напісферична посудина своїм декоруванням символізувала Всесвіт, що вміщує в собі небесні тіла. Така посудина сприймалася як «чарівна», оскільки, за народними віруваннями, вона, сучасною мовою, мала властивості енергетичного впливу на процеси регулювання динаміки та статики простору, біопроцесів людини та життєдіяльності всієї спільноти.

На думку вчених, одним із найприкметніших виявів міфологічного сприйняття посудин є їх антропоморфізація [1, с.39-40], яка відбувалася не спонтанно, а в результаті певної міфо-ритуальної функціональності гончарства, залежно від його місця в світоглядній системі, де посудина, уподібнюючись під людину, слугувала вмістищем міфологічних божеств, надприродних сущностей, самого Всесвіту.

Ранньотрипільський посуд має яскраво виражені антропоморфні форми, що нагадують обриси жіночої фігури. Керамічні вази із символами жіночої статі, зокрема напіліненими грудьми, зустрічаються в різni періоди неолітичної, мідної та бронзової доби. Верхня частина таких посудин, як правило, вважається головою, а самі вони виступали, вірогідно, прообразом життєдайної зоології, небесного молока, на що вказують напілінені груди, намальовані «шевронни», зигзаги, паралельні лінії чи «потоки». Зустрічаються і цікаві антропоморфні зображення в оточенні спіралеподібних орнаментів, як на посудині з розкопів Вікентія Хвойки у Ржищеві.

Важливим аспектом семіотичної функціональності предметів гончарного виробництва є їх зооморфізація як вірогідний відголосок тотемізму. Уподібнення посудин тваринам і птахам вважається виявом міфопоетичного світосприйняття. На своїх глиняних виробах трипільці зображували фантастичних биків, собак з кітятами, коней, виплюювали з глини фігури свиней, овець тощо. Зустрічаються і скульптурні голови биків, які здебільшого розміщували на вінцях посудин. Цікавою знаходить, у цьому контексті, є посуд з Петрен, Бернашівки, Майданецького, на яких зафіксовано стилізовані зображення собаки та бика. На кераміці з Крутобородинців уже маємо магічні композиції тварин: оленів, козла, кози, собаки.

Типовим прикладом ритуально-магічної функціональності глиняної скульптури є давньоєвропейські теракотові фігури. Вражаюча галерея таких образів, схематичних і реалістичних, цілих і фрагментарних, належить трипільському гончарству. Ці скульптури мають здебільшого виразно гіпертрофовану форму тазового дітородного пояса або грудей, що засвідчує їх культове призначення у вірогідних обрядах поклоніння Великій Матері Світу, вказує на домінуючу символіку родючості й відродження в землеробсько-скотарському житті архайчної доби. Сакральна функціональність таких фігурок підтверджується ще й тим фактом, що в їх глиняному замісі знаходять донішки зерна, борошна, а в череві деяких із них — глиняні кульки-яйця, можливі прообрази двох планет буття — мікрокосму (зародок, ембріон дитини) і макрокосму (космічне яйце). Скульптури виліплено переважно в культових позах: нахиленими вперед у поклоні, із піднятими вгору або розведенними в боки руками, у пологових позах тощо. Декотрі з них граціозно сидять на крісельцях-тронах, що мають вигляд стилізованої бичачої голови і рогів, вірогідно, уособлюючи цим Велику Матір-Жінку, Діву-Берегиню, яка йде поруч з божественным Небесним Биком, символізуючи гармонію двох космічних начал [5, с.51]. Про ритуальну функціональність трипільських фігурок, як слушно

зауважувала одна із ретельних дослідниць Тріпілля середини ХХ ст. Тетяна Пассек, свідчать, зокрема, і такі деталі, як «пояс, намисто, розпущене волосся, відкритий корсаж, оголеність, зображення статевих органів» — символи добробуту, плодючості [10, с.73].

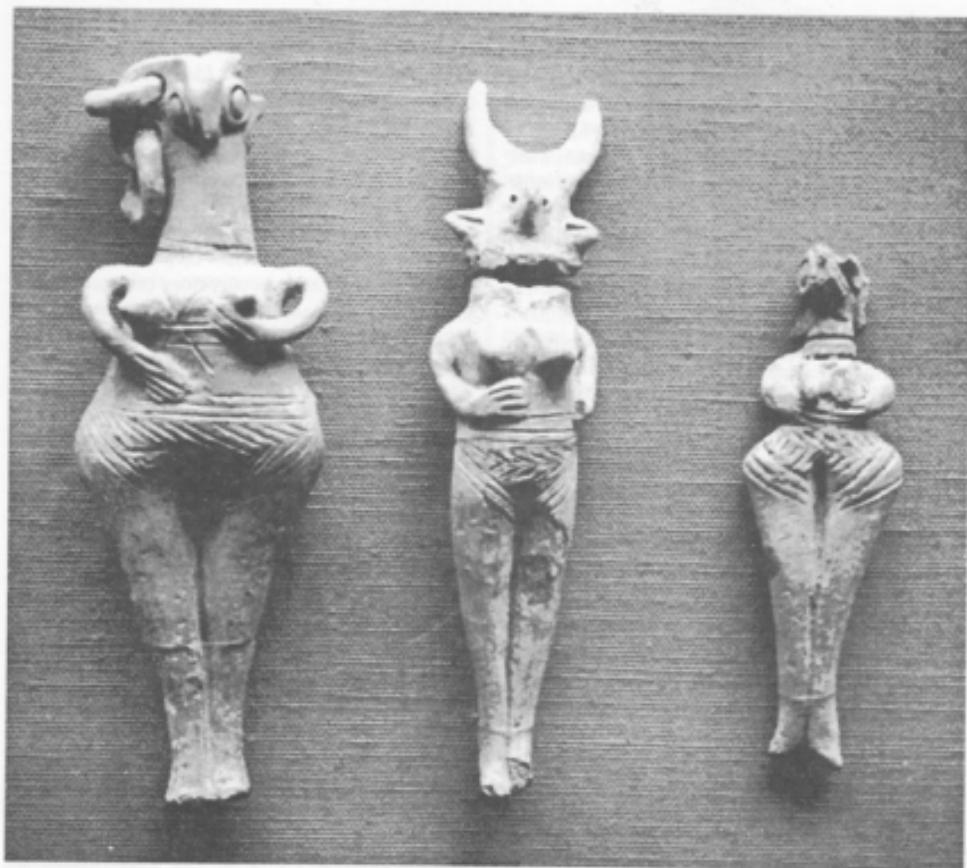
Теракотові фігурики Матері-богині застосовувалися як обереги не лише родинні та похованальні обрядовості, а й у хліборобській магії. У енеолітичних пластиах їх знаходять поряд із кремінними серпами, зернотерками, мотиками з рогу та іншими різьбленими знаряддями [2, с.86]. Одним із призначень трипільських статуеток, виготовлених із глини, в яку замішували зерно, могло бути обрядове офірування, оскільки їх часто знаходять у пічному попелі.

Обряди захоронення є одним із важливих джерел реконструкції процесів розвитку традиційної культури, побуту та світоглядних уявлень палеосусільства. У період пізнього Тріпілля для захоронення тіл померлих у плоских і курганних могильниках використовували керамічні момохромні урни. Трипільці клали в могилу, окрім усого іншого, магічні фігурики жінки з глини [кургани поблизу Середлівки (нині — Ганнівка) на Кіровоградщині, в Усоваті на Одещині]. У похованнях дев'ятілітніх дівчат на цвинтарі села Вихватинці (Молдова) було знайдено по три теракотові фігурики трипільського стилю (V-IV тис. до н. л.) — так звані «оголені богині», без рук, з маскоподібним обличчям і явно вираженими ознаками жіночої статі. У могилах дорослих того ж поселення знаходилося по одній такій фігуриці. Там же відкошено мальований посуд із вірогідними символами становлення — зерно-ї утробоподібної форми, зміс-подібними спіралями, парами «гусениць» тощо [15, с.199]. В одному з вихватинських дитячих поховань було знайдено глиняне калатальце у вигляді жінки з п'ятьма камінцями всередині, що, ймовірно, слугувало магічним талismanом для вигнання «нечистої сили» [3, с.127]. Ті камінці могли виконувати заодно з практичною, безперечно, й сакральною функцією, символізуючи плодючість і неперервність життя.

Водночас у трипільських поселеннях знаходять чимало гончарних виробів, функціональне призначення яких здебільшого залишається гіпотетичним. Так, найбільш типовими у такій категорії артефактів є глиняні моделі хат із детальним зображенням інтер'єру (поселення поблизу Сушківки, Попудні, Володимирівки на Уманщині). У селі Сушківці під час розкопок знайдено глиняну модель хати з піччю, посудом та реалістично зображену газдинею, котра розтирас збіжжа на ручній зернотерці. Із глини трипільці виготовляли також мініатюрні моделі святилищ, які демонстрували різні ритуали. На одній із них, знайдений поблизу селища Попудня, внутрішні стіни

декоровано численними ромбами, а на зовнішніх — намальовано кількох жінок, котрі молотять зерно й готовуть тісто. Примітно, що тут зображення вже не реалістичні, а умовні, культові і є, на думку Тетяни Пассек, «зображенням ідола» [10, с.73]. Такий хліб, випечений у храмові, вірогідно, вважався священним і призначався для обрядів поклоніння Богині Землі. Глиняні моделі ритуального хліба різноманітної форми («цеглинки», змії, птахи, тваринки чи квітки) відомі в багатьох археологічних культурах Стародавньої Європи. Тріпільські моделі хат деякі дослідники вважають засобами передачі життєважливих етнічних знань. Адже такі моделі містять детальну, різнопланову інформацію про архітектурно-ритуальні аспекти житла (інтер'єрні особливості, позначки місця споживання їжі, відпочинку, зберігання збіжжя, встановлення жертвника і вівтаря тощо). Водночас вони могли використовуватися для астрономічних спостережень — у «відкритих» моделях (без даху) на стіні є отвір, обрамлений солярними знаками (символом Сонця) та внутрішніми насічками (календарними позначками), через який, за гіпотезою Миколи Чміхова, пропускаючи проміння Сонця, оптично визначали астрономічні дати. Цікава модель двокамерного святилища-житла знаходитьться у приватній колекції Сергія Платонова: дах оздоблено переверненим півмісяцем у вигляді рогів, на стіні супроти входу — круглий отвір, на інших двох стінках вигравіювано у колі знак, відомий більше як знак «кінь- янъ» — символ двох всеценських принципів: чоловічого і жіночого, активного і пасивного, позитивного і негативного.

До категорії священної кераміки трипільців відносяться і так звані біноукладібні посудини, що різними дослідниками вважаються підставками для світильників і обрядових статуеток, ритуальними посудинами для проведення обрядів узливання, напування землі або ж пристроями для енергетичної гармонізації простору. У трипільському поселенні поблизу селища Кліщів на Вінниччині в одній розкопаній оселі знайдено цілий комплекс біноукладних посудин, розташованих правильним колом у перемежуванні з керамічними мальованими горщиками. Поблизу знаходилися рештки двох десятків розбитих глиняних контейнерів і невеличкої фігурики вівці. Біноукладні бездонні посудини трипільської археологічної культури, зазвичай, декорувалися паралельно-лінійним орнаментом. У світовій практиці відомі випадки застосування ритуальних посудин із численними отворами неолітичної, індійської та бронзової епохи для проведення обрядів викликання дощу. З практикуванням ритуалів родючості можна пов'язати і керамічний комплекс із 21 фігурикою, знайдений у ранньотріпільському святилищі в Північній Румунії, де скульптури містилися



Ритуальні фігурки богинь. Глина, ліплення, ритування, теракота.

Острів Кріт. Греція. Кріто-мікенська культура. III-II тис. до н.е.

Державний історичний музей; Москва, Російська Федерація. Фото Ігоря Пошивайла

у великий вазі разом із 15 крісельцями-тронами для значно більших фігур. Розмаїття пропорцій, розмірів та орнаментальних символів скульптурок наводить на думку про наявність у наших далеких попередників ієрархічної диференціації складових такого комплексу. У ранньому поселенні над Бугом — Сабатинівці II (Одещина) — знайдено жіночі фігурки у крісельцях зі спинками у вигляді рогів (символ могутності). У весь комплекс із 16 фігурок розміщувався на спеціальному підвищенні, біля печі знаходилося ще б таких скульптурок. Посеред тієї ж кімнати знайдено череп бика з рогами, що вказує на культ поклоніння бики-корові. У пізньотрипільських землянках, поміж іншого ритуального начиння, знаходять і глиняні куришки на шести ніжках із зображеннями солярних знаків, що тракту-

ються як своєрідний переносний вівтар — типовий атрибут жіночих жрецьких дій.

Важливим джерелом вивчення трипільської кераміки є її декорування й орнаментика. З усього асортиментного розмаїття такого посуду семіотично наисиченішим є мальованій. Його виготовлення, безсумнівно, вважалося ритуальним дійством і супроводжувалося особливими обрядами. Трипільці, як відомо, розписували не лише свій посуд, а й домівки. При цьому можна гадати про подібність їхніх орнаментів, з огляду на тогочасне ототожнення понять посудини і житла. Трипільський орнамент, на думку багатьох учених, має космогонічну символіку і відображає світоглядні уявлення землеробських племен широких теренів Східної Європи. Так, за дослідженнями

В.Щербаківського, Л.Чикаленка, Ю.Лили, сварга — знак Сварога — та безконечник, що перетворився згодом у меандр, є найдавнішими елементами українського орнаменту. Донині, приміром, керамічні миски українців оздоблено різноманітними орнаментами, найтиповішими елементами яких є спіралі, лінії, зигзаги, кривульки, завитки тощо. Центральне місце в композиції зазвичай займають зорі, сонця, пізніше трансформовані в квіти. На трипільській кераміці орнаментальним методом втілено гармонійне поєднання мистецьких індивідуальних задумів майстр-творця з глибинними світоглядними концепціями індо-європейської міфології. Її домінуючі орнаментальні мотиви (натуралистичні та стилізовані): бик або роги бика (часто з диском Сонця поміж них) — символ Сонця; жіночі фігури — образ Великої Матері-Богині; символ Всеєсвіту з трьома планами: земля (земля) — Матір-Богиня-жінка (родючість) — небо (бик-Сонце); зигзаги — (бліскавиця, бог грози — верховний бог ранніх скотарів північних теренів України V-IV тис. до н.л.); змія — охоронниця озер і річок, підземних та світових вод [14, с.117-118].

Найбільш поширеним оздобленням посуду та пластики трипільців є заглиблений спіральний орнамент. На ранньому етапі розпис посуду був поліхромним (малюнок виконувався трьома домінуючими фарбами: білою, чорною й червоною), пізніше частіше зустрічається монохромний розпис. Зазвичай розписувалася семіотично значуща частина посудини — верхня, ритуальні чаши оздоблювалися з внутрішнього боку. Сам черепок такої кераміки був тонкостінним, його поверхня дбайливо ліскувалася. Відтак, трипільські двоконусні, давніоподібні, грушоподібні, біноокулярні посудини, глечики, чаши, «кратери», зерновики, напівсферичні миски, моделі житла, санчат, скульптури людей і тварин, фантастичних істот по праву заражуються до визначних пам'яток первісного мистецтва.

Зупинимося докладніше на одному з найбільш поширених декоративних мотивів трипільських гончарів — зображені жінки (Богині-Матері, Берегині, Матері Світу, жінки-води, птахи-землі) з піднесеними вгору руками, котра тримає на голові чи над нею священну чащу-чару. Символізм таких глиняних фігурок виявляється також і в їх орнаментації-татуюванні загадковими знаками-символами. Вони оздоблені давніми космічними символами: рельєфними спіралями, змійками, солярними знаками, стилізованим «деревом життя». Подібна орнаментація набуvalа більше ритуального, оберегового, аніж декоративного значення. Едність трьох планів буття: горішнього (небо), проміжного (земля) і долинного (підземний світ) — позначалася, згідно з ранніми традиціями

українського символізму, за допомогою архетипу світowego дерева — дерева життя, яке, здебільшого, мало свого охоронця — птаха (символ світової душі). Світлове дерево канонічно зображується таким, що постає із посудини-вазона або чаши, вказуючи такою символічною комбінацією на власні витоки з певного лона-вмістища, аналогічно всесвіту, який в українській міфології походить із глечика. Окрім символічного значення, орнаменти мали магічні властивості. Зокрема, про дерево життя Вадим Щербаківський писав, що цей образ мусив мати оберегову силу, щоб «виганяти із хати всяку зловорожу, нечисту темну силу, ту, що шкодила людям, що приносила хвороби й смерть. Таку саму апотропейчу силу мали й інші мальовані символи: хрести — прості й ламані, себто свастичні, зірки, очі тощо» [13, с.164].

Спільним для трипільських, малоазійських, східносередземноморських керамічних статуеток є символічний жест — складені на грудях руки, «пташиний зашпиль»-маска обличчя, декорування тіла геометричними фігурами — знаками жіночого начала, плодючості, життя [11, с.331-332]. Важається, що трикутник із двома крапками на грудях виступає первісним символом Матері-Богині, два трикутники, звернені один до одного вершинами, уособлюють жінку взагалі. Можна припустити, що в образі Великої Матері втілено вищі енергії природи, космічні сили, зокрема ромб із гачечками символізує плодючість, жінку, землю, рослинний світ. Композиція таких ромбів, об'єднаних архетипом жіночого начала, могла бути знаком дерева життя. Кожна трипільська фігурка мала своє специфічне призначення й відрізнялася одна від одної не лише формою, а й ритуальним орнаментуванням. Маті-Вогонь, вочевидь, зображенулялась жінкою, яка сидить біля печі в кріслеці, Маті-Сонце — колом із хрестиком усередині, Маті-Вода — хвильстою лінією, Маті-Земля — трикутником або чотирикутником із крапками усередині, Маті-Корова — жінкою з рогами тощо [3, с.184]. Спіральний елемент розпису трипільських похованьних горщиків і статуеток Матері-Богині міг символізувати, поміж інших значень, печеру-лабіринт — образ внутрішніх органів людини як своєрідного путівця душі в потойбічний світ, її зворотний шлях до первісного материнського лона. Подібне припущення підтверджує спіралеподібна орнаментація на дітородних частинах фігурок жінки, віднайдених, зокрема, в Луці-Врублевецькій та інших трипільських поселеннях [2, с.90]. Спіраль, як можлива видозміна меандра із заокругленими кутами, прикрашала глиняні статуетки не лише трипільських, а й крітських жінок-богинь, вірогідно, уособлюючи міфологічний лабіринт — тяжкий зворотний шлях до Вирію.

На подібність розпису янша і мачане з розписом

кераміки з Амазу, Суз і Тріпілля звертає увагу в керамологічних працях відомий український мистецтвознавець Юрій Лашук [7, с.46-48]. У своїх дослідженнях він прослідовує безпосередні спадкоємні аналогії в розписах кераміки Тріпілля, класичної Греції та Китаю періоду яншао [6, с.19]. Узагальнюючи, можна сказати, що головним мотивом яншаоського, а отже і спорідненого з ним трипільського розпису керамічних посудин, є культ жіночого родючого принципу (Мати-Земля) і чоловічого одухотворюючого (Змія-дош) принципу, а його провідною ідеєю — природно-космічна циклічність буття.

Досить грунтовно узагальнюючу типологізацію давньоєвропейських і, зокрема, трипільських символів на предметах керамічного виробництва здійснила американська дослідниця Марія Гімбутас. Розмайття давньоєвропейських образів, на їх думку, можна пояснити тим, що їхній символізм є хтонічним і люнтарним, який ґрунтуються на сприйнятті земного життя як нескінченної спіралі еволюційних перетворень, ритмічної зміни фаз народження та смерті,творення і руйнування. У подібному символізмі найбільш Фундаментальною є концепція регенерації й оновлення. Усі ці образи базуються на основоположному понятті Великої Матері-Богині, Матері Csity — Творчого Жіночого Начала, Природи, що проявляється в різноманітних функціях: життедайній, смертоносній, регенеративній, оновлюючій і т.п. Поліфункціональність цього основного архетипу давньоєвропейського світогляду породжує і розмаїття свого образового та формового вираження. Таким чином, стає очевидним, що кожен знак і символ несе в собі потужний масив інформації, яка з того чи іншого боку виявляє езотеричну картину світу, містить в собі довготривалу програму активного впливу на навколошине середовище. Цими знаннями, які ми науково пізнаємо й утвержджуємо лише нині, наші далекі пращури володіли багато тисячоліть тому.

Отже, на розлогихprotoукраїнських теренах Дунайсько-Дніпровського межиріччя за доби енеоліту закорінилися загадкові ранньоземлеробські племена з високим рівнем цивілізації, політичного ладу, рільничої культури та могутнім світознавчим потенціалом — так звані аратанці-трипільці. Цю спільноту проф. Вадим Щербаківський назвав праукраїнською. Вони звели грандіозні міста, оточили їх величними «замісвими» валами, протягом довгих віків незмінно сповідували культ жінки-матері, заклали основи мистецького образотворення, які донині, на генетичному рівні, зберігає українська душа. Уже дещо відомо про особливості їхнього господарського життя, побуту, хоча й досі тривають суперечки між різними дослід-

никами щодо певних аспектів матеріального життя трипільців, соціально-ідеологічного підґрунтя їхнього суспільства, світоглядних засад тощо. Безперечно одне — здобутки трипільської цивілізації, більше століття замовувані в імперських настановниках, є настільки значущими в історії людства, що їх донині намагаються монополізувати, а то й привласкати не лише наші близькі, а й далекі сусіди. У зв'язку з цим, визначний письменник і публіцист Юрій Ліпа цілком слушно зазначав, що «досліди над трипільською культурою дали глибокі граници сучасним українцям, а кількісночотири століття безперервна традиція густонаселеної пра-України... знов дає сучасним українцям «доказ непорушності володіння своєю землею упродовж тисячоліть» [8, с.40]. У спадщину нам сьогоднішнім від легендарних трипільців дісталися не лише неперевершенні традиції містобудування, формування ландшафту, рільництва та землевпорядкування, а й пропідні ідеї та риси етнічного характеру-менталітету, зокрема, особистісної свободи, високих моральних чеснот, мистецького смаку, «задивленості у небо», культ жіночого первиня, тобто те, що Евген Маланюк назав «національним інстинктом», вирішальним чинником якого є «родина, рамки національного стилю, магія національного обряду, атмосфера національної етики і національної естетики» [9, с.230].

Тож, що ми нині знаємо про духовний світ наших славних пращурів, їх етнічні знання, світоглядні спрямування, космознавчі орієнтири? Чи може «закадемізований» учений, знайшовши, наприклад, кістки давньої людини, реконструювати за окремими антропологічними і етністо-історичними даними його цілісний внутрішній світ, найскровеніші почування, космологічну обізнаність? Ізього, на жаль, не зберігають пожовкі від часу кісток і навіть способи захоронення, його орієнтування чи похованальний реманент навряд чи дадуть бодай наближені до вичерпних відповідей. Тому надія на позбавлення «білих плям» у цьому питанні лежить у площині комплексних реконструкцій, міждисциплінарного аналізу, змін ідеологічних стереотипів та відновлення історичної справедливості, які можуть наблизити нас до таїнства Тріпілля. У такому контексті вирішальним є формування у посильних потугах науки Нової доби, що віднайде дієві шляхи поєднання раціонального й іrrаціонального, духовного і матеріального, «плідберез» новітніми науковими методами коди до інформаційних сейфів простору й проліє світло на так звані таємниці Історії. А поміж тим звертаймося до правдивих джерел і течій Пізнання, які неодмінно спрямують невтомних шукачів у русло правдивих відкриттів і священних одкровень Буття.

- Амтонова Е.В. К исследованию места сосудов в картине мира первобытных земледельцев // Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур древнего и средневекового Востока. — М.: Наука, 1986. — С.35-65.
- Гуменна Докт. Благослови, Мати! — К.: КМ Academia, 1994. — 288 с.
- Гуменна Докт. Минуле пливє в прийдешнє. — Нью-Йорк: видання Української Вільної Академії Наук у США, 1978. — 384 с.
- Даниленко В.Н. Космогония первобытного общества // Начала цивилизации. — Екатеринбург: Деловая книга; М.: Раритет, 1999. — С.3-216.
- Коріненко Павло. Крізь слі тисячоліть: Жінка у Трипільській культурі // Єва. — 1994. — №3. — С.50-51.
- Лашук Юрій. Покутська кераміка. — Опішне: Українське Народознавство, 1998. — 160 с.
- Лашук Юрій. Українське Трипілля, китайське яншо і сучасне Поділля // Артамія. — 1997. — №3. — С.46-48.
- Липа Юрій. Призначення України. — Львів: Просвіта, 1992. — 270 с.
- Малюнок Є. Книга спостережень. — К.: Аміка, 1995. — 236 с.
- Пасек Т. Трипільська культура. — К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1941. — 84 с.
- Пошивайлло Ігор. Феноменологія гончарства: семіотико-етнологічні аспекти. — Опішне: Українське Народознавство, 2000. — 432 с.: іл.
- Чміхов Микола. Від Яйця-райце до ідеї Спасителя. — К.: Либідь, 2001. — 432 с.
- Щербаківський Вадим. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці. — К.: Либідь, 1995. — 288 с.
- Coldstream J.N. Geometric Greece. — London: Ernest Benn Limited, 1977. — 405 p.
- Gimbutas Marija. The Language of the Goddess. — London: Thames and Hudson, 1989. — 388 p.
- Reed Evelyn. Woman's Evolution: From Matriarchal Clan to Patriarchal Family. — N.Y., Toronto: Pathfinder Press, 1976. — XVIII. — 491 p.

03.09.2002

ДОВІДКА «УКЖ»:

ІГОР ПОШИВАЙЛО, етнограф, кандидат історичних наук, заступник директора з наукової роботи Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара».

Родом із Полтави (28.06.1967 р.), з династії сплавників опішненських гончарів Пошивайлів.

Закінчив Київський державний педагогічний інститут івォзенних мов (нині — Національний лінгвістичний університет), аспірантуру Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України.

Очолював видавництво «Українське Народознавство» Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (1992-1997).

Студіював європейську керамологію в науково-дослідних і культурно-мистецьких установах Великобританії, Італії, Бельгії, Нідерландів, Люксембургу, Швейцарії, Німеччини та Франції (1992, 1994). Працював перекладачем іноземних мов на телебаченні, а іноземними журналістами, кіномистецями; перекладав прозові твори, наукові статті, мистецькі матеріали. В Інституті політичних і етнонаціональних досліджень НАН України захитив кандидатську дисертацію на тему: «Міфо-ритуальні аспекти гончарства як полісемантичної знакової системи».

Член Національної спілки майстрів народного мистецтва України (з 2000; з 01.2001 — секретар Секретаріату); член Державної експертної художньої комісії Міністерства культури і мистецтв України; член редколегій журналів «Народне мистецтво», «Образотворче мистецтво», «Український керамологічний журнал», наукових збірників «Українська Керамологія» та «Гончарівські читання».

Досліджує семіотичні аспекти традиційної народної культури, зокрема, міфopoетику й етнофілософію образотворення, етнографію світового гончарства, символізм української народної орнаментики; вивчає проблеми збереження і примінення традиційної культурної спадщини.

Автор наукових праць з проблем вивчення гончарства як поліфункциональної системи культурних знаків, народної традиційної культури, у тому числі монографії «Феноменологія гончарства: семіотико-етнологічні аспекти» (2000), відзначеної спеціальною нагородою на VII Форумі видавців у Львові (2000) та визнаної журі II Національного симпозіуму гончарства «Опішне-2001» кращою публікацією в Україні з проблем гончарства за 2000 рік (2001).



ПРОВІДНІ ГОНЧАРНІ ОСЕРЕДКИ ЛУГАНЩИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Гончарство Слобожанщини — своєрідний літопис життя, побуту і культури народу, невичерпне джерело мистецьких надбань, які їй сьогодні можуть бути використані професійними та народними майстрами.

Монографічних праць з питань виникнення та розвитку гончарства на Слобожанщині немає. окрім побіжні дані знаходимо в працях Катерини Матейко, Олександра Тищенка, Юрія Лашука, Миколи Маслова [3; 7; 1; 2].

У попередньому номері «Українського керамологічного журналу» (№2, 2002) було надруковано мою статтю, в якій розглядалися питання побутування гончарства на Луганщині. Нині подаються результати чергової етнографічної експедиції на Луганщину (квітень 2002 року).

Дослідження базується на збірці кераміки Луганщини, фрагментах керамічного посуду, фотографіях гончарних виробів із Луганського обласного краєзнавчого музею, музею м.Старобільська, муzejnoї кімнати школи с.Литвинівка, будинків культури сіл Шульгинка та Литвинівка. Ці матеріали зібрано під час етнографічних експедицій: по селах Єсуг, Брусівка, Литвинівка Біловодського району; селах

Бутківка, Лиман, Титарівка, Шульгинка, Підгорівка Старобільського району; села Пархоменко (до 1953 року — Макарів Яр) Красnodонського району; села Чугинка Станично-Луганського району; села Тишківка Новоукраїнського району та села Містки Сватівського району.

Матеріали польових обстежень дозволяють зробити висновок про те, що технологія гончарювання майстрів Луганщини істотно не відрізняється від прийомів роботи в інших гончарних осередках України.

Добували глину як у відкритих кар'єрах, так і «шурфним способом», залежно від того, як глибоко від поверхні землі знаходилася необхідна сировина. Наприклад, у селах Брусівка, Пархоменко та Литвинівка глина залягає на глибині до 1,5 метра, а тому її добували в кар'єрах, ямах. «Яма метра два глибини. По ступенях її долають, щоб можна було вилізти. Глибоких не було дуже ям, а бувало наверху брали глину, хто лініція брати у ямі. Так оце іменно що ци зверху — так хужа. Вона плоха, не така, як та. Та — така, як масло, аж ростас. Так вона вже як готова, й можна топтати і зразу й горшки робить. Ця якася..., надобно обізательно в яму всипати і щоб воно намокало» (Брусівка) [5, арк.42].

© Людмила Метка, керамолог, аспірант
 (Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

Мал. 1. Коник-свистунець. Глина, ліплення, теракота. 7х7х2 см. Єсуг, Луганщина. Перша чверть ХХ ст.
 Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Центр досліджень українського гончарства.
 Фото Людмили Метки



Мал.2. Гончар Жуков Лука Семенович. Євсуг, Луганщина. Початок ХХ ст. Оригінал фото — приватна збірка родини Жукових (Євсуг); копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

У Євсузі глинища знаходилися на глибині від 2 до 3 метрів: «Глина залягала метрів 2 в глубину. Глина така біла. Ковиряли її вручну лопатами, нагружали на брички, привозили додому» [2, арк.21]. Бутківські гончари добували її в ямах, глибиною понад 2 метрів: «На горі, там од заводу з кілометрів, є місцина, де є ця глина. Залягає на глубині 6 метрів. Отож, рили ями, добували. У яму залязали по драбині. Коли яму робили, так робили уступом. Уступ — один чи два. Глину викидали на ступеніки. Накопали, викидали наверх її — де відрами, де лопатами. Глина вона крепка, в'язка, добувать її трудно» (Бутківка) [6, арк.8].

Інструменти, якими користувалися гончарі, були простими. Копали глину звичайною штиковою лопатою, замочували прямо на долівці /«глину привозять додому, заносять у хату. Висипа, міс босими ногами, прямо тут у хаті на долівці» (Євсуг) [5, арк.32]/ чи у спеціальних ямах — «грубах» /«Яма називалася грубою, і тоді ото притопчуть його там, водичною припллють, і воно лежить... А тоді викидають його назад сюда. Піску насипають на землю і цього накладають ото кучку тому, як вону нада, і топчути ногами, топчути...» (Пархоменко) [5, арк.43]/, у

дерев'яних «шалпиках», «кадушках» /«Замочували її на сутки, і на другий день викидають її на землю. Землю засипають піском, шоб вона не приставала. А потом начинали місить ногами...» (Бутківка) [2, арк. 9]/. Привозили глину додому на «підвідахах», «горбахах», «ходах», запряжених волами чи кіньми.

Гончарний круг складався з типових для всіх гончарних осередків частин: верхнього (більшого) і нижнього (меншого) дерев'яних кругів, які з'єднувались між собою за допомогою залізної осі («вісі», «винти», «штири») і кріпилися до лави, на якій сидів і працював гончар. У використанні був ще один гончарський інструмент — «струг». Він застосовувався для перестругування глини з метою видalenня з неї сторонніх домішок. На Луганщині «струг», «стружок», «стругачка» був подібний, за формою, до інструмента гончарів Полтавщини: мав дві ручки й пряме, іноді заокруглене лезо; виготовлявся зі старої коси. «Струг, 2 ручки дерев'яні і лезе в нього рівненькє. І оце перестругую. Перестругав і оп'ять перемісю ногами. Стругу й стружу. Глину ніяке решето не возьме, і ніяк не оббереш камінь, іменно мада стругом, і мада чістейше вибрать» (Євсуг) [5, арк.32]. Однак не в кожному з обстеженях сіл процес підготовки глини до роботи виконувався за допомогою струга. Наприклад, у с.Бутківка Старобільського району глину місцями спочатку ногами на долівці, підтрощуючи пісок, а потім на лаві, виділяючи «камушки» вручну. «Тоді починаю вимірювати руками кожну грудку, шоб не було камушков. Камушки викидає... Тікі руками, все ручна робота» (Бутківка) [6, арк.6].

Під час формування виробів на гончарному кругу гончарі користувалися «дощечками», «мастерками», «стамесочками», «ножиками» — інструментом, який, скажімо, на Полтавщині, має назву «гончарський ножик». Виготовлялись вони в основному з груші чи з дуба /«...Оцим ножиком із груші, бо він самий слизькіший, і начинайши отягувати і витягувати...» (Євсуг) [6, арк.22]/, мали невеликі розміри й форму, в основі — прямокутну, а вгорі — із загостреним трикутної форми кінцем. Один із євсузьких гончарів (Хоменко Віктор Романович) розповів, що у нього була «дощечка» у вигляді половинки вищеописаного гончарського ножика.

Для оздоблення виробів користувалися «поличкою» (рітіваний орнамент) /«... А токи ж у нього були палички повістругувані, підстругані отак, зробив ото надвоя» (Литвишинка) [5, арк.24]/ або наносили його одним із кінців гончарського ножика (Бутківка). Орнаменти наносили за допомогою пір'їнки — «леринки», «пірця» /«Батько як робе горшки, а там чашечка стоять з білою глиною і ото перинка. Круті і ото тіло перинка ток возе, і вони красні полуваючи, як випалюючи» (Бутківка) [5,

арк.43]: «...Пірце чи там щіточка та ото так же і підвідем ІІ аж унизу отак кругом ІІ жовтенькими» (Бутківка) [6, арк.13]; «...З пір'я гусачого щіточки були такі манесенкі...» (Брусівка) [5, арк.51]/ фарбами, виготовленими на основі глини. Орнамент був простий — у вигляді широких та вузьких концентричних кіл, кривульок, подвійних кривульок у формі половини вісімки, широких, горизонтально та вертикално розміщених, вигнутих ляльок. Він наносився по сирому виробу під час повільного обертання круга й розміщувався у верхній частині посудини, під вінцями чи на вінцях.

Виняток становлять вироби учнів макаровоїрівської керамічної школи, яка існувала в с. Пархоменко протягом 1927–1935 років, на яких гамма полив і фарб була більш різноманітною. Багатими були і орнаменти. Давалось взнаки те, що майстрам при школі був опішненський гончар Григорій Кирячок. Саме він навчив макаровоїрівців користуватися під час розпису спринцивкою [7, с.115]. / «...Вони отак з піпетки той водили» (Пархоменко) [5, арк.49]; «...Отакі були піпеточки у нос» (Пархоменко) [5, арк.56].

Готовий виріб зрізали з гончарного круга «струною», «дротинкою». / «...Струна, як з балалайки. Підрізав. Як маленьке — на ходу зініаеш, а як велике — спиняєш. Глечик на ходу зініаеш» (Бутківка) [6, арк.8].

Взимку вироби сушили на «полицях», «п'ятрах», «п'ятринах» / «...Ото на ці п'ятріні ставили відєлки свої» (Брусівка) [6, арк.27]; «На п'ятрах сушили. У хаті делали отож стовби, а тоді доски клали. І ото на п'ятра становлять туди. Присажне, поки затягнута хараши, тоді перевертають посуду ту що можна» (Бутківка) [5, арк.43]. Інколи для просушування посуд складали на лежанку печі / «...Сушили, лежанка в нас отака завишишки. Топилося. Оце ми посуду туда становимо, шоб скла» (Євсуг) [6, арк.12]./ Випалювали вироби у гончарних печах — «горнах».

На жаль, жодного гончарного інструмента за час експедиції нам не вдалося віднайти. Про їх форму та призначенні можемо скласти уявлення тільки зі слів місцевих жителів. Не вдалося виявити й горнів Луганщини. Тільки кілька їх описів записано. Однак ці дані ще потребують перевірки. Зі слів євсузького гончаря Хоменка Віктора Романовича (1941 р.) горно було двокамерним і розміщувалося під нахилом, для вільного проходження вогню. Ширина його була близько 2,5 метрів, довжина 3 м, висота близько 2 м. Горно розділялося на камери за допомогою 4-х «козлів» — глинняних стовпів. Перед козлами розпаливали вогонь. Отвір, висотою 0,7 м, на «ході» мав напівокруглу форму; на «виході», там де була посудна камера і через який закладався і виникався

посуд, мав менші розміри (блізько 1 метра висотою). «Робили такі лечі — горн називався. Він у землі, з хріщу (природний матеріал, камінь — суміш глини з крейдою. — Л.М.) тоді викладували. З метер нада вкопувався в землю. Отут робитьться полуокругом — це вхід, отут роблять прохід отако-во. Тут виход тоже, ну, десь 1 метр на 70 сантиметрів. Сюди дрова кидать — грубка. Оце там козлики, як перетонки, шоб були просвіти, шоб гончарне дело складати, шоб вони не повалилися. Отут, де топка йде, нада робить не рівно, а вроді чутъ під гору. Отут, де буде вихлоп газів, відціль залануєш і до того, де будуть козлики стоять. Складають один на один, на денце ставлять, шоб одне-в-одне власили, і ставлять сміливі до потолка. Його остережно складають, бо дуже воно нежне. Починають палити соломою. Огонь більше і переходиш на дрова. Приближаєш його до печки близче й ближче. Вони чорні [вироби], а тоді сажа почне обладати од їх — тут почнуть красніть, і підкідаєш не так шоб сильно. А на виході буде іти дим і дим, а це все нагріватиметься й уже як начне огонь вискачувати, уже вони тут красні, уже виходє на вихлоп. Огонь як вийде, уже зразу прекраснашає палити, удаляєш, бува перепал, недопал бува скраю, якщо огонь не вийшов. Цілий день закладаємо, а ніч палимо, дні чотири треба, шоб остивало...» (Євсуг) [6, арк.22–23]. З цього опису відходить, що євсузькі горни мали особливу будову. У такому горні, яке розміщувалося обов'язково попід горою, вогонь розпаливався не з-під низу. Топка у ньому була на рівні посудної камери і вогонь, пройшовши через посуд, відходив не зверху через отвір, а позаду. Це підтверджує ще один опис горна, зроблений в Євсузі: «Кругле, вони як ліч зроблене, що хліб пекти. А копалось всідіа під бургом, шоб же ж тяга була, як там ториш. І оце ж посередині козли (так називались) поліллені. Єсть 2, есть 3, як більший — так і 4 ставили підпорки. Козли тоже ж із глини. І ото від тих козлів і начиняш класти аж дверірку. Вони ж отак під гору (горно. — Л.М.). Вони насквозь отож туди виходє. Туди при мерно 200 шт. чи 300, де який горн зроблений. Тіки оце ж як вінчі, оце все тут пространство, метра з 2 наверно, так і так... Із цього пространства робили, як димарь наверх виводили.

— Як називались частини лечі?

— Ну, оце ж запална лічі.

— А внизу, де розпаливали вогонь: грубка чи топка?

— Нема нічого, отож сплошне вано. Оце ліч вона сплошна. Тіки це ж воно нічче, тут, де од козла. Тут, де горшки клали, там не дуже іде стіньком, а тут, де топили, тут дужче» (Євсуг) [5, арк.39].

Ці два описи горна записані зі слів самих гончарів. Але там же, в Євсузі, зі слів Скорика Василя Іва-

новича, який працював у гончарній майстерні на Промкомбінаті, допомагаючи гончарям заготовляти глину, перевозити гончарні вироби до горна, було записано, що «...горн був під землею, зверху воно було таке, як з невипаленого кирпичу, сирцю, а потім насипане землею. Отож він там укладає рядами не стояма, а лъжа. Ложе й ложе. Ну, макітра отдельно, горшки отдельно...»

— Яку будову мало горно?

— Кирпичь, ну, оце так, як зараз у печкі піддувало, оце воно топилося точно так. Там були колосники соответственно, топиться воно знизу» (Євсуг) [5, арк.31-32]. Це горно було властивано не попід горю, як у гончарів-одноособісників, а побудовано в Промкомбінаті, де в 1950-х роках діяла гончарна майстерня.

Гончар із с.Бутківка Старобільського району Удовенко Пилип Семенович так описав горно: «...З глини. Це верхня частина, це нижня частина. Оце потма [внизу]. Топимо соломкою, може, сутки, може, менше. Воно [вогонь] єде вверх. Оце ж тут [зверху] ми загружаемо. Це ж горно, і оце ж постепенно воно наклюєцца і скди [вгору] виходе. Уже отут огонь плавлецца хороший і тоді ми бросаем полить» (Бутківка) [6, арк.12]. Це також було горно, в якому випалювали вироби ті, хто працював на місцевому керамічному заводі. Отож, заводські гончарні печі мали повсюдно приблизно однакову будову, хоча дещо й різнилися за розмірами. У той же час горни, якими користувалися гончарі-кустарі, мали певні регіональні відмінності.

Гончарні печі були не в кожного гончаря. Іноді одним горном користувалися кілька чоловік (Євсуг, Бутківка). Є відомості, що гончарі, які мали своє власне горно, здавали його в оренду іншим майстрям. За це останні сплачували господарю посудом або грішми.

Неполів'яні н немальовані вироби випалювали в горнах після повного висихання. Іноді їх покривали «толивовою», «толивакою», «обливовою» жовтого чи зеленого кольорів. Поливою служила суміш окису свинцю та піску (глини). Для одержання кольорових полив додавали: «жовту» глину [«охру»] — для отримання жовтого кольору, окису міді — для зеленого. Свинець купували на Донбасі, перепалювали в «казонах» до утворення свинецької «мужицьки», «клильги». «Змозували дьюгетом, а обспилали свинцем. А свинець палився. Викидали пильгу, устроювали туди катюл такий і більш тих свинець на куски, і ото мішали його. Він розпливався. А тоді високне (посудина), дьюгетом обмажуть, а тим (свинцем) обспилять. А випалюєцца або жовтий цвіт, або зелений. Мішали піщугу (жовту глину). — Л.М.). Як умішають піщугу у свинець, так буде жовте» (Євсуг) [5, арк.41]. Є свідчення, що, наприклад, у селах Бутківка та Євсуг виготовляли вироби, покриті коричневою поливою, проте жодного такого виробу ми не знайшли: «...Перепалювали свинець у печці, катюл такий, вони туди накидують повно і плавлять на муку. Перепалювали мідь, окалину... коричневе — це окалина з жиліза. Накішують туди пудру свинцеву.

— Чи добавляли пісок?

— Не, саму пильгу з цього свинцю» (Бутківка) [6, арк. 9].

Згадують гончарі і про синю поливу. Якщо й існував такий посуд, то він був поодиноким і не характерним для гончарних виробів Луганщини.

Основна кількість знайдених під час експедицій виробів — неполів'яні. Політи в основному «макітри», «банки», «кубушки», іноді — «миски».

Макітра на Луганщині має видовжену форму, широке денце, розкилнені потовщені вінця (мал.6К, 16К; тут і далі літерою «К» позначено малюнки, подані в кольоровому блоці). «Кубушку» Луганщини від «тикви» Полтавщини іноді відрізняти важко. Проте тряпляються й кубушки більш видовжені й не такі опуклі, як на Полтавщині. Їх форма довершена й відповідає функціональності посудини: транспортьальність, здатність довгий час зберігати воду свіжою й прохолодною, зручність у користуванні.

Луганські горщики мають традиційні для більшості гончарних осередків України форми (мал.3).



Мал.3. Горщик. Глина, гончарний круг, теракота, 23,5x25 см. Євсуг, Луганщина. Перша половина ХХ ст. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Центр дослідження українського гончарства. Фото Людмили Меткої



Мал.4. Напувалки для свійської птиці. Глина, гончарний круг, теракота, 27,5x18 см; 29,5x19 см.

Автор посудини праворуч — Українцев Павло Саменович. Бутківка, Луганщина.

Середина ХХ ст. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному,

Центр дослідження українського гончарства. Фото Людмили Меткої

Залежно від розмірів, «горшки» поділялися на такі різновиди: «горща» (як кухоль, риночка) — пів літра; «лідвороти» — літрів на три; «лідснізок» — до відра, а «смоз» — літрів на 25-30 [5, арк.27]. Наприкінці XIX ст, як пригадують місцеві жителі, у селі Бутківка також побутували подібні назви: «...Сторика якось називали сніз, лідснізомова. Кашиник — це маненецький...» (Бутківка) [6, арк.11]. Пізніше, у середині ХХ століття, коли в селі працювали заводи, вироби називались уже по-іншому: «...У нас так на заводі не називалося. Ми робили нас літр. Двохлітровка, п'ятлітровка, п'ятнадцятлітровка, двадцятлітровка — але у нас було назва» (Бутківка) [6, арк.12].

Під час експедиції вдалося знайти кілька цікавих форм посуду. В селі Литвинівка Біловодського району на початку ХХ століття працював гончар Сергієнко Григорій Романович. Окрім глечиків, горщиків, макітер, він виготовляв великі посудини з потовщеннями, розхиленими назовні невисокими вінцями, які донизу переходят у круглі, але без зламу, плечі, а потім плавно спускаються в бічки й нешироке денце. Горличко цієї посудини має такі розміри, як у звичайног банки, хоча форма нагадує горщик. Найширша частина виробу розміщена не так, як у горщика більше до середини, а на 2/3 висоти. Завдяки цьому, й денце здається вужчим, аніж у горщика. Галина Романівна, дочка гончара, розповідала, що в таких посудинах вони зберігали різні крупи, тобто вони частково виконували роль банки (мал.4К).

Кілька цікавих виробів знайдено в селі Бутківка. За формую вони нагадують кувшини, але мають вужче горло та середньої висоти шийку, з ледь вигнутими потовщеннями вінцями. У таких посудинах також тримали воду, зерно, крупи. Подібна формаю, але з трохи ширшим горлом і нижчою шийкою, так звана «медянка» чи «медянця» (мал. 11К, 12К). Тут же знайдено напувалку («лобілку») для свійської птиці (мал.4). Це посудина у вигляді кубушки, але з ширшим і масивнішим денцем. Угорі має точнісінько таку шийку, але без отвору. Вона виконує ту ж роль, як і «шишечка» на покришці: за неї напувалку переносять з місця на місце. Унизу, при основі виробу, на висоті близько 3 см від денця, зроблено круглий отвір до 3-4 см у діаметрі. Через цей отвір набирається і випливачається вода. Напувалка ставиться в посудину, в коритце чи миску такої висоти, щоб налита в неї рідина, покривала отвір у напувалці. По мірі випливання, випаровування чи висихання води нижня посудина буде постійно наповнюватись водою. Це дуже зручне пристосування.

Глечик Луганщини також має особливу форму. Він не таких опуклий, як, скажімо, полтавський чи волинський, має вищу, пряму, а часто й ледь завужену доверху шийку (мал.5).

Миски, за спогадами старожилів, мали довільні розміри й форми. Ми знайшли тільки одну миску та кілька сфотографували, а цього недостатньо, щоб



Мал. 5. Глини. Глина, гончарний круг, теракота, 28x14,5 см; 25x13,5 см. **Литвинівка, Луганщина.** Перша четверть ХХ ст. Зберігаються в музеї будинку культури с.Литвинівка. Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Мал. 6. Кувшин. Глина, гончарний круг, розпис ангобами, теракота, 34x27 см. **Луганщина.** Початок ХХ ст. Зберігається в музеї Шульгинського будинку культури. Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



систематизувати їх і зробити певні висновки (мал.19К). У селі Євсуг нам вдалося знайти два друшляки. Вони мають назви: «цидилка», «трушляк». Це глибока миска з отворами на дні та в нижній частині боків (мал.4К).

Окремо слід сказати про іграшки-свистунці, які, як зазначають інформатори, виготовлялись у великий кількості в кожному з обстежених сіл. Зокрема, мешканці Євсуга так і називали — «євсузькі свистунці». Відомо, що їх робили в Євсузі, Бутківці, Брусівці, Пархоменко. Виготовляли іграшки — коники, козлики, пташки. «Свистки робили: канюм робили, птичкою. Я на палець раз зробив. А тепер отуто-во з пальця зняв, хвостик приробив, гризку, там насік. І щоб він свистів, то під хвостиком одну дірочку і збоку дірочки, і граєш ото» (Євсуг) [5, арк.27]; «...І робили свистуни, було таке. Пташечка була на одній ніжці...» (Брусівка) [5, арк.42]; «...Свистунці робили. Хто що зробе. Робили вареничком, віддерували» (Пархоменко) [6, арк.8]. Під час експедиції вдалося знайти в Євсузі лише одну таку іграшку (мал.1). Коник-свистунець виготовлено способом наливлювання на великий



Мал. 7. Кухоль. Глина, гончарний круг, теракота, 16x19 см. **Знайдено в с.Шульгинка, Луганщина.**

Кінець ХІХ-поч. ХХ ст. Зберігається в музеї Шульгинського будинку культури. Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

палець руки. За формою, він має не таку видовжену форму, як, скажімо, опішненський. Висота його більша від довжини. Щоправда, однієї іграшки недостатньо для того, щоб узагальнено стверджувати про поширеність цієї форми в усіх гончарних осередках Луганщини.

Окрім побутового посуду, на Луганщині виготовлялися й інші вироби: «вази», «баранці», «баришні», «капілки». «Коники робили, а баришні також ж... Це ж робиця так — юлка, тут жи ж отак руки, а тоді так на марличку та отак давиш, а воно ж вилазе, як кучирі, — цу голова така буде кучиркова. І тоді ж ото зробиш їй сарафанчик....» (Бутківка) [6, арк.13];

«І робили різмі такі хвісгури. Тоді робили баран ото з рогами. Робили всередині кришечку — коліпак» [1, арк.41]; «Робив я коня колись, зелений токий, довоє стояв; баран був з глини» (Євсуг) [5, арк.38].

Гончарні вироби Луганщини мають переважно видовжені форми, тощі, порівняно з посудом на Полтавщині, стінки, ширші денця. Це можна пояснити тим, що луганські глини не такі пластичні, як полтавські. У кожному з обстежених сіл було взято зразки глин.

Під час двох етнографічних експедицій на Луганщину (2001-2002) було зібрано близько 120 глиняних виробів, велику кількість частин посуду, зафіксовано близько 700 термінів гончарської лексики, зібрано відомості про 132 місцевих гончарів, про їх життя, умови праці, економічне становище, особливості гончарного промислу в кожному з обстежених сіл, 24 фотографії народних майстрів Луганщини, які займаються гончарством наприкінці ХІХ-першій половині ХХ ст.

Більшість сімей гончарів були малоземельними, гончарювали протягом року. Майже в кожній родині виробництвом були зайняті всі члени сім'ї. Діти допомагали готувати глину до роботи, переносити вироби до горна та від нього. Старші сини вчилися в батьків гончарювати, возили посуд на продаж. Дружини майстрів торгували глиняними виробами на базарах та ярмарках. Гончарство для сімей гончарів було основним джерелом прибутку та існування. «...Мало в кого земля була, а то більше не було землі. В основному оце займалось наше село горшками, а хліб так сіяли... А як сіяли — розкида руками, а боронаю заволоче, а тоді каже: «Хоч роди, хоч не роди, а я собі за горшки вимірюю» (Пархоменко) [5, арк.43].

У моїй попередній статті про гончарство Луганщини було подано перелік населених пунктів Луганської області, які згадуються в літературі як

осередки гончарства [4, с.23-24]. Проведені протягом 2001-2002 років польові етнографічні експедиції засвідчили, що гончарство побутувало в таких селах Луганщини:

1. Брусівка (Біловодський район);
2. Бутківка (Старобільський район);
3. Євсуг (Біловодський район);
4. Лиман (Старобільський район);
5. Литвинівка (Біловодський район);
6. Олександрівка (Станично-Луганський район);
7. Пархоменко (Макарів Яр)
(Краснодонський район);
8. Тишківка (Новопсковський район).

Не підтвердилися відомості про існування гончарства в селах:

1. Містки (Сватівський район);
2. Підгорівка (Старобільський район);
3. Чугинка (Станично-Луганський район);
4. Шульгинка (Старобільський район).

У селах Бутківка, Денцівка, Містки, Підгорівка, Лиман, Євсуг, м.Старобільськ були цегельні.

Гончарні вироби макаровоярівських, брусівських, літвинівських гончарів — вагомий внесок у скарбницю української народної творчості. На жаль, особливості соціально-економічного розвитку цього регіону в ХХ столітті привели до їх зникнення. Тому зібрані під час експедицій матеріали є важливими для наукових студій українського гончарства. Вони допоможуть визначити своєрідність гончарства Луганщини та його місце й роль в системі традиційно-побутової культури Слобожанщини.

[Кольорові малюнки до статті дивіться на стор.35-39]

1. Лашук Ю.П. Українська народна кераміка: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. — Львів, 1969 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.2. — Од.зб.1/1. — С.182-189.
2. Мослов М.П. З історії розвитку народної творчості на Слобожанщині. Гончарство // Мурівський шлях — 2000: Матеріали фольклорно-етнографічного експедиції. — Харків: Регіон-Інформ, 2000. — С.64-75.
3. Матейко К. Українська народна кераміка ХІХ-ХХ столітті: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. — Львів, 1953 // Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.2. — Од.зб.1. — С.59, 61, 113, 122.
4. Меттка Л.О. Гончарство Луганщини (за матеріалами етнографічної експедиції) // Український керамологічний журнал. — 2002. — №2. — С.21-28.
5. Польові матеріали автора статті. — Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.7. — Од.зб. — 66.
6. Польові матеріали автора. — Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.7. — Од.зб. — 67.
7. Тищенко О.Р. Гончарне мистецтво Луганщини // Народна творчість та етнографія. — 1958. — №3. — С.110-119.

КОЗАКИ ЗАЙЦЯМИ НЕ БУВАЮТЬ...



На пальцях однієї руки можна порахувати мистців Києва, які сьогодні займаються гончаротворенням.

Сергій Козак — один із них. А почалося його гончарство випадково. Після закінчення Київського художньо-промислового технікуму в 1977 році Сергій чим тільки не займався для заробітку грошей, але з надзвичайною силою його приваблювала глина. Фахово опановувати гончарство в Києві не було де. Тому мистці вчилися один в одного готувати глину, центрувати її на крузі, наполегливо і вперто формувати якісь об'єми. Спочатку Сергій робив, що вийде; з часом, коли зрозумів суть центрування, почали з'являтися маленькі досконалі речі. Хоча глина піддавалася тяжко, проте саме таким чином Сергій набував досвіду. Відчув, що дещо може лише тоді, коли перший раз виставив свої твори на загальний огляд — взяв участь у виставці.

З 1990 року Сергій Козака прийняли в Творче об'єднання «Гончарі». Уже перші вироби (сервіз «Гончарська пластика», 1991) примусили звернути на мистця увагу, а пластика «Материнство» (1992) засвідчила зростання талановитого майстра.

Сергій Козак. Столик «Слон».
Глина, шамот, гончарний круг, ліплення, пігменти, теракота. Київ. 2000

© Володимир Онищенко, художник-кераміст

З перших своїх робіт Сергій почав поєднувати гончарні об'єми з архаїчною пластикою ліплення, використовував фактуру витягування на кругл, поєднував об'єм з об'ємом. Наслідком зусиль були оригінальні роботи, несхожі на вироби інших керамістів. У 1992 році з'явилася серія чайників у вигляді стилізованих птахів. (Забігаючи наперед, скажу, що в Сергія послідовників у творчості немає, бо його пластику важко повторити. Кожна його річ неповторна, а це виявляє майстерність мистця-кераміста).

Розповідаючи про творчість Сергія Козака, не можна поминути його дружину Надію і не розповісти про її мистецькі успіхи. Обоє вони — ровесники. У дитинстві Надія бачила відомий на Чернігівщині пузирьковський посуд, який ще траллявся на той час у селі, та гончарні вироби села Верба, яке знаходиться поблизу її села Радичів. Пригадує, з яким нетерпінням чекала малечка гончарів, а особливо їхніх свистунців. Потім декілька днів весь куток свистів. Можливо, підсвідомо ще в дитячому віці, у неб сформувалося прагнення до прекрасного та любов до розпису кераміки.

Надія закінчила той самий тежікум, що й Сергій, тільки на рік пізніше. У 1989 році завершила навчання в Українському поліграфічному інституті імені Івана Федорова у Львові. Диплом — «Панорамна дитяча книжка «Котигорошко» — захистила на «відмінно».

Як здавна повелелося, у гончарів жінки малюють вироби, постійно удосконалюючись у своїй майстерності розпису посуду. Перша робота Надії — «Обереги» — поєднала пластику глини з графікою, ритуванням та кольором. На противагу Сергію, свою керамічну пластику вона переважно ліпить руками, застосовуючи виготовлені на круглі окремі елементи, наприклад носики до чайників. З перших робіт експериментує в розписах своїх творів. Мало хто міг здогадатися, що для поліхромного розпису кераміки можна використовувати звичайні гуашеві фарби (особливо ж холодних тонів), які потім випалюються в печі. Зробивши ще в 1992 році сервіз «Равлики» з поліхромним розписом, Надія зрозуміла, що може творити в кераміці речі, які всім подобаються.

Розписи Надії Козак — це поєднання фактури, ритування з кольоровим об'ємом та лапідарними площинними акцентами кольору. В кожній роботі відчувається почуття міри, що притаманно, насамперед, жінці-мисткині.

Роботи Сергія та Надії Козаків користуються попитом не лише в Україні. Скажімо голландський колекціонер Міхель Суптерс у своїй збіргації кераміки з усього світу має не одну роботу Козаків, постійно цікавиться успіхами подружжя в творчості, підтримує їх морально.

У 1999 році Надія Козак була учасницею Міжнародного конкурсу вжиткового мистецтва в Японії (м. Каназава), де виставлений чайник «без назви» отримав Почесний приз (твір придбав міський музей мистецтва).

Окрім Всеукраїнських виставок, подружжя, зокрема Сергій, брали участь у міжнародних виставках з кераміки (Єгипет, 2000; Тайвань, 2000; Японія, 2001). Серед мистців-керамістів Києва тільки вони останнім часом мають міжнародні каталоги зі своїми роботами та персональні запрошення до участі в інших виставках-конкурсах кераміки.

У подружжя є багато спільних робіт, є й індивідуальні, але і вони сприймаються в одному контексті, одним прізвищем — Козаки. Їхні роботи останніх років — журнальний столик Сергія «Слони» (2000); твори Надії: чайник «Все рухається» (2000), «Передчуття осені» (1996), «Музика весни» (1999) — засвідчують, що Київ і,



Надія Козак.

Ваза із серії «Вази, що танцюють».
Глина, шамот, ліплення, ангоби, пігменти, розпис, теракота.

Київ. 1999

Надія Козак.

«Передчуття осені».

Глина, гончарний круг, ліплення, антобі, пігменти, розпис, теракота.

Київ. 1996



зокрема, українське декоративне мистецтво в цілому мають непересічних, талановитих майстрів зі своїм стилем і баченням речей. А їхня нова керамічна серія «Вази, що танцюють» (1999) та «Подорож-2» (2002) (шамот, поліхромний розпис) тільки підтверджують це. Я переконаний у тому, що подружжя Козаків потужно і впевнено крокує до своїх висот творчості і вже зараз роботи Сергія й Надії є цікавим явищем українського мистецтва.

Слід зауважити, що мистці зростали в своїй творчості самі по собі, від роботи до роботи. Якось школи, стилі, впливу народних майстрів, досвіду, що передається, скажімо, від учителя учневі, в їхніх роботах не відчувається. На перший погляд, їхня творчість сприймається модерною космополітичною керамікою, в якій мало українського, але це, підкresлюю, лише

на перший погляд. Коли починаєш аналізувати їхні твори, то все ж таки помітно вплив народних форм старих майстрів. Гончарний круг теж єднає їх із традиціями народного мистецтва.

До недавнього часу в Києві ця біда власності, на жаль, багатьом мистцям, які самі по собі, за покликом серця звернулися до пластичних властивостей глини. Можливо, з реорганізацією художньо-промислового технікуму в Київський Інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука в Києві з'явиться відповідна школа, але це буде не так швидко, як того б хотілося. Окрім студентів, які хочуть чомусь навчитися, інституту необхідно мати сильних викладачів, так би мовити, особистостей, які можуть навчити: мистців, які створили свою школу, бездоганно володіють пластикою глини, зросли самі як особистості на ґрунті народного мистецтва, на традиціях і звичаях народних майстрів та українського народу, які в своєму житті послуговуються українською мовою. Так, мова — це явище генетичне, можна сказати — космічне, яке суттєво впливає на світогляд мистця і його творчість. Мова — це нитка Аріадни, яка існує між творцем і його народом. У нашій мистецтвознавчій науці ніхто не порушував цієї проблеми, висвітлюючи творчість того чи іншого мистця. Хоча це дуже важливий фактор і його вже час усвідомити всьому суспільству. Адже, як можна творити українське мистецтво, сповідуючи не українську мову?! Це нонсенс, проте у Києві таке явище повсюдно типове. Інститути, у більшості своїх, виховують яничарів. Можете мені заперечити, прошу! Перефразуючи Василя Симоненка, можна сказати: можна все на світі вибирати, вибрати не можна тільки мови. Треба пишатися тим, що в цей Світ Божий ти прийшов Українцем, живеш серед Українців і є частинкою цього великого Народу.

Подружжя Козаків втішають їхні діти — Олена та Олександр, які нещодавно стали студентами Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. Олена вже має більше тридцяти робіт мальованої гончарної пластики (чашки, вази для квітів), у якій відчувається її власне бачення та розуміння ужитковості побутових предметів. Олександр працює в скульптурі, має свої досягнення та прагнення. Настане час, а, власне, він уже настав, і можна буде організовувати виставку родини Козаків, таких різних і водночас єдиних, яких об'єднала спільна любов до глини.

12.09.2002



Сергій Козак. Гончарні скульптури. Ліна, гончарний круг, ліплення, пігменти, теракота. Київ. 1996

Сергій Козак.
«Материнство».
Ліна, шамот,
гончарний круг,
ліплення, теракота.
Київ. 1992



Надія Козак. «Там, де живе південний вітер», ліна, ліплення,
ви才是真正, пігменти, ангоби, теракота. Київ. 1999



Сергій Козак. Київ. 2001. Фото Олеся Пономарєва.
Національний музей-заповідник українського
гончарства в Опішному. Національний архів
українського гончарства



Надія Козак.
«Обереги».
Лінна, ліплення,
різування, ангоби,
пігменти, полівка.
Київ. 1992



Сергій Козак.
«Болос вітру».
Лінна, гончарний
круг, ліплення,
пігменти, полівка.
Київ. 1997.
Зберігається
в Музеї кераміки
(м. Тайлеб, Тайвань)



Надія Козак.
Чайник «без назви».
Лінна, гончарний круг, ліплення,
ангоби, пігменти, розпис.
теракота. Київ. 1999.
Засвоювальна премія
Міжнародного конкурсу
важкого мистецтва
(м. Каназава, Японія)

Людмила Метка

ПРОВІДНІ ГОНЧАРНІ ОСЕРЕДКИ ЛУГАНЩИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (стор.23-29)



Мал. 1. Садиба гончаря Петра Богомазова.

Хату збудовано на початку ХХ ст.

Єсуг, Луганщина. 2002. Фото Людмили Меткої.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Отиному. Національний архів українського гончарства



Мал. 2. Колишня гончарівна Ганна Олександровна Ткаченко (дочка гончара Олександра Платоновича Трубчевського).

Бутківка, Луганщина. Квітень 2002.

Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Отиному. Національний архів українського гончарства

Мал. 3. Панорама села Пархоменко (до 1953 року — Макарів Яр). Луганщина. 08.10.2001. Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Отиному. Національний архів українського гончарства





Мал.4. Григорій Лукич Жуков з друшляком роботи батька — гончаря Луки Семеновича Жукова. Євсуг, Луганщина. 22.04.2002. Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства



Мал.6. Колишній гончар Віктор Романович Хоменко з макітрою власного виробництва. Євсуг, Луганщина. 22.04.2002. Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства



Мал.7. Колишній гончар Павло Семенович Узовенко.

Бутківка, Луганщина. Квітень 2002 року. Фото Людмили Меткої.

Національний музей-заповідник українського гончарства

в Опішному. Національний архів українського гончарства

Національний архів українського гончарства





Мал. 8.
Кубушки і кувшин.
Сінця, гончарний круг,
різування, полив, 30х18,5 см;
26х20 см; 18х14 см;
27х20 см.
Пархоменко, Луганщина.
Перша четверть ХХ ст.
Історико-меморіальний
музей с. Пархоменко.
Фото Людмили Меткої.
08.10.2001. Національний
музей-заповідник
українського гончарства
в Опішному. Національний
архів українського
гончарства

Мал. 9. Банки. Глина, гончарний
круг, різування, полив, 30х18,5 см;
22х15 см.
Євкуг, Луганщина.
Перша четверть ХХ ст.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному;
Центр дослідження українського
гончарства. Фото Людмили Меткої.
2001

Мал. 10. Вироби гончарів села
Бутківка, Луганщина. Перша
половина ХХ ст. Національний
музей-заповідник українського
гончарства в Опішному.
Центр дослідження українського
гончарства. Фото Людмили Меткої.
Катень, 2002





Мал. 12. Олександр Платонович Трубачов.

Банка-медянка. Глина, гончарний круг, розпис, теракота, 37x31 см. Бутківка, Луганщина. 1940-і роки.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Центр дослідження українського гончарства.

Фото Людмили Меткої

Мал. 11. Банка-медянка. Глина, гончарний круг, розпис, теракота, 37x27 см. Бутківка, Луганщина. Перша половина ХХ ст. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Центр дослідження українського гончарства. Фото Людмили Меткої



Мал. 13. Банка. Глина,

гончарний круг, теракота,
26x23 см. Литвинівка,
Луганщина. Початок
ХХ ст. Зберігається в
Литвинівській загальносвітній
школі. Фото Людмили Меткої.

Національний музей-заповідник
українського гончарства в
Опішному. Національний архів
українського гончарства



Мал. 14. Приморій

Романович Світленко.

Банка. Глина, гончарний
круг; теракота, 37x28 см.
Литвинівка, Луганщина.
Перша чверть ХХ ст. Національний
музей-заповідник українського
гончарства в Опішному. Центр
дослідження українського гончарства.
Фото Людмили Меткої



Мал. 15. Молочник. Ініц., гончарний круг, ритування, поліва, 28x22 см.
Знайдено в с. Шуптинику, Луганщина. Середина ХХ ст. Зберігається
в музеї Шуптинського будинку культури. Фото Людмили Метко. Національний
музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів
українського гончарства



Мал. 17. Ринка.

Ініц., гончарний круг, ритування,
поліва, 18x17 см. **Початок ХХ ст.**
Старобільський краєзнавчий музей.
Фото Людмили Метко.
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського гончарства

Мал. 18. Микола Федорович Мірошниченко. Кувшин.
Ініц., гончарний круг, ритування, теракота, 44x31 см.
Бутківка, Луганщина. Середина ХХ ст. Національний
музей-заповідник українського гончарства в Опішному.
Центр досліджень українського гончарства. Фото Людмили Метко



Мал. 16. Макитея-рінка. Ініц., гончарний круг,

ритування, теракота, 20x20 см. **Єасус, Луганщина.**
Перша половина ХХ ст. Приватна збірка Ф. А. Корсуня.
Фото Людмили Метко. Національний музей-заповідник українського
гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства



Мал. 19.

Мінська.

Ініц.,
гончарний круг,
теракота, 16x38 см.
Луганщина. Початок
ХХ ст. Старобільський
краєзнавчий музей. Фото Людмили
Метко. Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського гончарства

Галина Івашків

МОТИВ «ВОЛОШКИ» У ДЕКОРУВАННІ КЕРАМІЧНИХ ВИРОБІВ (стор.88-95)



Мал.1.
Кахля лицьова.
Лицна, відтиск у формі, поліва,
21,5x18,5x8 см.
Львів. XVII ст.
МЕХП, збірка
Петра Лінинського,
ЕП 84066.
Фото Галини Івашків



Мал.2. Кахля лицьова. Лицна, відтиск у формі, поліва,
19x18 см. **Львів (?)**. XVII-XVIII ст. МЕХП, К 10786.
Фото Галини Івашків



Мал.3.
Кахля карниза.
Лицна, відтиск
у формі, поліва,
10,7x22 см.
Львів. Перша
половина
XVII ст. МЕХП,
збірка Петра
Лінинського,
ЕП 83912.
Фото Галини
Івашків

Мал.4. Кахлі наріжні. Лицна, відтиск у формі, поліва, 19,5x13x8,5 см, 19,3x13x8,5 см.
Львів. XVII ст. МЕХП, збірка Петра Лінинського, ЕП 84017, ЕП 84018. Фото Галини Івашків





Мал. 5.
Кахля каризна кутова.
Вінна, відтиск у формі, польща, 14x17,5x9,5 см
Львів. XVII ст.
МЕХП, збірка Петра Лянинського, ЕП 84062.
Фото Галини Івашко



Мал. 7.
Кахля лицьова.
Вінна, відтиск у формі, польща, 20x18,2 см.
Фрагмент.
Львів. XVIII ст.
МЕХП, збірка Петра Лянинського, ЕП 83930.
Фото Галини Івашко

Мал. 9. Тарілка. Вінна, ангоби, польща; в — 5,5, д. — 26 см.
Ізник. Туреччина. XVI ст.
МЕХП, К 12267.
Фото Галини Івашко



Мал. 6.
Кахля фризова.
Вінна, відтиск у формі, польща, 11x18,5 см.
Львів. XVII ст.
МЕХП, збірка
Петра Лянинського.
ЕП 84028.
Фото Галини
Івашко



Мал. 8. Кахля лицьова. Рінна, відтиск у формі, смальц, 20x18 см. **Решельський замок, Ольштинське воєводство, Польща.** XVIII ст. НМК, 5975/7. Фото Галини Івашко



Мал. 10. Тарілка.
Фарфорова маса, відтиск у формі, смальц, розпис;
в — 5,5, д. — 24 см.
Влощувек,
Польща. Початок
XX ст. Приватна
збірка. Фото Галини
Івашко



Мал. 11. Комірець до жіночої сорочки (праворуч). Полотно, шовкові нитки, гладь, 28,5x7 см. Івано-Франківщина. 1930–1940. МЕХІ, ЕП 34047. Фото Ірини Іашків



— Мал. 13.
Торбника
для прічанальної ложечки.
Оксаміт, шовкові нитки,
ткаць, 15,5x6 см.
Полтава. 1920–1930.
Збірка Петра Лінинського.
Фото Ірини Іашків

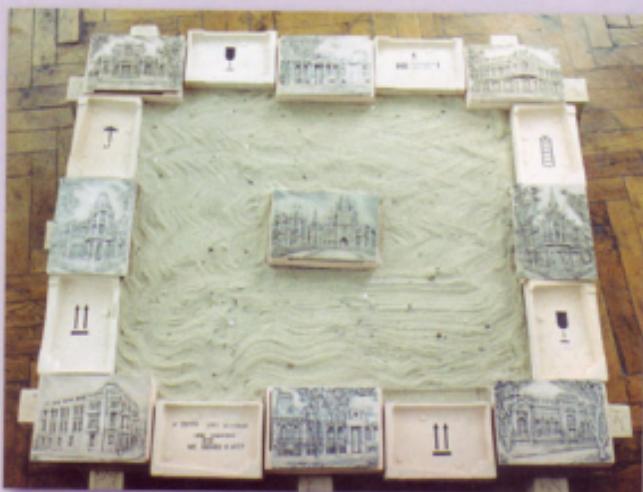
Мал. 15. Горщики.
Лінна, гончарий круг,
ангоби, поліва, 22,5x19,
19,2x17, 16x14 см.
1960–1970. Миколаїв,
Львівщина (7). Експозиція
народознавченої крамниці
у Кальміуській загальнодержавній
школі I–III ст. (Долинський район,
Івано-Франківська область).
Фото Ірини Іашків



Мал. 12.
Миколаїв
Конопельник.
Горщики.
Лінна, гончарий круг,
ангоби, поліва,
20,5x17,7 см
Миколаїв,
Львівщина.
1977, МЕХІ,
ЕП 76938.
Фото

Мал. 14.
Вінничка.
Лінна, гончарий круг,
ангоби, поліва.
Болімів, Польща.
Середина ХХ ст.
МЕХІ, ЕП 48369.
Фото Ірини Іашків

Людмила Шилімова-Ганзенко
«ЛИСТ НАЩАДКАМ» (стор. 96-97)



Людмила Шилімова-Ганзенко.
Інсталяція «Архітектурна ікона».

Лінія, шамот, літті, відрізок у формі, поліка, теракота, дошка, пісок, 115x105 см. Черкаси. 2002.

Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства

Мистець

Людмила Шилімова-Ганзенко в експозиції виставки «Лист Нащадкам». Черкаси. 2002. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства

Людмила Шилімова-Ганзенко. «Ходинки до СЛАВИ». Фрагмент експозиції виставки «Лист Нащадкам». На фото 1987 року відображені руйнування будинку в Черкасах з унікальними сидіями (літво кінця ХІХ-початку ХХ ст.). Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства



Людмила Гурин

СУБСТАНЦІЯ ЖИТТЯ В СТИЛІ РАДЬКА (стор.98-100)



Мистець Сергій Радко. Київ, галерея «Триптих», 20.09.2002.
фото Олег Пономарев. Національна Музейно-заповідна Українського
господства в Олешках. Національний архів українського Гончарства



Учасники церемонії відкриття персональної виставки Сергія Радька в київській галереї «Триптих».
Київ, галерея «Триптих», 20.09.2002. Фото Олеся Пощивала. Національний музей-заповідник українського
гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства





Учасники церемонії відкриття
персональної виставки Сергія
Радика в кіївській галереї
«Триптих».

- 1 — художник-кераміст
Гін Міміноши;
 - 2 — художник-монументаліст
Микола Малишко
 - 3 — директор теоретичного
об'єднання «Фонарі»
Тетяна Андрієнко;
 - 4 — художник-кераміст
Неллі Ісупова;
 - 5 — реставратор кераміки
Ольгина Шмінова
та художник-кераміст
Володимир Онищенко;
 - 6 — художник-кераміст
Олена Бланк.
- Київ, галерея «Триптих».
20.09.2002.
- фото Олеся Пашинська





Твори
Сергія Радька
в експозиції
виставки.
Київ, галерея
«Триптих».
20.09.2002.
Фото Олесі
Понизайлі.
Національний
музей-заповідник
українського
гончарства
в Опішному.
Національний
архів українського
гончарства





Твори
Сергія Радика
в експозиції
виставки.
Київ, галерея
«Триптих».
20.09.2002.
Фото Олеся
Пошивайла.
Національний
музей-заповідник
українського
гончарства
в Опішному.
Національний
архів українського
гончарства





Твори Сергія Радька в експозиції виставки.
Київ, галерея «Триптих», 20.09.2002. Фото Олеся Пшибільта.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського гончарства



Наталія Матвійчук

«ПЕРЕДЧУТТЯ СВІТАНКУ» (стор.101-102)



Образ «Мистецтва графіки» у виконанні учениці 9 класу Колегуму Ірини Петренко

Образ «Мистецтва кераміки» у виконанні учениці 9 класу Колегуму Оксани Чубань

Образ «Світанку» у виконанні учениці 3 класу Колегуму Жанни Різниченко

Образ
«Мистецтва живопису»
у виконанні учениці
9 класу Колегуму
Оксани Ноздріної



Учасні 9 класу Колегуму мистецтв у Опішному на вернісажі віноюї груповій виставки «Передчуття світанку»:



(зліва направо, стоять) Олександр Підченко, Наталія Конюшко, Наталія Матвійчук — учителі образотворчого мистецтва та гончарства, Оксана Чубань, Олеся Кирічок, Оксана Ноздріна, Лілія Лещенко, Віталія Коломієць, Інна Школенко, Ірина Петренко, Яна Іщенко, Олександр Черкас, (сидять) Сергій Сиволоб, Ярослав Жуков, Олег Мелашенко, Евген Зака.

До всіх малюнків:
Опішні 28.06.2002.
Фото Олеся Познякайла.
Національний
музей-заповідник
українського гончарства
«Національний архів
українського гончарства»

Лідія Мельничук

СПОМИН ПРО МАЙСТРА (стор.127-131)



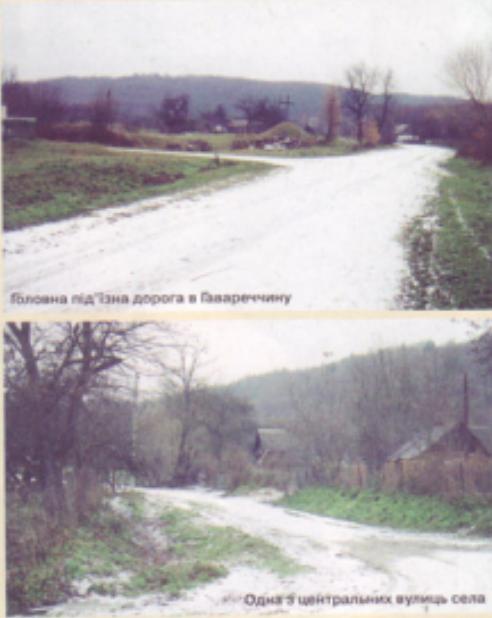
Гончар Олексій Лушишин. 1990-ті роки.

Автор фото невідомий. Зберігається в особистому архіві Лідії Мельничук (Винніца).

ВЕЛИЧІ ТРАГЕДІЯ

(стор.68-85)

ГАВАРЕЧЧИНИ



Одна з окраїнних
вулиць села

Місцевий красавиця





Єдиний
сільський
магазин
«Продукти»



Занедбані
дворища





Рештки
сільського
будинку
культури



Розграбована
сільська школа



Бончар Геннадій Бакусевич
біля стін рідної школи
з автографами учнів





Ще «жовте»
дворище села



Промадська криниця
в центрі села



Характерні житлові
й господарські будівлі



Хата гончаря
Геннадія Бакусевича





Хата гончаря
Богдана Бакусевича



Хата гончаря
Геннадія Бакусевича

Спорожніла хата
гончаря
Степана Парбузинського



Бончар
Богдан
Бакусевич
блія родинного
горна

Вигляд горна
Бакусевича
збоку



Учасники етнографічної
експедиції до Гавареччини:
(зліва направо)
кудожник-кераміст,
один з найбільших
ентузіастів відродження
гаварецького гончарства
Ярослав Славінський;
декан факультету історії
та теорії мистецтва
Львівської академії мистецтв
Ростислав Шмагалю; директор
Інституту керамології
– відділення Інституту
народознавства НАН України
Олеся Пошивайло з гончарем
Богданом Бакусевичем
блія його родинного горна





Брати-бройні Геннадій (ліворуч) і Богдан Бакусевич



Пончар Богдан Бакусевич біля власних глиняних виробів





Вінчарний круг
Володимира Гарбузинського



Пліна на помості і гончарний круг
у хаті Богдана Бакусевича





1

Лончарська «трійця» сучасної Гавареччини:
1 – Богдан Бакусевич; 2 – Євгеній Бакусевич; 3 – Володимир Парбузинський

2



3





Художник-кераміст,
один із найбільших
ентузіастів
гаварецького
гончарства
Ярослав Славінський
біля власної
хати часів
відродженецького
руху



Гончар Мар'ян Бакусевич. Півареччина, Львівщина. 1983

Гончар Мар'ян Бакусевич. Півареччина, Львівщина. 1987

Гончар Мар'ян Бакусевич із сином Богданом на святі у Львівському музеї народної архітектури та побуту. Львів, ~1987-1988



Микола Бакусевич

Автори фото навідомі. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства. Фотографії передав до архіву Богдан Бакусевич

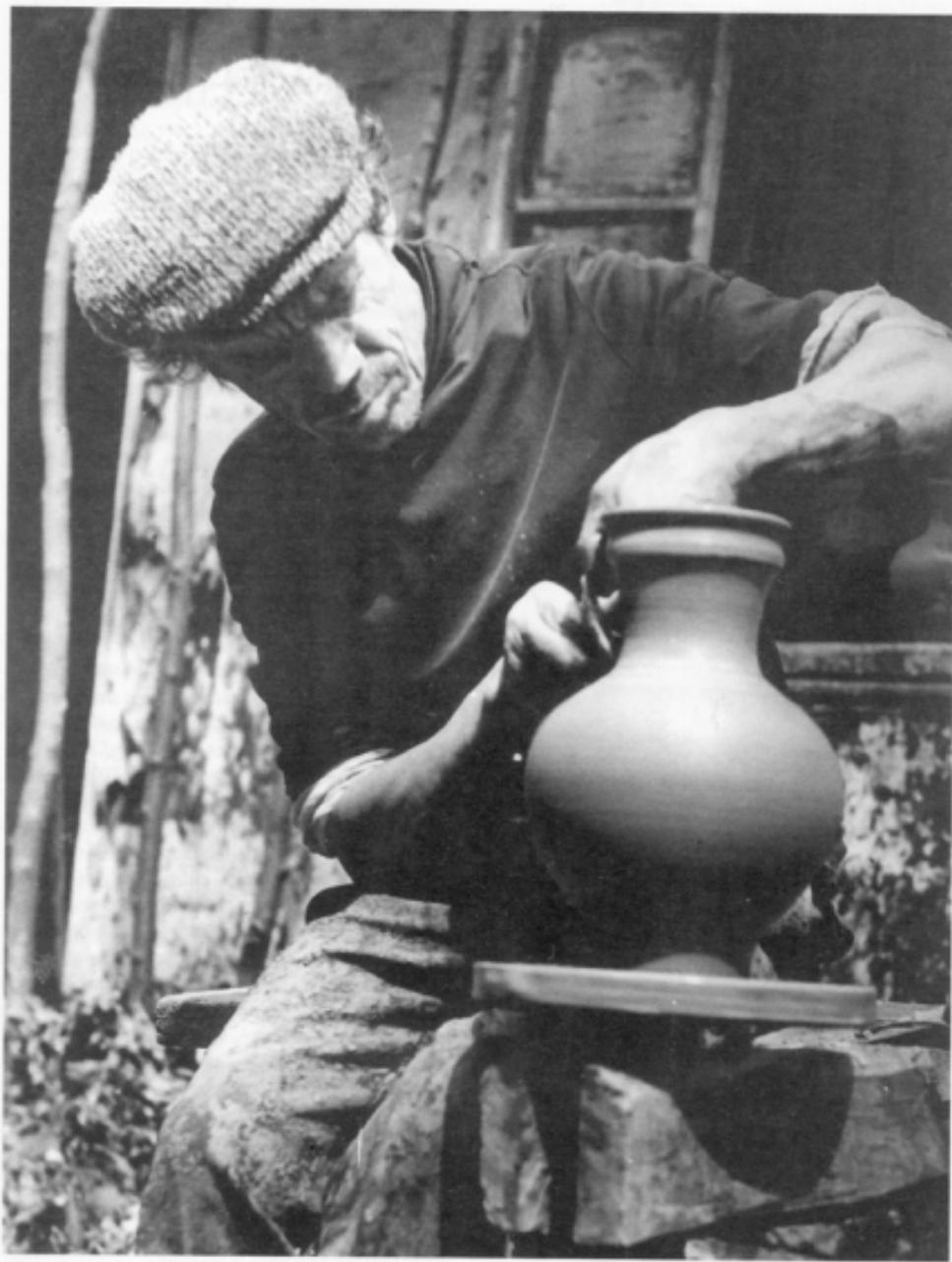


Гончар Мар'ян Бакусевич [11.08.1931-12.06.2000]
і його дядько Володимир Бакусевич [1916-1990?] (праворуч),
Гавареччина, Львівщина. Кінець 1980-х рр.

Гончар Мар'ян Бакусевич. Гавареччина, Львівщина.
~1987-1988

Автори фото невідомі. Національний музей-заповідник українського
гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства.
Фотографії передають до архіву Богдан Бакусевич





До кольорових фото на стор. 52-64:

Гаадреччина, Львівщина. 18.11.2001. Фото Олеся Щочівайлі.
Національний музей-заповідник українського гончарства
в Опішному. Національний архів українського гончарства

© Олексій Пошивайло, доктор історичних наук
(Інститут керамології – відділення Інституту
народознавства НАН України)

27.10.2002

ДО ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ГАВАРЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ ДИМЛЕННОЇ КЕРАМІКИ



Із великої кількості відомих раніше гончарних осередків Львівщини, де виготовлялася димлена кераміка (Миколаїв, Глинське, Сокаль, Дрогобич, Гологори, Шпиколоси, Лагодів та ін.), нині «животіс» одна лише Гавареччина.

Колись тут на 90 дворів припадало 90 гончарів, а зараз працюють лише три майстри: Євген Бакусевич (1962 р.н.), Богдан Бакусевич (1974 р.н.) та Володимир Гарбузинський (1964 р.н.). Усі троє передають секрети гончарського ремесла у своїх уже покійних батьків — Мар'яна Бакусевича та Романа Гарбузинського.

Проте більшість їхніх виробів дещо відрізняються від батьківських (традиційно гаварецьких). Неважаючи на те, що гончари сумілінно дотримуються прадідівської технології виробництва (змішують два види глини, що взятий кінами з Ушни й Сасова, температуру випалювання витримують до 1000°C і т.д.), формотворення зазнало певного спрощення. Причину тут слід вбачати, мабуть, у тому, що **нині перервався безпосередній зв'язок між творцями й споживачами народних витворів**. Після широкої популяризації мистецтва димленої кераміки попит на неї з боку сільського населення дещо скоротився, вироби поступово почали втрачати свої утилітарні функції і набули сувенірного характеру, що диктувалось смаком замовника. На базарі і ярмарки гончари свій товар уже не возять, а збувають через перекупників, що не дозволяє вивчати запити покупців.

Дійшовши до межі зображення, майстри із величезним смутком згадують ті «золоті часи», коли діяльністю і відродженням осередку наприкінці 1980-х років цікавились Товариство Лева, культурно-мистецькі організації, професійні художники.

Гончар Геннадій Бакусевич за роботою.
Гавареччина, Львівщина. 2002. Фото Романі Мотиль

© Романа Мотиль, кандидат мистецтвознавства
(Інститут народознавства НАН України)

Сьогодні про їхні масові акції, скеровані на підтримку традицій народної кераміки, нагадує хіба що прокладена дорога до села і виставка гаварецьких творів у Олеському замку. Проте, якби не ці заходи, що привернули увагу громадськості, хтозна, чи збереглося б, чи дожило б це прадавнє ремесло, нехай і в такому занепадаючому стані, до наших днів. Особлива заслуга тут належить подружжю професійних мистців — Ярославі та Ярославі Мотикам, які підтримували промисел ще в 1970-х роках. А в наш час економічної кризи, за словами народних майстрів, працюють вони «не щоб прожити, а щоб вижити». Довкола села нещадно вирубують і вивозять ліс, а важкі машини, тягнучи деревину, руйнують ще недавно прокладену едину дорогу. Страшно й подумати, що за пару років не буде чим розтопити гончарське горно! Уже сьогодні для випалювання майстри та їх помічники («пособники») йдуть по букову деревину для випалювання за 8-10 кілометрів. У Гавареччині немає школи, медпункту, перестав функціонувати магазин, постійні перебой з електропостачанням. Молодь усе більше тягнє до міста, не хоче займатися важким і виснажливим ремеслом. «Якби нас що оті податки не душили, — бідкається Євген Бакусевич. — А так доводиться випалювати вироби лише чотири рази на рік...»

Та найголовнішим, мабуть, є те, що гаварецький осередок не завмер, а, незважаючи на всі негаразди, все ще продовжує функціонувати. Гавареччина стала символом духовної пам'яті, поверненням до давнього генетичного коду традиційної культури.

А щоб не спинився навіки гончарний круг, необхідна зацікавленість народними промислами не лише з боку громадськості музеїв, торгівлі, а й з боку держави. Вкрай важливим є прийняття закону про відміну або хоча б пом'якшення оподаткування виробництва народних творів, а можливо, й надання народним майстрям державної дотації. Потрібно, щоб робота гончарів була, перш за все, економічно вигідною. А поки що гірко усвідомлювати, що на наших очах перериваються прадавні традиції самобутнього осередку гаварецької димленої кераміки.

23.06.2002

Володимир Гарбузинський. Гончарні вироби.
Глина, гончарний круг, лискування, димлення, теракота.
Гавареччина, Львівщина. 2002. Фото Романа Мотиль



ЩОБ НЕ ЗУПИНИВСЯ ГОНЧАРНИЙ КРУГ

У всякого своя доля
Тарас Шевченко

Чи бували ви на базарах восени у Львові, Тернополі, Бродах або Золочеві років двадцять-двадцять п'ять тому? Дражливі запахи дарів природи витали вже по дорозі до ринку, очі зупинялися то на червонобоких яблуках і медово-жовтих грушах, то на оранжевих кулках моркви і пурпурowych пірамідах помідорів. А в господарчому ряду гул стояв, мов у вулику: тут продавали барвисті яворівські забавки — дерев'яні тріскальця, метелики, возики; ужиткові речі — дерев'яні ложки, макогони, сита, хожлі; різноманітну кераміку — вазони, макітри, глечики, горняті, друшляки, миски, дитячі свистунці. І серед барвистої майоліки і посуду цеглястого кольору особливо виділялася сріблясто-чорна кераміка. «Це з Гавареччини», — казав у відповідь неговіркий вуйко-продавець, розминаючи цигарку, вийняту з пачки «Гуцульські»...

Недалеко від Львова, у Золочівському районі, між селищем Олеськом та селом Білий Камінь, у лісовій гущавині Воронецького узгір'я, біля підніжжя Святої гори, сковалося невеличке село Гавареччина. Воно належить до тих небагатьох осередків, де споконвіку, від покоління до покоління, передавалися як найдорожчу святыню секрети гончарного ремесла, де гончарний круг був невід'ємним атрибутом хатнього інтер'єру, а отвір гончарної печі темітів чи не на кожному селянському обійті.

... Гончарний круг. Його знали ще наші давні предки. Випалений глинняний черепок, який знаходить археологи, — це вісник із далечини минулих віків про майстерність древньої людини. Адже кераміка — це

не просто вироби з глини, це — своєрідний літопис розвитку людської культури, тільки треба вміти читати його письмена. Уламки глинняного посуду — іноді єдині свідчення існування на землі народів-носіїв культур, що так і йменуються: культура ямково-гребінцевої, шнурової кераміки, лійчастого посуду, кулястих амфор тощо. Трипільська кераміка, полів'яні миски й горщики Середнього Подніпров'я — усі вони виготовлені руками гончаря все з того ж найпростішого, здавалося б, матеріалу — глини. З тієї самої глини, з якої народилася й найтонша порцеляна. Недарма ж давні міфи та біблійна легенда переповідають, що й першу людину було виліплоено з глини, а на одному з давніх єгипетських рельєфів зустрічаємо зображення, де фігури людей стоять перед богом Сонця на стилізованому гончарному кругу...

Чимало легенд про тутешній край, чудодійне джерело на вершині Святої гори та про походження свого села пам'ятають літні люди в Гавареччині. Одну з них розповіала нам старенька бабуся Карольця, яка мешкала неподалік обійті братів Бакусевичів. Років двісті тому гончарі, як і інші ремісники, жили в середмісті Білого Каменя. Але пані Терезі — дружині одного з князів Вишневецьких, яким належали навколоїні землі, надто докучав дим, що піднімався від майстерень «чорними хмарами» і нібито затуляв небо над палацом. Поскаржившись князю, вона добилася того, що родини гончарів (а їх було п'ять) переселили в ліси, які підступали майже до самого містечка. Тут і започаткувалося село Гавареччина чи Гавареччина, як

говорять місцеві жителі. І живе відтоді гончарська традиція. Змалку привчалися гавареччани до праці на гончарному крузі, виготовляючи свої нежитрі, але також необхідні в господарстві вироби. Відомо, що в 1894 році вазони роботи гончара Яцька Домарницького експонувалися на Виставці Крайової у Львові; на початку ХХ ст. в селі працювали більше 60 майстрів-гончарів, випалюючи у своїх печах посуд на продаж.

...Чорна кераміка Гавареччини, або, як її ще називають, сива, задимлена чи закурена, — особлива. Коріння цього дивовижного мистецтва сягаєть II-го тисячоліття до н.е. Інтенсивно розвивалося воно на всій території України. У Галичині в XIV-XVI ст. існувало чимало осередків чорнодимленої кераміки: Потелич, Сокаль, Яворів, Миколаїв, Городок, Білій Камінь. Вона, як і барвиста майоліка, відповідала народному смакові, задоволяючи побутові потреби, не порушуючи традицій і не вбираючи нічого чужого своєму духовій і своєї сутності.

Минали роки, і час поволі вносив свої корективи: самобутній глинняний посуд відтінявся фабричним — з металу, фаянсу та скла. Як наслідок — поменшало в селі гончарів. Окрім того, як пояснював один старожил, що на початку 1950-х років усе обкладали податками, треба було платити «секретарію» за город і за сад, за худобу і за коня, за піч і за круг, мало що не за дим... І от відбили в людей охоту займатися цим ремеслом — на горбі багато глини чи дров не натягаш. А тепер ви дивуєтесь, чому воно відмерло, як скалічені гілки на дереві...»

Колись працюють майстрове село, відрізане від навколишнього світу бездоріжжям, тепер заражовано в розряд «неперспективних». Забуте, як кажуть, і Богом, і людьми, воно справляє гнітуче враження на кожного, хто вперше потрапляє сюди. Серед віковічної лісової зелені та старих горіхових садів село гине на очах — багато хат стоять пустками, забуто гончарські печі, заросли бур'янами покинуті колодязі з величезними корбами-колесами. Після дощу — болото непрохідне: ні стежки, ні дороги.

А як же люди? Як живуть вони в цьому селі? А так і живуть, чекаючи під облупленим магазином чи проскочить по лісовому бездоріжжю продуктова машина з хлібом. Хто молодший та сильніший — давно виїхав на роботу до Золочева, Львова і ще далі залишилися старі та немічні доживати в селі віку. Восьмого (!) учнів щодня долають п'ять кілометрів через ліс до школи в Білій Камінь. Хоч і є в Гавареччині своя школа, збудована в 1920-х роках «народним трудом», але вона пустує. Уже два десятиліття ніхто не сідав за довгі старі парті, частину яких у 1979 році перевезено до музею народної архітектури і побуту у Львові, де вони експонуються в приміщенні давньої галицької школи.

«безперспективне» село. А хто ж довів його до цього? Хто зумів відлучити людей від праці, яка приносила і задоволення, і радість? Не одне покоління гончарів викопалися в Гавареччині, а їхні вироби зустрічалися не тільки в галицьких, а й у подільських та заркарпатських господах — молоко в гаварецьких пладущиках довго зберігало свіжість і прохолоду.

Протягом останнього десятиліття в селі працювали кілька гончарів, які, незважаючи навіть на тяжкі умови праці (майстерня Володимира Архимовича, наприклад, розміщувалась у стайні) та фінансову скрутку (кна горщиків великих статків не наживеш), продовжували справу гончарського роду. Один із них — Володимир Бакусевич, чий роботи експонувалися на багатьох виставках, вважає свою роботу буденною і самою звичайною.

«Земля наша багата на глини, — затягнувшись міцним «щюком», оповідав його племінник Мар'ян Бакусевич. — «Пісної» глини, яка містить багато піску, повно в наших лісах, а «красну», багату на окис заліза, привозу від Лиховців біля Сасова. Обидві маси ретельно змішуються, і з цієї суміші на гончарному крузі робиться посуд».

За своїм гончарним кругом Мар'ян Бакусевич, непоказний з виду чоловік, мінявся на очах: погляд ставав уважним, зосередженим, руки — влізенінimi (бо відпрацьовані десятиліттями). І на круговерти в'язкий безформний кусень глини перетворювався під його чутливими пальцями в річ. Спохопившись, вражено помічашо: людина творить красу... А краса всесильна. Вона живе своїми життям, мов той кущ калини, що весною вбирається у білій запашний цвіт, осіннього дня спалахує соковитою червонінкою китиць, а взимку червоніє під вікном, як прикраса і ліки.

Ранок. Десь на краю села запіяв півень, за ним — другий, третій... Темні одвірки хат оживають, рипають двері. У стайні глухо обізвалася корова, вітаючи старенку бабусю-господиню; десь у дворі задзвеніла пилка, пробуючи мідь своїх сталевих зубів; зарипів коловоротом колодязь, і стукнуло об цикриня зрубу повне чистої водиці відро. Тільки ліс мовчить. Ледь шимрас букове листя. Його запах, змішавшись із живицевим, плине широким жолобом села. Ранок. Пора братися до праці.

На обійті гончаря, біля земляної печі, теж кипить робота. Уже висушене й вигладжене від 300 до 400 штук виробів. Тепер їх закладають рядами в горно печі для випалювання, а в менший отвір — «погрібець» — дрова: букові, грабові, березові, ясенові. Вони мають бути абсолютно сухими, бо ж температуру в горні треба довести за 800° — «як у коваля заліз».

Було це років з двадцять тому. Тихо перемовлячись, сиділи ми біля горна печі, в якій вогонь творив велике диво. Гончар — діdo Архимович — пильно

стежив за випалюванням макітер і водночас розкривав секрети виготовлення чорнодимленої кераміки. Коли передні вироби у печі вже набувають червоного кольору, з обох боків підсилюються землею, а в «погрібець» ще й ще підкладаються дрова; коли ж вироби стають «ясні, як світло», горно повністю засипається землею. Посуд набуває специфічного чорно-сріблястого кольору. Тут і вся таємниця технології. Чим надійніша герметизація печі, тим густішою чорноти (які «вороняче крило») набирають вироби. Після вистигала — наставала пора вибирати з неї глиняні дивотворіння. У руках уже була не глина, а посуд — гладенька дзвінка твердь.

Певно, не кожен (навіть найдосвідченіший) гончар пояснить науково суть хімічного процесу, що відбувається під час випалювання чорної кераміки. Не розкриє ту суть точною формулою. Але ж і не в тім річ. Адже не охопив формuloю всієї складності роботи майстра. Йому потрібно мати надзвичайно добре чуття і роками вироблене вміння, щоб вчасно, у потрібну хвилину засипати горно печі, довести її витримати гляняній посуд на певній межі випалювання, що триває не менше шести і не більше дванадцяти годин. Якщо його перепалити — розлетьтися на черепки. І ту єдину мить, коли пора, підкажуть тільки власний досвід та багаторічна практика.

Милують око маленькі сріблясто-чорні шедеври гончаря Володимира Архимовича. «Випалив тисячі посудин за свій вік. Ось тільки нікому передати своє вміння, нікому продовжити давнє гончарське ремесло в Гавареччині», — сумно зітхав тоді старий.

Це й справді так. Не стало Дмитра Веслинського — одного з найвідоміших гаварецьких майстрів, вироби якого на міжнародній виставці кераміки в італійському місті Фаенца в 1984 році були удостоєні золотої медалі, а фотопродукцію одного з вазонів поміщено в каталогі найкращих керамічних витворів народів Європи. Пішов із життя, забравши з собою не одну таємницю гончарської справи, Володимир Архимович. І залишилась у селі діючою лише одна піч на двох умільців — Володимира та Мар'яна Бакусевичів. Але й вони вже літні люди: їм далеко за сімдесят. Останнім часом згадав батьківську науку сімдесятисемирічний Степан Гарбузинський, який не торкався гончарного круга майже два десятки років. (На жаль, коли писався цей матеріал, нікого із них в живих уже не залишилось).

І гавареччани, і жителі навколишніх сіл мало цікавляться давнім оригінальним промислом, бо ж ... будь-який посуд можна купити в магазинах.

Однією з причин його згасання стало байдуже ставлення в 50-60-х роках ХХ століття до народного мистецтва тієї «нової інтелігенції», яка, за народним

висловом, «від села відбилася та до міста не причепилася». У жодному мистецькому вузі досі не проходять спеціального курсу (а колись же ж був!) з історії народного мистецтва. Тільки мізерні групи мистецтвознавців у спеціалізованих закладах займаються вивченням цього предмета. Отож чи не єдиними «споживачами» місцевої чорної кераміки були львівські музеї та окремі колекціонери-аматори, закохані в це самобутнє мистецтво.

Щоправда, стараннями львівських ентузіастів, серед яких і письменник Роман Іваничук, мистецтвознавець Борис Возницький і скульптори Ярослава та Ярослава Мотики, традиції гаварецької кераміки здобувають нове життя у творчості таких професійних мистців, як Ольга Винниченко зі Львова та Еріка Кононі з Ужгорода. Найбільш дієвими заступниками цього древнього промислу стали молоді захисники старовини з Товариства Лева. В 1987 р. вони організували чудову виставку чорнодимленої кераміки та аукціон у дворі Бернардинського монастиря, а виручені кошти віддали на впорядкування села та створення художньої школи майстрів гаварецької кераміки в Білому Камені.

У Білому Камені було створено школу народного гончарного промислу. Під керівництвом молодого ачтителя образотворчого мистецтва Ярослава Славінського вісім учнів вивчали азі мистецтва чорнолощеної кераміки. І серед них — Богдан Бакусевич, син гаварецького гончаря Мар'яна Бакусевича. На жаль, і це починання довго не пройшло.

Але перший крок до мети — відродити традиції давньої гаварецької кераміки, привчити молодь любити ремесло своїх діdів і прадіdів — зроблено. Треба сподіватися, що і студенти Львівської академії мистецтв, Коледжу декоративно-ужиткового мистецтва імені Івана Труша теж зацікавляться неоціненим досвідом старих народних майстрів.

... Беру по одному й уважно розглядаю чорнодимлені вироби, обережно знімаючи їх з полиць у своїй майстерні. Ось старі дротовані горнці без іменних майстрів. Ось макітра і вазон — роботи Веслинського. А це — посуд Архимовича: макітри, друшляки, свічки (одинарні і «трійці»). На денці — підпис майстра: «дідо Архимович не стидається ставити своє прізвище на кераміці власного випалювання. Згадую, як приспівливо сортував старий гончар посуд, вийнятий з печі: бив, трощив той, що мав хоч найменші ознаки браку («бо ж для людей роблю») і не годився для тривалого користування ним.

Тримаю в руках вироби Володимира та Мар'яна Бакусевичів, створені років тридцять тому для базарного дня в Золочеві (де їх були куплені ще моєю бабусею). А перед очима стоїть картина, як навпereбій розкуповували їх на початку 1990-х відвідувачі музею

народної архітектури та побуту у Львові. І пригадалася розмова в одному з кооперативних кафе нашого міста. Для оформлення інтер'єра та сервірування столів кафе закупило гаварецький чорнодимлений посуд (модно ж бо!). Та в глечиках, посуді для квітів вода чи молоко, сік, як говорили працівники цього закладу, не втримуються, а просочуються крізь стінки...

Здавна відомо, що річ декоративно-ужиткового мистецтва, пов'язана з практичним застосуванням, водночас має і художню вартість. Коли ж виріб, у даному випадку гаварецької чорнодимленої ужиткової кераміки, виготовляється тільки як сувенір, то, за своїми якостями, вже не відповідає ужитковому призначенню. Догода кон'юнктурним смакам (а чи не смакам) скочує ремесло в розряд халтури. А це, повірте, дуже сумно...

У рецензії на виставку кераміки Гавареччини, організовану в 1988 році Товариством Лева в Музей етнографії та художнього промислу Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського АН УРСР, жур-

налістка Ярина Коваль писала: «Із серії фотографій дивиться на відвідувачів виставки лагідне обличчя 102-річної жительки Гавареччини. Багато бачила ця людина на свою віку. І бурхливий розквіт дивовижного мистецтва своїх односельців і його занепад. І горює нашій сучасниці від того, що відійшли нащадки від одвічного ремесла, що майже не палахкотять ноги гончарські печі і не вигартовують дзвінку красу. Та все ж у кожній зморшці благородного обличчя світиться надія, що таки отяглються внуки, правнуки і праправнуки, і заспіває під тихими руками глини, і весело побіжить у нескінченому мандрівку гончарський круг».

На цих мажорних нотах і хочеться завершити не таку вже й веселу розповідь про долю одного із самобутніх галицьких промислів. Відродження його залежить від нас з вами, щоб не тільки музеїні експонати розповідали нашим нащадкам про високе вміння і тонке розуміння краси народними майстрами, щоб не зупинився гончарний круг на Гавареччині.

1. Голубець О. Львівська кераміка. — К.: Наукова думка, 1991. — С.5-11.
2. Історія українського мистецтва: У 6 т. — К., 1970. — Т.4. — Кн.2. — С.340-350.
3. Кравченко Я. Українська кераміка на міжнародній виставці // Народна творчість та етнографія. — 1985. — № 1. — С.94.
4. Кравченко Я. Щоб не зупинився гончарний круг // Чорівець веретено. — Львів: Каменяр, 1990. — С.11-16.
5. Лашук Ю. Покутська кераміка. — Опішне: Українське Народознавство, 1998. — С.15-23.
6. Лутий С. Українське декоративно-прикладне мистецтво. Випуск VIII. Кераміка: Конспект лекцій. — Львів: ЛДПДМ, 1993. — С.30-44.
7. Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва / Під ред. Я.П.Запаска. — Львів: Видавництво Львівського університету, 1969. — С.84-88.
8. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник у 2-х томах / За заг.ред. академіка Я.П.Запаска. — Львів: Афіша, 2000. — Т.2. — С.69-70.
9. Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі роки / За ред. Олеся Пшибівла. — Київ-Опішне: Молодь-Українське Народознавство, 1993. — Кн.1. — 520 с.

23.11.2001

КРАСА НОЧІ І БЕЗМІР КОСМОСУ

(СПОГАД ПРО СПРОБИ
ВІДРОДЖЕННЯ ГАВАРЕЧЧИНІ)

Чорна гаварецька кераміка, старовинний народний гончарний промисел... Українськими майстрами-гончарями витворено величезне розмаїття цього Богом даного ремісництва, на якому в усіх барвах і кольорах, як у дзеркалі, відбилася краса рідної землі, світу білого.

Чорний же, стриманий колір гаварецьких виробів зі сріблястими орнаментами — світоглядними символами українців — ніби зафіксував красу ночі, красу і безмір космосу з його зорями, світилами, що вказують нам шлях і нагадують, який він безмежний — цей світ Божий.

А й справді, якщо ви розкладете велику кількість кольорової кераміки, то гаварецька одразу візьме верх над тим розмаїттям; вас буде притягувати, як магнітом, до цих чорних граїв. Може, тайна чорного кольору і полягає в тому, що послинає й немоаби захоплює в собі усі інші.

Перша моя зустріч із цим дивом українського таланту і духу так і сталася. То був приблизно 1985 рік. Львівське телебачення, разом з українським, як воно тоді скорочено звалися УТ, знімало передачу «Скарби

Гончар Мар'ян Бакусевич. Гавареччина. «1987 рік». Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

© Дарія Ткач, режисер

(Львівська державна телерадіокомпанія)

музеїв України». Її незмінний ведучий Василь Глинчак зі Львова та режисер Олександр Рилекс і редактор Валентина Петренко з Києва знімали по всій Україні п'ятнадцятихвилину щотижневу передачу впродовж багатьох років. Мене було запрошено туди асистентом режисера, і я за режисерським пультом пересувного телевізійної студії «Магнолія» повинна була знімати колекцію гончарних виробів гаварецького майстра Мар'яна Бакусевича. Враження було неповторне!!! На прильбі сільської хати (а це було у Львівському музеї народної архітектури і побуту) було розкладено оцю красу. Під стріхою, на фоні старої дерев'яної стіни хати, яка випромінювала століття, енергію сонця, — це було фантастично: дзбанки, горняті, миски, горщики, друшляки, граціозні дібніята (малі й великі!), макітри із символами світового дерева, колосками, води на чорному фоні сріблом — подих перехоплювало!

Передачу було записано, а в мою душу поселився неспокій. Хотілося побачити, поїхати у той край, познайомитися з тими людьми, які витворили всю цю красу.

Така нагода трапилася. Архіваріус історичного архіву у Львові Мирослав Решетило теж зацікавився Гавареччиною, і ми разом поїхали на Золочівщину.

Оселілися гаварецькі майстри поблизу Білого Каменя. З іншого боку, рукою подати, — Підлісся, де народився Маркіян Шашкевич, автор «Русалки Дністрової», «Читаночки» і не тільки. А з третього боку — за горою і на горі — Олесько з його відомим замком, галереєю.

Зійшовши з автобуса перед Білим Каменем, до Гавареччини треба було йти пішки через гарний ліс, бо ні дороги, ні транспортного сполучення з цим селом не було. Було літо, і до Гавареччини ми наблизились уже з дарами лісу (грибами, зіллям), скуштувавши лісових суніць, малини, чорниць, ожини. А іван-чай тут вище людського зросту!

Саме село розташувалось у долині серед лісів, так що важко було відрізнити, де закінчується сад гаварецького господаря, а де починається ліс. Одним словом, зайці тут у вікна заглядають. По всьому селу — джерела: достатньо поставити бочку, трохи заглибити її в землю, і життєдайна водиця в одну дірку втекає, а в іншу — витікає. От і криниця! Кукурудза, квасоля на тичках (по два-три метри заввишки),

сади, квіти. А ввечері така поліфонія цвіркунів і хори пташині на світанку, що серце посміхається і зашкالює від неземної благодаті.

Сонце сходить із-за гори, і коли перші промені падають на білі стіни хат, стайні, то картина — неповторна. Село — внизу.

Колись, ще на початку століття, що минуло, в 1930-ті-1940-ві роки це було дуже гарне село. Залишилась кам'яниця, де була школа, плебанія кам'яна, де жив священик, хата «Просвіти». Тут був хор, самодіяльний театр, а з фото тих часів на вас дивляться поважні газди, від облич'я яких іде світло покірності та благородства.

Ми застали Гавареччину в стані якось застигlostі. Добре дві третини людей кинули рідні оселі. Хати-пустки, бур'яни, старенькі бабусі, дідуся часто на четвереньках перетинали рідний поріг. Діти розійшлися, а вони лишилися самі, у більшості випадків.

Як нам уже оповідали селяни, до совєтської влади тут було шістдесят гончарів. За комуністів це вважався приватний промисел, а тому гончарські печі просто тракторами розсували під безсильний лемент осиротіліх родин, для яких це була їхня улюбленна праця і засіб заробітку.

У селі ми застали двох діючих майстрів: уже відомого нам Мар'яна Бакусевича і його дядька Володимира Бакусевича, який жив із сином. У Мар'яна — четверо дітей і дружина.



Дар'я Ткач. Львів. 16.11.2001.

Фото Олеся Понівайла.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Гончар Мар'ян Бакусевич. Гавареччина. 12.11.1987.
Фото Мирослава Решетила. Зберігається в особистому
архіві Дарії Ткач (Львів)

Потрапивши сюди один раз, хотілося приїхати іще, побувати на випалюванні кераміки, побути тут, подихати цим повітрям (а воно тут, напевно, п'янке) і десь зануритися в це тасмичне гончарське буття. І ми їздили.

На той час у селі не було ні аптеки, ні школи. Діти ходили до школи в Білій Камінь, хліб завозили два рази на тиждень підводою з Білого Каменя. Тому, їдучи зі Львова, ми везли гостинці: хліб, цукерки — дітям, цигарки — майстрям-гончарям. А на горі, у лісі, ми у великій макітрі на ватрі готували запашну страву зі шматка порізаного м'яса, підсмаженого з цибулею, а вже потім клали до макітри все, що вродила рідна земля, усякий овощ, який є вже у серпні: моркву, помідори, квасолю, капусту, перець, принощі, картоплю і часник у головках — все це повільно смажилося, а коли знімали з вогню і несли вниз до Мар'янової хати, то ще до половини дороги страва булькала і подавала свій голос. Тоді сідали всі за стіл

і пан Володимир і Мар'ян, діти, дружина клали на стіл гаварецькі мисочки, і трапеза починалася. Цей наїдок був дуже ароматний. Ми вперше відчули, що значить приготувати їжу на дровах і в гаварецькій кераміці. Адже це — дихаючий посуд, тут немає жодної краплі поливи. Чиста глина, вогонь і вода — ось три субстанції, з яких народжується цей гончарний виріб. Цікаво, що в Мар'яна у хаті ніколи не було в ужитку мисок власного виготовлення. Це — як у шевця немає чобіт. Ми звикло клали на стіл свої миски, які купили в майстрів. Був випадок, коли Мар'ян Бакусевич, посміхаючись своєю дитинно-щирою усмішкою, зняв з полиці малесеньку, філігранно виготовлену мисочку і сказав: «А мені покладіть сюди сіставу». Потім він подарував її мені і я годувала з неї маленького Левка, як народився.

Поїздки до Гавареччини привели нас до думки, що треба відроджувати цей рідкісний народний промисел. Ми з Мирославом почали звертатися до районної, сільської влади в Білому Камені та в Управління культури у Львові. Йшла осінь 1987 року. У Москві посилювалися так звані перебудовчі процеси, а у Львові влаштовувалися перші культурно-просвітницькі

Гончар Володимир Бакусевич. Гавареччина. 1987.
Фото Мирослава Решетила. Зберігається в особистому
архіві Дарії Ткач (Львів)

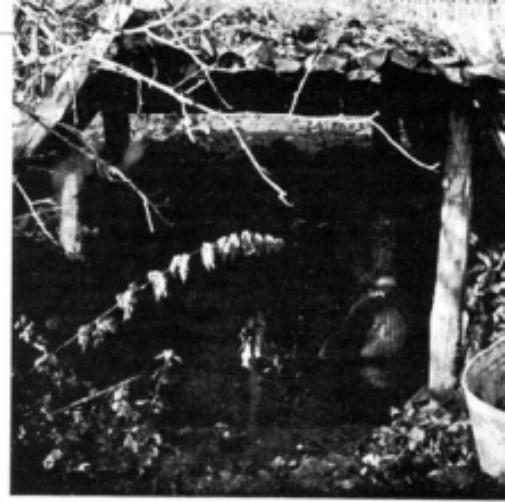


цькі заходи. Так, у вересні, біля пам'ятника Степанові Тудору, львівська інтелігенція під проводом подружжя Ірини та Ігоря Калинців, братів Горинів, Михайла Осадчого та інших організувала вечір поезії Богдана-Ігоря Антонича. На той час це був майже заборонений поет. Тут, біля пам'ятника, поет-політв'язень Ігор Калинець закарпатський поет Петро Мідянка, співак-початківець Тарас Чубай, архітектор Юрій Волощак, відомий уже співак-бард Віктор Морозов читали поезії і співали пісні. Наступного дня ми пішли на Личаківський цвинтар розчищати могили відомих українців, перевідслідуваніх советською владою, а отже, заборонених (відчищали написи на пам'ятниках, упорядковували могили). Так об'єдналися дві групи людей ті, які прагнули відродити гаварецький народний промисел, і ті, що повертали з небуття забуті імена на цвинтарі.

Приблизно через місяць ми зорганізували в тодішньому палаці імені Юрія Гагаріна благодійний концерт з метою збирання коштів на відродження гаварецької кераміки. Усе було незвичним: і благодійний концерт, і гаварецький горнець, який мандрував ущент перепозненою залою, і репертуар (львівські барди Віктор Морозов, Андрій Панчишин, Тарас Чубай, Кость Москалець, Остап Стасів співали пісні, які раніше не звучали, на вірші Грицька Чубая, Василя Симоненка, а пісню «День злодія» сприймали як повстанську пісню). У всьому цьому прочитувалася чітка протестна нота: далі так жити не можна! Особливо запам'яталася сцена із засіданням членів майбутнього Товариства Лева. Обласний комсомольський функціонер обурювався читанням на концерті Юрієм Винникічуком чорного гумору, на що я йому відповіла: «Не дивуйтесь, хлопці, що цьому чоловікові так важко зрозуміти порухи нашої душі (ім все не сподобалося на концерті, бо це ламало стереотипи, а чорний гумор був вагомою зачіпкою для скандалу): йому мама колискові не співала в дитинстві». Можливо, це і був той момент істини, який через кілька років зуїнчався створенням мною на Львівському телебаченні 15-ти фільмів «Колиска» (Дитина в звичаях і віруваннях українського народу).

Але повернемося до феномена гаварецького гончарного промислу, бо далі події розгорталися так, ніби та обпалена начорно глина, загартована у вогні і скроплена в руках майстра святою водицею, раптом заговорила і почала впливати на події, сповнюючи свої сакральні функції. Бо якщо вода має пам'ять, фіксує інформацію, зараз вона, ніби з відчітаною стрічкою ДНК, почала свою магічну космічну дію.

У жовтні було створено Товариство Лева, і ми від його імені вирішили організувати у Львівському музеї етнографії та художнього промислу гаварецьку



Горю Мар'яна Бакусевича. Гавареччина. 13.11.1987.
Фото Мирослава Реметиця. Зберігається в особистому
архіві Дарії Ткач (Львів)

виставку. Я була однією з організаторів цієї акції як голова етнографічної секції «Берегиня» Товариства Лева. Перший наш голова товариства Орест Шейка дуже активно підтримав цю пропозицію. Ми пішли по музеїчних фондах, приватних колекціях, а також замовили гаварецьким майстрам величезну колекцію кераміки. Через вісімнадцять років моячання до гончарного промислу повернувся і Степан Гарбузинський.

Нам дуже допомагало подружжя львівських художників — Ярослав і Ярослава Мотики. Вони вже багато років тому, часто на все літо, оселялися в Гавареччині і там працювали. Ярослав як скульптор ліпив гаварецькі типи, а потім, разом з Мар'янівими горщиками, випалював за технологією димленої кераміки. Ярослава зафіксувала на фото сотні гаварецьких ракурсів тих старезнів бабів, дідів, дітей і побуту. Усе це ми використали для експозиції.

Для монтажу виставки ми застосували грабові нетесані гілляки (для випалювання гаварецької кераміки саме їх використовуються грабові дрова), скло і трохи вишиваних серветок. Хлопці з Товариства Лева привезли все те до музею, і там, на виставкових площах закінчила робота.

Було все у грудні. На виставку мали приїхати гаварецькі майстри. На мурах музею, збудованому, до речі, фабриками Івана Левинського, красувалися величезні портрети Мар'яна Бакусевича, Володимира Бакусевича і Степана Гарбузинського в дерев'яних рамках з нетесаного граба, як у експозиції виставки. Усе страшенно інтригувало львів'ян, місто гуділо. На відкритті виставки першими мали мати слово, згідно зі сценарієм, гаварецькі майстри, але запали сніги, замело ліс, і вони не приїхали.



Активісти Товариства Лева з гончарем Степаном Гарбузинським:
(зліва направо): Андрій Квятковський, Дарія Ткач, Лідія Горинь, Степан Гарбузинський,
Ярослав Кардаш, Леся Квятковська. Гавареччина. 07.11.1987.

Фото Мирослава Решетилі. Зберігається в особистому архіві Дарії Ткач (Львів)

Одягнувши красиві національні строї, Товариство Лева почало урочисту церемонію. Я була ведучою і після невеликого вступу першим надала слово, через відсутність гаварецьких майстрів, поету Борису Олійнику, який прибув з Києва; потім — іншим гостям, а відтак — товаришам з району партії чи міському. Це теж було несподіванкою, бо ламало усталені советські стереотипи. Далі в «золотій» залі музею відбувся концерт, де співали вже згадані вище барди, а також Соломійка Урбанович, яка на такій публіці робила це вперше: тій було ледве три роки, вона стояла на стільчику у довгій вишитій сорочці, яку ми взяли у Дзвенислави Калинець (дочки поета Ігоря Калинца). Вона співала народні пісні (а знала їх від бабці понад сотню), а на «День злодія» Борис Олійник закривав артистично очі, бо не знав, як поводитись, як реагувати, заскочений зненацько. Була тут і Ніна Матвієнко, яка на моє запитання, що тій подарувати — глечик чи двійнята — захоплено вигукнула: «Я все хочу, бо таке я бачила тільки в Грузії. Це чорне золото!».

Згодом у оперному театрі був концерт, де збиралі підписи за реабілітацію і надання статусу державної

українській мові. Усе це було страшним викликом існуючому ладу. Влада не знала, що робити. Виставку відвідали понад дев'ять тисяч чоловік.

А далі був ярмарок з гаварецькою керамікою на Бернардинському подвір'ї з кінними, козаками, постригами-салютами з гарматами Василя Качмара, поїздки в Східну Україну, відродження народних обрядів, відродження народної забавки і таке інше.

Здавалося, стається те, про що мріяли майстри у далекому гаварецькому селі, коли віками крутили на гончарному кругу свої творіння і мріяли, думали про оту незалежну власну державу, виливаччи оте все в тужливу пісню після тяжкої праці в полі чи за кругом, коли збиралися в рідкій «Просвіті».

І ось тепер та одухотворена глина почала випромінювати енергію і впливати на події через свої магічні властивості. Прийміні, мені так зараз, на відстані часу, здається. Ми неодноразово скликали конференції, презентації, щоб загострити увагу громадськості до проблем відродження гаварецького народного гончарного промислу. Так, пригадую, у Білону Камені (з якого колись пані-володарка

виселила гончарів, бо вони задимлювали їх кілтавою Білій замок; звали їх Гавара, і оселила вона гончарів серед лісів, а на честь їх імені село стало називатись Гавареччина — так прийміні розповідає легенда) ми організували велику наукову конференцію, пресу і пересувану телевізійну студію, яка все це фільмувала. Відомий музейний діяч і вчений-мистецтвознавець Борис Возницький, директор Львівської картинної галереї, взявши до рук гаварецькі горнята, сказав, що коли він їде до Парижа, то кращого сувеніра, аніж гаварецька кераміка, годі й шукати: усе це дуже ціниться в Європі. У результаті всіх проведених заходів нам вдалося спонукати місцеву владу до будівництва дороги до Гавареччини. Онук Степана Гарбузинського — Андрій — став студентом керамічного відділу училища імені Івана Труша у Львові, а ми крім іншого добивалися заснування гончарської школи в Гавареччині. Проте фінансування не було, тому все так і не зрушилося з місця. Деякі учні і студенти мистецьких вузів Львова (з відділу кераміки) почали виготовляти сучасну кераміку, застосовуючи технологію гаварецьких майстрів.

Одного літа, під час відпустки, я поїхала зі студентом-журналістом Олегом Когутом, який мав власну відеокамеру до Гавареччини, щоб зібрати там фільм. Так було створено фіلم «Гаварецькі замальовки» з музичним оформленням, але без тексту, в якому було показано весь процес випалювання гаварецької кераміки. Нам пощастило: внук Степана Гарбузинського — Андрій — саме закінчив навчання в училищі і в новій дідовій печі збирався випалити свою колекцію, у якій були речі як у народному стилі, так і красиві стилізовані роботи. Це було в 1995 році. Володимир Бакусевич уже помер, проте Мар'ян ще випалював свої вироби; його син та донька — також.

Ось тут слід сказати про технологію творення лискованої чорнодимленої кераміки. У спеціально віднайдених місцях майстри беруть глину, виготовляють на гончарному кругу вироби і підсушують їх. Потім беруть твердий камінь-кремінь, який, до речі, знаходять у місцях, де копають глину, і вігладжують, «виписують» на виробах орнаменти, а коли випалюють, то вігладжена поверхня має сріблястий, а інша — чорний-пречорний колір.

Для випалювання заготовляють грабові, букові дрова.

Коли піч засипано, дивляться, щоб не було щілин, бо проникнення кисню в піч спричиняє утворення білих плям на поверхні виробів. Цілу ніч, а то й



Гончар Степан Гарбузинський з дружиною.

Гавареччина. 07.11.1987.

Фото Миррослава Решетилка. Зберігається в особистому архіві Дарії Ткач (Львів)

довше, піч закрита, тоді її відкопують, чекають, щоб прохолода.

Гончарям не терпиться поглянути, яке ж випалювання: чи вдале, чи є брак. На зеленій траві, соломі розкладають це чорне золото. Видовище дуже святочне. Обличчя гончарів сповнюються світлом, переживання вже позаду. Час тривоги, коли Тхінники підсвічував wagon з горка в стані очікування і сподівання доброго, вдалого випалювання, минув, Тхіння праця — не марна.

Гарними вдалися роботи випускника училища Андрія Гарбузинського, але твори Мар'яна Бакусевича завжди вирізнялися граціозністю і філігранністю. Я вже відзначала безпомилково його руку, його почерк.

Сам Мар'ян був людиною дуже незвичною. Маленький на зірст, мовчазний, затіка, а на обличчі — якось дитяча, сором'язлива посмішка, а коли щось говорив, то наче одкровення його навідувало.

Пригадую, як ми знімали його за роботою: поставили гончарний круг під зеленою горою надворі, біля яблуні; сонце вже сідало, і в призахідному промінні на контровому освітленні, босий, зосереджений, по-



Активісти Товариства Лева спілкуються з мешканкою Гавареччини. Гавареччина. 07.11.1987.
Фото Мирослава Решетила. Зберігається в особистому архіві Дарії Ткач (Львів)

дитячому погідний, він виглядав, як воїстину священ-
нодіючий.

Маючи такі золоті руки, побут і життя родини
були дуже скромними, а якщо точніше сказати, то
убогими. Коли хата розвалилася, то сільська рада
Білого Каменя дозволила мешкати в двох кімнатах
школи. Пізніше родина зайняла порожній будинок,
який покинули люди.

Найменша з Мар'янових дітей, Марічка, коли жи-
ще приїжджали в село з Мирославом Решетилом, була
школяркою третього або четвертого класу. Симпа-
тична, синьоока Марічка була здібною і щирою дити-
ною. Вона любила мені допомагати, коли на ватрі в
лісі чаклували біля макітри з нашою улюбленою стра-
вою, а потім урочисто несли до села. Коли виросла,
то навчилася робити стилізовані під сучасну кераміку
речі, бо вони мали попит. Про інших дітей не знаю.

На жаль, уже всі старі гаварецькі майстри
відійшли в інші світи.

Створити школу справжнього народного про-
мислу не вдалося. Причина: відсутність коштів і
жодного зацікавлення держави у відродженні і
плеканні цього безцінного гаварецького гончар-
ного стилю, самобутнього і неповторного.

Тисячоліттями наші предки плекали і вдоскона-
лювали цю красу. В наш час загостренна екологічна

і духовна криза, коли брак чистої води й повітря
все більше нагадує про себе, змарнувати цю оазу
природи і культури, якою є Гавареччина, — це не
тільки злочин, а й невдачність і безідповідальні-
сть як перед минулим, так і перед прийдеш-
нім. Адже, окрім естетичної, мистецької вартості,
гаварецька кераміка має дуже корисні природні
власливості. Маю на увазі, що гаварецькі гончарні
вироби виготовлені без краплі хімії, вони неполив'яні;
приготовлені страви в гаварецькому посуді є дуже
смачними, поживними, корисними. Про це слід робити
окремі наукові дослідження.

Я вважаю, що зміни на краще в нашій Вітчизні
такі будуть, якщо ми, звичайно ж, будемо їх набли-
жати. У Гавареччині буде створено школу і збережено
осередок народної культури України. Я дуже споді-
ваюся на це. Бо немудро і несправедливо, щоб у
нашому естетичному оточенні, у побуті був відсутній
цей здоровий, красивий, енергетично цілющий
посуд. Адже таким чином ми втрачаемо енерге-
тично-інформаційний зв'язок з предками, які жили
мудро і в гармонії з природою, а отже, і з Богом.

Зрештою, можемо податись за досвідом у не
таке вже й далеке минуле. Наприкінці ХІХ-го початку
XX ст. у Львові жив і творив великий українець Іван
Левинський. На бездергав'ї, під чужою владою,

він зумів створити величезні фабрики з усіма промислами, які потрібні для спорудження будівель. І навколо фабрик Івана Левинського об'єднався весь мистецький і ремісничий український світ. Завдячуєчи йому, ми маємо українську архітектуру у Львові, маємо місто-музей.

Ось такі фабрики мали б зараз функціонувати у Львові та й інших містах, при мистецьких вузах, скажімо, у нас, при Академії мистецтв та коледжі імені Івана Труша. Тоді б усі відділи мали можливість не лише реставрувати старовинні будівлі, а й творити нові. Адже, окрім металевої, дерев'яної оздоби будівель, вітражів, на фабриках Івана Левинського виготовляли чудові кахлі з українськими орнаментами, ужиткову кераміку, скульптуру, нові будівельні матеріали. Такі красні будівлі, декоровані кахлями з українською світоглядною символікою, які не бачила, хіба що в Полтаві (відомий будинок Василя Кричевського).

Так от, держава повинна була б заснувати такі підприємства, і тоді б ми мали красиві будівлі у стилі модерново-національному, а у побуті — і кераміку, і меблі у рідному стилі. Таке виробництво себе окупило б, бо попит на красу завжди буде. Власне, тут і мали б продовжувати плекання національних мистецьких кадрів, бо не тільки гаварецьку кераміку треба відроджувати, а й глиняну іграшку, яворівську дерев'яну дитячу забавку, які випромінюють на дитину енергію землі і сонця, космічну енергію, а не пластикові мертві опудала, що лякають дітей.

Я вважаю, що на таких фабриках при академіях, університетах, інститутах, коледжах виховувались би і вчителі, спеціалісти-практики для роботи з дітьми в школах. Такі фабрики могли б мати свої філії у містечках і селах, щоб у селі продовжувалося народне мистецтво, а в місті поставало нове, модернове, але на народній, національній основі. Прагнення краси — ось що має лягти в основу будь-якого виховання, нашого повсякденного життя.

18.08.2002



1

Одна з ініціаторів відродження Гавареччини — Дарія Ткач:
1 — відома, з гаварецьким посудом; Белів,
Івано-Франківська область.
1987;
фото Миррослава Решетилі;
2 — у Львові, під час роботи
над фільмом
«Іван Левинський»; 1998;
автор фото невідомий.
Фото зберігаються
в особистому архіві
Дарії Ткач (Львів)



2

ГАВАРЕЧЧИНА ЯРОСЛАВА СЛАВІНСЬКОГО

Мені Богом було сказано:
«Ти прийдеш сюди. Тут будеш жити!»

Ярослав Славінський

ІНТЕРВ'Ю З ВІДОМИМ УКРАЇНСЬКИМ
ХУДОЖНИКОМ-КЕРАМІСТОМ, ОДНИМ ІЗ
ПОДВІЙНИКІВ ГАВАРЕЦЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ
ЯРОСЛАВОМ СЛАВІНСЬКИМ ПО ДОРОЗІ
В ГАВАРЕЧЧИНУ:

Олесь Пошивайло (далі — О.П.): Ярославе, з чого почалося Ваше захоплення гончарством? Як Ви вперше дізналися про гончарство?

Ярослав Славінський (далі — Я.С.): У мене був колега-студент що за моїх студентських років — Василь Захарук. А він сам з Косово родом. Запрошив мене якось у гості, і я пішов до нього. Там побачив гончарів, таких, як на кафедрі кераміки. І вирішив спробувати у професіоналів гончарити, а не на кафедрі. І в мене вийшло досить непогано. І я зрозумів, що то мое.

Любив пластику. Видно, так воно по природі від Бога пішло. Пам'ятаю, що коли в школі вчівся, ліпив з глини досить немало. Ті фігури ще й дост зберігались вдома, покриті лаком.

О.П.: Цей вибір був Вашим чи хтось підказав, що треба йти на кераміку?

Я.С.: Ні, ніхто не підказував. Я взагалі в той час більше займався живописом, але чомусь дуже хотів поступити на кераміку. Малював багато і досить непогано. У мене дядько — поляк, відомий живописець. Я весь час у нього в майстерні сидів, малював, малював. А може, тому що ще до вступу в інститут я дуже добре знов Тараса Драгана і Тараса Левківа. Я тоді ще був малим (15 років), але в нас були дружні стосунки.

Я тоді був спортсменом (14-17 років). Там недалеко тренувальна зала була, куди зайдти одного разу викладачі з училища Труша. Здається, беззапліків перший раз запропонував мені бути моделлю для рисунка, живопису. Я згодився, і коли десь на другий

чи на третій тиждень сам активно почав пробувати малювати, досить непогано виходило зразу вже.

О.П.: А до того часу не малювали?

Я.С.: Малював. Але малював так: квадратики, кубики, фляшки. А то вже на другому-третьому курсі училища Труша, в Академії мистецтв — там пару відбулася, я на другу пару того ж викладача йшов малювати разом зі студентами. Були навіть деколи проблеми, бо я дуже швидко навчався малювати і дуже швидко я вже знов анатомію, як таку: спортсмени вчилися анатомію дуже сильно — треба було знати, які м'язи використовувати в боротьбі. Мені це швидко давалося. Коли з Тарасом Драганом познайомився, то він уже через рік мені запропонував поступити в Труша, але то вже було пізно, хоча перед тим я спробу робив, але до Львова я був приїхав як спортсмен. А потім робив пробу невдалу, бо тренери зашкодили мені.

О.П.: А в студентські роки народним гончарством цікавилися чи ні?

Я.С.: Дуже. Такий простий приклад: під час поїздки по Запоріжжю почув, що там десь у селі далеко є жінка (я вже не пам'ятаю її), яка робить свистунці, і я був піхав подивився на ті свистунці. Десять за 60 км від Запоріжжя. Всі цілій день чекали, поки мене звонили туди й назад. Де бя не пішов (у Ростіо, пам'ятаю, на заробітки студентом єдів), шукав, де є народні майстри, і знаходив. Пам'ятаю, трапився такий старенький, такий маленький чоловік, і м 50 см, може, мав, а може, й не мав, а гончар такий сильний був, росіянин, борода така велика була. Старенький дідок, але ще працював. Гончарний круг у нього такий цікавий був. Я майже всю Україну об'їздив.

Коли я пішов на Гавареччину, то також була одна із таких поміток, але я їх просто не фіксував. Коли постала проблема безправності народних майстрів, коли я побачив, що вони захищують, тоді,

виборюючи в Києві гроші на Гавареччину, і у Львові, і в Києві кричав: «Чому не мають народні майстри захисту?» Тоді Володимира Прядку і Євгена Шевченка зустрів так випадково між колегами-художниками. Вони сказали: «Давай будемо створювати спілку майстрів! — і то було в 1989 році створено. Я десь рік дуже часто їздив до Києва і весь час казав, що треба щось робити, бо є багато народних майстрів (а їх досить багато знає, і було шкода, що вони не мають захисту). Коли ми познайомилися, Володимир Прядка був просто скульптором, а Євген Шевченко просто різав ложки, як народний майстер: я тоді в нього досить багато купив ложок, він мене з різьбярами різними познайомив. І так вони захопилися, а я йм сказав тільки одне: «Якщо б ви змогли організувати таку спілку і вибивати гроші в державу, то за рахунок того зможете б утримувати себе як таких, і, відповідно, працювати як народні майстри, і допомогти народним майстрам». Особливо ж Прядка цим дуже захопився. І ще там був старший чоловік — Сергій Нечипоренко. Вони того добилися, та по чуттю-чуттю. У 1989 році, пам'ятаю, в Прядки в майстерні (тоді був Міжнародний фестиваль фольклору та етнографії) зібралися народні майстри і от хто скільки зміг (я 20 доларів) дав для відкриття рахунку, для оформлення документів спілки. Ось такий був старт спілки.

О.П.: А в Гавареччину Ви до того ще не їхали?

Я.С.: Власне, тоді я вже був на Гавареччині (з 1988 року).

О.П.: А чому Ви вирішили їхати на Гавареччину: щоб спробувати щось змінити, чи більше повчитися?

Я.С.: Я тоді їхав на Гавареччину, бо в мене такий принцип по життю є: «Не важливо, де жити; важливо, як жити». Я вирішив для себе, що живопис знаю дуже добре, скульптуру знаю дуже добре, бо школу пройшов, але хочу бути керамістом, передовсім гончарем. Я взагалі тоді бесь років 1,5 не малював нічого: суттєвим зацікавленням була гончарство. Я вільно мене затягнуло, що я навіть не думав ні про що інше. Багато хто казав: «У таке село поїхав жити! Сміялися з мене. Та довго не сміялися. Десь через рік уже почали їздити до мене, почали навіть заздрити, що там можна собі будь-що дозволити в природі.

Я через Товариство Лева потрапив на Гавареччину. Через Ярослава Мотики, коли ще був студентом III-го курсу, я почув про Гавареччину під час його виставки, де побачив чорну скульптуру. Мотики в Гавареччині ліпили, особливо ж літом, а майстри палили. Майстри дуже активно тоді не працювали. Вони робили тільки тоді, коли Мотики приїжджали. Вони вимушували майстрів гончарити задля того,

щоб завантажити піч і випалити ті пару десятків скульптур. І якщо майстри в інші пори року напрочу відувалися час від часу, то літом вони місяць-два гончарили.

Одного разу я почув від Ярослава Мотики, що він там буде випалювати свою скульптуру. Це був десь III курс, 1986 рік, здається, чи 1985-й — не пам'ятаю. Пам'ятаю лише, як побігли в Олесько, звідти йшли пішки. Одна з дівчат старшого курсу вже була там, та вона нас проводила. Ті біля кілометрів здалися тоді для мене за 60 кілометрів. Уже згодом, коли жив на Гавареччині, проходив із півгодини.

О.П.: Яким було перше враження від Гавареччини, перше побачення?

Я.С.: Першим враженням було те, що коли я приїшов, я такого ще не бачив ніде до того часу. Занедбано село віщень. Воно далеко не було було, як зараз. Сподобалася та, що йдеш через ті хаші, якісь горби, якісь рівки, а то, кажуть, що той рів — то є дорога, а я думав, що то потічок. І ось виходиш з нього, вилазиш на два метри висотою, а там хата стоїть поламана — там гончар Мар'ян Бакусевич жив. Та хата ще частково чуттю-чуттю є. Кажуть: тут гончар... — така кропива, два метри висотою, ми проходимо, а та піч поміж тією кропивою. Там палаєть. Мотики сидить. Враження таке було прямє, мене тоді захопило. Коли я приїхав на Гавареччину жити, то вже через місяць зрозумів, що мені вже тоді Богом було сказано: «Ти приїдеш сюди. Ти тут будеш жити!».

О.П.: А де Ви там жили?

Я.С.: Я взагалі там жив... Ту була порожня хата, а потім я в Білому Камені квартиру зробив. Жив на Гавареччині, і жив на квартирі в Білому Камені. Потім уже власну квартиру вибив. То легко говорити, але це — окрема історія...

О.П.: Що спонукало до створення дитячої школи?

Я.С.: Бажання відродити гончарство. Адже коли є три народні майстри, як відродиш, коли їм уже за 60! Хай я буду гончарити, але мені буде скучно самому працювати. Отже, треба дітей учити. Почав добиватися школи через відділ освіти. Дали дозвіл у середній школі Білого Каменя забрати всі трудові уроки і присвятити їх чисто гончарству. То одна-єдина школа біля Гавареччини. Від Гавареччини туди 5 км. Але звідти тоді вчилася тільки троє дітей. Ті 3 дітей вивчалися, і один із них дітей — сучасний гончар Богдан Мар'янович Бакусевич.

О.П.: На той час у Гавареччині дітей майже не було?

Я.С.: Майже не було, а тепер взагалі немає. Ті три дитини виросли і більше немає. Може, там є один хлопчик, якщо не поїхав геть звідти.

О.П.: В який момент Ви вирішили, що пора вже закінчувати експеримент з відродження Гавареччини?

Я.С.: Я про це не думав. Так склалося моя доля. Особисто моя доля.

О.П.: Якби не особисте, Ви ще залишалися б там?

Я.С.: Так, я б там жив. У мене були плани такі, як у вас у Опішному. І були на те кошти. І я людей — кого підкупив, кого переконав. І міні тоді допомагали мені. Фірма «Електрон» дуже сильно почала допомагати. Політехнічний інститут, Академія, заводи керамічні допомагали. Десять за півроку було розроблено статут, залишалося тільки відкрити рахунок, наповнити його фінансами і почати там робити такий заповідник гончарства. У мене були такі плани. На жаль, мені дуже багато заважали старі комуністи, місцеві й обласні. Я з ними весь час боровся. Мусив з ними воювати і політично, не тільки за своїм бажанням. Але потім все різко обірвалося. Я поїхав звідти. Дуже різко. Буквально за 2 дні.

О.П.: Ви не шкодуєте?

Я.С.: Ні. Так мало статися. Мене перестали розуміти, коли я почав навозити в Гавареччину різних людей, почав їм показувати Гавареччину, почав завоювати будівельні матеріали. Люди Бог зна що подумали, почали протестувати проти такого (дійшло навіть до того, що один із місцевих жителів проник у хату як побив усі гончарні вироби Ярослава Славінського, підготовлені до випалювання). — О.П.).

О.П.: Хто на Вас «наїжджає»?

Я.С.: Влада: Кам'янська, Золочівська. Коли я почав організовувати Гавареччину як важливий чинник розвитку української кераміки, мусив декого переконувати, що то є економічно вигідно. Говорив, може, занадто багато, щоб переконати, а деякто впіймав це, як жилку. Коли бачили, що кожен день по 10 іноземців, а взагалі по 30 людей, 30 машин поїжджають у Гавареччину, думали, що там у мене мільйони будуть, і почали клінінг, клінінги. Було дуже важко.

О.П.: А сьогодні хтось їздить туди?

Я.С.: На Гавареччину, як я знаю, ще багато їздить людей, які щось, десь чули про Гавареччину, бачили чорну кераміку. Але в тому варіанті, в якому є нині гаварецька кераміка, в тому варіанті, що І роблять мої учні, яких я навчив, насамперед у Червонограді, вона холодна, вона просто чорна, вона просто ніяка. Як я Ім не пояснюю до сьогоднішнього дня, поради Ім даю, але вони все одно не знають, що це. Класично вони підходять, але класично не від народних традицій, а від класики фарфору, фаянсу. Видно, що яку літературу мають, так і зображення. У нас теж тільки останнім часом, та й то, завдячуєчи вам у Опішному, трошки з'явилася в народних традиціях

кераміка, а то ж усе — фарфор, фаянс. Отож, і вчитися нізькі. Може б хто і був народним майстром, якби були ті описи: і технологічні, і технічні, і мистецькі, і труднощі, навіть економічні можливості того всього. То могли б бути такі хатки, димоходи, покрінти, дахівки можна видозмінювати. В одному селі можна зробити багато мініцехів і створити між ними оборот будівельних матеріалів у житлових і економічних, не камучи вже в цілому про державу.

О.П.: Щоб це зробити, достатньо тільки бажання чи потрібен початковий капітал? Чи можна на порожнє місце йти і починати справу?

Я.С.: Знаєте, якось одного з колег питали: «Як справи?» А він запитує у відповідь: як стати щасливим? Кажу йому: «Треба любити жінку, родину, створювати все так, щоб у них було все добрє». А він каже: «А як немає жінки?» — Женитися треба! Ну, і починаються проблеми і т.д., і т.п.

Треба з чогось почати — усього-навсього. Частково я, зі свого боку, старався допомогти бажаючим, хто хоче стати керамістом. Хто зі мною стикається, — стає керамістом. Я їх одразу стокушую: ідемо по глину, покажу, як копати. Вони бачать, що то не так важко, з одного боку, бо для них страшно іти машину брати, копати глину. Потім будую ліч у них же дома, маленьку. Що-небудь літімо протягом 2 днів, випалюємо. Вони бачать результати. А коли привезено до Львова і комусь покажемо: «О, кільово! А, не, я хотів таке б. От, говорю, треба і таке, і таке треба. І вони починають працювати у Львові.

От такий Назар Біда є. Напевно, він був би керамістом і без мене. Але знаю, що я йому трошки допоміг. Він має велике бажання, мордє мене, задає багато питань. Я кажу: «Назаре, ідемо до тебе додому і будуємо ліч!». Поїхали. По дорозі знайшли цеглу з його татом, купили, завезли, і через 3 дні ліч була готова, а через 2 тижні уже було перше випалювання.

Так само приходжу на один із керамічних заводів і бачу: природжена керамістка, яка ніде не вчилася, не закінчувала нічого, навіть запаху кераміки не знала. Але вона потрапила на завод керамічний, почала робити разом, і її пішло то, вона почала робити сильніший разом навіть за тих, що вчилися в Академії чи спецкурси закінчували в училищі. Вона пластику відчуває дуже сильно. Я побачив у неї рівень І дар від Бога. Я кажу: «Галю, тобі немає що тут робити, ти мусиш працювати вдома». Вона говорить: «Мені важко з моими батьками боротися, щоб зробити майстерню і т.д.». Кажу: «Поїхали до тебе додому!» Поїхали до неї додому, взяли одну з кімнат, почали все виносити. Кажу І батькам: «Ви чого не допомагаєте?» — «А що тут буде?» — Кажу: тут буде майстерня.

Її чоловікові запропонував піти на завод, віднести заяву на відпустку. І так сталося, що вони аже більше як 1,5 року працюють і вже гончарят речі до 30 см висотою. Він каже, що я навіть не думав, що стану керамістом-гончарем. Через жінку він полюбив гончарство і тепер фанатично сидить у майстерні. Він залишив роботу. Йому легше, бо колись працював пічником на одному з керамічних заводів. Він знає, що таке вагонь, що таке температура 1000°. Вони тепер спрацювалися, ідуть виставляються, де будь-яка виставка: будівельна, устаткування якогось там: вони йдуть і свою кераміку пропонують. Щоправда, я їм дуже сильно і різко уроки дав, і їм зараз важко воротитися з тим, що на їхню кераміку кажуть, що то кераміка Славінського. Я думаю: пройде ще рік, і вони зміняться.

О.П.: Скільки жителів у Білому Камені зараз?

Я.С.: Десь близько 600 людей. А колись жило біля 2000 євреїв, 2000 поляків і 2000 українців. В Білому Камені були майстри, які по шкірі шили і славилися навіть у Франції. Брички робили. Дуже багато майстрів було різних. Було близько 40 гончарів. У Черемошні та в інших селах було гончарство.

О.П.: І в усіх тих селах виготовляли чорну кераміку?

Я.С.: Чорну і червону, але більше чорну. Проте по тих селах було 1, 2, 3, 5, 7 гончарів. Не було так багато, як у Гавареччині, де все село гончарило так само, як і в Опішному в свій час.

О.П.: Чому виготовляли чорну і червону кераміку? Чому не одну чорну або червону?

Я.С.: Кожен мав залучення до своєї мазі: чорна кераміка, червона. От у чорній кераміці тепло чи холод зберігається більше, ніж у червоній. Чорний колір є магічним. І сприйняття кераміки як томої, — інакше. Хоча чорну кераміку палити дуже важко.

* Аудіозапис інтерв'ю з Ярославом Славінським зберігається в Національному архіві українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства. Розшифрування запису виконано Людмилою Гурин і Валентимом Мотрій.

Складаю сердечну вдячність декану факультету історії та теорії мистецтва Львівської академії мистецтв, кандидату мистецтвознавства Ростиславу Шмагалу, завдяки зусиллям якого стала можливість подзяд до Гавареччини 18.11.2001 року, та художнику-керамісту Ярославу Славінському, який під час цієї мандрівки професійно коментував побачене нами в славетному гончарному осередку України.

О.П.: І 10 років тому до Гавареччини дорога була, як інші?

Я.С.: Так. Взагалі ж до 1988 року тут ніякої дороги, як такої, не було. Тільки лісова дорога, яка кружляла то туди, то туди: забхвати в село машину було неможливо, — тільки трактором. Якщо на Гавареччині хотісь будувався, завозив цеглу чи щось подібне, то вони брали якомога ближче до Гавареччини, десь 2 км через ліс, а там уже фірами лісом возили матеріали. Ми їдемо дорогоко, її була на Гавареччину стежка. По цій стежці так і зробили дорогу. Люди ходили цією стежкою.

Цієї дороги не було. Я перший рік на цю дорогу вибив кошти, залучав у дію. Вирівняли пісок і засипали добром шаром щебеню. Засипали щебінь до грами, тому що я контролював кожен КАМАЗ, кожну машину, щоб дійсно сюди засипали.

О.П.: Будь-яка справа починається з дороги. Отже, Славінський дорогу вже зробив?

Я.С.: То не я робив, то робили люди, будівельники, а я тут сидів коло них, керував трактором. Вони сіли курити, а я кажу: «Я поїхав». Вони навчили мене їздити, я їздив трактори, рівняв дорогу. Досить нелегко було. Але без дороги неможливо було зробити те, що там було зроблено: магазин, медпункт, реставрацію школи, прибудову до тієї школи і т.д., і т.д.

О.П.: А яка школа, якщо там дітей немає?

Я.С.: Там було до війни початкова школа, за Польщі — 4 класи. Вона ще стоять. Потім відреставрували вікна, двері, дахівку — усе зробили. Але коли я поїхав звідти, люди все понищили, вікна, двері повішували. Середній вік нині на Гавареччині — 70-75 років.

Автобуси сюди не їдуть. Коли я жив тут, то 2 роки ходив транспорт: вибив його, кошти був вибив (1990-1991). А потім усе в один день змінилося, а тепер ще більше все змінилося. Тут був дуже гарний ліс, старий гарний ліс, який знищили, за кордон деревину вивезли. Оголили Гавареччину, ай-яй-яй! А тут такі сосни були — по 80 см товщиною!

Якби я тут був, то не дав би такого зробити, я хотів заповідник тут зробити і ліс взяти під охорону. Я до Києва вже дійшов, уже підписи були... *

[Малюнки до інтерв'ю дивіться на стор. 64]

18.11.2001

© Олесь Пошивайло,
доктор історичних наук

(Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному)

ГОНЧАРСЬКА ЛЕКСИКА ЯК ОБ'ЄКТ ЛЕКСИКОГРАФІЧНОГО ОПИСУ

Останнім часом різноаспектні дослідження гончарської термінології займають помітне місце в українському мовознавстві. Лексика українських гончарів цілеспрямовано почала фіксуватися в другій половині XIX ст. Спершу вона цікавила не стільки мовознавців, скільки етнографів, краснавців. В Україні комплексне збирання гончарської термінології започаткував відомий полтавський етнограф і статистик Віктор Василенко в своїй праці «Опыт tolkovoого слова я народной технической терминологии по Полтавской губернии» [2]. Цей словник складається із III-х розділів: у першому подається професійна лексика кустарних промислів; другий фіксує терміни сільського господарства та землеволодіння, а в третьому представлено народні прислів'я та приказки. Кожен розділ складається з окремих підрозділів. Гончарська термінологія тут представлена в п'ятому підрозділі лексики кустарних промислів. Зафіксовані гончарські терміни, Віктор Василенко поділив на тематичні підгрупи, залежно від стадії технологічного процесу. «Безперечно, що прийнята цього разу класифікація кустарно-промислової термінології у вигляді початкового досліду систематичного опрацювання тлумачного словника не може задоволити суворих наукових вимог», — зазначав Віктор Василенко в передмові до своєї лексикографічної праці, а далі визнав ще й деякі інші недоліки своєї роботи: «На жаль, можу сказати, що в моїй безпосередній збірці матеріалів не завжди зазначено місце запису... і що такі прогалини уже не можуть бути заповнені, оскільки через 17-18 років після першої експедиції багато що стерлося з пам'яті, при цьому деякі побіжні нотатки олівцем стали нечитабельними» [2, с.5].

Віктор Василенко подавав недостатні пояснення до зібраних ним лексем. Наприклад, назив

посуду «тиква», «тиковка» дослідник пояснив — «кубишка для води» [2, с.46], не зазначаючи, яку вона мала форму й ужиткове призначення. У такому вигляді тлумачення зрозуміле тільки тим, хто має безпосереднє відношення до гончарства. Вивчаючи докладніше гончарську термінологію, з'ясовується, що «тиква» і «кубишка» — це слова-синоніми на означення однієї й тієї ж форми гончарного посуду, опуклого з боків, із вузеньким горліщком і вушком. Він використовувався не тільки для тримання води, а й для зберігання олії, спиртних напоїв тощо. Лексема «тиква» найбільш поширенна на Полтавщині, а «кубишка» побутує в гончарних осередках східних областей України, зокрема на Луганщині. З поясненням етнографа малозрозуміло, і що являє собою «глечик». За його словами, це «гладиш для молока» [2, с.46]. Проте «гладиш» — синонім до слова «глечики» і вони аж ніяк не пояснюють значення одне одного. Та навіть за наявності тут згаданих та деяких інших недоліків, робота Віктора Василенка є значним внеском у поступальний розвиток етнографії, діалектології; його справа, унаслідок різних причин, не була продовжена пізніше, хоча в окремих періодичних та монографічних виданнях і траплялися поодинокі описи гончарного ремесла із зазначенням деяких місцевих ремісничих термінів.

У 1959 році в Києві побачила світ книга львівського етнографа Катерини Матейко «Народна кераміка західних областей УРСР» [5], де подано короткий словничок гончарських термінів, який не претендував на повноту висвітлення цієї сфери виявлення гончарської культури.

І вже в 1993 році з'явився монографічний словник ремісничої лексики українського етнографа Олеся Пошивайла, який має назву «Ілюстрований словник

© Світлана Литвиненко, керамолог

(Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України)

народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)» [6]. Цей словник, порівняно з попередніми, найдосконаліший. Матеріали, вміщені в ньому, згруповано теж за тематичними групами відповідно до послідовності процесу виготовлення глиняних виробів, від видобування сировини до випалювання і подальшого збути. Ці тематичні групи доповнюються й іншими, наприклад, «Народна металургія в гончарному промислі», «Продаж та лічба глиняних виробів», «Цілющи трави для випарювання посуду, народні назви яких походить від назв гончарних виробів» та іншими. У межах цих груп лексику подано в алфавітному порядку, за винятком двох розділів: «Приготування глини до роботи» та «Виготовлення глиняних виробів», у яких чергування слів визначається послідовністю розгортання процесів гончарного виробництва. Терміни мають чіткі та досить розгорнуті пояснення. Для порівняння візьмемо ті ж лексеми: «*тиквага*», «*тикваска*», «*тиквачка*», «*водяний глечик*» — опуклий глечик із вузеньким горличком і вушком; до горличка або вушка прив'язувався «*кіжки*» — кукурудзяний качан, яким закорковувався отвір; використовувався для тримання води, міцних напоїв, олії; під час літньої спеки їх брали в поле, бо вода в них довго зберігалася прохолодною...» [6, с.148]. Після кожної лексеми зазначено місце її фіксації — на важливість цього вказував ще Віктор Василенко, бо у свій час допустив подібну помилку: «Ці зумовлені і нимовільні недоліки і прогалини хай не будуть в подальших працях тубільних збирачів-етнографів» [2, с.5]. Якщо лексему зафіксовано в писемних джерелах, то в дужках зазначено порядковий номер джерела за списком, поданим наприкінці книги. До більшості словникових гасел додано ілюстрації, які доповнюють

словесні описи, полегшуя ідентифікацію слухового і зорового уявлень. Единий недолік цього словника — це відсутність чіткої фіксації фонетичних та артикуляційних особливостей тієї чи іншої лексеми, хоча для етнографічного словника це і не є обов'язковим.

Паралельно зростало зацікавлення гончарством з боку мовознавців. У 1950-х роках збираним гончарської лексики на Полтавщині займалася Марія Кривчанська [3]. На початку 1980-х років дніпропетровська дослідниця Ніна Левун вивчала термінологіку художньої кераміки [4]. І вже протягом 1996-1997 рр. захистилися ще дві дослідниці: Валентина Бережняк за темою «Гончарська лексика скідноподільського діалекту» [1] та Любов Спанатій за темою «Гончарська лексика в говорах української мови» [7].

Однак дослідження української гончарної лексики залишається одним із актуальних завдань мовознавства й донині, оскільки досі невідомі склад, географія, генезис багатьох пластів народної лексики; відсутні надійні лексикографічні та лінгвогеографічні джерела про словниковий склад діалектів української мови.

В умовах науково-технічного прогресу професійна лексика українських гончарів поповнюється новими термінами, уніфікується в межах країни, сфера її функціонування виходить за вузькі територіально-виробничі рамки. Окрім лексем стали надбанням літературної нови.

Нині гончарська народна лексика в Україні знаходиться на межі зникнення, а тому, доки ще існують її носії, першочерговим завданням дослідників-діалектологів стає повна фіксація гончарської термінології та її всеобщий аналіз.

1. Бережняк В.М. Гончарська лексика скідноподільського діалекту: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. — Київ, 1996. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.2. — Од.зб.60. — 223 с.
2. Василенко В.І. Опыт толкового словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии. — Харьков: Печатное дело, 1902. — Отдел I-й. — 88 с.
3. Кривчанська М. Лексика гончарного промислу Полтавської області: Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. — Київ, 1953. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.2. — Од.зб.38. — Ін.№2154. — 332 с.
4. Левун Н.В. Семантична і словотворча структура української термінології художньої кераміки: Автореферат дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. — Дніпропетровськ: від-во Дніпропетровського державного університету, 1983. — 22 с.
5. Матейко К.І. Народна кераміка закінчник областей УРСР. — К.: Від-во АН УРСР, 1959. — 108 с.
6. Пошиварло Олесь. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина). — Опішне: Українське Народознавство, 1993. — 280 с.
7. Спанатій Л.С. Гончарна лексика в говорах української мови: Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. — Опішне, Українське Народознавство, 1997. — 24 с.



Мал. 1. Кахля лицьова.
Глина, відлісок у формі, теракота, 21x18,4x7,8 см.
Львів. XVII ст. МЕХП, збірка Петра Лінинського,
ЕП 83918. Фото Галини Івашків

Мал. 2. Марія Руденко.
Витинанка «Волошки».
Папір, витинання, 20x30 см.
Слобода-Яришівська,
Могилів-Подільський район,
Вінницька область. 1972.
Приватна збірка.
Фото Галини Івашків



МОТИВ «ВОЛОШКИ» У ДЕКОРУВАННІ КЕРАМІЧНИХ ВИРОБІВ

У мистецтвознавчій літературі досить часто зустрічаються матеріали про декорування виробів декоративно-ужиткового мистецтва, у тому числі й кераміки, рослинними мотивами. Дослідник Михайло Селівачов навіть зафіксував численні народні назви квіткових мотивів у різних регіонах України¹. Однак спеціальних студій, присвячених вивченняю лише одного конкретного мотиву, не так уже й багато². Тому зосередимо свою увагу на одному дуже своєрідному і загадковому бароковому мотиві

— волошки. До такого рішення спонукало, передусім, дуже детальне опрацювання збірки кераміки відомого збирала, реставратора та мистця Петра Лінинського, яку він подарував Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України³. У його колекції волошка є головним мотивом на кількох кахлях XVII-XVIII ст. До вибору цієї теми спонукали й матеріали, зібрани автором під час експедиції на Бойківщину (2001), та опрацювання окремих музеївих колекцій.

© Галина Івашків, керамолог

(Музей етнографії та художнього промислу
Інституту народознавства НАН України)

Починаючи з XVI ст., в Україні у декоруванні предметів декоративно-ужиткового мистецтва все більшого поширення набував рослинний орнамент, у якому знаходили місце різноманітні квіткові мотиви: ромашка, тюльпан, мак, рожа, півонія, лілія, фіалка, рідкісні зображення конвалії, а також величезний репертуар фантастичних квіткових композицій, які не існують у природі, бо, як зазначав Вадим Щербаківський, «техніка малювання рослин ріжком потребує велими сильною стилізації квіток та інших рослин [...]. Квіти були стилізовані зовсім подібно до кілімових узорів і зображали їх у розрізі. Але цей розріз не є дійсний, тобто ботанічний розріз квітки, а якийсь уявний, фантастичний»⁶.

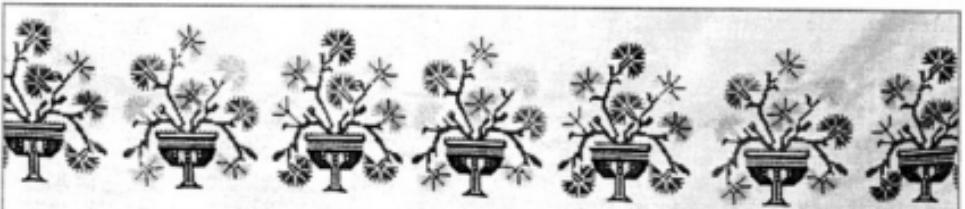
Відчуття краси природи, любов до землі дуже характерні для українців, які часто називають землю «великою матір'ю», а любов до землі, за В. Янівим, одночасно розвиває у них культ краси⁷. Отож, «пішина природа чарівного краю нашого сама нахиляє своїх мешканців до замілування у великім мистецтві»⁸. «На Україні, — зазначав відомий український історик Микола Костомаров, — квітками пишається майже чи не кожний дівр хлібороба... Участь природи [...] незвичайно велика [...]. Трави, дерева, птаство, звірять, світища неба, ранок і вечір, весна і сніг — усе діше, думає, почуває разом із людиною, все відгукується до неї чарівним голосом, голосом то співчуття, то надії, то присуду»⁹. Природа навіть визначає обличчя народу, а також специфіку праці та образу світу¹⁰. За Георгієм Булашевим, «українська народна ботаніка оповита яскравим поетичним і релігійно-міфічним серпантином», а всі «корисні трави, хлібні злаки, городину і квіти насадив, за народними віруваннями, Господь»¹¹.

Прикметно, що гончарі при декоруванні своїх виробів вагоне місце відводили одній із найприживливіших польових квітів — волоші. Волошка (*Centauraea*) — польова трав'яниста рослина з родини складноцвітих, із синіми квітками, що росте на полях, у посівах ярих та озимих культур, найчастіше — у житі; у народній медицині вона є засобом проти очних

хвороб¹². За Сергієм Ожеговим та Борисом Грінченком, українська «волошка» в російській мові називається «васильком»¹³, а Володимир Даль подає різні народні назви волошки — черлек, блаватка, лоскутниця, синовиниця, синьоквітка, синюха¹⁴. По-різому тлумачить походження (грецьке, сербське, російське чи польське) назви цієї квітки Макс Фасмер¹⁵. Деякі видання подають «волошки» як різновид «васильків» або вважають «васильки» народною назвою «волошки». Власне, про волошку як різновид васильків у народній легенді сказано, що «то був молодий і гарний юнак, якого на Трійцю (Зелені свята) заманила русалка в поле, залоскотала і перетворила на квітку»¹⁶. Водночас, васильки і волошки — це різні рослини. Восильки (*Ocimum*) — (їх ще називають духмяними васильками і вважають народною назвою волошок) — рід рослин родини губоцвітих, які використовують у народних і релігійних обрядах¹⁷. Микола Сумцов зазначав, що трава і квіти васильків в Україні та інших слов'ян користувалися великою повагою. Квіти васильків здавна кладуть за ікони, а на свято Воздвиження Чесного Хреста (27 вересня) у церкві прикрашали ними хрест. Із цих квітів як українці, так і болгари, серби, хорвати, дуже часто робили наяві церковні кропила¹⁸; ці квіти кладуть в колиски та на гроби. У численних фольклорних записах васильки є символом святості, чистоти, привітності та вівлічливості. А їх релігійне значення пов'язується з давньогрецькою легендою про знайдення чесного Хреста¹⁹. Очевидно, сакральність васильків частково переносилася і на волошки.

Окрім того, квітки волошки є своєрідним символом для України: їх колір, як і кольори злакових культур, поміж якими вони переважно ростуть, відображають кольори нашої національної символіки. Про васильки та волошки йдеється і в численних народних віршах та піснях²⁰. А красні пропорції, пластичність силуету, зигзагоподібні краї, які створюють особливий ажуру, вишуканість та чистота кольору перетворили волошку у надзвичайний декоративний мотив.

Мал. 3. Обрус церковний (для напрестольного столу). Фрагмент. Полотно, муліне, вишивання «хрестиком». 180x270 см. Старий Мізун, Долинський район, Івано-Франківщина. 1960-1970. Народознавчій кімнаті Старомізунської загально-освітньої школи I-III ступенів. Фото Галини Іашків



Мал. 4. Мотив волошки на чеських і словацьких писанках:

- 1 — за кн.: Pranda A., Prandová E. Slovenské kraslice. — Martin, 1994. — S.107-108;
- 2 — за кн.: Bossert H. Folk Art of Europe. — New-York, 1990. — Pl.43 (23).

Малюнок Галини Івашків



1

2

Мал. 5. Іванна Томаш (1915-2000).

Писанки. Кураче яйце, весняний розпис.
Суховерхі, Кіцманський район,
Чернівецька область. Кінець 1980-х рр.
Принатна збірка. Фото Галини Івашків



Волошкові зображення простежуємо на численних виробах декоративно-ужиткового мистецтва приблизно із XVII ст. як в Україні, так і в багатьох країнах світу. Власне, мотив волошки є одним із важливих аргументів для атрибуції творів мистецтва, бо саме в зазначеній період його знаходимо в іконописі, монументальному мистецтві¹⁹, стародруках²⁰, українських²¹, чеських і словацьких вишивках²² та писанках²³ (мал.4), керамічних виробах Бельгії²⁴, Румунії²⁵, Туреччини²⁶, Греції²⁷, Австрії, Німеччини²⁸, Польщі, кераміці та писанках Литви²⁹ тощо.

Безперечно, волошкові мотиви спочатку з'явилися в розписах, вишивках чи килимах, а вже пізніше поступово перейшли й на інші види декоративно-ужиткового мистецтва. Наприклад, у вітві церкви Воздвиження XVII ст. в Дрогобичі (Львівщина) зображені розкішний букет із квітів, які нагадують волошки, ромашки і тюльпани; букет поміщене у дбані із вухом та пилкою. Розпис виконано у барвистих зелених, червоних і білих кольорах на блідо-голубому тлі дощок³⁰. Багатством волошкових мотивів вирізняється літургійне шиття XVII-XVIII ст. Саме до XVII ст. належить основний пласт найдавніших пам'яток образотворчого шиття, які «демонструють зразки високої художньої майстерності і технічної досягненості»³¹. Серед низки творів шиття, в яких зображені квітки волошки чи

звіністу гілочки із волошками та пуп'янками, виділимо, насамперед, спітракіл, фелони та палицю 1689 року з майстерні Києво-Вознесенського монастиря³². Оригінальна поєднання мотивів волошки, колосків та хреста із видовженим нижнім кінцем простежуємо на торбинці для причащальної ложечки 1920-1930-х рр. (Збірка Петра Лінинського, мал.13К; тут її далі літерою «К» позначено малионки, подані в кольоворому блоці). Аналогічно (але без хреста) закомпоновано ці мотиви на жіночому комірцеві 1930-1940-х рр. із Івано-Франківщини (мал.11К). Волошковими мотивами оздоблювали також церковні обруси для напрестольних столів. На одному із них (Ймовірно, 1960-1970-х рр.) вдало гармоніюють мотиви таких квітів кількох кольорів, зокрема синього, жовтого, рожевого, фіолетового; волошки укладено в асиметрично розміщенні гілочки, поміщені у вази з досить високими ніжками³³ (мал.3). Упродовж кількох століть мотив волошки посідав важливе місце як у витинанках³⁴ (мал.2, 6), так і в писанках³⁵ (мал.5) тощо.

Мотив волошки виразно простежуємо також у декоруванні керамічних виробів багатьох країн. Наприклад, на білоруських кахлях, зокрема на зелено-полив'яній кахлі другої половини XVII ст. з Могильова, де «вазон» із п'ятьма гілками поміщене в подвійній арці³⁶; на карнізній поліхромній кахлі XVII-початку

XVIII ст. із Гродненського історико-археологічного музею; на фрагментах теракотових кахель XVII ст. із Польща; на теракотовій кахлі XVII ст. із Вітебська³⁷ та ін. На російських кахлях, зокрема на кахлях другої половини XVII ст., які знаходяться на стоявих надбрамної церкви Йосифо-Волоколамського монастиря в Москві, фрагменти волошок поміщені в кутах кахель, які складають неперервну орнаментальну композицію з букетом. Дослідник О.І.Іванов вважає, що букет складають квітки маку та гвоздичок. На мій погляд, ці квітки є не гвоздиками, а волошками: по-перше, вони більше схожі на волошки; по-друге, якщо мова йде про мак, то, очевидно, поруч із ним є все-таки зображення волошок³⁸.

Мотив волошок знаходимо також на польських кахлях першої половини XVII ст. із Тикоцина і Фромборка³⁹; на кахлях, знайдених на території Решельського замку Ольштинського воєводства⁴⁰ (мал.8К). До речі, польські дослідниці Ізабелла Мірковська та Яніна Ольшевська одні і той же мотив на кахлях XVII ст. називають «волошкою («błoniątko»), то гвоздичкою («gozdziką»)⁴¹. Ще одна дослідниця — Барбара Поспешна, подаючи фрагменти двох фризових кахель із букетами, які складають волошки, називає це прикладом популярного оздоблення кахель XVII ст. із «модними» квітковими мотивами⁴². Важливу думку щодо поширення мотивів «гвоздики» (волошки. — Г.І.) і «тюльпані» в кахлярстві Польщі висловила Яніна Ольшевська, котра зазначала, що в XVII ст., внаслідок політичних і торговельних контактів, близьким стало мистецтво Ісламу, орнаментальні мотиви якого застосовувалися в польському ремеслі. «У кахлярстві, — писала вона, — найчастіше бачимо рослинні мотиви, такі як гвоздика і тюльпан, які симетрично закомпоновано у вазон з квітами — характерними для тканин перських і турецьких...»⁴³. Мотив «волошки» (або квітки, подібно до неї) спостерігаємо на тарілках, мисках і кахлях Туреччини (Ізник) XVI-XVII ст.⁴⁴ (мал.9К).

За Л.Виноградською, волошковий мотив, характерний для білоруських і литовських кахель XVI-XVII ст., передішов до українського кахельного виробництва наприкінці XVII ст. Серед кахель, знайдених у Чернігові, цікавими є пояскові кахлі із розквітлими гвоздиками (волошками)⁴⁵. Мотив волошки поміж кривулькою можна побачити і на фризовій брунатнополів'яній кахлі XVIII ст., знайдений на території Троїцько-Іллінського монастиря в Чернігові⁴⁶. Однак орнамент із квітковими мотивами тюльпанів, гвоздик (чи волошок. — Г.І.) і стилізованих квітів на звивистих стеблах був розповсюджений на всій території Середнього Подніпров'я наприкінці XVII-XVIII ст.⁴⁷.

Мотив волошок зустрічаємо також на численних лицьових, кутових та карнизних кахлях або їх фраг-

ментах XVII-XVIII ст., теракотових чи полив'яних (переважно брунатною або зеленою поливами), знайдених у різних місцевостях Галичини (переважно зі збирки Петра Лінинського). Власне, цей мотив бачимо у різноманітних модифікаціях: вазон — букет — гілка — квітка — пуп'яноч. Саме у XVII-XVIII ст. волошка стала одним із важливих елементів дуже поширеного в багатьох видах українського мистецтва мотиву «вазона».

Так, привертають увагу свою пластичністю та м'якою декоративністю лицьові кахлі XVII-XVIII ст. із центральним орнаментом, знайдені у Львові і виконані в досить високому рельєфі. Подасмо їх композиційні варіанти:

1. Три волошки, два пуп'яники волошок, дві пальмети, поміж гілками два птахи, повернені до середини, а у їх дзьобах — короткі гілочки; кахля теракотова, (21,3x19x8 см; ЕП 83919); ідентичною до неї є зеленополив'яна кахля (мал.5К).
2. Аналогічна композиція на теракотовій та зеленополив'яній кахлях, лише без птахів, які різняться більш стрункими вазами (20x18x7,8 см; ЕП 83917; 20x17,7x8 см; ЕП 84067).
3. Подібна композиція, але побудована із п'яти (більших та менших) різних розеток, серед них є волошка (мал.1).

Усі зазначені вище варіанти відносяться до однієї мотивної групи — «вазон». Одні з них відрізняються білатеральністю щодо побудови гілочок та квіток, в інших — порушені квіткове навантаження.

Мал. 6. Віра Вовк (Селянська). Витинанка «Волошка». Кольоровий папір, витинанка, 16x16 см. Ріо-де-Жанейро, Бразилія. 2001. МЕХП, ЕП 85626. Фото Галини Івашків



але, водночас, вони легкі та виразні в пропорціях та рельєфах, як буває справжній букет польових квітів, де головними компонентами виступають волошки. Поєднання реалістичних (розвіїтих волошок та їх пуп'янок) і фантастичних (пальметок та інших) рослин, які не існують у природі, підкреслюють філософське мислення кожного майстра в побудові тієї чи іншої композиції. Підкресленої виразності та величності вазоновим мотивам на теракотових кахлях додає теплий колір самої глини. Тут мотив «вазона» займає повністю лицьову частину кахель і відзначається величністю композиції. Вази на всіх цих кахлях мають таку архітектонічну побудову: шийка, вичеревок, дещо розширені підставки внизу та два «5»-подібні вуха. Проте, якщо вищезазначені «вазони» займають всю площину кахель, то на двох інших, виконаних технікою високого рельєфу та покритих зеленою поливою, за рахунок звуження мотиву «вазона», з обох боків від центрального поміщені колони (заввишки, як і сам «вазон») із квітковими завершеннями на них. У композиційній схемі декору першої кахлі — п'ять волошок і красиві барокові листки-закрутки поміж ними (мал.2К). Складовими другої кахлі є: дві волошки, один волошковий пуп'яник (у центрі) та дві дев'ятипелюсткові розети (24,3x23,5x4,8 см). Обидві кахлі відзначаються білатеральністю композиції; ваза, широка вгорі, донизу поступово звужується, потім знову різко розширяється, утворюючи таким чином ніжку-підставку⁴⁸.

Деякі подібні елементи (ваза, будова гілок та квіток, зелена полива) знаходимо і на кахлі першої половини XVII ст. із Фромборка (Польща)⁴⁹, а також на румунській чорнодимленій кахлі пізнього періоду — XVIII ст.⁵⁰.

У деяких випадках волошкові мотиви зображені на лицьових кахлях із центричним орнаментом, але вже в модифікації (буket). Наприклад, два волошкові пуп'янки і тюльпан (у центрі) є складовими букета, обрамленого овалом із малих тюльпанів; кахля покрита темно-зеленою поливою, виконана технікою високого рельєфу (мал.7К), і є дуже подібною, за почерком виконання, до кількох інших кахель та їх фрагментів зі Львова зазначеного періоду. Подібна композиція (буket із двох пуп'янок волошок і пальмети, довкола віночок із малих тюльпанів, укладених у формі овала) характерна для ще однієї кахлі XVIII ст., знайденої у Жовкві, покритої світло-зеленою поливою (кахля реставрована із невеликих фрагментів; 21,5x19 см; ЕП 84158).

Прикладом у групі «гілка» серед лицьових кахель із центричним орнаментом може бути фрагмент кахлі з гілкою та квітками волошки і двома виноградинами гронами, знайдений під час розкопок у господарській ямі на місці замку в Звенигороді (Львівщина), зруйнованому в 1716 році⁵¹.

Оригінальними вважаємо також наріжні видовжені (за М. Домбровською, це — тридільний наріжник) зеленополив'яні кахлі зі звивистими рельєфними гілочками, укладеними вертикально (мал.4К), або кахлі такої ж форми, але з білим фоном та розписом вертикальних і рельєфних волошкових гілочок синього кольору (Львів, XVII ст.; 15,2x9x9,2 см; ЕП 84019). Можна лише уявити, як гарно і затишно було біля такої печі, наріжники якої не гострі, а легко вівінгутно досередини, та ще й декоровано волошковими гілочками вздовж печі!

Розмайтість волошкових мотивів відзначаються фризові кахлі, на яких, як правило, зображені мотиви волошкової квітки (однієї або двох)⁵²; рідко можна побачити цей мотив у композиції букета, укладеного на карнізний кахлі.

Подасмо кілька варіантів з мотивом волошки або її пуп'янків на фризових кахлях дещо опуклої форми:

1. Поміж вигинами гілки-кривульки, укладено горизонтально (Львів, XVII ст., 7,5x19 x4,5; ЕП 84063);
2. У колах [Йдеться про кахлю XVII ст. зі Львова (11x18,5 см; ЕП 84028), де мотиви двох волошок містяться у двох окремих колах] (мал.6К);
3. У букеті з двома закрученими гілочками, які завершуються пуп'янками волошки (кахля теракотова, с. Потелич, XVII ст., 10,5x19x11 см; ЕП 84012). Мотив досить великого волошкового бутонна, з боків якого малі гілочки спостерігаємо на зеленополив'яній кахлі XVII ст. зі Львова (9,5x19x3,5 см; ЕП 84030) і кахлі (темно-бронзатна полива) із Жовкви (9,5x20,5x3,5 см; ЕП 84026).

У деяких випадках на кахлях випуклої форми можна зустріти композиції з букетами, як от: на фризових кахлях XVII ст. із Ярославського музею (Польща)⁵³, на наріжній фризовій кахлі кінця XVII ст. із Фромборка⁵⁴, на кахлі середини XVIII ст. із замку в Черську (Польща)⁵⁵.

Велика та дві менші пальмети, а також два волошкові бутони з складовими частинами центричної композиції зі звивистими гілочками на карнізний кахлі, покритій світло-бронзатною поливою, зі Львова. Кахля характеризується білатеральністю побудови та виразністю рельєфу; особливо вдало передано три-, чотиризубчасті волошкові пелюстки (мал.3К).

Оригінальністю та насиченістю композиції відзначається ще одна карнізна кутова зеленополив'яна кахла XVII ст. зі Львова, яка складається із двох основних орнаментальних смуг, виконаних технікою високого рельєфу: на верхній смузі (прямокутної форми) — мотиви двох птахів та «дерева життя» між ними; на нижній (опуклій) — гілка-кривулька, поміж вигинами якої — волошкові бутони (мал.5К).

Окрім кахель, волошкові мотиви використовувалися і для оздоблення різних видів посуду, зокрема куклів, тарілок, фланконів, барилець тощо. Гілка із

дрібними білими квіточками та виразною завершальною волошкою голубого кольору складають одну із двох декоративних композицій кухля 1800 року із Австрії⁵⁶. У тарілках численних світових виробників ХІХ-XX ст. мотиви волошкових гілок здебільшого поміщені на дні, рідше — на берегах⁵⁷; окрім того, береги можуть заповнюватися лише самими квіточками. Прикладом використання в декорі волошкових мотивів може бути тарілка польського заводу початку ХХ ст. із Влоцлавека, із трьома гілками розквітлих волошок ніжного голубого кольору та зелених листків, що складають центральну частину дна тарілки з білим тлом. Дуже вдало доповнюють її декор чотири композиції з колосками пшениці теплого жовтого і брунатного кольорів, розміщені на берегах тарілки. Гармонія кольорів і композицій створює почуття спокою та врівноваженості⁵⁸ (мал.10К).

Мотив волошки знаходимо й у декоруванні болімівського глечика з білим тлом, на вичеревку — віночок із волошковими пуп'янками синього і зелено-буранатного кольорів, укладений горизонтально. Декоративна композиція відзначається легкістю, розрідженністю, навіть дякою натуралістичністю, багатством емоційногозвучання, а розпис пензлем — виразністю (мал.14К). Подібне бачимо й на дбанку із Ловіча, де мотив волошкового пуп'янка є на одній із двох гілок, укладених вертикально⁵⁹.

Схоже вирішення декору простежуємо і на пізніших виробах уже другої половини ХХ століття. Власне, йдеться про горщик роботи николаївського (Львівщина) гончара Миколи Конопельника. Мотив віночка із розетками білого кольору (нагадують волошки), який укладено горизонтально на вичеревку горщика, вдало підкреслює його архітектоніку⁶⁰ (мал.12К). Кілька подібних горщиків автор статті виявила в

Долинському та Рожнятівському районах Івано-Франківської області (с. Суходіл, с. Бубнище, с. Кальна) під час експедиції на Бойківщину (мал.15К). Для оздоблення своїх виробів мотив волошки використовували і опішненські гончарі, найчастіше — на торцях барильців⁶¹.

Отож, мотив волошки по праву займає одне з провідних місць з-поміж квіткових мотивів, набувши не тільки слов'янського, а й загальноєвропейського поширення. З'явившись спочатку в монументальному мистецтві, килимах і вишивках, мотив волошки закононірно перейшов і на глиняних виробах. Очевидно, первинним було сакральне значення цього мотиву (набуту, саме тому так часто кафлі чи фрагменти кафель із мотивами волошок знаходить на території монастирів, а мотив волошки був неодмінним в оздобленні фелонів, підризників, обрусів та інших релігійних атрибутів), але згодом панівним стало їх декоративне призначення. Численні приклади волошкових мотивів у різноманітних композиціях на глиняних виробах свідчать про їх широке розповсюдження в декоруванні багатьох виробів, особливо ж у декорі кафель XVII-XVIII ст. різних країн світу. Це проявляється в лицьових, карнизних чи пояскових кафлях, частіше — у центричних композиціях, у модифікації «вазон», хоча звивисті гілочки чи просто зображення квітки або пуп'янка також не були рідкістю в цей період. Засобами рельєфу чи, пізніше, розпису майстрам вдалося передати красу й ніжність однієї з найкращих квіток у природі і таким чином підкреслити її особливу декоративну функцію та смислову характеристику. Тому мотив волошки був улюбленим у гончарів, зокрема в кафельників, різних епох. Не втратив він актуальності та символічного значення в декоруванні сучасних виробів з глини та інших матеріалів.

- ¹ Селівачов М.Р. Українська народна орнаментика ХІХ-ХХ ст. (іконографія, номінація, стилістика, типологія) // Автореф... д-ра мистецтвознавства. — К., 1996. — С.19-29.
- ² Миллер А. Лотос в малороссийском орнаменте // Труды XIV археологического съезда. — Чернігов, 1908; Гудак В.А. Разета як тип орнаментальних композицій у мискарстві Поділля // Проблеми етнографії, фольклору і соціальної географії Поділля. — Кам'янець-Подільський, 1992. — С.40-45.
- ³ Урочистість, з нагоди безкоштовної передачі збірки кераміки (більше 1300 предметів), відбулася 17 січня 2002 року.
- ⁴ Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані монографії та рецензії // К.: Либідь, 1995. — С.172.
- ⁵ Янів В. Українська вдача і наш виконаний ідеал // Янів В. Нариси до історії української етнopsихології. — Монхен: Український вільний університет, 1993. — С.211.
- ⁶ Огієнко І. Українська культура. — К.: Довіра, 1991. — С.10.
- ⁷ Костомаров М. Давні руські народності // Українська преса. Хрестоматія. — Львів: ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, ЛДУ ім. І. Франка, 1999. — Т.1. — С.169.
- ⁸ Гачев Г. Национальные образы мира. — М.: Советский писатель, 1988. — С.47.
- ⁹ Буташев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поєглядах та віруваннях. — К.: Довіра 1992. — С.284.
- ¹⁰ Див.: Словник української мови: В 11-ти томах. — К.: Наукова думка, 1971. — Т.І. — С.734; Енциклопедія українознавства: У 10-ти томах. — Львів: Молоде життя, 1993. — Т.І. — С.316.

- ¹¹ Ожегов С.И. Словарь русского языка. — М.: Русский язык, 1983. — С.63; Грінченко Б. Словарик української мови: У 4-х томах. — К.: Наукова думка, 1996. — Т.І. — С.252.
- ¹² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х томах. — М.: Русский язык, 1989. — Т.І. — С.167.
- ¹³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х томах. — М.: Прогресс, 1986. — Т.І. — С.277.
- ¹⁴ Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях... — С.296.
- ¹⁵ Український Родянський Енциклопедичний словник. У 3-х томах. — К.: Головна редакція УРЕ, 1986. — Т.І. — С.254; Словник української мови: В 11-ти томах... — Т.І. — С.296.
- ¹⁶ За Володимиром Далем «василік» — церковне кропило. Див.: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка... — Т.І. — С.167.
- ¹⁷ Сунцов Н.Ф. Этнографические заметки (Оттиск из журнала «этнографическое обозрение»). — М., 1889. — С.12-13.
- ¹⁸ Про ці хвіти їдеться у віршах «Марія» та «Васильки» Володимира Сосюри. Див.: Сосюра В. Твори: У 2-х томах. — К.: Наукова думка, 2000. — Т.І. — С.162-163, 305; Пісні моєї серця. — К.: Молодь, 1994. — С.124, 143; у народній пісні «Ой ви, очі, волошки» тощо.
- ¹⁹ Див.: Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV-першої половини XVII ст. // Історія українського мистецтва. — К.: Головна редакція УРЕ, 1967. — Т.2.
- ²⁰ У тому числі у заславках з «Апостола» 1611 р., «Ірмоподіона» кін. XVII ст. тощо. Див.: Запаско Я.П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. — К.: Вид-во АН УРСР, 1960. — С.123, 149. — Рис. 78, 101.
- ²¹ Зокрема на підбрізниках. Див.: Українське галупування та вишивка XVI-XVIII ст. — К.: Мистецтво, 1975. — Іл.14.
- ²² Див.: Jan Koula. Vybrě národního českého výstavování z českého průmyslového muzea Náprstkových. — Praha: Nákladem českého Průmyslového muzea Náprstkových, 1893. — LXV; Vzorky vezíla...motívů nařodních vevozu Hrvatska. — Zagreb, 1973. — L.36.
- ²³ Bossert H. Folk Art of Europe. — New-York: Rizzoli, 1990. — Pl.43 (23); Prandová A., Prandová E. Slovenské kraslice. — Martin: Osveta, 1994. — С.107-108.
- ²⁴ Їдеться про миску XVIII ст., яка зберігається в Брюссельському музеї. Мотив, подібний до волошки, є на завершенні зілочки, укладеної на дно та боки миски. Див.: Bossert H. Folk Art of Europe... — Pl.24 (4).
- ²⁵ Зокрема, на завершенні лялькових (полів'янок та чорнодимлених) кахлюв XVIII ст., див.: Bossert H. Folk Art of Europe... — Pl.37 (9), 38(12, 18).
- ²⁶ Миллер Ю. Художественная керамика Турции. — Ленинград: Аврора, 1972. — С.99.
- ²⁷ Bossert H. Folk Art of Europe... — Pl.31 (10). Волошкові мотиви укладено на гілочці (на дні тарілки XIX ст.) та віночком на П берегах.
- ²⁸ Haberlandt M. Österreichische Volkskunst. — Wien: Verlag der K.K.Hof Kunstanstalt J.Löwy in Wien, 1910. — T.41 (11), 55 (6), 57 (12), 60 (9), 66 (7).
- ²⁹ Кудірка Ю. Традиції литовського гончарства // Народна творчість та етнографія. — 1968. — №5. — С.73-74; Каталинас К. Вильнюсские пластинчатые изразцы XVI-XVII вв. с кованым орнаментом // Древности Литвы и Белоруссии. — Вильнюс: Монпас, 1988. — С.136, 139.
- ³⁰ Див.: Логвин Г.Н. Монументальний живопис XIV — першої половини XVII ст... — С.202. — Іл.139; Логвин Г. Українські Карпати. — М.: Искусство, 1973. — С.42. — Іл.19.
- ³¹ Карап-Васильєва Т. Літургійне штито України XVII-XVIII ст. — Львів: Свічадо, 1996. — С.65.
- ³² Там само. — С.71, 83, 135, 168.
- ³³ Обрус, який колись був на напрестольному столі у церкві Старого Мізуня, тепер зберігається в експозиції школи народознавчої кімнати зазначеного села. (ПМА. Експедиція 2001 року на Бойківщину).
- ³⁴ Станкевич М. Е. Українські витинанки. — К., 1986. — С.33. Яскравим прикладом використання мотиву волошки у витинанках є, наприклад, робота «Волошки» Марії Руденко чи витинанка «Волошка» Віри Вовк (Селянської) із Бразилії, яку вона, як і ряд інших робіт, подарувала до МЕХП у 2002 році.
- ³⁵ У статті подаємо кілька варіантів писанок XX ст. із села Суховерхів Кіцманського району Чернівецької області [автор — Іванна Томаш (1915-2000)].
- ³⁶ Див.: Трусаў А. Беларуская кафля. — Мінск: Беларусь, 1995. — Іл. 24.
- ³⁷ Див.: Собаль В.Е., Ткачу́к М.А., Трусаў А.А., Уръыновіч У.В. Беларуская кафля. — Мінск: Беларусь, 1989. — Іл.120, 133, 142, 143.
- ³⁸ Див.: Иванов А.И. Забытое производство. очерк изразцовой промышленности Владимирского края. — Владимир, 1930. — С.22; Воронов Н.В. и Сахарова И.Г. О датировке и распространении некоторых видов московских изразцов // Материалы и исследования по археологии СССР. — М.: Изд-во АН СССР, 1955. — №44. — С.88. — Рис.10.
- ³⁹ Див.: Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku. — Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1987. — S.135. — Rys.189-190.

- ⁴⁰ Див.: Mirkowska I. Wybrane kafle z zamku i z miasta w Reszlu, woj. Olsztyńskie // Garmcarstwo i kaflarstwo na ziemiach Polskich od Późnego średniowiecza do czasów współczesnych. — Rzeszów: Wydawnictwo Muzeum Okręgowego w Rzeszowie, 1994. — S.258. — Rys.7(1,2), 8(1), 9(1), 10(1), 21(1).
- ⁴¹ Див.: Mirkowska I. Wybrane kafle z zamku i z miasta w Reszlu, woj. Olsztyńskie.... — S.258; Katalog wystawy kafli zabytkowych województwa Rzeszowskiego (tekst katalogu mgr. Janina Olszewska). — Jarosław: Muzeum w Jarosławiu, 1961. — S.16-17.
- ⁴² Pospieszna B. Zarys historii rzemiosła zdurisko-garniarstwa w Malborku od wieku XV do początku XIX// Garmcarstwo i kaflarstwo na ziemiach Polskich od Późnego średniowiecza do czasów współczesnych.... — S.288. — Rys.12.
- ⁴³ Див.: Katalog wystawy kafli zabytkowych województwa Rzeszowskiego.... — S.16-17.
- ⁴⁴ Йдеться про Ізниківські тарілки другої половини XVI ст. та кахлі першої половини XVII ст. Див.: Миллер Ю. Художественная керамика Турции... — С.63, 68, 69, 72, 99. окрім предметі цього осередку XVI ст. зберігаються у фондах МЕХП (наприклад: миска — К 12267 (в — 5,5; д — 26 см); тарілка — К 12156 (в — 6,5; д — 27 см)).
- ⁴⁵ Лариса Виноградська подає дві назви квітки — гвоздика і волошка. Див.: Виноградська Л.І. Чернігівські кахлі XVI-XVIII ст. // Чернігівська старовина. — Чернігів: Сіверянська думка, 1992. — С.76-77.
- ⁴⁶ ЧНМЗ.
- ⁴⁷ Виноградська Л.І. Кахлі Середнього Подніпров'я XIV-середини XVIII ст. // Автореф. канд. істор. наук. — К., 1993. — С.11.
- ⁴⁸ МЕХП. К 10779; К 10786.
- ⁴⁹ Див.: Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku... — Rys.190.
- ⁵⁰ Bossert H. Folk Art of Europe.... — PL. 38 (18).
- ⁵¹ Див.: Свешников И.К., Гуляко В.Д. Керамика, датированная кладами монет // Garmcarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych... — S.142. — Рис.4 (5).
- ⁵² Йоді на лицьових кахлях є зображення волошки (у невеликому колі) у центрі кахлі чи пів волошки у серцеподібному картуші. Яскравим прикладом можуть бути білоруські кахлі XVII ст. з Вітебська.
- ⁵³ Olszewska J. Zabytkowe kafle muzeum w Jarosławiu. // Katalog. — Rzeszów-Jarosław: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, 1969. — Рис. 21.
- ⁵⁴ Див.: Dąbrowska M. Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku... — Rys.217.
- ⁵⁵ Там само. — Рис. 38 (5).
- ⁵⁶ Див.: Haberlandt M. Österreichische Volkskunst ... — T. 41 (11).
- ⁵⁷ Там само. — Табл. 55, 57.
- ⁵⁸ Тарілку зафіксовані і зафотографовано автором статті у Країців Марини Федорівни, 1912 р.н., в с.Луги Рожнятівського району Івано-Франківської області під час експедиції на Бойківщину в 2001 році.
- ⁵⁹ МЕХП. — Глечик (ЕП 48369) із Болімова і дзбанок (ЕП 48064) із м.Ловіч (тепер територія Польщі).
- ⁶⁰ МЕХП. ЕП 76938. Збірку виробів цвяго гончаря музей закупив у 1977 році. Кілька подібних горщиків автор статті придбала для музею під час експедиції на Бойківщину [ЕП 83783, ЕП 83903 (с.Суходіл), ЕП 83783 (с.Бубнище)]; окрім було зафіксовано у с.Кальна Долинського району Івано-Франківської області.
- ⁶¹ МЕХП. К 15752. Барильце виготовлено на Опішненському заводі «Художній керамік» у 1949 році.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

МЕХП.....	Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України
НМК.....	Національний музей у Кракові
ПМА.....	полові матеріали автора статті
ЧНМЗ.....	Чернігівський національний музей-заповідник «Стародавній Чернігів»
в.....	висота
д.....	діаметр

[Кольорові малюнки до статті дивіться на стор.40-42]

12.09.2002

«ЛИСТ НАЩАДКАМ»

Уже стало доброю традицією повідомляти «Український керамологічний журнал» про персональні виставки: Львів, Київ... Настала черга Черкас.

Дозвольте озвучити «Лист нащадкам» — мою персональну виставку, яка відбулася напередодні святкування Шевченківських днів та Міжнародного дня музеїв у Черкаському обласному художньому музеї.

На виставці експонувалися одинадцять панно «Найвидатніші пам'ятки провінційної архітектури» та два концептуальні твори — сам «Лист» та інсталяційна робота «Архітектурна ікона». Остання порушує проблематику захисту міста від поступового зникнення в часовому просторі, міста, не такого відомого, як Прага, але з не менш цінними архітектурними спорудами, такими як «Громадський банк», споруджений у 1914 році за проектом архітектора Владислава Городецького, та іншими.

Найхарактерніший декор, тесаний з цегли, на черкаських будинках кінця XIX-початку ХХ століття в моєму «Листі» з трансформується в \$0\$. Саме ця ідея закодована в шамотних пластиках і присвячується нащадкам усіх мешканців невеликих міст.

Під час відкриття відбувалося задмухування свічок моїми дітьми на символічному тортику — теракотовій цеглині, яка сднає керамістів і будівельників, будівельників і архітекторів.

Виставку присвячено моєму батькові, усе життя якого було пов'язане зі скульптурно-ліпними роботами в архітектурі.

...І повертається забуте місто, і заново у ньому ми живемо...

© Людмила Шилімова-Ганзенко,
художник-кераміст
(Черкаський інженерно-технологічний інститут)

Цію публікацію Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Колегіум мистецтв у Опішному, редакція «УЖЖ» щиро здоровлять мисткино-керамістку Людмилу Шилімову-Ганзенку з цьогорічним 40-річним ювілем і зичать рясним мистецьким здобутків на славу Черкас і всієї України!

Ось кілька відгуків з виставки:

■ «Надіюсь, що з цієї камерної експозиції наших черкаських архітектурних цінностей започаткується ще один дивовижний проект — відродити зруйновані! Хоча б у аналогії стін в парках! Насаги тобі, Людмило! Насаги твоїм рідним, товаришам по цеху! Своєю любов'ю до нашого міста ми розпалюємо й, любов, у серцях наших мешканців Черкас.

З повагою, відчіністю і надією В.Подобедова».

■ «Я в захопленні від Вашої праці. Це ж яку треба мати жगу до мистецтва, щоб у такій складній техніці, як кераміка, передати дух міста з часу молодості наших предків і дідів.

Хай щастить Вам на Вашому творчому шляху.

Учень II курсу ВХПУ №20».

Твори Людмили Шилімової-Ганзенко, експоновані на виставці «Лист нащадкам...». З каталогу: Шилімова-Ганзенко Людмила. Лист нащадкам Черкащанам. Кераміка: Каталог. — Львів: «Папуга», 2002. — 15 с.: ін.



1014
1015



1016
1017



Для підтримки видання «УЖЖ» відкрито спеціальний розміщення для підприємств та організацій, які відповідають критеріям, встановленим відповідно до зміненої умови здійснення працівниками та фахівцями підприємств та організацій.

«...Місто має відчути себе захищеним від поступового зникнення в часовому просторі...»

Кожне сторіччя відмічає пам'ятник своєю печаткою. Це книга, до якої кожне покоління вписує свою сторінку. Жодної з них не слід нехтувати. Можна говорити про час як четвертій вимір, в якому розміщується міське середовище, «природно» забезпечуючи людські потреби до того часу, доки бурхливі темпи урбанізації не змінять його характеру.

Тепер величезні комплекси міського середовища створюються за короткий термін, виникають практично одночасно, і «четвертий вимір» — час — не входить до їхнього формоутворення. Сладкоємність форм оточення виявляється зруйнованою. Виникає якісний розрив між часовими нашаруваннями культури.

Водночас однотимно сформоване середовище не відкриває свободи вибору. Руйнується одна з умов спадкоємності культури, і це народжує реакції — свідомі або несвідомі.

[Кольорові малюнки до статті дивіться на стор.43]

З області культури тенденція переходить у області суспільної психології, у суспільний настрій, своєрідну ностальгію, спрямовану на історичні елементи оточення. Увага до будь-якої звичайної деталі переростає в бажання зберегти все таким, яким воно єснє нині, активний опір втраті будь-яких слідів часу, будь-якої старовини, навіть ціною відмови від явних поліпшень та очищення дійсно цінного з-під випадкових нашарувань, накопичених десятиріччями та сторіччями.

18.08.2002

ДОВІДКА «УКЖ»:

ЛЮДМИЛА ШИЛІМОВА-ГАНЗЕНКО

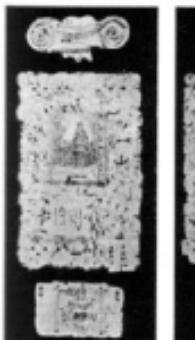
народилася 2 травня 1962 року у Львові. Закінчила Львівське училище прикладного мистецтва імені Івана Труші (1981), Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (1986). Працює викладачем спеціальних дисциплін у Вишукому художньому професійно-технічному училищі №20 та Черкаському інженерно-технологічному інституті; член Українського керамічного товариства, Національній спілки художників України.

Учасниця всеукраїнських та міжнародних мистецьких виставок: «Мізігобелен» (Львів, 1982), Київ (1989, 1990, 1993, 1997-1999, 2001), виставки-конкурсу «Мій дім» (Черкаси, 1998, друга премія), «Малірство на склі: вчора, сьогодні, завтра» (Львів-Краків, 1998), «У прозорому просторі» (Черкаси, 2000), II Національного конкурсу художньої кераміки (Опішне, 2001; III премія в номінації «Професійна кераміка малих форм»). Персональна виставка «Лист Нащадкам» (Черкаси, 2002).

Учасниця симпозіуму кераміки в Седневі (1990), I та II Національних симпозіумів гончарства «Опішне-2000» (друга премія в номінації «Монументальна керамічна скульптура», заохочувальна премія «За оригінальність технології») і «Опішне-2001» (диплом Лауреата Практикуму в номінації «Контакт культур», спеціальний диплом «За авангардизм», спеціальний диплом Українського керамічного товариства за монументальну керамічну скульптуру).

Твори зберігаються в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному, Черкаському художньому музеї, Культурно-мистецькому центрі «Дзига», приватних колекціях в Україні, США, Чехії, Болгарії, Канаді.

(Вул.Б.Вишневецького, 32, кв.7, Черкаси, 18000, Україна; тел. 47-19-68)



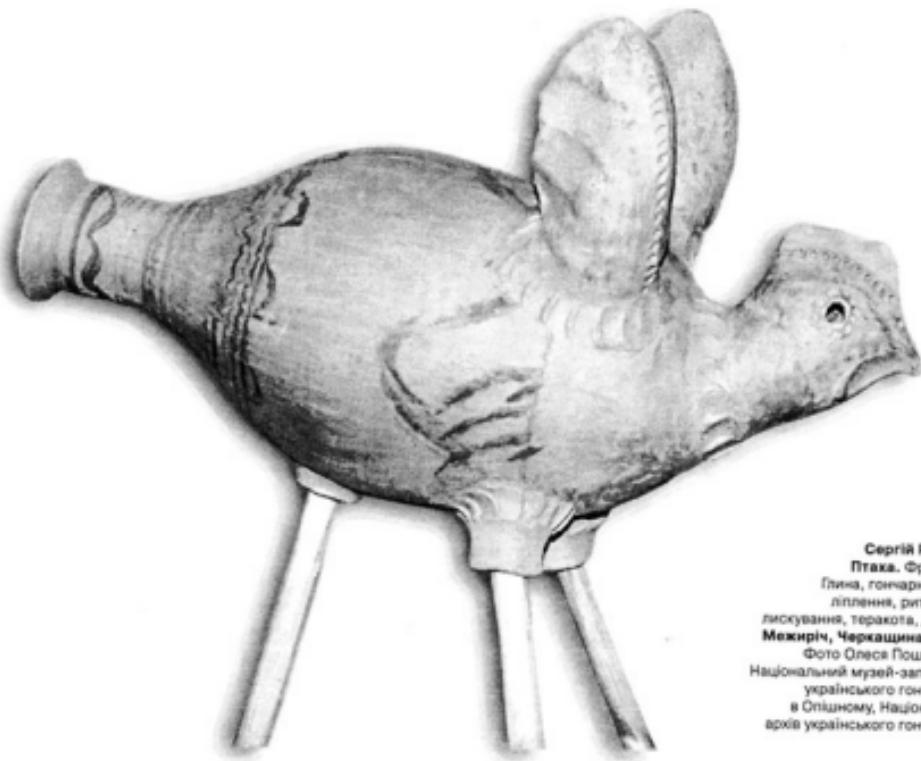
ЛЮДМИЛА ШИЛІМОВА-ГАНЗЕНКО
Дипломантка Всеукраїнської виставки «УКЖ»

СУБСТАНЦІЯ ЖИТТЯ в стилі РАДЬКА



Художник-керамік Сергій Рад'ко на виставці персональної виставки. Київ, галерея «Граніт», 20.09-20.09.2002.
Фото Олеси Поплавської. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішаному,

Національний музей українського гончарства



Сергій Радько.
Птаха. Фрагмент.
Лінна, гончарний круг,
ліплення, ритування,
мискування, теракота, дерево.
Межиріч, Черкащина. 2002.
Фото Олеся Пошивайлі.
Національний музей-заповідник
українського гончарства
в Опішному, Національний
архів українського гончарства

«Найсвятіше зве... Найсвятіше зву...»

Протягом 20.09-01.10.2002 року в галереї «Триптих», що на Андріївському узвозі в Києві, експонувалася персональна виставка самобутнього, часто абсолютно несподіваного художника Сергія Радька. Того самого Радька, який на І Національному симпозіумі гончарства «Опішне-2001» проголосив започаткування ним так званого III Національного стилю в українському мистецтві.

На вернісажі доктор історичних наук Олесь Пошивайло з-поміж іншого зазначив: «Сергій Радько як особистість є історичним явищем. Ми маємо унікального художника, який сьогодні може повсюдно презентувати українське високопрофесійне мистецтво, основане на першоджерела, тобто на народній художній культурі. Сергій — один із неба-

гатьох мистців, хто дуже багато студіював у осередках народного мистецтва і робив це не задля «хоббі», не задля розваги. Він натхненно працював, вивчаючи, пізнаючи народні принципи образотворення. Тому й обрав традиційне мистецтво як найдосконаліший спосіб самовираження професійного художника. Саме ця обставина і ці орієнтири витворили з нього МИСТЦЯ».

Звернення до народного мистецтва дало Сергію Радьку можливість позбутися диктату і стереотипів, пов'язаних із суспільним тоталітаризмом і мистецьким академізмом, а водночас розкрилити власну творчу особистість. Для мистця-професіонала завжди визначальним був показ власної особистості, сміливі прагнення і пошук, експеримент і новація. Роботи Сергія Радька є яскравим прикладом гармонійного

© Людмила Гурин, історик

(Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному)

єднання професійної і народної кераміки, свідченням повноцінності творчої реалізації мистця. Його здобутки відкривають усі нові горизонти образотворення, дозволяють проникнути у зовнішній простір через внутрішні уявлення про світ, через нову естетичну реальність. Вони створюють відчуття душевного піднесення та ритуальної чистоти довкілля.

Від року до року в Сергія з'являється все більше композицій, усе більше незвичної сівжих, оригінальних ідей. На противагу розумним, зручним, красивим — «правильним» — творам він утверджує щось інше, те, що магічно зве глядачів у світ почуттів, переживань і філософування, в якому пластика нерідко буває далекою від «красивості», часто викликає нерозуміння, а деколи взагалі здається протиprirodnoю.

Сергій, як людина, викликає одні почуття; його роботи, поза контекстом особистого бачення автора, — інші; а коли, знаючи автора, бачиш і його роботи, з'являється вже зовсім окреміше, особливе ставлення до мистця і його творів. Насамперед, утверджуємося в справедливості народної мудрості: погану роботу хороша людина зробити не може. Знання Сергія дозволяє інтуїтивно відчувати, як зароджується віра в ще небачений чи й навіть ще ненароджений твір; віра в його успіх, в його щастливу долю. А так відбувається тому, що мистець щирій у своїх помислах і все, що він робить, немовби передається йому з інших сфер буття.

Винахідливо використовує він ту чи іншу форму, як першооснову образно-пластичного задуму. Сергій Радъко демонструє в кераміці близькість «простій» людині «високого» мистецтва. У його роботах спостерігаємо дивовижне «перетікання» скульптурних,

живописних, графічних ідей у кераміку, що постає річищем сучасного авангарду, де постійно відбувається пошук художньої мови часу:

«Дурієш, блукаєш, але не зречешся.

Дурію, блукаю, але не зречуся.

Мабуть, саме це — найякітіше — називається релігійним почуттям. Воно найглибше з людських відчуттів, воно дає сенс і орієнтир життя» (Сергій Радъко).

Основою оригінальної експозиції нових творів Сергія Радъко стало перевтілення звичайного горщиця в зайчика, в пташку, в родину, дитину, Людину... Саме на цьому еволюційному шляху утверджується Його Стиль — не локальний, не регіональний, а саме Національний! Тому що так чисто тільки Він працює, вибудовуючи з традиційних форм модернові. Він уміє шокувати людей власним світобаченням. Він живе серед нас виключно життям внутрішнім. Він наповнив світ довкілля нас радькоподібними творіннями — «совою». Він вдихнув у кожну з цих фігур частину унікального «я». Через укрупнення та метаморфізацію посудних форм Сергій Радъко збагачує твори метафоричним змістом, наближує до тайні своєї душі, дозволяє несподівано проникати у внутрішній простір, створює відчуття світлої радості й упокорення.

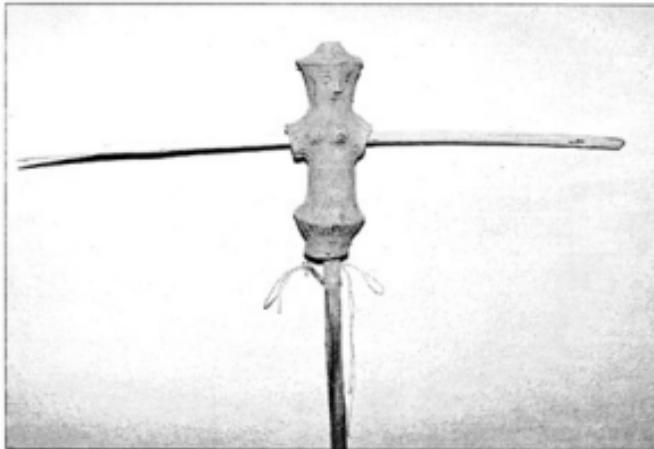
Ця «жінка» — то Його жінка, той «хлопець» — то Його хлопець, та «квітка» — то Його квітка.

Він наповнив Наш світ Собою.

ВІН — ЩАСЛИВА ЛЮДИНА!

[Кольорові малюнки до статті дивіться на стор.44-49]

08.11.2002.



Твір з виставки Сергія Радъко.
Фрагмент.
Глина, ліплення, ритування,
ангоб, теракота, дерево.
Межіріч, Черкащина. 2002.
Фото Олеся Пощивайла.
Національний музей-заповідник
українського гончарства
в Опішному, Національний архів
українського гончарства

«ПЕРЕДЧУТТЯ СВІТАНКУ»

Світанок — це початок дня, початок нового, незідомого. Саме тому червнева виставка 2002 року в Мистецькій галереї Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному мала назву «Передчуття Світанку». Для учнів 9 класу Колегіуму мистецтв у Опішному це насправді тільки початок творчого шляху. На дорозі у світ мистецтва то був один із перших самостійних проектів юних художників. За чотири роки навчання в Колегіумі учні поступово опановували техніки акварелі, гуаші; вивчали закони композиції, повітряної та лінійної перспектив; здобували навички в графічних техніках, училися застосовувати виразальні можливості лінії, плями, кольору, щоб, володіючи штрихом, технікою мазка, вміти досконало передавати багатство краси довкілля, настрій, характер предметів, людини, музики. Їх надзвичайно захоплювала техніка розпису по тканині («батік»), що дозволяє створювати несподівані кольорові ефекти. Поступово додаючи труднощі, невдачі, переживаючи творчі злети і падіння, учні йшли до виставки, яка уособлювала результат їх багаторічної праці.

Як у театрі актор потребує свого глядача, так і художнику необхідно, щоб його творіння побачили, поцінували. Задумуючи виставку ми прагнули передати атмосферу світанку, створити образ ранкової зорі, сходу сонця, перших його променів, які пробиваються на землю, бо саме з цим природним явищем асоцію-



ються перші творчі кроки мистців, позначені щирістю сердець, світлих дитячих душ. Втілюючи концепцію і настрій світанку в самій експозиції та під час вернісажу, ми використали не тільки твори образотворчого мистецтва, а й долучили до святкового дійства музичний супровід, хореографічні етюди. У Колегіумі учні мають можливість різноміцно розвивати свої таланти: майстерність пензля і штриха, скульптури і гончарних форм, мелодію музики і ритм танцю.

Роль «світанку» в хореографічній композиції виконувала учениця 3 класу Жанна Різниченко. За асоціацією зі сходом сонця, піднімаючись на другий поверх сходинка за сходинкою і ведучи за собою гостей до виставкової зали, вона то вимівала ранковою росою, як перший промінь сонечка, то раділа своєму пробудженню і запрошуvalа гостей до спілкування з Мистецтвом. Радісним світанком почувалися не тільки

© Наталія Матвійчук, художник-педагог

(Колегіум мистецтв у Опішному)

учасники виставки (адже це був їх ранок, початок їх творчої біографії), а й численні гості.

Коли, нарешті, відчинилися двері виставкової зали, всі побачили як чорно-біла фігура в оточенні графічних робіт почала рухатися, відтворюючи руками певний лінійний рисунок (то була Ірина Петренко — учениця 9 класу, учасниця виставки), який асоціювався з графікою, створеною пластикою танцю.

Далі «світанку» розбурхав яскравий багатобарвний світ мистецтва живопису. Цей образ у хореографічній композиції створила Оксана Ноздріна, учениця 9 класу. Плавні рухи танцю розвіювали кольорове драпування її костюма, створюючи симфонію кольорів. Відіюючи життя в пластичну глянливих форм, уособлюючи тканинами образ мистецтва кераміки, натхненно виконувала пластичну композицію учениця 9 класу Оксана Чубань. У її інтерпретації образ сірої маси без певної форми поступово й легко перетворювався у витончений твір, краса якого підкреслювалася стрункою постатью дівчини. (Оксана — учасниця і переможниця багатьох обласних та всеукраїнських конкурсів хореографічної майстерності. Гармонія, пластика її рухів захоплюють і дивують глядачів. Саме з цим мистецтвом хоче в майбутньому пов'язати своє життя учениця).

Різномічними талантами обдарована Ірина Петренко. Свої здібності дівчина зуміла проявити як на сцені, так і на папері. Її улюблене з дитинства заняття — малювання, а результату досягає наполегливою працею, академічним тренуванням, постійним пошуком, несписаними раздумами над прочитаним, побаченим, почутим. Сподіваюся, що майстерність її буде зростати й надалі, досконалішим ставатиме відчуття площини і розуміння простору, а необхідне задля цього вміння відчувати світ, як безмірну єдність,

і себе, як частинку того світу, у неї є. То дар Божий, який супроводжує цей талант.

На картинах дітей усе живе і дихає світом дитячих світанкових уявлень. Твори дивують глядачів життєствердним колоритом та багатством барв, сміливістю висловлення особистих фантазій.

Молодим мистцям необхідно навчитися ще багато чому для здобуття навичок передавати власні уявлення. Володіння різними ремеслами і художніми техніками безмірно збагачує їх. Так, опановуючи розпис на тканині, учні виробляють сміливий і точний мазок, адже виправити там уже нічого не можна. Заняття ліпленням, гончарюванням розвивають просторове сприйняття світу, здатність до абстракції, стилізації, узагальнення, допомагають віднаходити в звичайних речах, явищах щось цікаве, особливе, оригінальне.

Плануючи виставку, працюючи над її концепцією та експозицією, я прагнула створити свято творчості для дітей та їхніх батьків. Я хотіла показати всім, що діти-експоненти навчаються в незвичайному закладі, де вони різnobічно і творчо розвиваються. І хоча в майбутньому їх не всі вони стануть мистцями, проте наважиди залишатися духовно багатими особистостями, цікавими співрозмовниками, зможуть зі смахом обладнати своє житло, підібрати одяг, створити привабливий образ власного «Я». Тільки там, куди вкладається душа, і можна її віднайти!

Для юних мистців Опішного ця виставка стала першим освяченням світанком кроком у великий світ творчості, де вони можуть бути вільними і відвертими у висловленні своїх почуттів.

[Кольорові малюнки до статті дивіться на стор. 50]

11.11.2002

ЗАКОН УКРАЇНИ

«ПРО НАРОДНІ ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ»

Цей Закон регулює правові, організаційні та економічні відносини у галузі народних художніх промислів, визначає статус суб'єктів народних художніх промислів, засади їх діяльності і спрямованість на охорону, відродження, збереження та розвиток народних художніх промислів як важливої складової духовної культури українського народу.

Охорона, відродження, збереження і розвиток народних художніх промислів є обов'язком держави.

Стаття 1. Визначення термінів

У цьому Законі наведені нижче терміни вживанося у такому значенні:

народний художній промисел — творча та виробнича діяльність, метою якої є створення художніх виробів декоративно-вжиткового призначення, що здійснюється на основі колективного освоєння і спадкосиного розвитку традицій народного мистецтва у певній місцевості в процесі творчої праці майстрів народних художніх промислів;

осередок народного художнього промислу — територія, у межах якої історично склався і розвивається відповідно до самобутніх традицій народний художній промисел;

виріб народного художнього промислу — художній виріб декоративно-вжиткового призначення, виготовлений відповідно до традицій даного промислу ручною працею або з використанням механізованої праці у підготовчих і допоміжних операціях;

унікальний виріб народного художнього промислу — єдиний у своєму роді виріб народного художнього промислу, який має художнє, історичне, етнографічне та наукове значення;

маєтель народного художнього промислу — фізична особа, носій традицій народного мистецтва, яка створює і виготовляє вироби народного художнього промислу відповідно до його традицій;

типовий зразок виробу народних художніх промислів — виріб, який за рішенням Державної художньо-експертної ради віднесений до виробів народних художніх промислів і рекомендований до виробництва;

серійний виріб народних художніх промислів — виріб народних художніх промислів, виконаний за типовим зразком у варіантному виконанні;

творче варіювання — одна з форм прояву творчості майстра народних художніх промислів, метод відтворення типового зразка виробу народного художнього промислу, який передбачає внесення змін у композиційне, колірне, пластичне та інше художнє рішення виробу, що не спричиняють зниження художнього рівня і якості виготовлення виробу народного художнього промислу в порівнянні з його типовим зразком.

Стаття 2. Законодавство України

про народні художні промисли

Законодавство України про народні художні промисли базується на Конституції України і складається з Основ законодавства України про культуру, цього Закону, інших нормативно-правових актів, що регулюють діяльність суб'єктів у галузі народних художніх промислів.

Стаття 3. Суб'єкти народних художніх промислів

Суб'єктами народних художніх промислів є фізичні та юридичні (усіх форм власності) особи, які здійснюють свою діяльність у галузі народних художніх промислів.

Стаття 4. Державна політика в галузі народних художніх промислів

Основою державної політики в галузі народних художніх промислів є забезпечення правових, організаційних та економічних умов для охорони, відродження, збереження і розвитку народних художніх промислів як важливої складової духовної культури українського народу.

Держава:

розробляє програми охорони, відродження, збереження і розвитку народних художніх промислів та забезпечує їх цільове фінансування;

сприяє здійсненню інвестиційних проектів у галузі народних художніх промислів;

підтримує діяльність суб'єктів народних художніх промислів шляхом пільгового оподаткування і кредитування;

сприяє пропаганді мистецтва народних художніх промислів в Україні і за її межами за допомогою організації виставок, конкурсів, аукціонів, галерей народного мистецтва, салонів-магазинів, спеціалізованої торгівлі виробами народних художніх промислів та у засобах масової інформації;

створює умови для міжнародного співробітництва та зовнішньоекономічної діяльності суб'єктів народних художніх промислів;

сприяє навчанню та підготовці фахівців для народних художніх промислів у навчальних закладах усіх рівнів акредитації за рахунок коштів державного бюджету;

підтримує періодичні видання, видання спеціалізованої наукової літератури, альбомів, каталогів з питань народних художніх промислів;

виживає заходів для збереження народних художніх промислів і робочих місць майстрів народних художніх промислів у разі реорганізації підприємств народних художніх промислів, у тому числі при зміні форми власності, відповідно до закону;

здійснює інші заходи підтримки народних художніх промислів відповідно до законодавства.

Стаття 5. Повноваження центрального органу виконавчої влади у сфері культури щодо народних художніх промислів

Центральним органом виконавчої влади, який реалізує державну політику у галузі народних художніх промислів, є спеціально уповноважений центральний орган виконавчої влади у сфері культури, до повноважень якого належать:

контроль за виконанням цього Закону, інших нормативно-правових актів про народні художні промисли; розроблення та забезпечення реалізації загальноодержавних програм охорони, відродження, збереження і розвитку народних художніх промислів;

здійснення заходів щодо виявлення, обстеження, обліку і охорони осередків народних художніх промислів та заповідних територій народних художніх промислів;

подання Кабінету Міністрів України пропозицій про затвердження Переліку видів виробництв і груп виробів народних художніх промислів, а також пропозицій про внесення змін до цього Переліку;

встановлення порядку обліку, зберігання та використання типових зразків виробів народних художніх промислів та унікальних виробів народних художніх промислів;

сприяння організації і проведенню культурно-мистецьких заходів у галузі народних художніх промислів, а також аукціонів, конкурсів, виставок-продажів тощо;

сприяння в межах своїх повноважень міжнародному співробітництву у галузі народних художніх промислів;

визначення перспектив та напрямів розвитку освіти у галузі народних художніх промислів, участь в організаційному та методичному забезпеченні підготовки фахівців для галузі народних художніх промислів;

здійснення інших повноважень відповідно до закону.

Стаття 6. Повноваження Автономної Республіки Крим, місцевих органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування щодо народних художніх промислів

Органи влади Автономної Республіки Крим, місцеві органи виконавчої влади та органи місцевого самоврядування відповідно до своїх повноважень охороняють права та законні інтереси суб'єктів народних художніх промислів, сприяють створенню умов для виконання ними своєї діяльності, а саме:

розробляють та затверджують регіональні програми охорони, відродження, збереження та розвитку народних художніх промислів і осередків народних художніх промислів на відповідній території, а також подають відповідні пропозиції до загальноодержавних програм охорони, відродження, збереження та розвитку народних художніх промислів;

проводять на відповідній території виявлення, обстеження, облік та охорону осередків народних художніх промислів, вносять до центрального органу виконавчої влади у сфері культури пропозиції про визнання осередків народних художніх промислів, що потребують

особливої охорони, заповідними територіями народних художніх промислів;

сприяють здійсненню інвестиційної діяльності в галузі народних художніх промислів на відповідній території згідно із законом;

приймають рішення про встановлення відповідно до закону пільгових податкових ставок місцевих податків і зборів, а також звільнення від їх сплати суб'єктів народних художніх промислів;

сприяють організації торгівлі виробами народних художніх промислів;

здійснюють контроль щодо заборони використання для виготовлення виробів народних художніх промислів природних рослинних ресурсів, занесених до Червоної книги України та до Переліку видів рослин, що підлягають особливій охороні на відповідній території;

здійснюють інші заходи підтримки народних художніх промислів відповідно до їх компетенції.

Стаття 7. Осередки народних художніх промислів

Осередки народних художніх промислів визначаються рішенням центрального органу виконавчої влади у сфері культури за поданням місцевих органів виконавчої влади та за погодженням Національною академією наук України і відповідними творчими спілками.

Виявлення, обстеження, облік і охорона осередків народних художніх промислів та майстри народних художніх промислів здійснюються центральним органом виконавчої влади у сфері культури, місцевими органами виконавчої влади та органами місцевого самоврядування.

Осередки народних художніх промислів, що потребують особливої охорони, Кабінетом Міністрів України можуть бути визнані заповідними територіями народних художніх промислів, охорона і державна підтримка яких здійснюються відповідно до закону.

Типові положення про заповідні території народних художніх промислів затверджуються Кабінетом Міністрів України.

Стаття 8. Статус майстра народних художніх промислів

Майстер народних художніх промислів здійснює свою діяльність на умовах трудового договору (контракту) чи цивільно-правового договору з підприємством народних художніх промислів або працює індивідуально без утворення юридичної особи.

Творча атестація майстрів народних художніх промислів здійснюється відповідною професійною творчою спілкою згідно із законодавством.

Стаття 9. Статус підприємств народних художніх промислів

Підприємства народних художніх промислів — це підприємства, у випуску товарів і послуг яких вироби народних художніх промислів становлять не менш як 60 відсотків загальної вартості товарів і послуг за відповідний звітний період.

Підприємство набуває статусу підприємства народних художніх промислів у порядку, визначеному Кабі-

нетом Міністерств України, на підставі відповідної звітної документації підприємства.

Метою діяльності підприємства народних художніх промислів є:

збереження і розвиток особливостей певних народних художніх промислів;

забезпечення випуску виробів народних художніх промислів відповідно до національної самобутності місцевих традицій народного мистецтва;

дотримання і вдосконалення традиційних технологій виготовлення виробів народних художніх промислів;

створення умов для підвищення кваліфікації та творчої активності майстрів народних художніх промислів шляхом сприяння творчому варіюванню при виготовленні виробів народних художніх промислів тощо.

Підприємства народних художніх промислів можуть вступати в об'єднання за галузевим, територіальним чи іншим принципом відповідно до закону.

Приватизація підприємств народних художніх промислів здійснюється відповідно до закону. Обов'язковою умовою приватизації підприємств народних художніх промислів є збереження їх профілю.

Стаття 10. Фінансування діяльності

суб'єктів народних художніх промислів

Фінансування діяльності суб'єктів народних художніх промислів здійснюється за рахунок власників, благодійників, коштів та інших джерел фінансування, не заборонених законодавством.

Фінансування цільових програм охорони, відродження, збереження та розвитку народних художніх промислів та інших окремих важливих заходів у цій сфері може здійснюватися за рахунок коштів Державного бюджету України, бюджету Автономної Республіки Крим, місцевих бюджетів.

Стаття 11. Державна художньо-експертна

рада з народних художніх промислів

Для здійснення діяльності з віднесення виготовлених виробів до виробів народних художніх промислів, визначення художнього рівня виробів народних художніх промислів, їх відповідності традиціям художнього вирішення і технології виготовлення при центральному органові виконавчої влади у сфері культури діє Державна художньо-експертна рада з народних художніх промислів.

Положення про Державну художньо-експертну раду з народних художніх промислів затверджується Кабінетом Міністрів України за поданням центрального органу виконавчої влади у сфері культури.

Персональний склад Державної художньо-експертної ради з народних художніх промислів формується з висококваліфікованих фахівців у галузі народних художніх промислів та затверджується центральним органом виконавчої влади у сфері культури.

Організаційно-технічне забезпечення діяльності Державної художньо-експертної ради з народних художніх промислів здійснюється центральним органом виконавчої влади у сфері культури.

Члени Державної художньо-експертної ради з народних художніх промислів здійснюють свої функції на громадських засадах.

Стаття 12. Віднесення виробів до виробів

народних художніх промислів

Віднесення виробів до виробів народних художніх промислів здійснюється рішеннями Державної художньо-експертної ради з народних художніх промислів на основі типових зразків виробів народних художніх промислів та унікальних виробів народних художніх промислів. Зазначені рішення приймаються відповідно до Переліку видів виробництва і груп виробів народних художніх промислів, затвердженого Кабінетом Міністрів України за поданням центрального органу виконавчої влади у сфері культури.

При виготовленні виробів народних художніх промислів забороняється використання природних рослинних ресурсів, занесених до Червоної книги України і до Переліку видів рослин, що підлягають особливій охороні на відповідній території.

Стаття 13. Віднесення виробів народних

художніх промислів до Музейного

фонду України

Вироби народних художніх промислів незалежно від їх виду, місця створення і власника, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення, підлягають віднесенню до Музейного фонду України відповідно до законодавства.

Унікальні вироби народних художніх промислів, які мають виняткове художнє, історичне, етнографічне та наукове значення, незалежно від їх власника і місця зберігання вносяться до Державного реєстру національного культурного надбання відповідно до законодавства.

Стаття 14. Особливості обліку, зберігання

та використання виробів народних

художніх промислів

Типові зразки виробів народних художніх промислів та унікальні вироби народних художніх промислів підлягають обліку.

Порядок їх обліку, зберігання та використання визначається центральним органом виконавчої влади у сфері культури.

Облік, зберігання та використання виробів народних художніх промислів, віднесені до Музейного фонду України та внесені до Державного реєстру національного культурного надбання, здійснюються відповідно до законодавства.

Стаття 15. Міжнародне співробітництво

у галузі народних художніх промислів

Суб'єкти народних художніх промислів можуть встановлювати міжнародні зв'язки та здійснювати зовнішньоекономічну діяльність відповідно до законодавства.

Стаття 16. Відповідальність за порушення

законодавства України про народні

художні промисли

Osobi, винні в порушені законодавства України про народні художні промисли, несуть відповідальність згідно з законом.

Стаття 17. Прикінцеві положення

1. Цей Закон набирає чинності з дня його опублікування.

2. До приведення законів України, інших нормативно-правових актів у відповідність з цим Законом вони діють у частині, що не суперечить цьому Закону.

3. Кабінету Міністрів України протягом шести місяців після набрання чинності цим Законом:

підготувати та подати до Верховної Ради України пропозиції про внесення змін до законів України, що виліплюють із цього Закону;

розробити та привести у відповідність із цим Законом свої нормативно-правові акти;

забезпечити перегляд і скасування міністерствами та іншими центральними органами виконавчої влади інших нормативно-правових актів, що суперечать цьому Закону.

4. Частину першу статті 9 Закону України «Про професійних творчих працівників та творчі спільноти» (Відомості Верховної Ради України, 1997 р., № 52, ст. 312) доповнити абзацом однадцятим такого змісту:

«проводити атестацію творчих працівників відповідно до свого статуту».

Президент України
м. Київ, 21 червня 2001 року
N 2547-III

Л. ЮЧМА

КАБІНЕТ МІНІСТРІВ УКРАЇНИ
ПОСТАНОВА
від 13 березня 2002 р. N 283

**ДЕЯКІ ПИТАННЯ РЕАЛІЗАЦІЇ ЗАКОНУ УКРАЇНИ
«ПРО НАРОДНІ ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ»**

На виконання статей 5, 7, 9 і 11 Закону України «Про народні художні промисли» Кабінет Міністрів України постановлює:

Затвердити такі, що додаються:

Перелік видів виробництв і груп виробів народних художніх промислів;

Типове положення про заповідні території народних художніх промислів;

Положення про Державну художньо-експертну раду з народних художніх промислів;

Порядок надання статусу підприємства народних художніх промислів.

Прем'єр-міністр України

A. KINAKH

ЗАТВЕРДЖЕНО
ПОСТАНОВОЮ КАБІНЕТУ МІНІСТРІВ УКРАЇНИ
від 13 березня 2002 р. N 283

ПЕРЕЛІК
ВИДІВ ВИРОБНИЦТВ І ГРУП ВИРОБІВ
НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ

I. ВІДІВ ВИРОБНИЦТВ

- Килимарство
- Художнє ткацтво
- Художня вишивка
- В'язані та мереживні вироби
- Художня обробка дерева (різблення)
- Виготовлення народного художнього вбрання (історичний костюм)

- Художня кераміка, гончарство
- Виробництво художнього скла
- Художнє літво, ковальство
- Ювелірне мистецтво
- Художнє меблярство
- Художня обробка каменю
- Художня обробка кістки та рогу
- Художня обробка шкіри

Декоративний розпис

Художнє плетіння з рослинних матеріалів (лоза, солома)
Порцеляна, фаянс

ІІ. ГРУПИ ВИРОБІВ**1. Килимові вироби**

Килими, килимчики-заливники, килимчики-коци, килимчики-скорпи, настінні килими, налавички, килимчики, килимові доріжки, накидки на меблі, ліжники, ліжникові-накидки, обиванці тощо.

2. Художнє ткацтво

Рушники, покривала, доріжки, настільники, портьєри, тканини інтер'єрного призначення, панно, декоративні тканини, рідна, ковдри, пледи, накидки на меблі, плахтою тканини, декоративні доріжки, домоткане полотно, вибійкова тканина, розписні тканини, наволочки, купонні тканини для вбрахання, диванині наволочки, крайки, краватки, верети, запаски, бесаги тощо.

3. Художня вишивка

Вишитий одяг, вишивка інтер'єрно-обрядових тканин, вишилі головні убори-наїтки, очіпки, хустини, стрічки, чоловічі шапки, вишивка плечового одягу — жіночі та чоловічі сорочки, вишивка верхнього одягу — кожухи, безрукавки, свити, юпки, гути, манти, кептарі, сердаки, вишивка на рушниках, настільниках, наволочках, серветках, доріжках, вишивка блузок тощо.

4. В'язані та мереживні вироби

Одяг — кептарі, гуні, пальта-свитки, мереживні головні убори, каптур (в'язані шкарпетки), серветки, завіски, покривала, мереживні блузи, жіночі комплекти, комірці, скаперти тощо.

5. Художня обробка дерева

Скульптура, декоративні вироби (сувеніри), різьблени меблі, декоративні вази, дитячі іграшки, дерев'яний посуд (різьблений, бондарний, точений, довбаний, миски, сльошики, ступки, салатники, масниці, ложки, опонолики, черпаки, баклани, бараш, цеберки, конопки, скліпі, маснички, бочки, бочкові, шаплики, кухлі, цукерниці, тащі, кухонні дошки, набори для сипких продуктів, набори для прання тощо), хлібниці, декоративні тарелі, жіночі прикраси, скриньки, коробки, пудренниці, вішалки для рушників, настінні прикраси, письмові набори, музичні інструменти, скриньки, полички, рамки, художній багет, іконостаси, кутилові церковні вироби, декоративні елементи архітектури тощо.

6. Народне художнє вбрання**(історичний костюм)**

Бекеш, юпки, гуні, гути, набати, капоти, керсетки, кирей, кобеняки, свити, кептарі, кожухи, шушунки, запаски, шапки, вінки, клепанці, кораблики, очіпки, манти, обгортки, опанчі, сердаки, сірянки, сорочки, спідниці, чутки, чуганки, шаровари, поясний одяг, літники тощо.

7. Художня кераміка, гончарство

Скульптура, посуд (димлених, неполив'яній, полив'яній) — куманці, миски, макітри, глеки, кухлі, декоративні вази,

каміні, декоративні тарелі, декоративні пласти, свічники, дитяча плинінка Іграшка, підважонники, декоративні камлі, димарі тощо.

8. Виробництво художнього скла

Глеки, кухлі, штофи, барильця, чарки, супії, карафки, баклани, пляшки художні, декоративна іграшка, свічники, сільниці, камисто, бісер, скульптура тощо.

9. Художнє литьво, ковальство

Палиці, лукошки, пражки, бартки, лускоріхи, гудзики, персні, пояси, гаманці, сумки, наключники, голівники, застібки, художні деталі кінської зброй, скульптура, прикраси, балконні решітки, декоративні віконні ґрати, брами, дверні замки, ковані огорожі, флагери, шпилі металеві, свічники, скрині, диніжки, кутильні хрести, пам'ятні надмогильні знаки, сувенірна зброя тощо.

10. Ювелірне мистецтво

Столовий посуд, декоративна зброя, підвіски, брошки, скриньки, дрібна пластика, сережки, намисто, кольє, персні, вироби з бісеру (гердані, сілянки, краватки), пояси, браслети, підвіски, деталі одягу, комірці, стрічки, ланцюжки, декоративні вироби, прикраси тощо.

11. Художнє меблярство

Столи, ліжка, дивани, лави-дивани, крісла, шафи, ослонки, стільці, лави, мисники, полиці, скрині, жердки, дитячі колиски, дерев'яні люстри, прикраси тощо.

12. Художня обробка каменю

Різьблені пам'ятні знаки, настільні лампи, вази, попільнички, шкатулки, декоративна скульптура, декоративна пластика малих форм, прикраси, кам'яні деталі архітектурних споруд тощо.

13. Художня обробка кістки та рогу

Скульптура маліх форм, декоративні пластики, набори для напоїв, колодки для ножів, гребінці, гудзики, попільнички, скриньки, декоративно-ужиткові вироби, прикраси тощо.

14. Художня обробка шкіри

Взуття, вбрахання, сумки, папки, пояси, гаманці, оздоблення до одягу, портмоне, пластики, торбинки, прикраси тощо.

15. Декоративний розпис

Розпис на дереві (мальовані меблі, декоративний посуд, сувеніри тощо), мальовані скрині, розпис на металі (декоративний посуд, сувеніри тощо), розписана іграшка тощо.

16. Художнє плетіння з рослинних матеріалів

Плетені меблі (столи, крісла, шафи, ліжка, стільці, полиці, етажерки, дитячі ліжка), кошики, підставки для квітів, сумки, капелюхи, посуд, доріжки, капці, скульптурні вироби, декоративні панно, сувенірні вироби, прикраси тощо.

17. Порцеляна, фаянс

Скульптура, столові набори для рідких страв, столові набори для сипких продуктів, миски, тарілки, блюда, келихи, черпаки, оселедиці, соусники, сільнички, вази, чашки, декоративні елементи для оформлення інтер'єрів тощо.

ЗАТВЕРДЖЕНО
ПОСТАНОВОЮ КАБІНЕТУ МІНІСТРІВ УКРАЇНИ
від 13 березня 2002 р. N 283

**ТИПОВЕ ПОЛОЖЕННЯ ПРО ЗАПОВІДНІ ТЕРИТОРІЇ
НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ**

1. Це Положення визначає основні організаційні засади збереження територій, у межах яких історично склалися і розвиваються відповідно до самобутніх традицій народні художні промисли.

2. Осередки народних художніх промислів, що потребують особливої охорони, визнаються Кабінетом Міністрів України заповідними територіями народних художніх промислів.

3. До заповідних територій народних художніх промислів можуть належати:

території населених пунктів, де історично сформувалися і продовжують функціонувати осередки народних художніх промислів, живут і працюють майстри художнього промислу;

осередки творчої спілки, в яких об'єднані майстри одного

або кількох видів виробництва народних художніх промислів;

об'єкти народних художніх промислів (підприємства, музеї та комплекси, творчі майстерні майстрів народного мистецтва), сировинні бази, кар'єри, зарості лози, рогози, лісові насадження, урочища з природними травами.

4. Межі заповідних територій народних художніх промислів визначаються на основі результатів наукового обстеження та виду виробництва народних художніх промислів.

5. На заповідних територіях народних художніх промислів не може здійснюватися будівництво промислових та інших об'єктів, провадження господарської діяльності, що призводить або може привести до негативного впливу на стан народних художніх промислів.

Висновки щодо можливого впливу будівництва та провадження господарської діяльності на стан народних художніх промислів надає Державна художня експертна рада з народних художніх промислів.

6. Рада міністрів Автономної Республіки Крим, місцеві органи виконавчої влади та органи місцевого самоврядування

обсте жують осередки народних художніх промислів і в разі необхідності вносять пропозиції Мінкультури про визнання їх заповідними територіями народних художніх промислів.

Клопотання подається з обґрунтуванням необхідності визнання осередку народних художніх промислів заповідною територією та характеристикою його сучасного стану і доведеною про історико-культурну, наукову, естетичну та іншу цінність території народних художніх промислів.

7. Документація, зазначена у пункті 5 цього Положення, подається до Мінкультури, яке розглядає пропозиції та рекомендації щодо визнання осередку заповідною територією народних художніх промислів.

8. Мінкультури розглядає подані клопотання та матеріали її вносить Кабінетом Міністрів України узгоджений в установленому порядку проект рішення про визнання осередку заповідною територією народних художніх промислів.

9. Положення про конкретну заповідну територію народних художніх промислів затверджується Мінкультури, в якому передбачається:

проведення комплексних історико-етнографічних досліджень;

розроблення та виконання державних програм збереження, відродження та розвитку осередку народного художнього промислу;

одержання вимог щодо забезпечення охорони заповідної території під час провадження господарської діяльності;

запровадження економічних важелів стимулування розвитку осередку народного художнього промислу.

10. Охорона заповідних територій народних художніх промислів здійснюється Радою міністрів Автономної Республіки Крим, місцевими органами виконавчої влади, а також органами місцевого самоврядування в межах їх повноважень.

ЗАТВЕРДЖЕНО
ПОСТАНОВОЮ КАБІНЕТУ МІНІСТРІВ УКРАЇНИ
від 13 березня 2002 р. N 283

**ПОЛОЖЕННЯ
ПРО ДЕРЖАВНУ ХУДОЖНЬО-ЕКСПЕРТНУ РАДУ
З НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ**

1. Державна художньо-експертна рада з народних художніх промислів (далі — Рада) є постійно діючим дорадчим органом при Мінкультури.

2. У своїй роботі Рада керується Конституцією, законами України, актами Президента України та Кабінету Міністрів України, цим Положенням, а також іншими нормативно-правовими актами.

3. Заданнями Ради є здійснення діяльності з віднесенням виготовлених виробів до виробів народних художніх промислів, визначення художнього рівня виробів народних художніх

промислів, їх відповідності традиціям художнього вирішення і технології художнього виготовлення.

4. Рада відповідно до покладених на неї завдань:

1) розглядає питання щодо виявлення, обстеження, обліку та охорони осередків народних художніх промислів;

2) проводить експертизу виробів підприємств народних художніх промислів, дає оцінку художнього рівня, якості та унікальності виробів народних художніх промислів на основі єдиних об'єктивних критеріїв;

3) рекомендує до малосерійного чи масового виробництва

типові зразки виробів народних художніх промислів;

4) веде облік затверджених і рекомендованих до виробництва типових зразків виробів народних художніх промислів;

5) періодично проводить перевірки виготовлення виробів народних художніх промислів на підприємствах народних художніх промислів, вносить рекомендації щодо підвищення їх художнього рівня та якості, зняття з виробництва застарілих типових зразків народних художніх промислів;

6) вносить на розгляд керівництва підприємств народних художніх промислів пропозиції щодо оновлення асортименту, освоєння нових видів продукції, стилізованого спрямування;

7) розглядає та подає в уstanовленому порядку пропозиції про надання осередкам художніх промислів, що потребують особливої охорони, статусу заповідних територій народних художніх промислів;

8) надає висновки щодо можливого впливу будівництва та провадження господарської діяльності на стан народних художніх промислів;

9) узагальнює і поширює досвід кращих досягнень у галузі народних художніх промислів, творчих колективів, окремих майстрів та художників;

10) вносить Мінкультури пропозиції щодо: проведення культурно-мистецьких закоув, організації виставок конкурсів, симпозіумів тощо;

затвердження в уstanовленому порядку Переліку видів виробництва і груп виробів народних художніх промислів, а також внесення змін до цього Переліку;

здійснення закупівлі високомистецьких творів майстрів народного художнього промислу для Музеюного фонду України;

присвоєння почесних звань майстрям народних художніх промислів і художникам, висунення кандидатур на здобуття державних та інших премій тощо;

11) подає до МОН та Мінкультури пропозиції про пер-

ективи та напрями розвитку освіти у галузі народних художніх промислів, бере участь в організаційно-методичному забезпеченні та підготовці фахівців для народних художніх промислів;

12) розглядає і затверджує умови проведення конкурсу на кращий типовий зразок виробу народних художніх промислів, рекомендує до виробництва кращі конкурси виробів;

13) проводить експертизу і рекомендує вироби народного мистецтва для внесення до Державного реєстру національного культурного надбання згідно із законодавством.

5. До складу Ради включаються висококваліфіковані фахівці в галузі народних художніх промислів та народного декоративного мистецтва, мистецтвознавці, майстри народного мистецтва, художники, представники Мінкультури, Мінекономіки, Держпідрядництва, Мінфіну.

Персональний склад Ради затверджується наказом Мінкультури.

Безпосереднє керівництво Радою здійснює Її голова.

Заступником голови Ради є один із керівників Мінкультури відповідно до компетенції.

6. Рада працює за затвердженним нею планом. Засідання Ради скликаються в міру необхідності, але не рідше одного разу на квартал. Рада може проводити відмінні засідання.

7. Рішення Ради оформляється протоколом, який підписує голова і відповідальний секретар Ради. Рішення скріплюється печаткою Мінкультури.

Рішення Ради приймається більшістю голосів присутніх на засіданні.

Витяг з протоколу надсилається зainteresованій стороні у 10-денної термін після проведення засідання Ради.

8. Членам Ради відається посвідчення встановленого Мінкультури зразка.

9. Організаційно-технічне забезпечення діяльності Ради здійснює Мінкультури.

ЗАТВЕРДЖЕНО ПОСТАНОВОЮ КАБІНЕТУ МІНІСТРІВ УКРАЇНИ від 13 березня 2002 р. N 283

ПОРЯДОК НАДАННЯ СТАТУСУ ПІДПРИЄМСТВА НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ

1. Статус підприємства народних художніх промислів надається тим підприємствам, у випуску товарів і послуг яких вироби народних художніх промислів становлять не менш як 60 відсотків загальної вартості товарів і послуг за відповідний звітний період.

2. Для набуття статусу підприємства народних художніх промислів підприємство повинне:

зберігати і розвивати особливості певних народних художніх промислів;

забезпечувати випуск виробів народних художніх промислів відповідно до національної самобутності місцевих традицій народного мистецтва;

дотримуватись і вдосконалувати традиційні технології виготовлення виробів народних художніх промислів;

створювати умови для підвищення якісної кваліфікації та посилення творчої активності майстрів народних художніх

промислів шляхом сприяння творчому вирішенню питань виготовлення виробів народних художніх промислів тощо.

3. Статус підприємства народних художніх промислів надає Мінекономіки на підставі таких документів:

статуту підприємства (копія);

плану випуску виробів народних художніх промислів і надання послуг;

характеристики стану підприємства;

довідки статутарійні про обсяг виробництва, в тому числі виробів народних художніх промислів;

перспективного плану випуску виробів народних художніх промислів;

рекомендації Державної художньо-експертної ради з народних художніх промислів щодо надання статусу підприємства народних художніх промислів.

СТОРІНКИ З ІСТОРІЇ ГОНЧАРСЬКОГО РОДУ ПІЧОК

(ДО 150-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПАВЛА ПІЧКИ —
КОРИФЕЯ МАЛОБУДИЩАНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА)



Гончар Іван Пічка (у центрі). Фото періоду Першої світової війни (1914–1917).
Автор фото та місце зйомки невідомі. Фотоколекція — Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства, №623

У Малих Будищах — селі на північно-західній околії Опішного — прізвище Пічка раніше було досить поширеним. Одним із його носіїв був і **Павло Іванович Пічка**, що п'ятдесят роковин з дня народження якого припадають на 2002 рік. Пройшло немало-небагато — п'яторі століття відтоді, коли в сім'ї малобудищанського козака Івана Пічки 1852 року народився син Павло, якому судилося вписати одну з найяскравіших сторінок в історію малобудищанського гончарства.

На кінець XIX століття Павло Пічка вже був знаний серед гончарів Зіньківського повіту як людина, котра намагалася застосовувати в гончарному виробництві всі нововведення того часу. Цей потяг до усього передового відзначав етнограф Іван Зарецький, який у 1893 році зустрічався з майстром під час обстеження гончарних осередків Полтавської губернії.

Кінець 1880-х-початок 1890-х років були періодом, коли на зміну ставоринному «шльонському» кругу прийшов новий — «волоський» (його ще називали «машину»). У Зіньківському повіті круги старого типу траплялися лише в Зінькові і Великих Будищах, переважно серед кустарів, які займалися виготовленням кахлів. Гончарі вжали їх пережитком минулого¹. Однак з особливості волоського круга було те, що в нього «верхня» і «спідня» з'єднувалися нерухомо за допомогою осі («веретена»). На той час Ї робили з твердого дерева: клена, ясена, дуба, в'яза. Як зазначав Іван Зарецький, окрім з гончарів почали застосовувати залізне веретено, «... але ця остання розкиш туто прищеплюється, оскільки залізна вісь дорожче коштус, та й сам гончар своїми руками не зробить її, а повинен звертатися до ковалія»². Досліднику вдалося зафіксувати два випадки використання залізних веретен у Зіньківському повіті: в Опішному — у Федора Чирвенка, і в Малих Будищах — у Павла Пічки. «...Чирвенко запозичив свій круг у Фока, а Пічка з-поміж усіх гончарів володіє найбільшими матеріальними засобами і прагне... до покращень...»³.

Залізна вісь у кругові була не єдиним нововведенням, запровадженим Павлом Івановичем Пічкою. У нього і «жорна дещо кращої конструкції: вдоско-

налення їх полягає в тому, що бруск, який піднімає веретено для присадки каменів, не підклинюються, а піднімається за допомогою довгого запізного гвинта, вробленого головкою у вільний кінець підйомногого бруска нерухомо, а верхній кінець продітого навскрізь дерев'яної колодочки, яка прикріплена збоку верстата жорен. Для приведення в дію механізму повертали гайку-баранець, накручений на кінець гвинта зверху цієї колодочки. За допомогою такого, на вигляд неважливого, пристосування можна присадовувати камені під час самої роботи якнайточніше, що за допомогою клинця зробити надто важко. Звичайно,



Генеалогія гончарів
з роду Пічка

такі жорна для більшості гончарів видаються зажвою розкишшю⁴.

Жив Павло Пічка неподалік малобудищанської церкви, збудованої в 1887 році (збереглася й донині). Але батьківщина його була в іншому місці. Відома опішненська малювальниця, уродженка Малих Будищ, Мотроні Савівна Назарчук (Каша) в дитячі роки жила поряд із садибою, де колися народився Павло Пічка. На тому місці сходилися три населені пункти: Опішня, Малі Будища і Попівка. Мисткиня пригадувала: «Коло нас було три вулиці; одна йшла в Опішню, друга — в Попівку, а третя на Малі Будищечка. Коло нас був трикутник, утворений трьома вулицями, посередині трикутника був колодязь. Вода була близько 1 дуже смачна, легка. Вулиця, що йшла на Опішню, звалася Липівці, вулиця на Попівку звалася Вершина. Вулиця, що йшла на Будищечка, мала назву не від нас, а з трохи далі звалася Галушківка»⁵. За словами Мотрони Савівни, «старе дворище Пічок було проти нас. За моєї пам'яті (Мотронка Назарчук народилася

© Віктор Міщанин, керамолог

(Інститут керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України)



Павло Іванович Пічка із сином Мефодієм. Малі Будища, Полтавщина. 08.11.1899. Фото Соколова. Приватна збірка Віктора Мищенка (Малі Будища). Публікується вперше



Будинок, в якому колись мешкав Павло Іванович Пічка. Малі Будища, Полтавщина. 1960-ті роки.
Фото Ольги Личагіної. Приватна збірка Ольги Личагіної (Дніпродзержинськ). Публікується вперше

**Біля колишнього будинку
Павла Івановича Пічка.**
Стоять зліва направо: Дмитро
Мефодійович Пічка, Олександра
Іванівна Пічка (дружина Мефодія Пічка),
медсестра ФАПу. Малі Будища,
Полтавщина. 1960-ті роки. Фото Ольги
Личагіної. Приватна збірка Ольги Личагіної
(Дніпродзержинськ). Публікується вперше

в 1911 році. — В.М.) там жив уже один Пічка Антон (рідний брат Павла Івановича Пічка. — В.М.) з сином Костянтином і матір'ю. Старенка була Піччик Марта. Павло Іванович Пічка давно відішов з цього дво-рища і вистройся у вулиці, коло церкви. Огорожа була: щільний забор і ворота. І не видно було, що там робиться у дворі. Він жив якось обособлено. Ні в які компанії не встравав, був хороший гончар. Знав лише роботу і церкву. На Різдво віршувальники охоче йшли до нього, бо там, крім гостинців, давали ю по три копійки мідних грошей... Пічка Антон, що жив проти нас, був старший за Павла. Сам не гончарював, а наймав майстра-гончара, а сам займався хліборобством. Жили добре. Була корова, коні, немало хліба. Інколи молотили кінною машинкою. Ми завжди купували в них молоко. Часто заходив до нас. Любив поговорити з моїм батьком. Потім перестройлися на той Пічківський участок, де жив і Павло Іванович. Стара Піччик Марта померла, і після цього стару пічківську хату розібрали туди до себе⁶.

Ці спогади дещо проливають світло на історію роду Пічок. Отже, Павло Пічка народився в родині Івана і Марти Пічок. На жаль, нічого невідомо про його батька. А мати померла, очевидно, доживши до глибокої старості, у другій половині 1910-х років. Антон Пічка був старшим за свого брата Павла, тобто народився ще до 1852 року. Можливо, в родині були й інші діти, адже тогод часні сім'ї, як правило, були багатодітними. Переселився Антон Пічка близько до свого брата десь у другій половині 1910-х років. Адже Мотронна Назарчук ще пам'ятає, як він заходив поговорити з її батьком (останній помер у 1919 році).





Мефодій Пічка. Початок ХХ ст. Місце зйомки та автор фото невідомі. Приватна збірка Ольги Личагіної (Дніпродзержинськ). Публікується вперше



Мефодій Пічка в дючій армії в роки Першої світової війни. 1914-1917. Місце зйомки та автор фото невідомі. Приватна збірка Ольги Личагіної (Дніпродзержинськ). Публікується вперше

Мефодій Пічка (сидить) під час служби в армії. 1900-ті роки. Місце зйомки та автор фото невідомі. Приватна збірка Ольги Личагіної (Дніпродзержинськ). Публікується вперше



Отримавши листа від Мотрони Назарчук зі спогадами про родину Пічок, я спробував віднайти «сліди» Антона Пічки в книзі «Подіброго реєстру Малобудищанської Земельної Громади Мало-Будищанської сільради за 1926 рік». Частково, це вдалося. Під номером 352 в книзі значиться господарство Пічок, в якому, як я вважаю, і жив Антон Пічка. Але серед мешканців цього двору не значиться ні Антон Пічка, ні його син Костянтин з дружиною. Очевидно, з якихось причин, вони на той час померли. В цьому господарстві записані: Пічка Олександра Семенівна, 1860 р.н. — голова двору (можливо, дружина Антона Пічки) і двоє її внуків: Марія Костянтинівна (1911 р.н.) і Степан Костянтинович (1913 р.н.) — діти Костянтина Антоновича Пічки⁷. У користуванні господар-

Свідчительство.

*Знаменський Університетський Савельєв
засновником, що Медодій Іванович
Пічка, синъ Евдокии Ивановны-
Будищанки, власності Земголовської
волости Земголовського уезда, родившися 1 априля
1877 года, успішно змінило курсъ училища въ Мало-
Будищанскъ на складаюше парфюмерное
училище, въ початку 1901 года по тому, уста-
новленному урядомъ Земголовъ 26 десетка въ юрисдик-
тивности. Выдано 1901 года, листъ № 1 дн.*

Підпідсумок Савельєв

Пічка.

Членъ А. Пічка
1901 р.



Мефодій Пічка (перший ряд, перший ліворуч). Малі Будища, Полтавщина. Кінець 1930-х років. Автор фото невідомий. Приватна збірка Ольги Личагіної (Дніпродзержинськ).

Публікується вперше

ства були 1 десятина 600 квадратних сажнів садиби, 4 десятини 1800 квадратних сажнів орної землі і 600 квадратних сажнів сінокосу⁹.

Господарство Павла Івановича Пічки було найза-
можнішим не лише серед малобудищанських гончарів
кінця XIX-першої чверті XX століття. До 1917 року
він мав 25 десятин землі, коней, овець, свиней, корів
тощо. Окрім власноручного заняття гончарством, він
постійно мав 5 і більше найманіх робітників¹⁰.

Це і його мав на увазі Іван Зарецький, звертаючи
увагу на те, що «гончарі Зіньківського повіту живуть
виключно від гончарства, але не тому, що мають
вони безземельні, а, ймовірно, з огляду на віковічні
перекази і звичаї, оскільки тут є гончарі, які мають
орної землі: один — 11 десятин, а другий — 5 дес.,
і, окрім цього, вони ще мають ліси і луки, і в загалі
матеріально гарно забезпечені, а проте вони гончар-
ство не тільки не залишають, але й намагаються при-
вчити до цього й своїх синів¹⁰. Саме тим гончарем,
що мав 11 десятин ріллі, і був Павло Пічка. П'ятьма
десятинами ріллі володів його сусід-гончар Адам
Герасименко.

За спогадами старожилів, у Павла Пічки були
три сини: Яків, Іван і Мефодій. Усі вони, як і батько,

Свідоцтво, видане Зіньківською училіщною
повітовою радою Мефодію Пічі про закінчення
ним Мало-Будищанського початкового народного
училища. 01.09.1902. Приватна збірка Ольги Личагіної
(Дніпродзержинськ). Публікується вперше



стали вправними гончарами. Найстаршого, Якова, батько переселив у хутір Хижняківку, де в Павла Пічки була земля. Яків Павлович Пічка виділявся серед місцевих гончарів високою професійною майстерністю. Давалася візняки знаменита «пічківська» гончарська школа. Він був єдиним серед тогочасних хижняківських кустарів, хто виготовляв «мальовку» — керамічні вироби, оздоблені підполив'ям розписом. Визнанням майстерності було запрошення його на роботу в Опішненську гончарну майстерню Полтавського губернського земства під керівництвом Юрка Лебіщака в другій половині 1910-х років²¹.

З ім'ям Якова Павловича Пічки пов'язане й становлення, як майстра, відомого українського гончара з Опішного, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Івана Архиповича Білика (1910–1999): саме в Хижняківці почалося його сходження до вершин гончарської майстерності. Яків Пічка доводився дядьком Івану Білику (дружина Якова Пічки і мати Івана Білика були рідними сестрами).

У середині 1920-х років Іван Білик спочатку навчався гончарювати в дядька, а згодом став у нього найманним робітником. «Уже я в дядька робив од тисячі. Договорився сам. Забув скільки тоді од тисячі було.

Мефодій Пічка (сидить праворуч) з дружиною Олександрою Іванівною, сином Дмитром та дочкою Ологою. **Малі Будища**, Полтавщина. Кінець 1940-х років.
Автор фото невідомий. Приватна збірка Ольги Личагіної (Дніпродзержинськ). Публікується вперше



Гончар Михайло Мефодійович Пічка (сидить перший ліворуч). 1930-ті роки.

Місце зйомки та автор фото невідомі. Приватна збірка Ольги Личагіної (Дніпродзержинськ). Публікується вперше

Мефодій Пічка (перший ряд, сидить перший праворуч) з дружиною Олександрою Іванівною (перший ряд, сидить перша ліворуч) та дітьми: **Дмитром** (на руках у матері), **Ілліко** (перший ряд, стоїть посередині), **Ганнюю** (другий ряд, перша ліворуч), **Михайлом** (другий ряд, стоїть посередині), **Іваном** (другий ряд, перший праворуч). **Малі Будища**, Полтавщина. Друга половина 1930-х років. Автор фото невідомий. Приватна збірка Ольги Личагіної (Дніпродзержинськ). Публікується вперше





Мефедій Пічка (другий ряд, другий праворуч) на курорті. Севастополь, Крим. Серпень 1939 року.
Автор фото невідомий. Приватна збірка Ольги Личагіної (Дніпродзержинськ). Публікується вперше

Та, не дешево. Тисячу штук як зробив — він мені пла-
тить гроші. Налічними дає. Ще й ногоріч ставля... ж,
— пригадував у розмові зі мною Іван Архипович
Білик¹².

Вироби Якова Пічка вирізнялися своєю якістю і
красотою. За словами племінника, «у дядька посуда
була — куди там! Тіки така! Він любив чисто робити.
Любив не обдурувати людей. Ну, общим, чесний
дядько був. Як напалили — ох, і посуда ж ловка була!
Вже тіки така! Як зготуве, було, краски, як зготуве гла-
зуру — вже тіки такі, які йому наравляться!»¹³.

Яків Пічка вирізнявся не лише своєю вправністю
під час роботи за кругом. Він, за словами Івана Біліка,
що й «малював харащо. Куди там! Так дуже важко
було йому, ба багато робити: і за кругом, і малювати».
А тому для розпису гончарних виробів запросили із
Малих Будиць Зіну Кононенко (в майбутньому зна-
мениту опішненську малювальницю Зінаїду Линник)
— дочку Петра Максимовича Кононенка, відомого в
окрузі художника-іконописця¹⁴.

Для випалювання своїх виробів Яків Пічка мав
два горни: один великий, а другий менший. «Накри-
валися вони дошками чі чим-небудь. Черепицею.
А тоді, як нада — розкривали»¹⁵. Випалений посуд

складався у хліві, де зберігався аж до того часу, коли
господар збирався їхати його продавати. Готова про-
дукція продавалася не лише в навколишніх населених
пунктах, а й на великих ярмарках на Полтавщині та
за П'єжами. Зокрема, за час роботи в дядька Івану
Біліку доводилося неодноразово бувати на ярмарку у
Катеринославі (нині Дніпропетровськ). Для доставки
виробів у місця продажу Яків Пічка використовував
власну кобилу і кучу, а також часто наймав хурщиків з
Малих Будиць — Мокляка¹⁶.

Окрім Івана Біліка, Яків Пічка передавав свою
майстерність і іншим молодим хлопцям. Так, гончар-
ному ремеслу в нього наставчив хижняківський гончар
Михайло Трохимович Федоша (1910 р.н.)¹⁷.

У власності Яків Пічка мав 2-3 десятини землі,
яка тягнела в сторону старого русла річки Ворскли, а
також невеликий ліс, який і після смерті власника міс-
цеві жителі називали Пічків ліс. Купувати деревину
для будівництва житла до хижняківського майстра
часто приїздили мешканці слободи Котельва¹⁸.

У родині Яківа і Клавдії Пічок було п'ятеро дітей:
два сини і три дочки. Один із синів помер ще малень-
ким, а другий, Пилип, загинув на фронти в роки Другої
світової війни. Да і дочки, Євдокія й Уляна, разом з

матер'ю померли під час голодомору 1932-1933 років. Живою засталась лише третя — Ганна, яка потім кудись виїхала з хутора¹⁹.

Про долю самого Якова Пічки жителька Малих Будищ Дарія Іванівна Денисенко (1912 р.н.) розповідала так: «Ото ж у Хижняківці була хата того Якова. Так його розпродали бідолашку. І так він ходив по миру. Було прийде до моєї матері, а моя мати — сестра двоюрідна. То нагодує його. Так він із голоду бідолаха й помер, а хату розібрали»²⁰. За спогадами Івана Білинка, Яків Павлович Пічка пережив 1932 рік, зиму і весну 1933 року. Вже «післі мая» повертається якось з Полтави. По дорозі додому, неподалік свого хутора, присів відпочити під деревом. Заснув і вже не прокинувся²¹.

Середній син Павла Пічки, Іван Павлович Пічка народився 11 квітня 1887 року. Гончарству навчився в батька, з яким жив і гончарював. У 1912 році одружився на Марії Іванівні Таран (1892 р.н.) і став господарювати окрім, отримавши від батька 5 десятин землі. На ділянці площею 1 десятина він збудував хату і посадив великий сад. Водночас Іван Пічка продовжував гончарювати сам, а також залучав кількох найманіх робітників²². Під час Першої світової війни він був у діючій армії, на фронти.

Станом на 1926 рік сім'я Івана Пічки складалася з п'яти осіб. Окрімнього та дружини, були дочки — Ефросинія (27.09.1913 р.н.) та Софія (1920 р.н.), а також син Степан (1917 р.н.). У користуванні родини на той час були 1 десятина садиби, 4 десятини 1200 квадратних сажнів орної землі в Малобудищанській земельній громаді²³.

З початком колективізації Іван Пічка, незважаючи на те, що його господарство було заможним, одним із перших вступив до місцевого колгоспу «Хіріччя КНС» (1930). Працював спочатку бригадиром рільничої бригади. Проте в 1933 році на господарство Івана Пічки було несправедливо накладено великий податок (до 4-х тисяч крб.). Справитися з ним його родина не змогла. Як наслідок, це господарство було розпродане на торгах. Іван Пічка був виключений з колгоспу як куркуль і позбавлений виборчих прав. Згодом йому помовили ці права і прийняли до колгоспу. Тепер він уже працював пильщиком дерева. У колгоспі працювали і його жінка та діти.

30 липня 1937 року нарком внутрішніх справ СРСР Микола Єжов підписав наказ «Про операцію по репресуванню колишніх куркулів, карних злочинців і інших антирадянських елементів», який поклав початок масовим репресіям у Радянському Союзі. Відповідно до цього наказу сталінського наркома, посилаючись на звинувачення місцевим активом у контрреволюційній пропаганді, висміюванні колгоспників порядків, дезорганізації колгоспного виробництва, 22 серпня 1937 року Олішиненський районним відділен-

ням НКВС було заарештовано Івана Павловича Пічку. Недоброзичливці стверджували, що Іван Пічка нібито говорив: «У колгоспах ми заробляємо тільки трудодіні, тоді як хліб купуємо»; що в царські часи краще годували собак, аніж тепер харчуються колгоспниками; та й скільки не працюй у колгоспі — влада все забере. Свідками наводився і такий факт. Якось на живах він викинув зі страви м'ясо і, показуючи його оточуючим, примовляв: «Це раніше стільки давали хіба що катам, а тепер дають людям». Одним із звинувачень було те, що Іван Пічка був начебто пов'язаний із повстанським загоном Павла Омеляновича Беля («Білохія»), який протягом 1919-1921 років діяв у с.Глинському та навколо-лих поселеннях тогачасних Більської і Зайченської волостей²⁴. Підсумком усіх звинувачень була довідка-характеристика на Івана Пічку, підписана тодішньою головою сільради Настею Кашею. Вона закінчувалася словами, що сільська рада «...дає своє заключення, що ця людина не наша, не радянська...»²⁵.

Трійка при обласному управлінні НКВС по Харківській області зробила висновок, що «соціальна небезпека його очевидна», і на підставі цього Івана Павловича Пічку було засуджено на 10 років вирівнально-трудових таборів.

Коли Іван Пічка був заарештований, його дружина неодноразово зверталася у вищі інстанції з проханням переглянути його справу. 5 березня

Син гончара Мефодій Пічки — Михайлло. 1930-ті роки. Місце зйомки та автор фото невідомі. Приватна збірка Ольги Личагіної (Дніпродзержинськ). Публікується вперше



Довідка-характеристика на Івана Пічку, видана Малобудищанською сільською радою. З особистої справи Івана Пічки. Архів Управління СБУ в Полтавській області. Копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од.зб. 36. — Апр.3-4.

1940 року така скарга, написана на восьми листках учнівського зошита, була направлена Прокурору СРСР Панкрат'єву. Зберігається нині вона в особовій справі репресованого Івана Пічки в Архіві УСБУ в Полтавській області. У зверненні до Прокурора Марія Пічка, зокрема, писала: «Звертаюся до Вас з великим проханням: допоможіть мені і Радянському суду знайти правду і звільнити моого чоловіка від незаслуженого покарання. Якщо можна, то направте справу на перевідгляд і в крайньому випадку на перегляд гласного, відкритого суду, про який гласить Радянська Сталінська Конституція, щоб чоловік міг відреагувати і дати своїх свідків, які засвідчать, що він є в дійсності»²⁶. Клопотання залишилося в справі без відповіді.

Іван Пічка заслання відвивав у Ярославській області. Йому довелося працювати, зокрема, бітумником і арматурником на будівництві Рибінської ГЕС. Норму виробітку виконував на 124 %, нагороджувався грошовою премією за хорошу роботу на виробництві. 24 квітня 1942 року Іван Павлович Пічка помер у лазареті лікарського містечка Волгограду НКВС (Рибінський район, Ярославської області) від пелагра²⁷. 12.02.1990 року його було посмертно реабілітовано Полтавською обласною прокуратурою.

Найменший із синів Павла Івановича Пічки, Мефодій (1889 р.н.), залишився жити разом із батьком, продовжуючи гончарювати, доки не став інвалідом під час Першої світової війни. На фронті він був контужений, а в нозі залишився осколок. Тому Мефодій Павлович змушений був ходити все життя на дібці.

Одруженим він був двічі. У 1926 році сім'я Мефодія складалася із восьми чоловік. На той час живим ще був його батько, Павло Іванович (1852 р.н.). Окрім нього, були дружина Оксана Родіонівна (1893 р.н.); син Михайло (1914 р.н.); син Іван (1918 р.н.); дочка Ганна (1921 р.н.); син Мефодій (1923 р.н.); син Ілля (1926 р.н.). На той час у користуванні господарства були 1 десятина садиби, 5 десятин 1200 квадратних сажнів орної землі в Малобудищанській земельній громаді і 1 десятина 1200 квадратних сажнів орної землі в Бухалівській земельній громаді²⁸.

Перша дружина Мефодія Пічки померла. У 1934 році він одружився вдруге. Друга його дружина, Олександра Іванівна, була родом із Заіченців. Її родину розкуркулили, і деякий час вона перебувала в монастирі, де навчилася церковному співу, а тому, живучи згодом у Малих Будищах, вона керувала сільським церковним хором. Від другого шлюбу в Мефодія

на i ЗАКОН

В прокуратурі області

РЕАБІЛІТОВАНІ

Після підняття в Україні антикомунальної кампанії багато членів сім'ї Пічків були звинувачені в злочинах проти радянської влади та військових злочинах. Із них багато були засуджені, але після підняття антикомунальної кампанії багато з них були реабілітовані. Це заслуга підприємця із сім'єю Пічків, які відмінно працювали в колишніх умовах.

ПІЧКА Іван Павлович, 1887 р.н., пильщик артилерії імені ХІ-ліття КНС. Після підняття антикомунальної кампанії багато членів сім'ї Пічків були засуджені, але після підняття антикомунальної кампанії багато з них були реабілітовані. Це заслуга підприємця із сім'єю Пічків, які відмінно працювали в колишніх умовах.

ПІЧКА Іван Павлович, 1887 р.н., пильщик артилерії імені ХІ-ліття КНС.

ПІЧКА Іван Павлович, 1887 р.н., пильщик артилерії імені ХІ-ліття КНС. Після підняття антикомунальної кампанії багато членів сім'ї Пічків були засуджені, але після підняття антикомунальної кампанії багато з них були реабілітовані. Це заслуга підприємця із сім'єю Пічків, які відмінно працювали в колишніх умовах.

ПІЧКА Іван Павлович, 1887 р.н., пильщик артилерії імені ХІ-ліття КНС. Після підняття антикомунальної кампанії багато членів сім'ї Пічків були засуджені, але після підняття антикомунальної кампанії багато з них були реабілітовані. Це заслуга підприємця із сім'єю Пічків, які відмінно працювали в колишніх умовах.

ПІЧКА Іван Павлович, 1887 р.н., пильщик артилерії імені ХІ-ліття КНС. Після підняття антикомунальної кампанії багато членів сім'ї Пічків були засуджені, але після підняття антикомунальної кампанії багато з них були реабілітовані. Це заслуга підприємця із сім'єю Пічків, які відмінно працювали в колишніх умовах.

ПІЧКА Іван Павлович, 1887 р.н., пильщик артилерії імені ХІ-ліття КНС. Після підняття антикомунальної кампанії багато членів сім'ї Пічків були засуджені, але після підняття антикомунальної кампанії багато з них були реабілітовані. Це заслуга підприємця із сім'єю Пічків, які відмінно працювали в колишніх умовах.

ПІЧКА Іван Павлович, 1887 р.н., пильщик артилерії імені ХІ-ліття КНС. Після підняття антикомунальної кампанії багато членів сім'ї Пічків були засуджені, але після підняття антикомунальної кампанії багато з них були реабілітовані. Це заслуга підприємця із сім'єю Пічків, які відмінно працювали в колишніх умовах.

Повідомлення про реабілітацію Івана Пічки.

Див.: Реабілітовані // Прапор комунізму. — 1990. — №121. — 30 жовтня. — С.3

Пічки було двоє дітей: син Дмитро (1936 р.н.) і дочка Ольга (1942 р.н.).

У 1920-х роках уже сам Павло Пічка не гончарював через свою старість, а його син Мефодій — через інвалідність. А тому в той період у його будинку гостів працювали лише наймані гончарі. Від старожилів села, які жили колись поруч із Пічками, доводилося чути, що вони були дуже трудолюбивими і вправними майстрями, добре ставилися до найманих працівників. Як пригадувала в розмові зі мною Дарія Іванівна Денисенко (1912 р.н.): «Там таких горнів було, що боже сохрани! Вони гарно робили. Ми було малими бігали там»²⁹.

У 1932 році в Опішному була створена артіль «Червоний гончар», де «головна увага приділялась виготовленню простого кухонного посуду»³⁰. У 1930-х роках у Малих Будищах була філія «Червоного гончара». Знаходилася вона в колишніх хатах розкуркуленого Данила Івановича Капініса. За спогадами старожилів, ця артіль створювалася спочатку для роботи в ній гончарів-інвалідів. Зокрема, уродженка Малих Будищ, а нині мешканка станиці Брюховецького Краснодарського краю Віра Феодосіївна Мордіна (Зубенко) (1927 р.н.) пригадувала: «Якщо пройти у вуличку повз нашу садибу, там, на нашій стороні, садиба якогось Пацука (так по-бульгарсьму називали Данила Капініса. — В.М.), і в хатах заснували артіль інвалідів-гончарів»³¹. Невідома малобудищанського гончаря Михайла Опанасовича Бордун (1868 р.н.) — Якилина Марківна Бордун (1912 р.н.), також підтвердила, що артіль створювалася для

гончарів-інвалідів. Вона пригадувала, що і її тестя також працював у малобудищанській філії «Червоного гончаря». Перш між піти на роботу, Михайло Опанасович проходив медкомісію. Лікарі й кажуть йому, що він же не інвалід, а в «Червонім гончарів» повинні працювати інваліди-гончарі. А далі говорять: «Розкритте рота!». Він розкрив, а зубів нема. І записали його інвалідом³². Згодом в артілі працювали вже не лише гончари-інваліди. Малобудищанський гончар, Микола Мусійович Шулик (1909 р.н.), який у 1950-х роках гончарював у Опішному в «Червоному гончарі», говорив, що артіл дозволялося мати 20% працівників-найнінвалідів³³. За одними свідченнями, малобудищанською філією артіл керував Павло Олександрович Кирчок³⁴, а за іншими — Атанас Демидович Дацьків³⁵. Можливо, вони обос були керівниками філій, але в різні роки.

Мефодій Павлович Пічка в 1930-х роках працював у місцевому відділенні «Червоного гончаря» строком³⁶, а також продавав артільні вироби в рундуочку на опішненському базарі³⁷.

Розмовляючи в 1995 році про родину Пічок із тіньою колишньою сусідкою Дарією Іванівною Денисенко (1912 р.н.) і слухаючи її розповідь про утиスキ сім'ї Івана Пічки, я запитав: «А Мефодій? Його що — не займали?». На це отримав відповідь: «Та чого, розпродували і його. Та ото інвалід він бін був, так ото у хаті й зажився»³⁸. Інвалідість вратувала Мефодія Павловича ще раз у житті.

Влітку 2001 року мені випало зустрітися із дочкою Мефодія Пічки, Ольгою Личагіною. В розмові зі мною вона повідомила, що її батька не арештували наприкінці 1930-х лише тому, що був інвалідом. Хоча на розмову до себе місцевий активіст Харитон Педченко його викликав³⁹. Останній, до речі, був досить одіозною фігурою в історії села Малих Будищ. На його совіті не одна людська скалічена дола в перші десятиліття більшовицького правління в Україні. Його прізвище я зустрічав серед тих, хто давав неправдиві свідчення на репресованих гончарів Малих Будищ — Івана Пічку та Лаврентія Онищенка, а також мого прадіда — Корнія Лисенка. Це ті три справи, з якими мені особисто довелося ознайомитися. Очевидно, якщо погортати справи інших репресованих малобудищанців, то і там серед свідків трапиться це прізвище.

Помер Мефодій Павлович Пічка 27 квітня 1955 року і похованій у Малих Будищах.

У 1930-х роках в опішненській артілі «Художній керамік» гончарем працював його син Михайло Пічка. На початку німецько-радянської війни він був мобілізований на фронт, де й загинув у серпні 1944 року. Місце поховання невідоме.

Досить великих розмірів хата, яку збудував ще Павло Іванович Пічка, збереглася в селі до цього часу. На її горищі в середині 1990-х років мені вдалося віднайти деякі гончарні вироби першої четверті ХХ століття. Серед них — різноманітні плечики, тики, миски, чайники, покришки, лійки, бродильники, макітри тощо. Для них характерне широке розміття кольорів поливи, орнаментів, розмірів і форм.

У 1920-х роках, за спогадами старожилів, у Опішному функціонувало об'єднання «Кустар-Кредит». Воно об'єднувало представників різних кустарних промислів: гончарів, шевців, вишивальниць, бондарів, килимарниць тощо. Чимало вишивальниць брали роботу додому. «Охочих виявилось багато, особливо в сім'ї були дівчата»⁴⁰. Як пригадувала відома опішненська малювальниця, уродженка Малих Будищ, Мотроні Савівна Назарчук (Каша), «квони давали полотно аже розкросне на чоловічі сорочки, дитячу одежду, скатерті, наволочки і т. ін. Давали взірці, нитки, і я дома вишивала, і здавала їм роботу... Брати роботу на дом були багато охочих, розширялись там на місці (в Опішному). — В.М.) було нікуди, і таким чином відкрилися філії в Малих Будищках і в Заченцях. Філія вишивки дійсно містилася в будинку Пічки Мефодія Павловича. Я там роботи не брала, бо вже була закріплена на основному виробництві вишивки. Завідувала цим пунктом (тим, який розміщувався в Пічиному будинку. — В.М.) Висіс Олександра Петровіна, а керівник «Кустар-Кредиту» був Шрайб Петро Петрович. Через декілька років він був репресований разом з сім'єю як «ворог народу». Після цього незабаром розпався «Кустар-Кредит». Шевці стали окремо, вишивальниці окремо, столарі і бондарі окремо»⁴¹.

Уже після смерті Мефодія Павловича Пічки, в 1960-на початку 1970-х років, коли в господарстві залишилася жити його дружина і син Дмитро, в будинку Пічок розміщувався Малобудищанський фельдшерсько-акушерський пункт⁴².

Славетний гончар із Малих Будищ кінця ХІХ-початку ХХ ст. Павло Іванович Пічка помер на початку 1930-х років і похованій у своєму рідному селі. Його вироби зберігаються в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному та в приватній колекції Олеся Пошивайла, який доводиться правоночним відомому малобудищанському майстрові по лінії своєї матері.

У Полтавському краєзнавчому музею зберігається куришка, виготовлена руками Павла Пічки. Потрапила вона до сюди разом з іншими предметами, що були передані Катериною Скаржинською — фундаторкою першого приватного музею України. На денці куришки є напис, зроблений тушшю: «Опошня. З'їньк. у ф'єд. 1888 р. Гончар Пічка. Лубенс. Музей Е.Н. Скаржинської»⁴³.

- ¹ Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. — Полтава: типо-литогр. Л.Фришберга, 1894. — С.33.
- ² Там само. — С.34.
- ³ Там само. — С.34-35.
- ⁴ Там само. — С.43-44.
- ⁵ Пашивайло С. Матрони Назарчук: спогади // Український керамологічний журнал. — 2001. — №1. — С.63.
- ⁶ З листа Матрони Софієни Назарчук до автора статті від 28.12.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
- ⁷ Подвірний реєстр Мало-Будищанської Земельної Громади Мало-Будищанської сільради за 1926 рік. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Отішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од. зб. 4. — Арк.149.
- ⁸ Там само.
- ⁹ Пашивайло О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. — К.: Молодь, 1993. — С.179.
- ¹⁰ Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. — Полтава: типо-литогр. Л.Фришберга, 1894. — С.105.
- ¹¹ Зі спогадів отішменського гончара Івана Архиповича Біліка (1910 р.н.).
- ¹² Польові матеріали автора статті 1996 року.
- ¹³ Зі спогадів отішменського гончара Івана Архиповича Біліка (1910 р.н.).
- ¹⁴ Польові матеріали автора статті 1996 року.
- ¹⁵ Зі спогадів отішменського гончара Івана Архиповича Біліка (1910 р.н.).
- ¹⁶ Польові матеріали автора статті 1996 року.
- ¹⁷ Зі спогадів хижняківського гончара Прокопа Тракимовича Федоші (1912 р.н.).
- ¹⁸ Зі спогадів отішменського гончара Івана Архиповича Біліка (1910 р.н.).
- ¹⁹ Там само.
- ²⁰ Польові матеріали автора статті 1996 року.
- ²¹ Польові матеріали автора статті 1996 року.
- ²² Пашивайло О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. — К.: Молодь, 1993. — С.179.
- ²³ Подвірний реєстр Мало-Будищанської Земельної Громади Мало-Будищанської сільради за 1926 рік. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Отішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од. зб. 4. — Арк.66.
- ²⁴ Архів УСБУ в Полтавській області. — Справа №7522-с.
- ²⁵ Довідка-характеристика на Івана Пічку, видана Малобудищанською сільською радою. — Архів УСБУ в Полтавській області. — Справа №7522-с. Копія. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Отішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од. зб. 36. — Арк. 3-4.
- ²⁶ Архів УСБУ в Полтавській області. — Справа №7522-с.
- ²⁷ Повідомлення Інформаційного центру Управління внутрішніх справ Ярославської області МВС РФ від 10.02.1993 р. про Івана Пічку. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Отішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од. зб. 36. — Арк. 8.
- ²⁸ Подвірний реєстр Мало-Будищанської Земельної Громади Мало-Будищанської сільради за 1926 рік. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Отішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.3. — Од. зб. 36. — Арк.105.
- ²⁹ Польові матеріали автора статті 1995 року.
- ³⁰ Клименко О.О. Народна кераміка Отішного (До проблеми традицій та інновацій в народних художніх промислах). — Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Отішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.2. — Од. зб. 36. — Арк. 51-52.
- ³¹ З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора статті від 20.03.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
- ³² Польові матеріали автора статті 1995 року.
- ³³ Там само.
- ³⁴ Зі спогадів жительки с.Малі Будища Олександри Яківми Герасименко, 1912 р.н.
- ³⁵ Зі спогадів жителя с.м.Отішне, Івана Яковича Даційни, 1927 р.н.
- ³⁶ З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора статті від 21.11.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
- ³⁷ Зі спогадів доньки Марії Пічки, Ольги Маріївни Личагіної (1942 р.н.), жительки с.Дніпродзержинськ.
- ³⁸ Польові матеріали автора статті 1995 року.
- ³⁹ Польові матеріали автора статті 2001 року.
- ⁴⁰ З листа Матрони Софієни Назарчук до автора статті від 28.12.2001 року. Приватний архів Віктора Міщанина.
- ⁴¹ Там само.
- ⁴² Зі спогадів доньки Марії Пічки, Ольги Маріївни Личагіної (1942 р.н.), жительки с.Дніпродзержинськ.
- ⁴³ Коваленко О.В. Предмети дрібної керамічної пластики із зібрання музею Катерини Скоржинської // Археологічний літопис Лівобережної України. — 2002. — №1. — С.13.

«У МИСТЕЦТВІ ГОЛОВНЕ — ВІДСУТНІСТЬ ФАЛЬШІ»

Народний художник України Петро Печорний під час III Всеукраїнського симпозіуму монументальної кераміки «Повз гончарства на майданах і в парках України». Опішне. Липень 1999. Фото Юрка Пашевайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



70 років... Багато це чи мало? Чи достатньо цього короткого періоду для того, щоб сягнути сутність мистецтва і його засобами висловити свої задуми, втілити власні ідеї, особисте ставлення до життя? Чи достатньо цього часу, щоб залишити після себе яскравий слід, за яким тебе пам'ятатимуть і навіть через століття безпомилково відзначатимуть твої твори? Відповідь на всі ці запитання слід шукати в індивідуальних можливостях людини.

Відтворюючи в пам'яті творчий доробок Петра Петровича Печорного, уявляється не одна персональна виставка, кожна з яких затмарила б собою багато інших колективних експозицій — настільки різноплановою, яскравою і багатосюжетною є творчість цієї Однієї Людини. А звідси усвідомлюється, що всі відзнаки, якими пошанований Петро Печорний (Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького, Народний художник України),

© Оксана Ликова, керамолог

(Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному)

вповні не відображають значущості його мистецьких здобутків.

Недаремно, після однієї з персональних виставок, відомий український керамолог, кандидат мистецтвознавства Василь Щербак написав Печорному: «...Після 30 років знайомства з тобою і твоїми роботами я був приємно здивований тим багатством, яке ти подарував нам усім. Твої речі мене просто зачарували, і нема таких слів, які можуть виразити захоплення твоїм мистецтвом...» [3, с. 3].



Народився Петро Печорний 2 вересня 1932 року в селі Ройще, що на Чернігівщині, в селянській родині. Батько — Петро Тимофійович — займався ремонтом годинників. Мати — Тетяна Мефодіївна — працювала в колгоспі, рано померла. Маленький Петро з дитинства любив малювати, і це захоплення привело його до Київського училища прикладного мистецтва (1955), де й почали формуватися його мистецькі вподобання. Згодом було Ленінградське вище художньо-промислове училище імені Віри Мухіної (1960-1966), де багато уваги зверталися на освоєння досягнення класичної культури народів світу.

Самостійний шлях у мистецтві Петро Печорний почав у промисловості: чотири роки керував художнім процесом на фарфоровому заводі (Житомирщина); потім, з 1971 року, отримав посаду завідувача лабораторії Українського науково-дослідного інституту кераміки та скла в Києві, де працював над удосконаленням технології декорування кераміки, над створенням підполів'яних сольових та порошкових фарб для фарфору. Наукову роботу вдало поєднувати з творчою: того ж року був прийнятий у члени Спілки художників СРСР. Згодом працював у Республіканському творчо-виробничому об'єднанні при Товаристві охорони пам'яток історії та культури УРСР.

Виставляти власні твори почав у 1962 році, і вже тоді вони засвідчили сповідування мистецтвом українських традицій. У цій особливості творчості — одна з

найхарактерніших і найбільш привабливих рис його керамічних і живописних творів.

За визначенням мистецтвознавця Наталі Крутенко, «Петро Петрович Печорний — з тих українських керамістів, які стали зачинателями нових тенденцій у вітчизняній кераміці» [2, с. 174]. Печорний — мистець багатоплановий, який ніколи не підпадає під вплив швидкомінучої моди. Особливості власного світосприйняття дикують йому і теми, і образи, і форми художньої самореалізації. Органічно поєднуючи символічне і конкретне образотворення, Петро Печорний ніколи не розкривається до кінця: «Свідомо лишаю можливість для глядачів пофантазувати, замислитися над побаченим. Вважаю: розкриття в роботах максимально у всьому, це все одно, що роздягнитися і оголенім пробігти по Хрестатику» [1, с. 37], — стверджує мистець.

Коло гончарських уподобань Петра Печорного досить широке: кухлі, люльки, баулки, штофи, вази, куманці, тарелі, сувенірні вироби, декоративні композиції, панно, монументальна скульптура.

За багато років подвіжницької праці символом творчого матхнення для майстра став птах Фенікс, образ якого заполонив уяву художника. Згасання й відродження з попелу — в цьому притягувальна сила Фенікса, який в інтерпретації Петра Печорного набув ще одного символічного значення — незнищенності України на шляху її історичних втрат і відродження до життя. Цей напрям особливо яскраво прочитується в знаковому творі мистця — «Відродження», що зберігається в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному.

За довгі роки мистецької праці Петро Печорний зумів вторувати власний творчий шлях і надбати цінні мистецькі скарби, які уславлюють Україну й духовно возвеличують усіх нас, у ній сущих. І все це — завдяки індивідуальному світосприйняттю, прагненню до органічного поєднання прадавніх традицій і сучасності.

1. Головко Тарас. Сльоза на камені // Трибуна. — 1993. — №1. — С.36-37.
2. Крутенко Наталія. «Сила життя» проти «Бога війни» // Кіфа. — 1989. — №4. — С.174-177.
3. Підгіра Володимир. Вперед до витоків // Культура і життя. — 1998. — №5. — 4 лютого. — С.1, 3.

10.11.2002

Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Колегіум мистецтв у Опішному сердечно здоровлює патріарха української кераміки, славетного українського художника-керамолога, професора, завідувача кафедри монументального декоративного розпису та художньої кераміки Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, члена Національної спілки художників України, Народного художника України, Заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького, учасника і члена журі гончарських симпозіумів у Опішному ПЕТРА ПЕЧОРНОГО з 70-літтям життєвого шляху! Рясні творчих ужинів Вам, Патріархе української кераміки!

ПАТРОНУ ОПІШНЕНСЬКИХ ГОНЧАРІВ —



ЛЕОНІДУ СМОРЖУ —

75!

Леонід Сморж.
Опішні. Січень 2001.
Фото Олеся
Пошивайлі.
Національний
музей-заповідник
українського
гончарства
в Опішному.
Національний
архів українського
гончарства.

«Краса людини, прекрасне людське життя —
це те, що найбільше зворуши і хвилює,
принесить радість і насолоду»

Леонід Сморж

7 листопада 2002 року виповнилося 75 років від дня народження відомого українського вченого, доктора філософських наук, професора Міжнародного університету лінгвістики і права Леоніда Сморжа. Протягом 1980-х-1990-х років він усіляко підтримував опішненських гончарів, захищав їх від свавілля чиновників, як міг популяризував самобутню творчість мистецтв-земляків. Ще 1968 року, в одній із своїх публікацій, учений пророочно заявив, що «Опішня повинна стати своєрідним заповідником народної творчості — і не лише кераміки, але й вишивання і килимарства» [Народна творчість та етнографія. — 1968. — №4. — С.53]. І не тільки писав наукові праці, а й клопотався перед різними державними і громадськими установами про заснування й розгортання діяльності Музею гончарства в Опішному. Без його багатолітніх добродійних зусиль у гончарській столиці, можливо, так ніколи б і не постав Національний центр збереження і вивчення гончарської спадщини України. Нині він — член Наглядової ради Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, член Ученої ради Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України.

Багатолітнє спілкування з найвидатнішими творцями опішненського гончаротворення дозволили йому сформувати унікальну приватну колекцію опішненської кераміки, глибоко пізнати психологію народного майстра, що особливо яскраво втілилося в ще неопублікований монографії вченого «Гончарівна (одержима керамікою)».

Публікуючи нижче спогади Леоніда Сморжа про його життєвий шлях, Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Колегіум мистецтв у Опішному, редакція і редакція «УКЖ» сердечно здоровають члена редколегії і одного з авторів «Українського керамологічного журналу» з ювілем і зачітать незвідніших вершин у науці, нових довгоочікуваних книг, подвіжництва в обороні як опішненського, так і всього українського гончарства.

З РОСИ ТА З ВОДИ ВАМ, ПАНЕ ПРОФЕСОРЕ!

© Олеся Пошивайлі, головний редактор

КОРОТКІ СПОГАДИ ПРО МИNUЛІ ЛІТА

Народився 7 листопада 1927 року в селі Орданівка Диканського району Полтавського округу. Так записано у метриці. Бо в Орданівці була лікарня, а мати жила в теперішній Елизаветівці, де були «мої», «твої» і «наші» діти. Словом, при вітчимі і в постійних нестатках. Особливо тяжко сім'я пережила голод 1932-1933 років. На той час ми вже жили в Опішному, наймаючи квартиру. Моя бабуся і троє моїх дядьків, зовсім ще молоді хлопці, померли на своєму хуторі від голоду, хоча й працювали в колгоспі. Найменша з бабиних дітей, моя тітка Ніна, буквально навкарячки впала у дівір, де ми на той час жили, і сповстила про те, що сталося. Врізалося в мою пам'ять, як голосили, обнявшись, мати й тітка. Пам'ятаю, як і я ледве не потрапив у біку на одній із глухих вуличок Опішного, і лише випадок урятував мене від смерті.

З 1934 року сім'я переїхала в Міські Млинин, Опішненського району, де було куплено на торгах хату одного із розкуркуленіх. Там я закінчив сім класів. Спочатку був відмінником, потім залишився, захопився художньою літературою. І взагалі «захворів» на читання. Читав усе підряд. Років три-чотири тому мій однокласник Андрій Касала, що й зараз живе в Міських Млинах, сказав у розмові:

— Ти весь час щось під портою читаєш. Думаю, що ж він там також цікаве читає? Подивився — Ленін! Тьфу...».

У восьмий клас пішов неохоче. І хто знає, як би далі повернулися справи, якби не почалася війна. Вона примусила нашу сім'ю, точніше матір з меншими шістьма дітьми, тікати з Млинів, адже вітчим був не просто членом партії, але й учасником розкуркулювання й колективізації, а з початком війни — і членом партизанського загону, який на очах усієї опішненської громадськості формувався й озбрюювався, робив продуктиві запаси тощо. Зараз мене вражася наївна, якщо не сказати, злочинна безлечність, яка проявилася в цій справі. Опішненці знають, що ніяких бойовиків дій цей загін не вів, більшість так званих партизан при вступі в Опішне німців сиділи по своїх домівках, тому ніхдовзі їх було забрано і здебільшого розстріляно. Розстріляно і моєї вітчима, Чирку Гордія Івановича. Щоправда, його спіймано не в своїй хаті, бо наша сім'я на той час жила і переховувалася в м. Краснокутську Харківської області. Там усі ми пережили неймовірні

злідні й труднощі, без хати, без одягу, без їжі, під постійним страхом відправлення в концтабір: про це по секрету сказав син старости Краснокутська, який чомусь симпатизував мені. А жив він неподалік. Йому, як сину великого начальства, не дозволялося не те що дружити, а й спілкуватися з будь-ким із дітей, тим більше такими, як я, але він, очевидно, був нормальнюю незіпсованою дитиною, отож хотів мені і нашій сім'ї добра.

Сказати, що я був матері добрим помічником у ці часи, я не можу, бо багато чого ще не розумів, не доходило до свідомості. Та й не в характері моєму послух чи безімовінність. То ж часом вступав у суперечки з матір'ю. Особливо я дорівняв їй, що не відпустила в 1941-му році, коли я хотів відступити з нашими військами: з раннього дитинства мене вабила військова служба, особливо флот, а тут війна — ну як же мені було відсиджуватися вдалому тилу, та ще я при німцих, в умовах окупаційного режиму! Отож, як тільки наші війська після Сталінградської битви, продовжуючи наступ, ввійшли в Краснокутськ, я, озбройвшись карабіном, пристав до однієї з військових частин і з нею, під натиском німців, відступив до Богодухова. Там, через 2-3 дні потрапив у оточення і вимушений був знову повернутися в Краснокутськ, до матері. Можна зрозуміти переляк матері, бо вона думала, що мене бачили люди зі зброяю і червоноармійцями і можуть заявити німцям або в поліції. На щастя, нас мало хто знав у Краснокутську, а мене зі зброяю ніхто зі знайомих не бачив. Словом, пронесло, ми всі дожили до часів битви на Курсько-Білгородській дузі в липні 1943 року, і я знову, майже повністю енгілюваній у військову форму (окрім чобіт), з наганом за погасом, пристав до першої ж військової частини, якою виявився перший батальйон 213-го гвардійського стрілкового полку 71-ї гвардійської стрілкової дивізії. Перші декілька днів був за ординарця в замполіта, але ця посада мені здалася лажівською, і я про це сказав замполіту. Спересердя він послав мене в стрілецьку роту рядовим, набуту, думаючи, що я побоююся і попрошуся назад. Але мені тільки цього й треба було! А командиру роти що: прислали ще одного солдата, який би він не був, то і хай... Людей у піхоті завжди не вистачало. Так я і минув положення «вихованця» полку, а відразу ж став рядовим солдатом. Зразу ж попав у вир боїв, дійшовши фактично до самих Міських Млинів, побувавши в розвідці до Опішного. Поясню: я був посланий в Опішне, бо один із жителів Опішного, що зустрівся нашій частині з Лихачівкою, сказав, що німців у Опішному вже немає. Я побіг на коні верхом і був обстріляний з боку кладовища, тому вимушений був повернутися і доповісти обстановку командуванню. Коня було легко поранено в шию.

Буквально в кіч перед тим, як повинні ми були брати Опішне, нашу частину — усю б-ту гвардійську

армію — було виведено з боїв, посаджено в ешелони і перевезено на 1-й Прибалтійський фронт. Там я воював станковим кулеметником, снайпером, брав участь у траншейних боях, був двічі контужений. У цілому ж доля берегла мене, якщо врахувати, що часом від ціліх піхотних частин і з'єднань не залишалося нікого або майже нікого. У січні 1944 року мене нагородили, одного з перших в армії, орденом Слави. Десь із лютого 1944 року я став займатися снайперським полюванням. Коли стало виходити, мене перевели в групу полкових снайперів, яка була знаменита ще з часів Сталінградської битви: Максим Пассар, Олександр Фролов, Яків Сметньов — це були аси-снайпера. Про те, що в мене в цій справі щось виходило, свідчить лист моєго колишнього командира по групі снайперів, Героя Радянського Союзу Якова Михайловича Сметньова. Якщо за снайперство я і не одержав нагороди, то насамперед тому, що дуже швидко змінювалися обставини, у самій групі сталися неприємні події, й розпустили, а членів розіслали по частинах.

Я знову потрапив у 1-й батальйон. Брав участь в операції «Багратіон» — визволенні Білорусі, зокрема міста Полоцька (полк став називатися «Полоцьким»), а мене якася добра душа, очевидно усвідомивши мое неповноліття, відправила у відпустку з правом поступати в будь-який військовий навчальний заклад. По дорозі, в поїзді, я познайомився з морським льотчиком, який заагітував мене їхати в Севастополь, перейти на флотську службу. Після нетривального перебування в Млинах я піхав у Севастополь і штаб направив мене на навчання в школу морських спеціалістів, яка знаходилася в Новому Афоні (Абхазія). Там на той час залишилися тільки стрілки-радисти, ім треба було вчитися ще 3-4 місяці, а мені чекати їх закінчення, а потім проходження новобранцями курсу молодого червонофлотця. Словом, я пішов до начальника школи і умовив його дозволити закінчити навчання з цим набором. У грудні 1944 року я був направлений на Чорноморський флот в ЗО КРАСП стрільцем-радистом, де і прослужив до кінця війни. Брав участь у бойових вильотах і бойових операціях своєї частини і Чорноморського флоту.

Після закінчення війни продовжував служити на Чорноморському, а згодом — на Балтійському флотах. Демобілізований у квітні 1950 року. Прослужив, як і багато інших, строкової служби 7 років. А дехто служив і до десяти...

Демобілізувався без спеціальності, з восьмирічною освітою, без грошей і засобів для існування. Повернувшись до матері в Міські Млини, у напівзруйновану розгробовану хату з малими дітьми, без будь-якої допомоги. Пробував себе в ряді спеціальностей,

навіть оформлявся на китобійну флотилію «Слава», але відчував, що все те мені не підходить. Випадково взяв участь в одному зі змагань штангістів і гирьовиків, і це стало поворотною подією в моїй долі. Поступово я вигравав одне змагання за другим, став чемпіоном України. Мені запропонували вступити в школу тренерів Інституту фізкультури. З 1951 по 1953 роки я в ній навчався і закінчив з відзнакою. Відразу ж поступив на філософський факультет Київського університету імені Тараса Шевченка, який закінчив у 1958 році, водночас працюючи на кафедрі фізкультури викладачем з погодинною оплатою. У тому ж 1953 році одружився, а в 1958 році сім'я розпалася.

З 1958 по 1962 рік працював на кафедрі психології університету. З 1962 — по жовтень 1964 року перебував у аспірантурі при кафедрі естетики, етики і логіки університету. Кандидатську дисертацію захистив у 1965 році.

З вересня 1964 року і до нинішнього часу працюю в Київському педагогічному інституті імені О.М.Горького (тепер — Національний педагогічний університет імені Михайла Драгоманова) викладачем, старшим викладачем, доцентом, професором. У 1981 році за викладацьку роботу був нагороджений орденом «Знак Пошани». Цього ж року захистив докторську дисертацію.

Від початку 1960-х років і до нинішнього часу виявляю постійне зацікавлення творчістю опішненських гончарів, підтримував їх морально, популяризував творчість майстрів через періодичні видання України. Маю власну поважну колекцію опішненської кераміки. З радістю сприйняв ідею створення в Опішному Національному музею гончарства й доклав чимало зусиль для його організаційного формування. Підтримую дружні творчі зв'язки з багатьма гончарськими родинами. Нещодавно підготував книгу-монографію про творчість однієї з найславетніших опішненських майстринь Олександри Селюченко. На черзі — книга про не менш відомі гончарські імена Опішного.

Автор близько ста наукових і науково-популярних книг, брошур, статей.

У вільний від наукових студій час малюю олією, виготовлюю керамічні скульптури на міфологічні теми, пишу ліричні вірші.

© Леонід Сморж,
доктор філософських наук, професор
(Міжнародний університет лінгвістики і права)

01.11.1997

ОЛЕКСІЙ ЛУЦИШИН (28.09.1922-24.11.2001)



СПОМИН ПРО МАЙСТРА

24 листопада 2001 року від тяжкої хвороби, у Вінниці, помер подільський гончар, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Заслужений майстер народної творчості України ОЛЕКСІЙ ГРИГОРОВИЧ ЛУЦИШИН. Нестерпно писати про Олексія Григоровича в минулому часі. Усім, кому випало щастя спілкуватися з ним, здавалося, що він буде завжди. Для нас Олексій Григорович був ніби ровесником. Оптимізм, енергійність, висока інтелігентність, натхненість

улюбленою справою, величезна праця щодо її збереження, безліч творчих задумів супроводжували все його мистецьке життя. Він не думав про смерть. Уже хворючи, будував плани щодо своєї ювілейної виставки, багато працював у майстерні. Залишилися десятки невипалених робіт, які готовував Мистець до цієї події.

Олексій Григорович був відкритою, щирою, щедрою, дуже талановитою людиною. Завжди переймався чужим горем; чужа радість, успіх приносили йому

© Лідія Мельничук, кандидат історичних наук, доцент

(Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського)

Гончар Олексій Луцишин серед земляків.

Кримські, Вінниччина. 1999.

Фото Лідії Мельничук. Зберігається в особистому архіві Лідії Мельничук (Вінниця).

задоволення. Любив людей. До Майстра тягнулася молодь, особливо діти. Саме на них Олексій Григорович покладав найбільші сподівання. Вірив: не згасне одвічне подільське рукоємство, хоча й переживає нині не найкращі часи. У його рідних Крищинах ще на початку ХХ ст. працювали понад 150 сімей гончарів, а зараз — лише два. Дуже втішався, коли хтось виявляв бажання навчитися гончарної справи, радів з того, що і в його рідному селі з'явився молодий «горшкользоп» — так у Крищинах здавна називали гончарів.

Олексій Григорович Луцишин прожив важке, але щасливе творчістю життя. Народився він 28 вересня 1922 року в сім'ї спадкових «горшкользопів». І дід, і батько майстерно гончарювали. Дід Митрофан загинув на російсько-японській війні, а батько — на фронті II Світової війни. Першим учителем був батько Григорій, який з 5-річного віку прилучив хлопчика до сінейної справи. Уже з 10-ти років працював він за гончарним кругом, виготовляючи нехитрій селянський посуд: горщики, глечики, макітри. Але особливий вплив на професійне становлення Олексія Григоровича спровів сусід, уже відомий на той час майстер народного мистецтва Іван Тарасович Гончар, якого справедливо вважають основоположником української керамічної скульптури малих форм. Саме від нього навчився Олексій Луцишин мистецтву дрібної пластики: ліпив коників, баранців, кумедні людські постаті, перші свої скульптурні композиції. Олексій Григорович вважав себе його послідовником і через усе життя гідно проніс настанову Вчителя: «Ти наше діло не кидай, хоч яка прийде біда — не лишай. Людям його дуже треба. Твори, пам'ятай — то для людей треба». Був 1944 рік. Олексій Григорович пішов на фронт, а через кілька місяців Івана Тарасовича не стало.

Перша персональна виставка молодого подільського гончара відбулася 1944 року в госпіталі, у моловських Фалештах. Олексій Григорович про це так розповідає: «Лежу на нарах із загісованою ногою. Приглядаясь, а їжу подають у полив'яних мисках. Виявилось, що й гончар у госпіталі був, та, у звязку з погіршенням стану здоров'я після поранення, його виписали додому. Попросив, щоб і мені принесли глини. Виліпив п'ять фігурук різних. Виставив у палаті на вікні. Сміються поранені, аж за животи беруться. Особливо з тієї, де я Гітлеряку, як умів, навколошки поставив та нашим солдатським чоботом придушив. Згодом під майстерню виділили окрему палату, знайшли верстак, прикріпили підмайстра — доброго до безмежності чуваша Миколу Леонтьєва. Уже з ним обладнали підводу, накопали в яру глини, і через тиждень весі госпіталю мав необхідну кількість кухлів, мисок, горщиків. Лишки ще й молдованам дарували. Три місяці наша кімната, як Колізей була. Поклали

ярусами лавки, на них всідалися поранені з милицями, палицями, усі перев'язані. Забував я тоді за каліцтва і власну рану. Море задоволення. Та ще й співали, друзів розважали. Медсестри казали, що солдати швидше одужують від такої «глинотерапії».

Перемогу Олексій Луцишин зустрів в Угорщині з орденом Червоної Зірки та 3 медалями. Повернувшись додому в голодному 1947 році. Село в руїнах, самі жінки від непосильного праці надриваються. Більшість гончарів війна викосила. Попит на глиняні вироби був дуже великий. Виготовляв на замовлення односельців, в основному, ужитковий посуд, але захопленням усе ж залишалася народна іграшка, скульптурна композиція, в якій намагався наслідувати Івана Тарасовича Гончара. Для Луцишина вчитель був зразком і обретиром усьому. «Я більш як за сорок років гончарства, — розповідав він на початку 1990-х років, — здобув ті ж титули, що Йован Тарасович, але того не втну. Може, в мене інший почерк, а того, що вів односельчанин, ніколи не досягну. Світла людина була. Іван Тарасович не знов жодної букви, але викладав у Києві, в училищі прикладного мистецтва кераміку. Він прославив Крищину, в яких з нині його вулиця і пам'ятник, збудований односельцями. Він був дуже добрим та мудрим, і його речі були добре. Я такої Великої Людини не зустрічав у житті! Навіть малі дитини він казав: «Вія». Був такий уважний до людей! Його шанували і дуже любили в селі. Весь день за кругом. Сивий, у блій сорочці, акуратний, тільки кінчики пальців леліють глину. Вона співала в його руках».

Найбільшим захопленням Олексія Григоровича після глини була пісня. Вони нерозривні у його творчості. Змалку любив співати та грati на гармошці, з війни привіз акордеон, з яким не розлучався до кінця життя. Після демобілізації працював завідувачем Крищинецького сільського клубу. Брав участь у різноманітних концертах, виставках, святах, фестивалях. У його тодішніх керамічних роботах, що зберігаються в музеях Вінниці, Крищинець, Тиманівки, Томашполя, Шаргороди та Тульчин, втілено фольклорно-етнографічні, пісенні та літературні сюжети, відтворено природу, сільський побут, традиції та звичаї, постаті односельців, найважливіші події власного життя.

У 1955 році сімейство Луцишиних переїхало до Вінниці. Ким тільки не довелося працювати майстрові: майяром, муляром, оздоблювачем, столяром, шляховиком, інспектором з праці тощо. Та ні на мить Олексій Григорович не облишив гончарування, а з серпня 1975 року робота з глиною стала його основним заняттям. Талановитий майстер був прийнятий на роботу до художньо-виробничих майстерень Вінницького відділення Художнього фонду УРСР на посаду художника-кераміста, а з травня 1979 року — гончара-формуваль-

ника п'ятого розряду. Тут він пропрацював до виходу в 1983 році на пенсію. Але ця подія мало що змінила в ритмі життя Олексія Григоровича. Великий працелюб у своїй домашній майстерні невтомно виготовляв на крузі ужитковий посуд, ліпів традиційну народну іграшку, з чим виїздив на різноманітні ярмарки; виготовляв коминки, декоративні вази, фігурні посудини, куманці, тарілки, супниці, творив скульптурки людей, тварин, оригінальні скульптурні композиції («Козаки на дозвіллі», «Клятва запорожців», «А я став, дивлюся, де моя Маруся», «Удовицю я любив», «Чоботи, чоботи ви мої», «Весілля», «Молоді», «Старший дружба», «Життя продовжується», «З ярмарку», «Баба Параска і баба Палажкан», «Осел і соловейко», «У сім'ї — не без виродка», «Один із сошкою, а семеро з ложкою», «Хор ветеранів», «Крицінців музикантів» тощо), брав активну участь у виставках, симпозіумах, пленерах, фестивалях та інших мистецьких акціях.

1960-1990 роки — найбільш підіймний період у творчості самобутнього майстра. Ось хроніка найважливіших подій у його мистецькому житті:

■ 1967 — диплом III ступеня Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва у Москві та диплом II ступеня Фестивалю самодіяльного мистецтва УРСР в Києві;

■ 1970 — грамота оргкомітету Фестивалю самодіяльного мистецтва УРСР;

■ 1971 — персональна виставка у Вінницькому обласному краєзнавчому музеї, яку побачили майже 35 тисяч відвідувачів;

■ 1972 — диплом II ступеня та грамота Республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва;

■ 1977 — диплом лауреата Всесоюзної виставки «Самодіяльні художники — Батьківщині» у Москві та диплом лауреата I Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудачих 1975-1977 рр. в УРСР;

■ 1985 — диплом I ступеня за досягнуті успіхи в розвитку українського народного гончарства та активну участь у республіканському святі «День гончаря», диплом участника Всесоюзної виставки народної творчості в Москві, присвячений 40-річчю Перемоги, почесний диплом оргкомітету Всесоюзного огляду самодіяльної художньої творчості, присвяченого 40-річчю Перемоги; диплом за участь у Всесоюзній виставці творів самодіяльного образотворчого мистецтва;

■ 1986 — відзнака за участь у I Республіканському святі народної творчості, присвяченому Дню радянської молоді в Тернополі;

■ 1987 — присвоєно звання народного майстра. Цього ж року взяв участь у II Республіканському святі народної творчості в Полтаві;

■ 1988 — Указом Президії Верховної Ради УРСР від 21 липня присвоєно звання Заслуженого майстра народної творчості України.

■ 1989 — диплом за активне сприяння розвитку традицій українського гончарного мистецтва і досягнуті успіхи у вдосконаленні виконавської майстерності від оргкомітету I Республіканського симпозіуму гончарства в Олішному. Саме там, у гончарській столиці України, Олексій Григорович здобув перше місце в конкурсі на кращий виріб на гончарному крузі, відзначений грамотою й грошовою премією. Цього ж року був нагороджений подякою оргкомітету за активну участь у підготовці та проведенні у Львові IV Республіканського свята народної творчості;

■ 1990 — диплом участника II Міжнародного фестивалю фольклору в Києві;

■ 1991 — диплом участника Київської комерційної виставки «Декоративно-прикладне мистецтво і народні художні промисли»;

■ 1992 — 15 квітня Олексія Григоровича прийнято до Спілки майстрів народного мистецтва України;

■ 1995 — диплом Всеукраїнського симпозіуму-практикуму з народного гончарства у Бубнівці (Вінниччина);

■ 1996 — велика персональна виставка у Вінницькому обласному краєзнавчому музеї;

■ 1999 — участь у Республіканському скульптурному пленері в Буші «Подільський оберіг».

Усе своє свідоме життя майстер присвятив збереженню та відродженню гончарських традицій. Мав чимало учнів. Уже перебуваючи на пенсії, протягом 1993-1997 років викладав кераміку у Вінницькому вищому художньому професійно-технічному училищі №5. Вінницькому міському міжшкільному навчально-виробничому комбінаті. Багатьох очок опанувати гончарну справу навчав індивідуально. Підготував понад 40 учнів. Серед найталановитіших з-поміж них слід назвати директора унікального Народного музею мистецтва та побуту при дошкільному закладі №46 м. Вінниці Людмилу Філіппівну, вчителів Євгена Слободинського, Андрія Шевчука, Валентину Квасницьку, Віталія Миронишина, військовослужбовця Олександра Коробчинського, етнографа Віктора Косаківського, Сергія Ненаєва, Олександра Пеца, який нині працює гончарем у Чехії, та багатьох інших, хто власною творчістю продовжує вчителеву науку. Коли майстра запитували, чи любить він свою справу, завжди відповідав: «Якщо один день не відчуває глину — ніби не жив. Не розумію, як ото можна лежати на дивані без роботи!» Давно помер би з нудьги. Мої однолітки сидять у холодочку чи «забивають козла», а я — до глини! Це моя найперша любов! Усе щастя в житті — від любові!»

Жодна мистецька акція в місті чи області не відбувалася без участі славетного подільського гончара. Він був учасником 50 обласних виставок народного мистецтва Вінниччини, усіх музеївих свят, різноманітних зустрічей, фестивалів, народознавчих заходів.

Тісні творчі й теплі людські стосунки склалися в Олексія Григоровича з Народознавчим центром Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, який досліджує народну культуру Поділля. Майстер часто бував у нас на різноманітних мистецьких заходах, зустрічах, допомагав порадами у

Олексій Луцишин. Двійніта. Глина, гончарний круг, ліплення, ритування, полива. Вінниця. 1990-ті роки.
Фото Лідії Мельничук. Зберігаються в особистому архіві
Лідії Мельничук (Вінниця)



створенні виставкової галереї, експозиції гончарства краю, консультував при атрибутуванні зібраних в експедиціях гончарних виробів, брав безпосередню участь у вивченні історії гончарного осередку — його рідних Крищинців. Олексій Григорович виявляв небиякі здібності до пошукової роботи. Залучав до неї і дружину — Надію Дмитрівну, з якою прожив щасливо майже 60 років. Виростив сина Леоніда, якого вважав у всіх справах щирим сподвижником і помічником. Майстер збирав відомості про династії крищинецьких «горшколъпів», уболівав за створення в селі музею Івана Тарасовича Гончара. Саме Олексій Григорович був одним з ініціаторів проведення в червні 1999 року в Крищинах, на Мисківці — гончарському кутку, Дня вулиці Івана Гончара, на якій народився і сам. Там, на святі, Олексій Григорович подарував майбутньому музею свою скульптурну композицію «Годенки», широко дякував за науку своїм сусідам-гончарям, назвав їх усіх поіменно, справедливо зазначивши, що праця кожного із них є живою історією не тільки крищинецького гончарного осередку, а й самобутньої культури всього українського народу.

На жаль, мрія Олексія Григоровича про створення музею Івана Тарасовича Гончара залишилася й досі не реалізованою. Як кажуть — не діджав. А сьогодні на рівні обласних та міських органів влади вже обговорюється нова ініціатива його учнів, Народознавчого центру педуніверситету, Обласного центру народної творчості про створення Меморіального музею-садиби Олексія Григоровича Луцишина. Музюю, який би став справжнім центром не тільки збереження і продовження мистецької школи талановитого Майстра, а й відродження славних традицій всього подільського гончарства, де б навчалися обдаровані діти, удосконалювали свою майстерність молоді гончарі, реалізовували свій досвід спадкоємні майстри. Про такий центр мріяв Олексій Григорович, вірив у те, що знайдуться у краї сили, здатні втілити цю державної ваги справу в життя. Однак уже без нього, але в ім'я пам'яті про нього й багатьох інших гончарів-побратимів, хто самовіданою працею свято беріг і примножував справу роду свого й славу землі, де народився і виріс.

Бути музею чи ні — залежить від нас, від нашої мудрості, небайдужості та праці. Саме від нас залежить, якими будуть та з чим залишаться наші діти: американізованими, космополітизованими чи вилеканими в любові й пошані до своєї батьківщини, народу та його гідної зачудування й світового визнання культурної спадщини.

Згадую обличчя людей — літніх чи зовсім юних, які завжди збиралися навколо Олексія Григоровича, коли той чаював на круїз або творив свою неповторну іграшку-скульптуру: яке це було одухотворення, захоплення й відкриття дива — високого мистецтва свого народу! З'являлося непереборне бажання й самому взяти до рук глину і так, як він, Мистець, творити... Цього не можна втратити, залишити в минулому, відпустити зі смертю майстра! Бо то є дух, сила, яка наповнює оптимізмом, додає наснаги та віри в те, що прийдешній наш день буде обов'язково кращим за попередній, впевненішим і продуктивнішим у всезагальному поступі до утвердження України та кожного з нас у ній.

Олексій Григорович беззастережно вірив, що Україна буде вільною, квітучою, багатою, щасливою, щедрою і ... визнаною світом. Свій внесок у цю святу справу Майстер зробив: залишив безцінний спадок — учнів та сотні самобутніх творів, що гідно репрезентують у музеях та приватних колекціях Білорусі, Болгарії, Канади, Молдови, Німеччини, Польщі, Росії, Сполучених Штатів Америки, Угорщини й нашої держави високий рівень українського народного мистецтва, кращі традиції подільського гончарства. З-поміж цих робіт є даві під однією назвою «Гончарям усього світу присячу...»: великий за розміром декоративні коровай та горщик. З одного боку горщика — усміхнене обличчя гончаря-українця в смушковій шапці-покришці, а з другого — рядки вірша, написаного Луцишину найближчим його другом Степаном Олексієнком:

«... Читав якось Святе писання
І вичитав. Раз спозарання
Господь узяв м'яку глину
І з неї виліпив людину.

Гончар, уявши тую глину,
Натрудженну зігнувши спину,
Покрутить круг туди-сюди
І зробить миску для їди.
Щоб та людина тла, пила,
Орала землю, хліб ростила,
Зrostila сина-молодця
Й хвалила Господа-Творця.

Гончар, звичайно ж, не Господь,
Про це з нас кожен знає,
Ta все ж, як кажуть у народі,
Він іскру Божу має».

Ці твори найкрасномовніше, найповніше розкривають ество великого подільського Майстра — людини, громадянина, патріота. Коровай — то символ землі вселлюдою, люду щирого, гостинного й працьового, щедрості самого Олексія Григоровича, а горщик — своєрідний пам'ятник гончарям усього світу, які непід владними часами творіннями фіксували пам'ятьного народу, його неповторність і велич. А ще несли добро, мир та мудрість, наслідуючи Господа-Творця.

Немає вже поміж нас, земних, Майстра... Та дух його відчувається, слід бачиться всюди: у майстерні, яка ніби на мить завмерла, очікуючи його повернення; біля двох горнів, які побудував незадовго до смерті і в яких його учень — Евген Микитович Слободинський — зовсім недавно випалив частину його останніх робіт; скрізь — на садибі, в оселі, де все зроблено його дбайливими руками, у наповненіх невимовною тугою та горем очах дружини, сина, невістки, обох онуків, у кожному із нас — хто знов його, любив і шанував. А ще — у спогадах багатьох людей, хто вже ніколи не побачить того завжди життєрадісного, у білій вишванці та солом'яному брилі дідуся-гончара, який на очах у всіх творив із глини правічне диво.

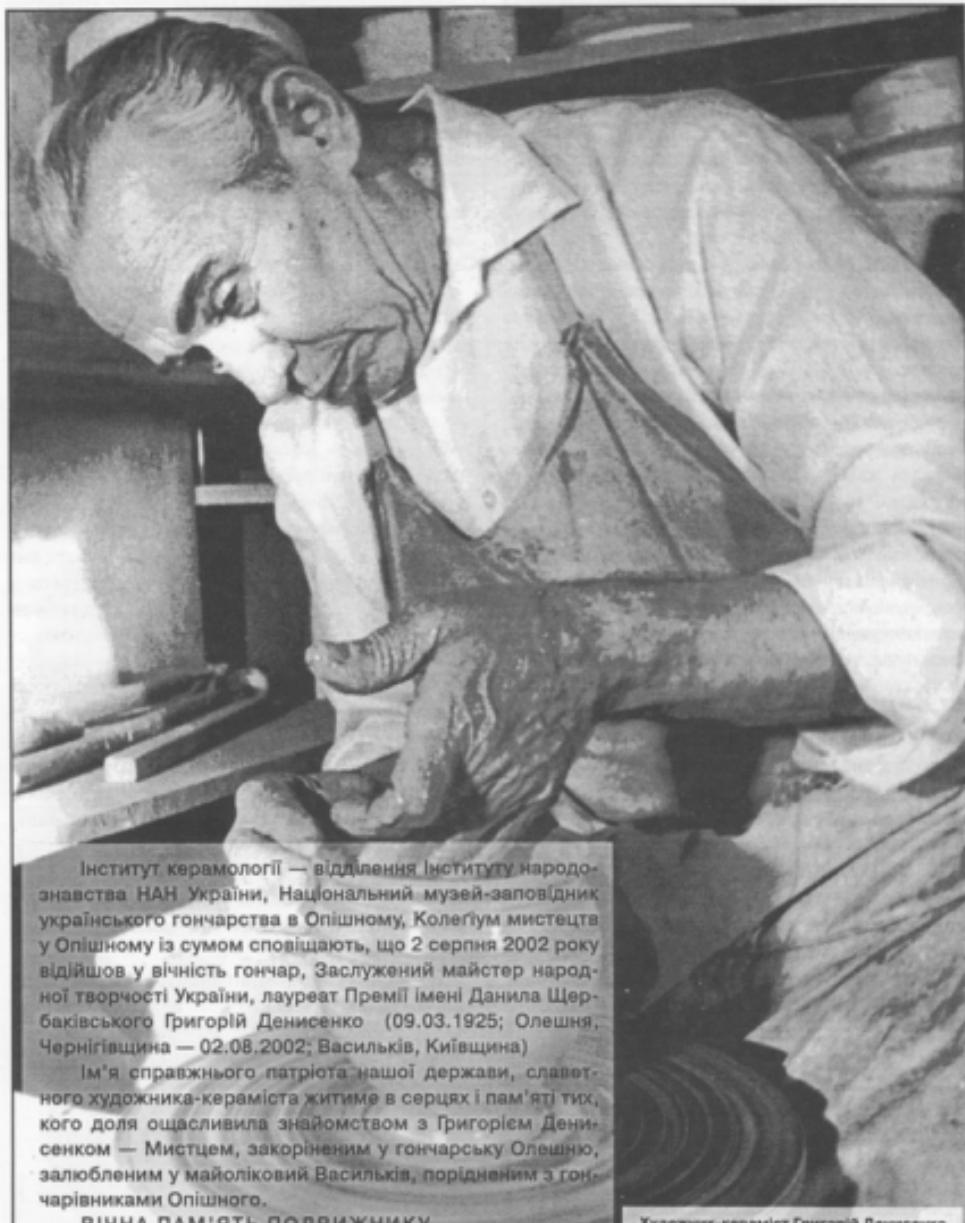
28 вересня 2002 року Олексію Григоровичу Луцишину виповнилося 80 років. Пом'янімо його в цей день добром і вдячністю! Побажаймо вічної пам'яті та спочинку з миром, а нам — мудрості та совіті, всезагального збереження та примноження безцінної спадщини, що дісталася від попередніх поколінь!

(Статтю підготовлено за матеріалами особистого архіву автора та сім'ї Олексія Григоровича Луцишина)

[Кольорове фото до статті дивіться на стор.51]

28.08.2002

ГРИГОРІЙ ДЕНИСЕНКО (09.03.1925-02.08.2002)

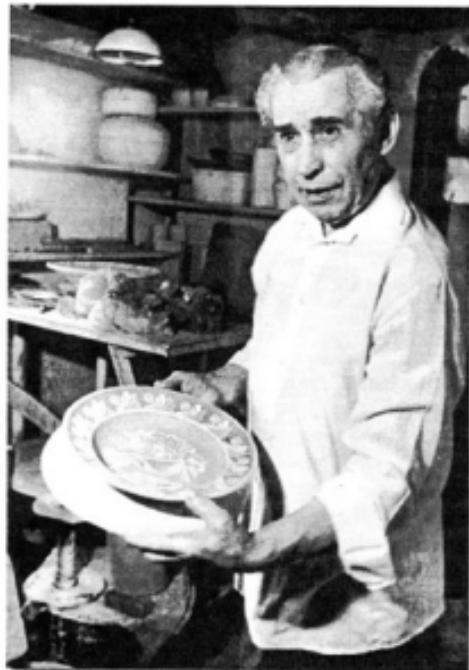


Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Колегум мистецтва у Опішному із сумом сповіщають, що 2 серпня 2002 року відійшов у вічність гончар, Заслужений майстер народної творчості України, лауреат Премії імені Данила Щербаківського Григорій Денисенко (09.03.1925; Олешия, Чернігівщина — 02.08.2002; Васильків, Київщина)

Ім'я справжнього патріота нашої держави, славетного художника-кераміста житиме в серцях і пам'яті тих, кого доля ощасливила знайомством з Григорієм Денисенком — Мистцем, закоріненим у гончарську Олешию, залюбленим у майоліковий Васильків, порідненим з гончарівниками Опішного.

**ВІЧНА ПАМ'ЯТЬ ПОДВИЖНИКУ
РІДНОГО ГОНЧАРСТВА!**

Художник-кераміст Григорій Денисенко. Васильків, Київщина. Початок 1990-х років. Фото В.Рудковського



Художник-кераміст Григорій Денисенко. Васильків, Київщина. Початок 1990-х років. Фото В.Рудковського

ГОНЧАРСЬКИЙ ПОДВИЖНИК

* «Невтомне прагнення зробити на гончарному кругу щось подібне до батьківського зразка було для мене найголовнішим завданням».

* «У промислове виробництво художньої майоліки... вкладено тяжку працю всієї моєї молодості, всього моого життя, і в тому є безмежна радість і гордість, бо не вались колодою по світі!»

Григорій Денисенко

2 серпня 2002 року на 78 році обірвалося життя Заслуженого майстра народної творчості України, лауреата Премії імені Данила Щербаківського гончаря Григорія Денисенка.

Григорій Павлович народився 9 березня 1925 року в родині гончарів Павла Калениковича Денисенка в селі Олешня, Добринського (тепер — Ріпкинського) району, що на Чернігівщині. До початку війни встиг закінчити один курс скульптурного відділення Харківського художнього училища. З 1943 року Григорій Денисенко був на фронти II Світової війни. Демобілізувався в 1947 році. Усе життя, з 1947 по 1985 рік, працював на Васильківському майоліковому заводі на різних посадах. Останнє місце роботи перед пенсією — завідувач художньо-експериментальної лабораторії заводу. В 1983 році керував відродженням гончарного виробництва (створенням цеху кераміки) у рідному селі Олешні. З 1988 року — член Національної спілки художників України.

Григорій Павлович — один із ініціаторів створення Спілки майстрів народного мистецтва України; з 1991 року був її членом, двічі обирається секретарем Великого ради.

Учасник багатьох всеукраїнських художніх виставок, влаштовував персональні виставки. Його керамічні твори зберігаються в багатьох музеях України, насамперед у Національному музеї-заповіднику українського

гончарства в Опішному, Державному музеї народного декоративного мистецтва, Музеї народної архітектури та побуту України. Мистецький доробок Григорія Денисенка налічує сотні високохудожніх творів, що є гідними внеском до скарбниці українського народного мистецтва. Серед них варто згадати декоративні вази «Київ май», «Буйноціві», тарелі «Козак Мамай», «Мазепа», «Святий Георгій», «Пташка» та «Закохані», зооморфну посудину «Левик», набір посуду «Польовий», набір для вареників «Сонячний».

Григорій Денисенко зробив достойний внесок у збагачення народного мистецтва України, зокрема в діяльності формотворення та розпису гончарних виробів, виготовлення малої пластики. У співавторстві з Народним художником України Володимиром Прядкою виконав кілька монументальних панно, у тому числі для бенкетної зали Національного палацу «Україна» в Києві.

Багатогранний талант Григорія Денисенка розкрився в повні за роки Незалежної України. Він неодноразово був учасником гончарських симпозіумів у селі Бубнівка, що на Вінниччині; за мистецькі досягнення відзначений орденом «За заслуги» III ступеня.

Світла пам'ять про Григорія Денисенка, вірного сина України, чудову людину буде жити в серцях його гончарських побратимів.

© Володимир Онищенко, художник-кераміст

18.09.2002

КЕРАМОЛОГІЧНІ ПЕРЕГОНИ ОПІШНОГО



Чи можлива культура без національного коріння, без генетичної пам'яті, без набутої у віках духовної спадщини? Згадаймо: за всіх часів в Україні традиційна народна культура була національною, оскільки, з політичних причин, культура професійна обслуговувала фактично інокультурні середовища, зокрема в новітню добу — російське, польське, австрійське, французьке, англійське та інші. Спільна традиційна основа зберігала цілісність народу, його канонічні морально-етичні засади співжиття, забезпечувала йому повноцінне існування й невпинний поступ. Протягом ХХ століття розвиток промисловості, зростання темпів урбанізації, примусова колективізація, голодомори, війни та репресії руйнували традиційний життєвий устрій нашого народу. Вже за останні десятиліття в Україні особливо виразно спостерігаються ознаки занепаду народного мистецтва та деградації культури загалом.

На державному рівні стан збереження, вивчення та популяризації традиційного культурного середовища є важливим показником рівня етнічної цивілізованості та демократичності суспільства і держави. Тому в економічно та політично розвинених країнах культурний розвиток нації є пріоритетом державної політики. З цією метою протягом останніх десятиліть засновуються та успішно функціонують профільні культурні центри. Розвинені держави передусім дбають про традиційну культуру своїх народів, шанують власну культурну спадщину й докладають всілякі зусилля для її збереження й примноження.

За останнє десятиліття міжнародними організаціями розроблено різноманітні рекомендації та харти щодо збереження традиційної культури та фольклору. За сприяння Ради Європи проводяться конференції та семінари з проблем захисту національної спадщини та культурної самобутності народів, що знаходяться під загрозою зникнення.

Порівняно зі світовою практикою вітчизняне культурницьке будівництво й «державницька турбота» залишилися далеко позаду. Жоден із основних пунктів міжнародних рекомендацій

щодо збереження традиційної культури в країнах переходного періоду Східної Європи й Азії чинною владою в Україні не виконується. Закони, які приймаються в цій галузі, є консервативними та недієвими, такими, що не відповідають підписаним конвенціям і міжнародним правовим актам, не створюють сприятливих законодавчих умов для залучення інвестицій у сферу традиційної народної культури.

За таких умов, як ніколи раніше, постає нагальна потреба випрацювання й запровадження якісно нових підходів до дивчиння та стимулювання культурних процесів в Україні. Зокрема, у сфері музейної справи необхідним є переосмислення значення традиційної народної культури та вдосконалення шляхів її розвитку. Сьогодні музей України має розширявати свої «еклектичні» функції установ збереження, постаючи відкритими багатоцільовими осередками культури, науки, освіти та виховання відповідно до світової тенденції розвитку музеїйницької справи: відкритий музей у відкритому суспільстві. Так, одним із головних статутних завдань Міжнародної Ради Музеїв (IKOM) є визначення поняття «музей» як інституту, покликаного посилювати свою роль у суспільстві, сприяти кращому ознайомленню народів один з одним і зміцненню взаєморозуміння між ними [ст.7 статуту IKOM]. Згідно з Кодексом професійної етики IKOM, такий інститут має «відігравати роль лідера в сприміненні процесу деградації світової природничої історії, археологічних, історичних і художніх ресурсів» [ст.3.3 Положення про професійну етику IKOM]. Нова організаційно-функціональна форма закладу культури — музей-центр — постає не просто сковищем певних етнічних та загальнолюдських цінностей і мистецьких раритетів, а, передовсім, своєрідною комплексною моделлю духовного життя роду, племені, громади, народності, нації, в якій відображені увесь комплекс світоглядних орієнтирів, основні складові та визначальні чинники їх традиційного буття.

Саме таку новітню модель комплексного центру культури ось уже понад десятиліття в складних умовах, проте досить успішно, впроваджує в життя Національний музей-заповідник українського

гончарства в Опішному. Ця установа, що постала на егрегорних потугах окремих подвижників та віковичних мрій гончарського спільноти відомого осередку української культури, має розгалужену структуру, що забезпечує їй багатофункціональне існування й непримітивний поступ. Останнім звершенням Музею стало заснування Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, який розпочав свою діяльність під час науково-видавничою діяльністю. Особливе зацікавлення в керамологічно заангажовані публікі викликає, зокрема, новоявлений багатоілюстрований часопис «Український керамологічний журнал» («УКЖ»), на якому і зосередимо побіжно нашу увагу.

Безсумнівно, «УКЖ» слід сприймати й аналізувати в контексті двох інших періодичних видань гончарського осередку — Опішного: наукового щорічника «Українська керамологія» та «Бібліографії українського гончарства». Зauważимо, що існування наукового збірника виправдано часом. Ровесник третього проголошення державної незалежності України, він виходив у світ під назвою «Українське гончарство». За змістом та формою, цьому виданню, витриманому в кращих академічних традиціях сучасної науки, так і не знайшлося за ціле десятиліття жодного «конкурента». Бібліографічний показчик взагалі є унікальним довідковим виданням України, адже і йому, на жаль, немає жодного аналога з інших видів народного мистецтва чи окремих галузей традиційної культури.

Аналізуючи «Український керамологічний журнал», насамперед слід відзначити його чітку структурну і тематичну впорядкованість. Журнал є динамічним фіксатором різнопланових подій національного «керамічного» життя з широким «ектом зору», що засвідчує, зокрема, калейдоскоп назв рубрик: «Симпозіум», «Виставки», «Конференції», «Повідомлення», «Ювілеї», «Дисертації», «Офіційно хроніка», «Нові видання», «Листи до редакції» та ін. Таку тематичну мобільність вірвонаважує більш фундаментальні академічні інформації: «Концепції», «Етнографія гончарства», «Археологічна кераміка», «Гончарська термінологія», «Технологія», «Реставрація». Між цими двома інформаційно-аналітичними площинами балансує творчий матеріал літературно-публіцистичного характеру на кшталт: «Етюди про мистців», «Мистці про гончарство». Добре й те, що кожне число видання присвячено певній темі, яка, здебільшого, об'єднує решту матеріалів.

Приємне враження справляє, окрім пристойного поліграфічного виконання та високоякісного паперу, дизайн видання, особливо ж враховуючи те, що журнал народжується в умовах обмеженого фінансування,

дефіциту фахівців та інших, на жаль, неодмінних атрибутів сучасних культурно-історичних процесів в Україні. По суті, «провінція» видас мистецький журнал, на який не спромоглася столиця! Хіба це не феномен, що потребує належної уваги громадськості та всілякої підтримки держави?

Торкаючись перспектив розвитку нового керамологічного видання Опішного, слід звернути увагу на певні моменти, які, на мою думку, суттєво посприяли б його подальшому розвитку. Отже, у рубриці «Нові видання» хотілося б не лише ознайомлюватися з номенклатурними описами нових видань, а мати їх критичний огляд, наукові рецензії тощо. Хоча, цілком зрозуміло, що жанр критики, який вимагає високого фахового рівня, ерудованості й етичності автора, нині вироджується в Україні.

Доцільним також вдається подавати ілюстровані розвороти журналу [подібно до фотонарисів про конкурс кераміки (№1/2002)], які б зображували мистецькі особливості кераміки, надихали мистців, дослідників, слухачів. Бо ж відомо, що нині, в умовах інформаційного перенасичення простору, людина більше споглядає, аніж читає. Тому такі сторінки, які б репродуктували справді шедеври керамічного мистецтва, а не просто їх «наукове» описували чи препарували у вигляді різноманітних схематичних зображень, перемальовок зі світлинами тощо, були б магнетичним об'єднавчим ядром видання.

Цікавою в «УКЖ» може бути нова рубрика типу «Ми і світ», в якій би оповідалося про українських керамістів чи керамологів за кордоном, бо ж такі приклади є. Також для читачів журналу важливою є інформація про кераміку інших народів та країн світу. Ці матеріали можна було б перекладати з іншомовних видань, які має Гончарська книгозбірня України, а також з Інтернет-мережі. Адже така рубрика, наповнення якої, звичайно ж, вимагає певних зусиль, була б своєрідним «віконцем» у світ керамології, і дієво налаштовувала б вітрила наших європейсько-інтеграційних устремлінь. Тут також слід звернути увагу на необхідність бодай стислого резюмування статей іноземною мовою, що значно збільшило б читачів коло «УКЖ» й поширило інформацію про це видання далеко за межі України.

Більш діловому вирішенню завдань і досягненню мети журналу, передусім як своєрідного об'єднавчого, координаційного стрижня мистців, науковців та різних профільних установ, могла б слугувати рубрика «Творчі та ділові контакти», яка б містила інформацію про керамологічні заклади України та інших країн з контактними реквізитами, адресами мистецьких салонів, творчих майстерень, фірм, навчальних, науково-дослідних установ, музеїв, окремих майстрів,

сайтів у Інтернеті, профільних симпозіумів, фестивалів, конкурсів, конференцій тощо.

Прикладного значення набула б і така рубрика як «Гончарський майстер-студії», де можна було б подавати «абетку» гончарного ремесла — технологічні прийоми виробництва гончарних виробів: від заготівлі глини до ліплення, моделювання на крузі, сушіння, декорування та випалювання. Такий матеріал, безсумнівно, мав би значну популярність серед окремих неофітів гончарного мистецтва, керівників позашкільних закладів, дитячих студій тощо.

Критичні зауваження несуттєві. Видаеться, що задекларований редакцією жанр журналу, а саме — «національний науковий журнал», не зовсім коректний, оскільки переважна більшість статей має суттєво інформаційно-популяризаційний характер. Саме ця специфіка інформації і покликала журнал до життя, викримивши його з-поміж наукового збірника «Українська керамологія». Також анонсації до фотоілюстрацій є завантаженими щосторінковими баగаторазовими повтореннями лише одного місця зберігання світлин (відповідного структурного підрозділу Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному). При цьому не зазначаються інші фотоджерела, що суперечить загальному стилю та рівню видання. Не зовсім вдалою, на мій погляд, є і подача імені автора статті внизу сторінки, дрібно й у чорній смузі, яке часто губиться або ж плутається з іменами авторів фотоілюстрацій. Однак, узагальнюючи, можна бути впевненим, що «Український керамологічний журнал» є правдивим орієнтиром керамологічного поступу українців і стане дієвою трибуною духовних пріоритетів нації.

На завершення — кілька слів про розвиток керамології в Україні, яка, думається, має колосальний потенціал, а відтак — і значні перспективи. Якось у своєму листі проф. Хорхе Фернандес Чіті, автор понад 20 керамологічних монографій, директор Інституту керамології «Гондурас» (Буенос-Айрес, Аргентина),

наголосив: «Наше мистецтво (тобто кераміка. — І.П.) є експресією народної думки». І дійсно, у сучасному світовому суспільстві, яке починає відчувати на собі наслідки кризи обраного техногенного шляху розвитку, спостерігається зростання зацікавленості екологічно чистими традиційними системами життєдіяльності, системами, які б забезпечували повернення людини і всієї спільноти до праобразівських традицій, до гармонійної єдності з природою, навколоїшнім середовищем, Всесвітом. І сама глина, гончарство, кераміка є тими важливими складовими на одній із стратегічних ділянок людського поступу, які забезпечать вирішення нагальних проблем людства на початку третього тисячоліття. Це стосується не лише якихось окремих складових непізнаного світу гончарювання, його певних виявів (мистецтва, ремесла, промислового застосування), а й усієї керамологічної системи в комплексі, породженої чотирма космічними першоелементами: глиною, водою, повітрям і вогнем — від розшифрування давніх знаків на посудинах, визначення функціональності цілого ряду загадкових керамічних предметів, пізнання езотеричних властивостей глини та виробів з неї до застосування глини в сучасних технологіях: від земного будівництва до космічного моделювання.

А тим часом в умірюванні самозреченості, без зайвого галасу і сусти, потугами сучасних керамологів Опішного невпинно занотовується до анналів світової історії гончарський літопис України. Мало-помалу, черепок до черепка, над святими пірамідами Гелону й курганами козацьких могил вибудовується Гончарський Храм України.

© Ігор Пошивайло,
кандидат історичних наук

(Український центр народної культури
«Музей Івана Гончара»)

15.09.2002



Вельмишановний Пане Редакторе!

Ще в травні я одержав ласкаво надісланий мені Вами «Український керамологічний журнал» №1 за цей рік, а разом з ним одержав також Вашого листа з проханням на пошанування роковин журналу і нашої річної співпраці знайти можливість написати статтю про своє бачення шляхів і перспектив розвитку кера-

мологічних досліджень в Україні, про свою оцінку сучасного стану гончарства, художньої і технічної кераміки в Україні, про здобутки й прорахунки в популяризації керамологічних знань, зокрема у виданні «Українського керамологічного журналу», наукових щорічників «Українська керамологія» та «Бібліографія українського гончарства». Просите також подати для опублікування в «Українському керамологіч-

ному журналі» статтю, яка б відображала коло моїх наукових зацікавлень і була, за можливості, пов'язана з керамологічною проблематикою.

Широ Вам вдячний за це ласкаве запрошення, яке поціновую, як виявлену Вами мені велику честь. Та, на жаль, скористатись з нього в повному його обсязі не можу. А не можу з тобі поважної причини, що за фахом я — мовознавець, якщо точніше, то історик української мови і українського мовознавства, лексиколог і лексикограф, трохи діалектолог, а тепер уже майже виключно — ономаст-дослідник української антропонімії, топонімії, етнонімії та язичницької теонімії. Від науки керамології я дуже далекий. До введення мене Вами в склад редколегії «УКЖ» цікавився нею лише побіжно і приналежно, а про рівень своєї компетенції в гончарстві — уже й писати не буду. Отож давати Вам — керамологу, та ще й керамологу з великої букви, якісся критичні зауваження чи, тим більше, поради, про які пишете, просто не почують себе в праві. Та ж, з моєго боку, це було б навіть смішно. До речі, якщо до одержання «УКЖ» №1-2002 у мене є виниклия деякі асоційовані з керамологією, як об'єктом цього журналу, ніркування і побажання, то, після докладного ознайомлення з поміщеними в ньому Вашими ґрунтovними статтями «Концепція діяльності Інституту керамології...» (с. 7-10) та «Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України в 2001 році» (с.118-121), вони остаточно розвіялися. Мало того, на підставі ознайомлення з цими статтями, я дійшов висновку, що Ваш новостворений Інститут досить скоро стане могутнім самостійним науковим центром, а містечко Опішне остаточно закріпиться як столиця української керамології і українського гончарства. Ваші накреслення на перспективу своїми масштабами мене навіть вразили. Вони, я б сказав, усебічні і фундаментальні, а при Ваших особистих феноменальних і всебічних здібностях, у тому числі, як бачу, не тільки наукових, але й, що дуже важливо, організаційних, немає підстав сумніватися в їх успішному здійсненні.

Мені, як історикові української мови, у цих Ваших накресленнях особливо заімпонувало те, що в своїх наукових пошуках належне місце відводите археологічній кераміці, а також те, що поза вашою увагою не залишилася пов'язана з керамологією та гончарством лексика і специфічна термінологія. Дуже добре, що складаєте програму для збирання відповідного лексикологічного матеріалу. Гадаю, що для цього Вам треба мати кількох добрих фахівців, які були б і висококваліфікованими керамологами і знавцями гончарної справи, і в той же час мали

належну лінгвістичну (лексикологічну і лексикографічну) підготовку. Як збирати лексичний матеріал, як його карткувати і систематизувати, мені здається, Вас учти не треба. У визначні гончарські центри повинні бути підготовані для збору матеріалу Ваші спеціалісти, а в менших центрах цей матеріал можна збирати анкетним способом. Словник цей повинен бути фундаментальним. Він, на мій погляд, може бути укладений тільки у Вашому Інституті і під Вашим керівництвом. Адже Ви — і добрий філолог. На мою посильну допомогу можете також розраховувати. За певними порадами варто було б звернутися до батька та сина Никончуків з Житомира.

У своєму листі прослітіте також надслати до «УКЖ» статтю, яка б відображала коло моїх наукових зацікавлень і була пов'язана з керамологічною проблематикою. Отож повідомляю, що, на жаль, у коло моїх наукових зацікавлень керамологічна проблематика не входила. Не досліджував я і гончарської лексики. Зате в коло моїх наукових інтересів, поряд з іншими проблемами, вже здавна входить дослідження етимології назв українських населених пунктів. Дослідженням українських назв населених пунктів я присвятив дві опубліковані монографії, а ще дві зараз знаходяться в друкарні. Отож, у зв'язку з тим, що місто Опішне цілком заслужено можна вважати столицею української керамології й українського гончарства, у відповідь на Ваше запрошення написати для «УКЖ» якусь статтю, виходячи зі своїх наукових зацікавлень, у формі такої статті я міг би запропонувати хіба що своє дослідження «До етимології назв столиці української керамології і українського гончарства Опішне (Опішня)». Однак, моя концепція походження цієї назви в основі своїй принципово не збігається з Вашою, викладеною Вами в брошурі «Гончарська столиця України: по-українськи «Опішне», а не «Опішня» (Опішне, 2000). Отже, надслати цю статтю в редакційні Вами «УКЖ» було б, з моєго боку, некоректно. До того ж зараз і писати цієї статті не знаходжу часу, хоч матеріали для неї маю вже зібрані.

З глибокою повагою
і найкращими побажаннями
Ваш Михайло Худаш.

© Михайло Худаш,
доктор філологічних наук, професор
(Інститут народознавства НАН України)

31.07.2002

ГОНЧАРСЬКІЙ КНИГОЗБІРНІ УКРАЇНИ —

15

років



Xудожня кераміка України — одне з найяскравіших явищ народного мистецтва народів світу. Вивчати, оберігати і пропагувати це мистецтво покликані, насамперед, музеї. Саме з цією метою в 1986 році на Полтавщині було засновано Музей гончарства, на базі якого через три роки почав розбудовуватися Державний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.

За короткий час новітній заклад став унікальною художньою скарбницею Незалежної України. Різноманітне зібрання мистецьких творів, широка наукова та популяризаторська діяльність зробили його

Всеукраїнським керамологічним центром, важливим осередком культурного життя України.

Невід'ємною сторінкою літопису музею-заповідника постає історія Гончарської Книго збирні України — республіканської спеціалізованої бібліотеки з проблем гончарства України та інших країн, науково-дослідного інформаційного центру Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

Книго збирні почала формуватися за ініціативою директора Музею гончарства в Опішному Олеся Пошивайла на початку 1987 року. Основою фонду

© Галина Панасюк, бібліотекар
(Гончарська Книго збирні України)

Зарубіжні журнали з проблем кераміки у фондах Гончарської Книго збирні України. Опішн. 2000. Фото Юрія Пошивайла, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Книгозбірні, на початку її діяльності, стали книги, якими поділилися чимало бібліотек: Національна парламентська, Державна історична, Центральна наукова імені Володимира Вернадського, Харківська наукова імені Володимира Короленка, Зіньківська центральна районна, а також бібліотеки Росії: Державна Історична, Державна публічна імені М.Є.Салтикова-Щедріна та інші.

Паралельно з формуванням фондів створювався довідково-бібліографічний апарат.

Сформовано унікальну тематичну картотеку «Гончарство», що містить бібліографічні записи про статті з книг, збірників, брошур, журналів, газет. Вона складається з двох частин:

1. Гончарство України:

- узагальнюючі праці;
- археологічна кераміка (до 1600 року);
- кераміка середньовіччя (1600-1800 роки);
- кераміка XIX-першої третини ХХ ст. (1800-1930 роки);
- кераміка новітнього часу (1930-1980 роки);
- кераміка сучасності (від 1980 року й донині);
- виставки кераміки;
- гончарські осередки України.

2. Гончарство інших країн.

Свої головні завдання Книгозбірня вбачає в комплектуванні фондів і популяризації видань з проблем гончарства та іншої літератури, що сприяє відродженню історичної самосвідомості, традицій українського народу, національної культури, розвитку української державності, розкриттю досягнень української і світової культури.

За свою коротку «біографію» Книгозбірня кілька разів переїжджала в різні місця. Спочатку розміщувалася в окремій кімнаті, наданій заводом «Художній керамік», а її фонди — у будинку з протилежного кінця селища. У 1990 році Опішненська селищна рада передала музею-заповіднику напівзруйноване приміщення по вул. Жовтневій, 14, яке було відбудовано працівниками закладу. 20 листопада 1992 року у ньому урочисто відкрилася спеціалізована бібліотека з проблем гончарства. У 1995 році завершилося будівництво Науково-дослідницького центру Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, куди й перебралася Книгозбірня. Це створило можливості для піднесення ролі книги і

Фундаментальні книги з історії гончарства у фондах

Гончарської Книгозбірнії України. Опішне. 2000.
Фото Юрія Пашевіла. Национальний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному, Національний архів
українського гончарства





Співробітники Гончарської Книгозбірні України з виставкою керамологічної літератури на Всеукраїнському святі відродження гончарських традицій «День гончаря» (зліва направо, стоять) Галина Панасюк, Ольга Гирман; (сидять) Наталія Кущенко, Ніна Панічева та працівник музей-заповідника Наталія Ященко. Опішне. 1994. Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства.

бібліотеки в духовному і культурному житті селища, району й області. Книгозбірня сучасно оснащена, має прекрасне книgosховище, затишну читальну залу.

У 1997 році за ініціативою директора музею-заповідника Олеся Пошивайла та за підтримки селищного голови Віктора Риженка, Зіньківської районної ради і Управління культури Полтавської облдержадміністрації для підвищення оперативності і повноти обслуговування читачів, популяризації керамологічних видань було реорганізовано селищні заклади культури — масові бібліотеки для дорослих та дітей. Зокрема, вони ввійшли до складу Гончарської Книгозбірні України. До них приєдналася й навчальна бібліотека новоствореного Колегіуму мистецтв у Опішному. Відтоді Книгозбірня мала три сектори: науковий, навчальний, масовий. (У 2001 році із-за небажання селищної ради допомагати утримувати масовий сектор, його знову було реорганізовано в масову бібліотеку й повернено в комунальну власність селища).

На сьогодні Гончарська Книгозбірня України має найбільшу в Україні збірку літератури з проблем українського та світового гончарства. Багато видань, особливо іноземних, годі шукати в будь-якій іншій бібліотеці нашої держави. Її фонди наближаються до 100 тисяч одиниць зберігання. Щорічно вони поповнюються на 1-1,5 тисячі примірників. Література купується, дарується авторами, науковими установами, надходить через книгообмін, у тому числі, міжнародний. Комплектується періодичними «гончарськими» виданнями Росії, США, Великобританії, Франції, Німеччини, Нідерландів, Іспанії, Португалії, Італії, Греції, Австралії.

Багата колекція літератури з історії, археології, мистецтва, традиційних ремесел та промислів, музеєзнавства.

Представлено в Книгозбірні також твори з питань філософії, релігії, літературознавства, публіцистики, твори класиків української і світової літератури, мемуарів видання. Понад 1000 томів довідкової літератури

зібрано у фондах Книгозбірні: різні довідники, колекція українських, російських та іноземних словників; частина літератури — іноземними мовами.

Історичну та наукову цінність мають серійні видання другої половини ХІХ-початку ХХ століття, серед яких: «Живая старина», «Киевская старина», «Университетские известия», «Голос минувшего», «Записки Императорской Академии наук», «Известия Императорской Археологической комиссии», «Археологический сборник», «Археологические известия и заметки», «Известия Императорского Русского географического общества», «Известия Общества преподавателей графических искусств», «Етнографический збірник», «Этнографическое обозрение», «Літературно-науковий вістник», «Хроніка Наукового товариства імені Тараса Шевченка», «Україна» та багато інших.

Першоджерелами для вивчення минулого нашого краю є документи Полтавського губернського та повітових земств.

До фондів періодичних видань щорічно надходять понад 165 газет і журналів, більша частина яких є спеціалізованими. Значний інтерес для фахівців становлять зарубіжні журнали: «Стекло и керамика», «Огнеупоры и техническая керамика» (Росія); «Ceramic Arts & Crafts», «Ceramics Monthly» (США); «Ceramic Review», «Studio Pottery», «CPA News» (Великобританія); «Céramique et du verre», «La Céramique Moderne» (Франція); «Faenza» (Італія); «Keramik Magazin» (Німеччина); «Keramika», «Keramiek», «Newsletter Department of Pottery Technology», «Newsletter Westcountry Potters Association» (Нідерланди); «Pottery in Australia» (Австралія), «Bullett Informatiu de Ceràmica», «Cerámica» (Іспанія); «Cerâmicas» (Португалія); «Kerameikos technis» (Греція) та інші.

Збагатили фонди Книгозбірні надходження видань зарубіжної україніки з різних кінців світу. Серед них — твори Докі Гуменної, Олега Ольжича, Івана Багряного, Марії Дейко, Юрія Клена, Наталі

Полонської-Василенко і багато інших: більше 2000 тисяч примірників книг, альманахів, вісників, журналів складає ця збірка.

Особливу подяку складаємо доноці Гнату Хоткевичу, п.Ганні Хоткевич (Франція), яка подарувала п'ятитомну англомовну «Encyclopedia of Ukraine».

Гордістю Книгозбірні є особисті бібліотечки унікальних книг відомих керамологів, народних майстрів-гончарів, художників-керамістів — Юрія Лашука, Василя Гудака, Олександра Тищенка, Лідії Орел, Олеся Пошивайла, Петра Ротача, Олександри Селюченко, Трохима Демченка, Володимира Онищенка та багатьох інших.

Штапи книгарень, бібліотек, еклібриси, книги з автографами авторів — діячів науки, культури, літератури, мистецтва як України, так і зарубіжжя... Вдівіться в них і відкриєтеся уявлення про фундаментальність нашого закладу.

Книгозбірня активно популяризує літературу з українського гончарства, має дружні зв'язки з багатьма країнами; надсилає за кордон видання не тільки видавництва «Українське Народознавство»,

Інтер'єри читальні залі та сектора інформації Гончарської Книгозбірні України. Опішне. 1999. Фото Юрія Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства



але й інших, а матомість одержує літературу про гончарське ремесло.

Книгозбірню відвідують науковці, викладачі навчальних закладів, художники-керамісти, народні майстри-гончари, студенти, учні; здійснюються бібліотечно-бібліографічне забезпечення інформаційних потреб усіх шанувальників народної культури. Окрім цього, проводяться зустрічі з видатними діячами науки, мистецтва, культури, яскравими особистостями. Організовуються ювілейні вечори, вшанування народних майстрів, перегляди літератури, диспути, вікторини, уроки народознавства, керамологічні повідомлення, презентації книг, аукціони знань, дні музики і поезії, тиждені шкільного підручника, бібліографічні огляди книг.

Книгозбірня постійно подає новини з бібліотечного, мистецького та культурного життя в передачах місцевого та районного радіомовлення.

Заодно із сухою бібліотичною роботою (організація виставок, проведення масових заходів, обслуговування читачів, обробка книжкових колекцій і нових надходжень літератури) співробітники Книгозбірні займаються науково-дослідницькою роботою, друкуються в районній, обласній та республіканській пресі.

Одним з найважливіших завдань Книгозбірні є підготовка до видання фундаментального бібліографічного покажчика «Гончарство України XVIII–XX століття». Починаючи з 2000 року, видається національний науковий щорічник «Бібліографія українського гончарства» (2000. — Вип.1; 2001. — Вип.2).

Матеріально-технічне оснащення забезпечує високий рівень організаційної діяльності Книгозбірні, сприяє оперативному обслуговуванню читачів, полегшує процес роботи бібліотекарів: це внутрішній телефонний зв'язок, факс, телевізійні установки, засоби звукової та візуальної інформації, сучасні технічні засоби копіювання.

З 1994 року комп'ютеризуються бібліотечно-бібліографічні процеси, що підвищує якість обслуговування читачів, дає можливість обміну інформацією з автоматизованими бібліотеками. При цьому акцент робиться на створення електронного каталога публікацій з найрізноманітнішими питаннями гончарства.

Окрім генерального директора музею-заповідника Олеся Пошивайла, Гончарська Книгозбірня України розбудовувалася й продовжує інтенсивно розвиватися зусиллями багатьох її працівників, насамперед, першого завідувача — Ніні Панічевої та інших працівників: минішнього завідувача — Галини Панаюк, провідних бібліотекарів — Ольги Гирман і Ольги Каруні, бібліографа Оксани Андрушенко.

Книга завжди була рушієм наукового і культурного розвитку людини, безцінними багатством людського розуму. Забезпечуючи збереження й активне використання знань, накопичених у процесі вивчення одного з найдавніших ремесел людства, Гончарська Книгозбірня України постає науково-дослідним та інформаційним центром з проблем українського і світового гончарства, сприяє зростанню інтелектуального і морального потенціалу суспільства.

Адреса Гончарської Книгозбірні України:

вул. Партизанська, 102, Опішне,
Полтавщина, 38164;
тел. 42175, факс 42416,
e-mail: opishne@pi.net.ua

10.08.2002



Фрагмент виставки книг з фонду Гончарської Книгозбірні України. Опішне. 2000. Фото Юрка Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



МИКОЛА ВАКУЛЕНКО.
Альбом.

— Олішне: Українське
Народознавство, 2002. —
72 с., іл.

У видавництві «Українське Народознавство» Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному побачив світ альбом «Микола Вакуленко», в якому представлено творчість відомого українського кераміста, Заслуженого майстра народної творчості України Миколи Вакуленка з Ялти. Із'ява альбому — що одна сторінка в творчій біографії мистця.

У вступній статті кандидат філологічних наук Світлана Кочерга по праву називає Миколу Вакуленка дивотворцем. Майстер нині отримав визнання побратимів по глині, а його роботи — всенародну любов. На Андріївському узвозі в Києві, на ялинковій набережній або ж на ярмарках народної творчості можна зустріти його витвори — дотепних, із самобутнім характером козаків і гречкосів, бабусь і молодичок, опецькуватих котів та інших тварин. Образи Вакуленківської фантазії підхопили майстри в усіх кінцях України, і вже тепер деякі мистецтвознавці говорять про школу Вакуленка.

В альбомі представлено теракотові твори мистця, які систематизовано за рубриками:

- «Вік живи — вік учися» (за мотивами прислів'я і приказок);
- «Здається, то було чоре» (літературні персонажі);
- «Тіні забутих предків» (міфологічні персонажі);
- «Бабусина хата» (замість післомови автора).

Лярність здобула серія робіт малої пластики за мотивами творів Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Степана Руданського, Евгена Гуцала, представлена в альбомі. Скульптурні композиції, жанрово- побутові сценки так легко трактуються, що їх можна назвати не інакше, як новелами в кераміці. У них — і образистість, і колоритність, і національність, і неповторність, і гротескність, і вічність.

Значне місце в творчості Миколи Вакуленка займають міфологічні, казкові персонажі. Майстер захоплюється перекладом української міфології на нову глиняну пластику. В його вмілих руках народжуються чудернацькі істоти: чорти, русалки, водяники. Микола Вакуленко поставив за мету своїми роботами нагадати сучасникам про «тіні забутих предків», обравши девізом слова: «Не цураймося свого!». У альбомі знаходимо різноманітні міфологічні персонажі: Домовика, що є в кожній хаті і від якого, певною мірою, залежить лад у господі; Луканьку — незлостиного чортеня з хитрою посмішкою. А чи доводилося вам бачити Зліднів, що завжди з порожніми мисками та здоровінними ложками, чекають свого часу? А чули ви коли-небудь про Скаменошника, Поторочу, Упирника і безліч-безліч іншої живності, що знаходиться поруч з ними, непомітна для людського ока?

...Хіба ж можна втримати і не спробувати зобразити бодай деякі з цих поетичних образів, адже маю такий пластичний матеріал, а руки вже навчилися зупиняти мінливу думку, залишаючи її відбиток у глині! — зазначає в альбомі Микола Вакуленко. — Вогонь довершує, і персонажі «плотоябічного світу» опиняються на полицях у майстерні [с.64].

Роботи художника сприймаються легко, органічно, вони немовби випромінюють тепло, внутрішнє одухотворення. У кераміці майстер знайшов універсальний художній засіб для передачі образів його уявлень.

За 25 років захоплення керамікою Микола Вакуленко став, як сам стверджує, «кращим гумористом серед керамістів, та кращим керамістом серед гумористів».

У рубриці альбому — «Довідкові матеріали із життєпису Миколи Ваку-

ленка» — подано докладні відомості про творчі відзнаки; музеї, в яких зберігаються твори мистця; коротку бібліографію статей та репродукцій творів.

Життя в русі, у постійному пошуку — характерна риса Миколи Вакуленка. Успіхи, досягнуті мистцем, стали не тільки підсумком певного етапу творчого шляху, але й основою для подальшого зростання майстерності.

Кожна зустріч з його мистецтвом — це нові, часто неповторні враження.

Альбом стане в нагоді керамологам, мистецтвознавцям, краснозвізням, усім, хто цікавиться сучасною культурою і мистецтвом України.

[Огляд підготовано на основі вступної статті Світлані Кочегери]

Альбом «Микола Вакуленко» можна придбати в Мистецькій крамниці за адресою:

вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. (05353) 42175, 42416, факс (05353) 42416; E-mail: opishne@pi.net.ua вартість 1 прим. — 14 грн.

© Ольга Карунна,
провідний бібліотекар
(Гончарська Книгозбірня України)

Віктор Міщанин

ХУТОРИ ВІ МОЇ, *ХУТОРИ...*



Міщанин Віктор.

ХУТОРИ ВІ МОЇ, ХУТОРИ...
Минуле та сьогодення
хуторів Безруки
1 Хижняківка.

— Полтава: «Верстка», 2002.
— 400 с., 250 іл.

козацьких хуторів. Що історична пам'ять про них передаватиметься нашими нащадками від покоління до покоління.

У розділі «Від світанку до сутінків» розповідається про історію виникнення хуторів. Відтворено життя людей під час жахливих голодоморів, політичних репресій, у воєнні та післявоєнні роки, а також у нинішній час.

Наступний розділ — «Безруки і Хижняківка як осередки кустарного гончарного виробництва» — присвячено майстрям керамічної справи, які залишили помітний слід в історії гончарства не лише Опішненського регіону, а й усієї Полтавщини.

Подано словник гончарів, які своєю нелегкою працею за гончарним кругом прініжували скарби нашого народу, збагачували його культуру. Найбільш відомі з них — Яків Пічка і Василь Еменець (останній гончар Хижняківки). Словникові статті доповнюють скеми родоводів гончарів Хижняківки, фотопортрети гончарів та їхніх родин, фото авторських творів (вироби деяких майстрів зберігаються у фондах Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному).

Розділ — «Наші предки Безруки і Шират: Хто вони і звідки та що ми про них знаємо?» — присвячено нащадкам двох стародавніх козацьких родів — Безруків і Ширатів, що колись мешкали на хуторі Безруки.

Для написання розділу «Історія хуторів Безруки та Хижняківка

Віктор Міщанин уже відомий науковій громадськості як автор книги «Словник гончарів Глинського, Малих Будиць, Старих Млинів, Хижняківки» (Опішне, 1999), яка стала першим фундаментальним дослідженням гончарських родоводів наших осередків гончарювання.

Молодий учений є членом Українського керамічного товариства та Національної спілки майстрів народного мистецтва України, один з організаторів Дня хутора, який з 1998 року щороку проводиться в селі Хижняківка, що на Полтавщині. Займається вивченням малих осередків гончарства XVII–XX століть, опрацьовує матеріали для регіонального збірника «Згадаймо їхні імена», при-

свяченого жертвам політичних репресій.

У своїй новій книзі «Хутори ві мої, хутори...» Віктор Міщанин на основі архівних матеріалів, власних пошуках, обсоєстистих вражень розповідає про історичний розвиток гончарських хуторів Безруки і Хижняківка Зіньківського району, про нелегку, а нерідко й трагічну долю їх мешканців. Любов до рідного краю стала першопоштовком для написання книги. Автор вірить, що книга знайде свого читача, зацікавить передовсім усіх хуторян та їхніх нащадків. «Хотілось б вірити, — зазначає він, — що Безруки та Хижняківка і в новому тисячолітті не зникнуть із лиця землі, як це сталося з сотнями інших

в іменах їх жителів (середина та друга половина ХХ століття)» використано архівні матеріали за період з 1944 до 2000 року, подано фото власників господарств. Багато вихідців із цих хуторів зараз живуть в різних містах і селах України, але їх генеалогічне дерево зросло на сприятливому ґрунті цих двох невеликих поселень.

Розділ — «Дещо про «Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки» — присвячено вже згаданій вище книзі, відгукам про неї в пресі; подано фото, зроблені під час творчих зустрічей та презентацій.

Книга Віктора Міщанина «Хутори ви мої, хутори...» нас бібліографічний реєстр публікацій автора, який включає книги, збірники, журнали, газети, а також список джерел, якими він користувався для написання монографії: чудово пройлюстрована; кожен розділ починається віршами; подано статистичні дані, за якими можна прослідкувати, як змінювалася динаміка місцевого населення, його соціальний склад, професійні заняття жителів.

Отже, з членом на основі численних маловідомих джерел вдалося написати фундаментальну книгу, яка повертає українцям частину занед-

баної і забутої, але від того не менш захоплюючої власної історії. Вона стане в нагоді історикам, етнографам, краснавцям, музеїнам працівникам, усім, хто цікавиться історією рідного краю, духовною спадщиною українців, особливо ж тим, чи родинні корені починаються в Безруках і Хижняківці.

© Галина Панасюк,
(Гончарська
Книгозбірня України)

03.11.2002



АНТОЛОГІЯ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ЗМІНИ ЕПОХ: ДРУГА ПОЛОВИНА 80-Х-ПОЧАТОК 90-Х РОКІВ

— Харків: Майдан, 2001. —
188 с.; іл.

ти і робити самостійно. Не чутно української на вулицях? — значить потрібно самим припинити вживати російську, немає українських клубів? — потрібно їх самим створювати, не вистачає цікавих україномовних книжок? — значить треба самим їх видавати! Необхідна здорована агресія. Ми дожилися до такого часу, що українська культура вже може бути тільки або агресивною, або мертвокою!» [c.3].

Упорядники збірки дуже вдало поєднали поезію слова й поезію глини, використавши для художнього оформлення книги гончарів твори художника-кераміста Петра Мосія. Несподівані поетичні образи, втілені в слові і в графіці побудови віршів, немовби ще й виліплюються-закарбовуються в глині. Художні образи, що нуртують в творчості відомого харківського мистця, постачають своєрідним скількістю обрамленням альтернативної поезії.

Кераміка Петра Мосія стала помітним явищем гончарської культури України. Споріднена з добром видатного українського гончара Олександра Дорофійовича Ганокі зі старовинного подільського осередка гончарювання — села Жорнище, що на Вінниччині*, вона виявляє оригінальний погляд на світ і являє нам цілком самобутній перевідклад українського світосприйняття, міфології на нову антропо- і зооморфних посудних форм. У цьому значенні вона сама стала альтернативною як щодо запозичень у Олександра Ганкі принципів образотворення, так

заприкінці 2001 року в харківському видавництві «Майдан» побачила світ поетична збірка «Антологія альтернативної української поезії зміні епох: Друга половина 80-х-початок 90-х років». Як зазначила в передньому слові Таня Доній, «це такий собі український «поетичний екстремізм», без якого «зміна епохи» була би набагато сіріша, занудніша і відверто важча. А така іронія її самоіронія 80-х, що перетворюється на відвертій сарказм 90-х, допомагає не тільки витримувати весь цей бардак, а ще й щось робити на цих «рубнах...» [c.7]. І дійсно, представлена в збірці вірші примушують читачів через іронію, сарказм, поетичні



Віктор
Неборак

група "By-Ba-Bu"



Ростислав
Мельників



Віктор
Недоступ

група "Промаль грамота"

ї щодо сучасних тенденцій розвитку української кераміки.

Отож, долучивши Петра Мося до співавторства в антології «поетичного екстрему», й упорядники освідчилися мистецю в прихильності до його філософії життя (як висловився один із них: «я відбираю ті вірші, які хотів би написати сам») [с.6] і водночас продовжили традицію збагачення літературних текстів суголосими творами українських керамістів.

* Чи не натяком на цю спорідненість є і слова з «кальтернативного» вірша Ростислава Мельниківа:

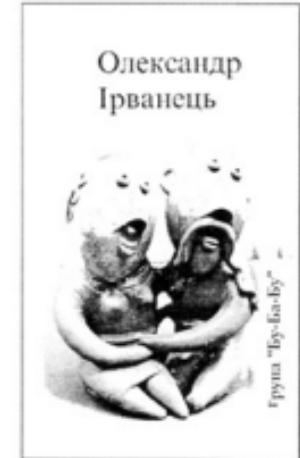
Чужі керамічні баби
прибіджають з Винниці.

Хто її звабив
керамічну
бабу
до
Харкова
з Винниці?... [с.168].

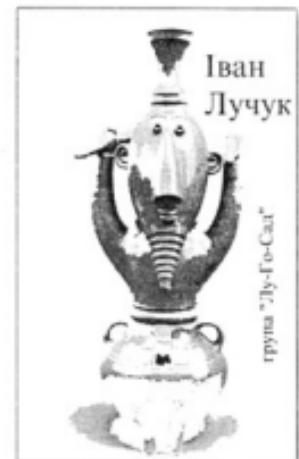
© Олеся Пошивайло,
доктор історичних наук
(Інститут керамології —
відділення Інституту
народознавства НАН України)

24.10.2002

Деякі сторінки книги
з творами Петра Мося

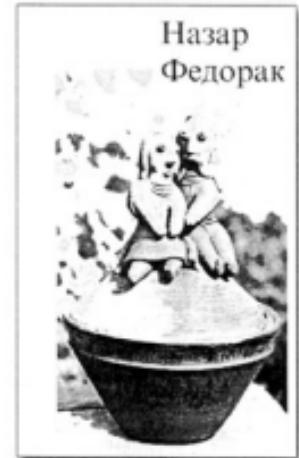


Олександр
Ірвансєць



Іван
Лучук

група "By-Ba-Bu"



Назар
Федорак



Юрко
Позаяк

група "Промаль грамота"

ВИДАВНИЦТВУ «УКРАЇНСЬКЕ НАРОДОЗНАВСТВО» —



10 РОКІВ

УГончарській столиці України — Опішному — знову свято: видавництво «Українське Народознавство» Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному святкує своє перше 10-ліття. Його заснування пов'язане зі здобуттям Україною Незалежності і появою можливості демократичного розвитку книговидавничої справи. Проминулі роки були виповнені ентузіазмом, патріотичним завзяттям молодих людей, які прагнули розбудови музею гончарства й популяризації самобутньої спадщини українського гончарстворення.

Перші спроби друкувати музеїні видання досить успішно робилися ще наприкінці 1980-х років, але перша ґрунтовна книга побачила світ у 1993 році («Українське Гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулий рік. — 1993. — Кн.1. — 520 с., ін.). Музей-заповідник почав активно співпрацювати з київськими видавництвами.

Спершу оригінали-макети книг готувалися за допомогою друкарської машинки. Згодом з'явився перший комп'ютер: саме відтоді й розпочалася захоплююча історія видавництва «Українське Народознавство».

Отож, 1992 року в Україні заявило про себе нове видавництво, яке брало безпосередню участі у гончарському житті України. Протягом перших двох років існування було видано дві книги: уже загаданий збірник «Українське гончарство», який започаткував серію майбутніх книг, присвячених археології, етнографії та мистецтву українського гончарства, та «Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)» Олеся

Пошивайла, який став своєрідним путівником у царині лівобережного гончарства.

Щороку з'являлися нові книги, які були значущими в житті Тх авторів і які впливали на становлення української керамології. У 1999 році відбулася перша презентація книг видавництва «Українське Народознавство» в «Українському дімі» (Київ). Уперше громадськості столиці було представлено книги «Локутська кераміка» Юрія Лашука і «Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки» Віктора Міщанина. Невдовзі видавництво представляло там же найфундаментальніше видання про традиційно-побутову культуру нашого народу — історико-етнографічну монографію у двох книгах «Українці». В «Українському дімі» прийшли історики, археологи, антропологи, лінгвісти, фольклористи, мистецтвознавці, демографи, соціологи і етнополітологи, які зробили свій внесок у створення «Українців»; усі, хто радів виходу в світ книги. В 2001 році монографія «Українці» стала лауреатом одразу двох престижних конкурсів: на початку року вона була відзначена третьою премією Всеукраїнського конкурсу «Мистецтво книги України», а на III Міжнародній книжковій виставці-ярмарку «Книжковий сад-2001» отримала диплом конкурсу в номінації «Краще видання до 10-річчя Незалежності України».

Книги видавництва і доти відзначалися престижними нагородами і не лише в Києві. Першу відзнаку було отримано ще в 1998 році, в Києві, на конкурсі «Художник та друкарство України», за щорічник «Українське гончарство» (заочкувальна премія). Невдовзі, на VI Форумі видавців у Львові (1999) книга

© Вікторія Спільнік

(Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному)

«Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки» стала переможцем у номінації «Художнє, музичне або краснавче видання». Наступного, 2000 року книга «Феноменологія гончарства: семіотико-етнологічні аспекти» Ігоря Пошивайла на VII Форумі видавців була відзначена спеціальною нагородою.

Протягом листопада 2000 року в Державному комітеті інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України експонувалася виставка друкованих видань «Українського Народознавства». Після вересня відбулося засідання круглого столу «Видавництво «Українське Народознавство» — феномен екології гончарської культури України» за участю працівників Держкомінформу України, відомих науковців, мистців, політиків, видавців, авторів книг та представників засобів масової інформації.

У 2001 році в Опішному започатковано нове для України періодичне видання: щорічник «Українська керамологія». Тоді ж побачив світ перший випуск наукового щорічника «Бібліографія українського гончарства».

Видавничі плани останніх років вимагали від дружнього колективу видавництва значного напруження, концентрації зусиль, ентузіазму й максимальної реалізації наявних можливостей. І саме завдяки згуртованості й націленості на досягнення поставленої мети досі вдавалося витворювати книжкові паритети, що достойно представляють здобутки української культури. При цьому чисельність працівників «Українського Народознавства» майже завжди була сталою (7 осіб). Змінювалися лише люди, але вони вміли працювати однією командою, а тому щороку з'являлися все нові й нові плоди їхньої праці. Для становлення гончарського видавництва багато зробив його перший директор Ігор Пошивайло (1992-1997). Ще від часу заснування продовжують працювати головний редактор Олесь Пошивайло; художній редактор (1992-1997), директор (1997-2000), а нині провідний редактор Юрко Пошивайло; інженер комп'ютерного набору й макетування Юлія Панасюк. Останніми роками діяльність видавництва пов'язана з творчою роботою його директора Вікторії Спільник, інженера Олени Чуб, редактора Вікторії Яроватої та Олени Литовченко.

Книги видавництва «Українське Народознавство» з'являються на світ і завдяки спонсорській підтримці. Основну допомогу впродовж десятиліття надавало Управління культури Полтавської обласної державної адміністрації. Міжнародний фонд «Відродження» фінансував видання книги «Феноменологія гончарства: семіотико-етнологічні аспекти» та щорічника «Українська керамологія» (Кн.2). І Український міжнародний банк виступив спонсором книги «Українське гончарство» (Кн.4) та двотомника «Українці». Ці та інші видання друкувалися в найбільших містах України. Зокрема, столиця українського гончарства підірно співпрацювала зі столично-київським АТ «Книга», а нині вже інша історична столиця України — Харків — підтримує гончарську культуру через друк видань «Українського Народознавства» (друкарня ДП «Харківський машинобудівний завод «ФЕД»).

Нелегким був початок, адже треба було формувати матеріально-технічну базу, шукати авторів, робити перші кроки в поліграфічній справі. Як мовив хтось: «...енгін кидас ідею в стояче болото інтелектуальної посередності, і ця ідея, знайшовши спочатку небагато послідовників і погану оцінку, поширяється згодом, як хвиля на рівній поверхні озера» [Енциклопедія мыслей: Сборник мыслей, изречений, офоризмов, максимов, парадоксов, этиграмм. — Харьков: Пралор, 1995. — С.185]. Сьогодні ця хвиля сягнула високого рівня. У творчому доробку видавництва — більше 20 книг, безліч різних програм, каталогів, буклетів, пов'язаних з проведенням національних симпозіумів гончарства, всеукраїнських наукових конференцій, гончарських фестивалів та конкурсів художньої кераміки. У 2001 році, майже через десять років після первісного задуму, здійснилася ще одна мета — вийшов з друку «Український керамологічний журнал», який за рік став одним із кращих наукових журналів нашої держави і який уже кожен житель України може передплатити за каталогом.

За десять років існування видавництва було систематизовано й опубліковано наукових знань про вітчизняне гончарство більше, аніж за останнє століття. Ось чому всі спраглі гончарських знань прагнуть мати під рукою унікальні книги «Українського Народознавства».

01.10.2002

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 новітні 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 роздрібної книготорговельної мережі вони не надходять. Щоб не мати клопоту з їх своєчасним придбанням, замовляйте видання безпосередньо у видавництві «Українське Народознавство» за адресою:

ул. Ларинянська, 102, Овідіївський район, Полтавська, 38164, Україна,
тел. (05353) 42175, 42415, факс (05353) 42416;
e-mail: epishne@pi.net.ua



**ЄДИНІЙ В УКРАЇНІ
KERAMOLOGICHNYI JURNAL
мак коліорові ілюстрації
і обсяг до 160 сторінок**

**ЙОГО МОЖНА ЗАМОВИТИ
у видавництві
«Українське Народознавство»**

Вартість 1 прим. — 18 грн.
Піврічне зановлення: 2 числа — 28 грн.
Річне замовлення: 4 числа — 52 грн.
(Вартість не включає поштових витрат)



РЕДАКЦІЯ «УКЖ» ГОТУЄ ДО ВИДАННЯ ТЕМАТИЧНІ ВИПУСКИ ЖУРНАЛУ:

- 1(7) • 2003 • «Кераміка археологічних культур України»;
- 2(8) • 2003 • «Колекції кераміки в Україні».

Основна проблематика наступних публікацій:

- дослідження керамічних комплексів чи окремих знахідок кераміки археологічних культур;
- аналіз форм, орнаментики кераміки, техніки і технології роботи гончарів, гончарської обрядовості;
- кераміка як джерело історичних реконструкцій (світогляд, естетичні уявлення давніх етносів, міграційні процеси, розвиток економіки);
- колекції кераміки та гончарських інструментів в Україні та в країнах далекого і близького зарубіжжя;
- проблеми атрибуції, збереження, консервації і реставрації, популяризації кераміки;
- каталогізація та опублікування керамічних виробів;
- виставки кераміки;
- художній фарфор, фаянс;
- дослідники і збирачі колекцій кераміки (історія формування);
- ставлення центральної і місцевої виконавчої влади до проблеми збереження історико-культурної спадщини в Україні.

Запрошуємо керамологів, археологів, мистецтвознавців, музеїв працівників, краснавців, колекціонерів бути авторами тематичних випусків «УКЖ». Для цього просимо не пізніше 01.02.2003 року надіслати статті з означенням проблем [обсягом – до 15 сторінок (A-4), на дискеті, бажані ілюстрації; детальний перелік вимог до оформлення статей дивіться на наступній сторінці «УКЖ»]. Статті приймаються безкоштовно. Автори отримують один примірник журналу безкоштовно.

Статті більшого обсягу – до 50 сторінок (A-4, на дискеті) приймаються для опублікування в третій книзі Національного наукового щорічника «Українська керамологія» (до 01.05.2003 року), який побачить світ у другій половині 2003 року. Статті приймаються безкоштовно. Автори отримують один примірник щорічника безкоштовно.

Нагадуємо ще раз, що постановою Президії Вищої атестаційної комісії України від 14.11.2001 року №2-05/9 «Український керамологічний журнал» та «Українська керамологія» внесені до «Переліку №9 наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук» зі спеціальностій «історичні науки» та «мистецтвознавство».

У редакції можна замовити попередні випуски «УКЖ» (2001. – 1, 2; 2002. – 1, 2, 3) та «УК» (2001. – Кн.1; 2002. – Кн.2).

Адреса редакції: вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164; тел./факс (05353) 42416, 42175; e-mail: opishne@pi.net.ua.

Олесь Пошивайло, головний редактор

ДО УВАГИ ЧИТАЧІВ**«УКРАЇНСЬКОГО КЕРАМОЛОГІЧНОГО ЖУРНАЛУ»!****ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТА на «УКЖ» на 2003-й рік!**

Її можна оформити в операційних залах поштamtів і відділень зв'язку за «**Каталогом видань України. 2003**».

Передплатний індекс «УКЖ»: для індивідуальних передплатників

01198

для підприємств та організацій

01177

Вартість передплати:

I квартал – 15,74 грн.
півроку – 31,48 грн.
рік – 62,96 грн.

I квартал – 20,74 грн.
півроку – 41,48 грн.
рік – 82,96 грн.

Оплата здійснюється як за готівку, так і за безготівковим розрахунком.

Передплата «УКЖ» за межі України оформляється на умовах, про які можна дізнатися у видавництві

ВЕЛЬМИШАНОВНІ ДОБРОДІЇ!

керамологи, керамісти, технологи, археологи, етнографи, історики, мистецтвознавці, культурологи, художники, журналісти, краєзнавці, УСІ, КОМУ НЕ БАЙДУЖЕ ДУХОВНЕ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ!

Гончарська Книгозбірня України

ЦИРОСЕРДНО 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
Національного наукового щорічника
«Бібліографія українського гончарства»

Умовою публікації є щорічник Ваших матеріалів з сяяністю та Гончарської 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,

Книгозбірня оплатить поштові витрати
та вартість надісланих видань

Гончарська Книгозбірня України

вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164.

Тел. (05353) 42415, 42105; факс (05353) 42416; е-mail: orehne@pr.net.ua

Редакція «УКЖ» приймає для опублікування статті на тему гончарства, кераміки обсягом до 15 сторінок формату А-4 (без урахування ілюстрацій); повідомлення, інформацію до 8 сторінок (А-4). Перевага надається матеріалам з ілюстраціями та в електронному вигляді (на дисках). Не приймаються: напівлісті; матеріали надіслані/надруковані в інших періодических виданнях; матеріали, не підписані авторами. Усі матеріали публікуються безкоштовно.

Вимоги до оформлення статей для опублікування в «УКЖ»:

- 1) Матеріали українською мовою просимо друкувати на друкарській машині (принтері), з одного боку листу формату А4 (210x297 мм). Усі сторінки рукопису повинні мати сучасну нумерацію. Рукописні вставки та вкладки не дозволяються. Матеріали в електронному вигляді подавати на дисках 3,5", CD, MD 230-640MB (*.doc, *.rtf, *.pdf, *.pmf, *.qxd, *.indd).
- 2) Послання на джерелі даються наприкінці матеріалу, за правилами бібліографічного опису наукових видань з обсягом зазначенням: місця видання, видавництва, року видання, тому, книжки, номера видання, стільчики використано цитати. Скорочений (абревіатурований) опис даних на періодичні видання дозволяється лише в тому випадку, якщо матеріал має список уважних скорочувань. Якщо подається алфавітний список літератур, спершу зананчиваються видання кирилицею, далі — латиницею.
- 3) Усі знаки, які не можуть бути надрукувані на машині (принтері), необхідно вписати в текст від руки, чорнилом (пастою, пушкою), чітко і за єдину систему написання.
- 4) Якщо знак (символ) може бути сплутаний з іншими, близькими за написанням, слід пояснити на лівому полі, що це за знак (символ).
- 5) Грецькі літери слід підкреслити червоним олівець.
- 6) Текстовий ерігікан має бути підписаній автором на останній сторінці із зазначенням такого відомості 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;
- 7) Редакція застерігає за своє право скорочувати матеріали та правити мову. Надслані матеріали не повертаються.
- 8) Автори публікацій, обсягом більше 3-х журнальних сторінок тексту (без урахування ілюстрацій), безкоштовно одержують один примірник журналу.
- 9) Автори публікацій, обсягом менше 3-х журнальних сторінок тексту, одержують ксерокопії статей.

— головні напрямки наукових досліджень;
— основні наукові праці (повні бібліографічні описи);
— тема, над якою працює нині;
— домашні і службові поштові адреси, телефони, факси;
— дата підписання матеріалу;

— фото автора матеріалу.
4) Як орнігами ілюстрації автор може подати:

- графічні та каліграфічні малюнки із фотографічним зображеннями;
- діаграми (слайди) та негативи;
- електронні файли (*.tif, *.jpg).

Усіх випадках запозичення ілюстрацій з іншого видання обов'язкове бібліографічно повне зазначення джерела. Оригінали фотографій слід подавати розміром не менше бажаного відбитка в журнале.

Ілюстрації слід нумерувати згідно з порядком послидання на них у тексті матеріалу. Для всіх видів ілюстрацій подається загальна нумерація. У рукопису на лівому полі, в примітки пояснінні будуть зазначені номера ілюстрацій і таблиць 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. Публікуються вперше чи повторно.

Ксерокопії репродукції чи фотографії не приймаються.

5) До кожного матеріалу бажано додати резюме українською та англійською мовами.

6) Автори публікацій відповідають за повноту висвітлення питання, систематічність викладу, достовірність наведених фактів та їх апелітивність, правильне цитування, посилання на джерела, написанням власних імен, географічних назв і т.п.

7) Редакція застерігає за своє право скорочувати матеріали та правити мову. Надслані матеріали не повертаються.

8) Автори публікацій, обсягом більше 3-х журнальних сторінок тексту (без урахування ілюстрацій), безкоштовно одержують один примірник журналу.

Автори публікацій, обсягом менше 3-х журнальних сторінок тексту, одержують ксерокопії статей.



ГУРІН ЛЮДМИЛА, 02.03.1977 р.н.; завідувач Аудіовізуальної студії українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; член Українського керамічного товариства; автор численних документальних фільмів на тему українського гончарства.

(Вул. Портазанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. 42415, факс 42416, e-mail: opishne@pi.net.ua)



ІВАШКІВ ГАЛИНА, 05.03.1962 р.н.; молодший науковий співробітник відділу Фондів Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, охоронець фонду народної кераміки; працює над темою: «Декор української народної кераміки XVI-першої половини ХХ ст.»; автор мистецтвознавчих статей у періодиці.

(Просп. Свободи, 15, Львів, 79003, Україна; тел. 727012, 727020, факс: 728007, e-mail: inst@ethnolog.lviv.ua)



КАРУННА ОЛЬГА, 02.03.1959 р.н.; прорівій бібліотекар Гончарської Книгозбірні України; один із укладачів національного наукового щорічника «Бібліографія українського гончарства».

(Вул. Портазанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. 42415, факс 42416, e-mail: opishne@pi.net.ua)



МАТВІЙЧУК НАТАЛІЯ, 09.02.1971 р.н.; учител образотворчого мистецтва та гончарства Колегіуму мистецтв у Опішному; член Українського керамічного товариства; організатор художніх виставок і мистецьких проектів.

(Вул. Портазанська, 21, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. 42234, факс 42416, e-mail: opishne@pi.net.ua)



КРАВЧЕНКО ЯРОСЛАВ, 21.01.1955 р.н.; доцент кафедри історії та теорії мистецтва Львівської академії мистецтв; кандидат мистецтвознавства, автор наукових статей у вітчизняних і зарубіжних періодичних виданнях, тематичних збірниках.

(Вул. Кубішевича, 68, Львів, 79000, Україна, тел. 761475)



ЛІХОВА ОКСАНА, 04.03.1976 р.н.; головний зберігач фондів Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; член Українського керамічного товариства.

(Вул. Портазанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. 42415, факс 42416, e-mail: opishne@pi.net.ua)



ЛІТВІНЕНКО СВІТЛАНА, 30.09.1976 р.н.; молодший науковий співробітник Відділу гончарства Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; член Українського керамічного товариства; автор наукових статей з проблем гончарської термінології.

(Вул. Портазанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. 42175, факс 42416, e-mail: opishne@pi.net.ua)



МЕЛЬНИЧУК ЛІДІЯ, 03.07.1955 р.н.; доцент кафедри української та зарубіжної культури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, завідувач Народознавчого центру університету; член Українського керамічного товариства, докторант Київського національного університету імені Тараса Шевченка; кандидат історичних наук, співавтор монографії та статей з історії біблійської кераміки; досліджує народні промисли Поділля.

(Вул. Острозького, 32, Вінниця, 21000, Україна, тел. 263302, факс 261455)



МІЩАНІН 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 книг: «Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки» (1999); «Хутори ви мот, хупори...» (2002); перша книга стала лауреатом VI Форуму видавців у Львові в номінації «Художньо-мистецькі, музичні або краєзнавче видання» (1999), визнана Жюрі 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. Портазанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. 42175, факс 42416, e-mail: opishne@pi.net.ua)



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; автор наукових статей з проблем гончарства Слобожанщини.

(Вул. Портазанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. 42175, факс 42416, e-mail: opishne@pi.net.ua)



РОМАНА МОТИЛЬ, 06.12.1968 р.н.; науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства; автор статей з проблем гончарства у наукових виданнях; досліджує теоретичні та історичні проблеми народного мистецтва, зокрема кераміки; тема наукового дослідження: «Кераміка України епохи міді-бронзія».

(Прост. Свободи, 15, Львів, 79000, Україна; тел. 727012, 727020, факс 728007, е-mail: inst@ethnolog.lviv.ua)



ОНИЩЕНКО ВОЛОДИМІР, 23.02.1949 р.н.; член Українського керамічного товариства, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, член Національної спілки художників України; учасник регіональних, всеукраїнських і міжнародних художніх виставок, II Всеукраїнського симпозіуму монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1998), I Полтавського мистецького пленеру (1998), I і II Національних симпозіумів гончарства в Опішному (2000, 2001), Всеукраїнського симпозіуму народного гончарства «Бубківка-2000», Слов'янського симпозіуму кераміки 2001, II Національного конкурсу художньої кераміки (2001, спеціальний диплом «За кращий свічник»).

(Вул. Княжий Замок, 12, кв. 120, Київ, 02068, тел. 5704978)



ПАНАСЮК ГАЛИНА, 18.10.1954 р.н.; завідувач Гончарської Книгозбирні України; член Українського керамічного товариства; один із укладачів національного наукового щорічника «Бібліографія українського гончарства».

(Вул. Лартиська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. 42416, факс 42416, е-mail: opishne@pi.net.ua)



ПОШИВАЙЛО 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: «З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині ХІХ-на початку ХХ століття» (1989), «Гончарство Лівобережної України ХІХ-початку ХХ століття і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості» (1991), «Етнографія українського гончарства (Лівобережна Україна)» (1993), «Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Тетьманщина)» (1993), «Опішне — гончарська столиця України» (2000), «Гончарська столиця України: по українськи «Опішнек», а не «Опішня»» (2000), «Гончарська столиця України: видавництво «Українське Народознавство»» (2000);

головний редактор «Українського керамологічного журналу», національних наукових щорічників «Українська керамологія» та «Бібліографія українського гончарства»; організатор Національних симпозіумів гончарства в Опішному (1989, 1997-2001), Всеукраїнських фестивалів (Опішне, 2000-2001), Національних конкурсів художньої кераміки (Опішне, 2000-2001), Всеукраїнських наукових конференцій з проблем гончарства (1985, 1989, 1997-2001), співорганізатор Слов'янського симпозіуму кераміки 2001; учасник Міжнародного симпозіуму кераміки в Осло (Норвегія, 1990), Міжнародного фестивалю європейської кераміки (Великобританія, 1992), Міжнародного фестивалю гончарів у Скопіні (Російська Федерація, 2002); лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького, лауреат Фонду міжнародних премій; лауреат Міжнародного відкритого рейтингу популярності та якості «Золота фортуна» (2001).

(Вул. Лартиська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. 42175, факс 42416, е-mail: opishne@pi.net.ua)



СМОРЖ ЛЕОНІД, 07.11.1927 р.н.; професор Міжнародного університету лінгвістики і права; доктор філософських наук; автор численних філософських праць, у тому числі монографій: «Естетичний ідеал радянської літератури і мистецтва» (1965), «Про естетичний ідеал в кіномистецтві» (1966), «Місце і роль мистецтва в житті суспільств» (1967), «Світ десяти муз» (1973), «Естетична цінність мистецтва» (1972), «Іскусство в світі ленінської теорії отримання» (1980), «Сознание, его происхождение и сущность» (1982), «Орфей в эпоху звездолетов» (1989), «Образ в суспільстві (філософсько-психологічний аспект)» (2001); автор ще неопублікованого дослідження про гончарів Олександру Селовиченку; член Українського керамічного товариства; член Журі II і III Всеукраїнських симпозіумів монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1998, 1999).

(Вул. Лівієнська, 89, Київ, 01000, Україна, тел. 4465112)



СПІЛЬНИК ВІКТОРІЯ, 24.06.1980 р.н.; директор видавництва «Українське Народознавство» Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

(Вул. Лартиська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна, тел. 42175, факс 42416, е-mail: opishne@pi.net.ua)



ТКАЧ ДАРІЯ, 13.01.1951 р.н.; режисер Лівійської державної телерадіокомпанії; автор і режисер циклу програм «Коліскова» (Дитина в звичаях і віруваннях українського народу, 15 фільмів), фільми з української історії і культури. (Пр. Червоноградський, 104, кв. 215, Львів, 79000, Україна, тел. 416673)



ХУДАШ МИХАЙЛО, 20.12.1925 р.ж.; старший науковий співробітник відділу історичної етнології Інституту народознавства НАН України, доктор філологічних наук, професор; був членом спеціалізованої вченій ради по захисту докторських дисертацій з українського новознавства при Ужгородському державному університеті; автор численних наукових праць у тому числі монографій: «Лексика українських ділових документів кінця XVI-початку XVII ст. (На матеріалах Львівського Ставропігійського братства)» (1961), «Із історії української антропонімії» (1977), «Словник

староукраїнської мови XIV-XV ст.: У 2-х томах» (1977, 1978, співавтор), «Короткий тлумачний словник української мови» (1978, співавтор); «Походження українських карпатських і прикарпатських назв населених пунктів (відантропонімі утворення)» (1991, співавтор), «Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (утворення від склонених особових імен)» (1995); дві монографії книжі друкуються: «Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (утворення від відапеліятивних актропонімів)» та «Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (утворення від апеліатива)».

(Вул. Ярославенка, 47, кв. 7, Львів, 79034, тел. 708110)

ЗМІСТ

«УКРАЇНСЬКОГО КЕРАМОЛОГІЧНОГО ЖУРНАЛУ» ЗА 2002 РІК

СЛОВО ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Павлюк Степан, Глізь Іван, Пошивайло Олесь. Дорогі творці і приятелі «Українського керамологічного журналу»!
[3, с. 5]*

Пошивайло Олесь. Гончарі осередкі України: від zenithu до заходу [4, с. 3-8]

Пошивайло Олесь. Керамологічна критика: «од молдаваніна до финна все мовчить» [3, с. 6-9]

Пошивайло Олесь. Монументалізація українського гончаротворення [1, с. 5-6]

Пошивайло Олесь. Спадкосиність гончаротворення України [2, с. 5-10]

СЛОВО ЧЛЕНІВ РЕДКОЛЕГІЇ «УКЖ»

Пошивайло Ігор. Глиняні скрижалі Трипілля [4, с. 16-22]

Степовик Дмитро. Ікони, які дивляться у майбутнє [4, с. 9-15]

КОНЦЕПЦІЇ

Концепція діяльності Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України
та розгортається в Україні керамологічних досліджень [1, с. 7-10]

АРХЕОЛОГІЧНА КЕРАМИКА

Гупало Віра, Лосик Марія, Кіндій Ольга. Давні кахлі з Дубна і Львова
(за археологічними матеріалами) [2, с. 11-20]

Майко Вадим. До атрибуції однієї унікальної середньовічної посудини салтівської культури Подоння [1, с. 11-20]

Троцька Валентина. Знахідка гончарного горна в Опішному [1, с. 17-19]

Щербань Анатолій. Керамічні штампи початку раннього залізного віку
[1, с. 13-16]

Щербань Олена. Глиняні «хлібці» скіфського часу [1, с. 20-22]

ІСТОРІЯ ГОНЧАРСТВА

Метка Людмила. Економічне становище опішненських гончарів наприкінці XIX-на початку ХХ століття
[3, с. 10-16]

* У квадратних дужках зазначено номер журналу в 2002 році та сторінки, на яких опубліковано ті чи інші матеріали

ЕТНОГРАФІЯ ГОНЧАРСТВА

Метка Людмила. Гончарство Луганщини (за матеріалами етнографічної експедиції) [2, с.21-28]

Метка Людмила. Провідні гончарні осередки Луганщини першої половини ХХ століття [4, с.23-29]

Рахно Костянтин. Гончар – Перунів жрець [3, с.17-24]

ГОНЧАРНІ ОСЕРЕДКИ УКРАЇНИ: ГАВАРЕЧЧИНА

Кравченко Ярослав. Щоб не зупиняється гончарний круг [4, с.70-73]

Мотиль Романа. До проблеми збереження Гаварецького осередку димленої кераміки [4, с.68-69]

Пошивайло Олесь. Гавареччина Ярослава Славінського [4, с.82-85]

Ткач Дарія. Краса нічі і безмир космосу (спогад про спроби відродження Гавареччини) [4, с.74-81]

ТЕХНІЧНА КЕРАМІКА

Немец Ігор. Механохімічний синтез колoidalних силікатів – термінал малоенергетичних виробництв вогнетривів і будматеріалів [3, с.25-33]

Семченко Галина. Практичне використання фундаментальних досліджень в області створення новітніх композиційних матеріалів [2, с.65-70]

ГОНЧАРСЬКА ТЕРМІНОЛОГІЯ

Литвиненко Світлана. До історії деяких гончарських термінів [1, с.23-24]

Литвиненко Світлана. Гончарська лексика як об'єкт лексикографічного опису [4, с.86-87]

СИМПОЗІУМИ

Лікова Оксана. ІІ Національний конкурс художньої кераміки [1, с.25-28]

Мотрій Валентина. Міжнародний творчий практикум художників-керамістів [1, с.29-32]

Овчаренко Людмила. ІІ Всеукраїнський гончарський фестиваль [2, с.38-48]

Пошивайло Олесь. Фотополіпс ІІ Всеукраїнського гончарського фестивалю [2, с.49-64]

Пошивайло Олесь. Фотопарис І. Конкурс кераміки [1, с.33-44]

Пошивайло Олесь. Фотопарис ІІ. Творчий практикум [1, с.45-64]

Радько Сергій. Відшумів симпозіум [1, с.65-66]

ПОВІДОМЛЕННЯ

Біломеря Микола, Непотачов Олександр. Пантелеїмонівська кераміка [3, с.87-88]

Гейко Анатолій. Дещо про кераміку Глинського городища [2, с.133-135]

Литовко Тетяна. Кераміка Петра Мося [3, с.85-86]

Міщанін Віктор. Сногари про гончарство з вуст вишивальниці [3, с.80-84]

Овчаренко Людмила. Заручена з мистецтвом [3, с.76-79]

Онищенко Володимир. Історик мистецтва від Бога [3, с.89]

Онищенко Володимир. У Києві, на Подолі... [2, с.144-146]

Пошивайло Олесь. Колегум мистецтв у Опішному в 2001 році [1, с.123]

Пошивайло Олесь, Лікова Оксана. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному в 2001 році [1, с.122]

Пошивайло Олесь, Овчаренко Людмила. Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України в 2001 році [1, с.118-121]

Рейда Роман, Луговий Роман. Деякі знахідки черняхівської культури в зібранні Полтавського краєзнавчого музею [2, с.136-138]

Самарський Віктор. Микола Піщенко: Гончарний круг долі [3, с.71-73]

Спаняті Любов. До історії гончарного промислу Миколаївщини [3, с.74-75]

Трачук Олексій. Культура Трипілля викодить з підпілля [2, с.139-143]

Щербань Анатолій. Про один тип антропоморфних статуеток ранньософійського часу [3, с.68-70]

МИСТЕЦТВО КЕРАМІКИ

Івашків Галина. Motiv «волошки» у декоруванні керамічних виробів [4, с.88-95]

МИСТЦІ ПРО ГОНЧАРСТВО

Вакуленко Микола. Бабусина хата [3, с.92-95]

Віньковський Вячеслав. Ми – подружжя керамістів: Вячеслав Віньковський та Мирослава Росул [3, с.96-97]

Радько Сергій. Думки щодо державного стилю, державного іміджу і наше ставлення до цього [3, с.90-91]



Радько Сергій. Любительство, гончарство, молитва [2, с.29]
Міщанин Віктор. «Хижняківські університети» Івана Білка [2, с.30-37]

ВИСТАВКИ

Гурин Людмила. Субстанція життя в стилі Радька [4, с.98-100]
Матейчук Наталя. «Передчуття Світанку» [4, с.101-102]
Онищенко Володимир. «Будьмо!» [3, с.98-99]
Онищенко Володимир. «Гуцульщина з приватних зірок Львова» [3, с.100]
Онищенко Володимир. Знайомтесь: Оксана Липа [2, с.131-132]
Онищенко Володимир. Маленакий ювілей на межі тисячоліть [1, с.114-115]
Хижинський Володимир. Життя = творчість = гра [1, с.116-117]
Шилікова-Ганзенко Людмила. «Лист Нащадкам» [4, с.96-97]

ГАЛЕРЕЯ

Петро Мось [3, с.101-103]
Пошивайло Олесь. Велич і трагедія Гевареччини [4, с.52-67]
Шевченківські лауреати: Іван Білик [3, с.104-112]



ЕТЮДИ ПРО МИСТЦІВ

Андрієць Ярослав. Опішне відкриває молоді таланти [1, с.110-111]
Андрющенко Оксана. «З глини постали — в глину підемо...» [1, с.88-92]
Бондаренко Вікторія. Декілька штрихів дотворного портрета художника Володимира Шаповалова [1, с.67-72]
Гирман Ольга. Тяжіння опішненської глини [1, с.73-75]
Городничі Юлія. Гідне майбутнє гончарської справи [1, с.112-113]
Городничі Юлія. Трипільська Оранта [1, с.96-97]
Гурин Людмила. Спростити все, що спрошується... [1, с.98-99]
Каруніна Ольга. Фантазія в глині [1, с.86-87]
Литвиненко Світлана. Подружжя талановитих мистців [1, с.93-95]
Метка Людмила. Складна простота Лариси Антонової [1, с.108-109]
Овчаренко Людмила. Сучасна кераміка — матеріал безмежних можливостей [1, с.82-85]
Онищенко Володимир. Козаки зайчами не бувают... [4, с.30-32]
Панасюк Галина. «Кераміка — це те, що залишається, коли вже нічого не лишається» [1, с.105-107]
Панасюк Галина. Магнетизм опішненської землі [1, с.100-102]
Пошивайло Світлана. Мистеці Черкащини в столиці гончарства [1, с.80-81]
Троцька Валентина. Художник-кераміст Галина Жук [1, с.76-77]
Троцька Валентина. Шлях до прекрасного [1, с.78-79]
Яценко Марія. Ірина Норець [1, с.103-104]

ГОНЧАРСЬКІ ШКОЛИ

Овчаренко Людмила. Макаровогрівська керамічна кустарно-промислова школа (1927-1935) [3, с.56-67]

КЕРАМОІКА В НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНИХ ЗАКЛАДАХ

Вакуленко Микола. Студія кераміки Ялтинського міського підліткового центру: вивіски зміновалися та підвіс залишався той самий [2, с.83-86]
Віньковський Вячеслав. Гончарство в Ужгородській дитячій школі мистецтв [2, с.78-82]
Воронова Людмила. Гончарство в будинку творчості дітей та молоді м.Луганське на Луганщині [2, с.91-93]
Липчанська Любов. Гурток «Кераміка» Чигиринського центру туризму та краєзнавства [2, с.77]
Пугач Володимир, Панасенко Анатолій. Досвід підготовки фахівців з кераміки у Донецькому національному технічному університеті [2, с.71-72]
Редчук Галина. Проблема з проблемами (навчання — стежка від душі до душі) [2, с.73-76]
Чапля Олена. «Зернятко» та його паросток [2, с.87-90]

КОЛЕГІУМ МИСТЕЦТВ У ОПІШНому

Зубаніна Валентина. Яскрава сторінка в літописі гончарського буття України [2, с.99-103]
Зубенко Тетяна. Національне художнє виховання в гончарській столиці України [2, с.104-107]
Матейчук Наталя. Вчитися бачити прекрасне [2, с.114-116]
Педченко Світлана. Свогоянський Колегіум мистецтв у Опішному [2, с.94-98]
Редчук Галина. Творимо художній світ дитини [2, с.108-113]
Талакіно Сергій. Декілька психолого-педагогічні аспекти діяльності спеціалізованої художньої школи в осередку народного мистецтва [2, с.117-118]

ЦЕНТР ТВОРЧОСТІ ДІТЕЙ І МОЛОДІ В ЖИТОМИРІ

Вишневецька Ірина. Ірина Ратнер – творець пластичних філософем [2, с.125-127]
Ратнер Ірина. Як «нищі туляться» до кераміки вже 25 років [2, с.119-124]

ГАЛИЦЬКА ДИТИЧНА ХУДОЖНЬО-РЕМІСНИЧА ШКОЛА

Перекліта Петро. Шляхом опанування прадавнього ремесла [2, с.129-130]
Сидорук Стефанія. Регіональна школа відродження національного мистецтва [2, с.128]

ГОНЧАРСЬКІ СКАРБНИЦІ

Івашків Галина. Жива книга кахельного ремесла [3, с.34-42]

ДЖЕРЕЛА

Нестеренко Петро. Довідка «УКЖ»: Сергій Нечипоренко [3, с.55]
Пошивайло Олесь. Опішне кінця 1940-х-початку 1950-х років [3, с.43-54]

ДИСЕРТАЦІЇ

Пошивайло Олесь. Листинський центр гончарства XIX-першої половини
 ХХ століття (Історія, типологія, художні особливості, майстри) [1, с.124-125]

ВСЕУКРАЇНСЬКА ДИСКУСІЯ

Онищенко Володимир. Традиційні роздуми про гончарну майстерню [1, с.126-127]

УКРАЇНСЬКЕ КЕРАМОЧНЕ ТОВАРИСТВО

Пошивайло Олесь. Міжрегіональна і міжгалузева співпраця керамологів – знамено новітньої України [1, с.135-138]
Семченко Галина. Перспективи розвитку технічної кераміки в Україні [1, с.132-134]

КОНФЕРЕНЦІЇ

Литвиненко Світлана. Всеукраїнські семінари «Актуальні питання української лінгвогеографії»
 та «Актуальні проблеми української діалектології» [1, с.152-153]

Литвиненко Світлана. «Діалектна лексикографія» [3, с.113]

Народне мистецтво – першооснова духовного життя народу. Рекомендації органам центральної і місцевої
 виконавчої влади щодо ефективної підтримки осередків народного мистецтва й використання їхнього
 потенціалу для культурно-економічного розвитку України (витяг) [1, с.146-148]

Пошивайло Олесь. Міжнародна науково-практична конференція «Відродження визначних центрів народного
 мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків?» [1, с.139-145]

Семченко Галина, Козлов Дмитро, Чопенко Ніна. Науково-практична конференція «Актуальні проблеми
 виробництва теплоізоляційних шамотних матеріалів та їх використання» [2, с.150-151]

Семченко Галина. Перші наукові читання імені академіка НАН України Анатолія Бережного «Фізико-хімічні
 проблеми керамічного матеріалознавства» [1, с.149-151]

ОФІЦІЙНА ХРОНІКА

**Витяг з Указу Президента України «Про присвоєння почесних звань Україні працівникам культури
 і мистецтва»** [3, с.14]

Закон України «Про народні художні промисли» [4, с.103-106]

**Постанова Кабінету Міністрів України «Деякі питання реалізації Закону України «Про народні художні
 промисли»** [4, с.106]

- **Перепік видів виробництв і груп виробів народних художніх промислів** [4, с.106-107]
- **Положення про Державну художньо-експертну раду з народних художніх промислів** [4, с.108-109]
- **Порядок надання статусу підприємства народних художніх промислів** [4, с.109]
- **Типове положення про заповідні території народних художніх промислів** [4, с.108]

**Розпорядження Кабінету Міністрів України «Про затвердження складу наглядових рад Національного
 музею Тараса Шевченка та Національного музею-заповідника українського гончарства»** [1, с.154]

РЕЦЕНЗІЇ

Онищенко Володимир. Чи можна «боси та взуті в постолі» дійти до Тріпілля? [3, с.129-130]

Петрякова Файна. Кубатура «скульптури» – «пластикі» з фарфору [3, с.122-124]

Пошивайло Олесь. Слово на захист студентських керамологічних студій [3, с.125-128]

Пошивайло Олесь. Учорацький день української керамології [3, с.115-121]



ЮВІЛЕЙ

Ліхова Оксана. «У мистецтві головне – відсутність фальші» [4, с.122-123]
Міщанин Віктор. Сторінки з історії гончарського роду Пічок (до 150-річчя з дня народження Павла Пічки – корифея малобудищанського гончарства) [4, с.110-121]

Онищенко Володимир. Людина-легенда [1, с.131]
Пошивайло Олесь. Патріарх української керамології – Юрію Лашку – лише 80! [1, с.128-130]
Пошивайло Олесь. Патрону опішненських гончарів – Леоніду Сморжу – 75! [4, с.124]
Сморж Леонід. Короткі спогади про минулі літа [4, с.125-126]



НЕЗАБУТНІ

Григорій Денисенко [4, с.132]
Грималюк Ростислав. «Бог у деталях»: спогад про Файну Петрякову [3, с.131-133]
Космополінська Наталка. Сяйліва [3, с.134]
Мельничук Лідія. Спомин про майстра [4, с.127-131]
Онищенко Володимир. Гончарський подвійник [4, с.133]
Пошивайло Олесь. Ентології віддане серце [3, с.135-137]
Пошивайло Олесь, Мотрій Валентина. Нев'янучі квіти Параски Біляк [3, с.138-141]
Сморж Леонід. Життя, віддане кераміці [3, с.142-143]

ЧУЖОЗЕМНЕ ГОНЧАРСТВО

1-й Міжнародний фестиваль гончарів у Скопіні: Положення, програма [3, с.144-145]
The 53rd International Competition for Contemporary Ceramic Art will be held in Faenza [2, с.147-149]

ЛИСТИ ДО РЕДАЦІЇ

Гоцуляк Марія [1, с.156-158]
Гудак Василь. Український керамологічний журнал [2, с.155-156]
Живко Валентина [3, с.146-148]
Міловзоров Олександр. Суб'єктивні враження від побаченого в Опішному [2, с.153-154]
Онищенко Володимир [3, с.149]
Пошивайло Ігор. Керамологічні перегони Опішного [4, с.134-136]
Сморж Леонід [2, с.154]
Трачук Олексій. Відкритий лист Об'єднання громадян «Товариство Коло-Ра» про кераміку як джерело свідомості [2, с.152]
Ханко Віталій [3, с.149]
Ханко Віталій. З'явся новий журнал [1, с.155-156]
Худаш Михайло [1, с.158]
Худаш Михайло [4, с.136-137]
Щербань Анатолій. Етюд про музей [3, с.150]

ГОНЧАРСЬКА КНИГОЗБІРНЯ УКРАЇНИ

Каруніна Ольга, Крутенко Наталія. Розповіді про кераміку [3, с.151]
Каруніна Ольга, Микола Вакуленко: Альбом [4, с.143-144]
Панасюк Галина. Гончарський Книгохрін України – 15 років [4, с.138-142]
Панасюк Галина. Віктор Міщанин. Хутори ви мої, хутори... [4, с.144-145]
Пошивайло Олесь. Антологія альтернативної української поезії зміни епох [4, с.145-146]
Пошивайло Олесь, Старченко Віталій. Глина для Бога: Поезії [3, с.152]
Симпозіум керамики 2001: Каталог [3, с.153-154]
Спільнік Вікторія. Видавництво «Українське Народознавство» – 10 років [4, с.147-148]

НОВІ ВИДАННЯ

Гирман Ольга. Українська керамологія. 2002 [2, с.157]
Каруніна Ольга. Древні кераміки України. – Ч.1. [1, с.160]
Каруніна Ольга. Древні амфори в Северном Причорноморье: Справочник-определитель [2, с.158]
Каруніна Ольга. Нога Олесь. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840-1940) [1, с.159-160]

- 3** Гончарні осередки України: від зеніту до заходу
Головний редактор Олесь Пошивайло

СЛОВО ЧЛЕНІВ РЕДКОЛЕГІЇ «УКЖ»

- 9** Ікони, які дивляться у майбутнє
Дмитро Степовик
- 16** Глинняні скрижалі Трипілля
Igor Pošivajlo

ЕТНОГРАФІЯ ГОНЧАРСТВА

- 23** Провідні гончарні осередки Луганщини першої половини ХХ століття
Людмила Метка

ЕТЮДИ ПРО МИСТЦІВ

- 30** Козаки зайцями не бувають...
Володимир Онищенко

ГАЛЕРЕЯ

Ілюстративні матеріали до статей:

- 35** Провідні гончарні осередки Луганщини першої половини ХХ століття
- 40** Motiv «волошки» у декоруванні керамічних виробів
- 43** «Лист Нащадкам»
- 44** Субстанція життя в стилі Радька
- 50** «Передчуття Світанку»
- 51** Спомин про майстра
- 52** Велич і трагедія Гавареччини
Олесь Пошивайло

ГОНЧАРНІ ОСЕРЕДКИ УКРАЇНИ: ГАВАРЕЧЧИНА

- 68** До проблеми збереження Гаварецького осередку димленої кераміки
Романа Мотиль
- 70** Щоб не зупинився гончарний круг
Ярослав Кравченко
- 74** Краса ночі і безмір космосу (спогад про спроби відродження Гавареччини)
Дарія Ткач
- 82** Гавареччина Ярослава Славінського
Олесь Пошивайло

ГОНЧАРСЬКА ТЕРМІНОЛОГІЯ

- 86** Гончарська лексика як об'єкт лексикографічного опису
Світлана Литвиненко

МИСТЕЦТВО КЕРАМІКИ

- 88** Motiv «волошки» у декоруванні керамічних виробів
Галина Іващук

ВИСТАВКИ

- 96** «Лист Нащадкам»
Людмила Шилімова-Ганзенко
- 98** Субстанція життя в стилі Радька
Людмила Гурин
- 101** «Передчуття Світанку»
Наталія Матвійчук

ОФІЦІЙНА ХРОНІКА

- 103** Закон України «Про народні художні промисли»
106 Постанова Кабінету Міністрів України «Деякі питання реалізації
Закону України «Про народні художні промисли»
- * Перелік видів виробництв і груп виробів народних художніх промислів
 - * Типове положення про заповідні території народних художніх промислів
 - * Положення про Державну художньо-експертну раду з народних художніх промислів
 - * Порядок надання статусу підприємства народних художніх промислів

ЮВІЛЕЇ

- 110** Сторінки з історії гончарського роду Пічок
(до 150-річчя з дня народження Павла Пічки –
корифея малобудищанського гончарства)
Віктор Міщанин
- 122** «У мистецтві головне – відсутність фальші»
Оксана Ликова
- 124** Патрону опішненських гончарів – Леоніду Сморжу – 75!
- 125** Олесь Пошивайло
Короткі спогади про минулі літа
Леонід Сморж

НЕЗАБУТНІ

- 127** Олексій Луцишин (28.09.1922-24.11.2001)
Спомин про майстра
Лідія Мельничук
- 132** Григорій Денисенко (09.03.1925-02.08.2002)
Гончарський подвигник
Володимир Онищенко

ЛИСТИ ДО РЕДАКЦІЇ

- 134** Керамологічні перегони Опішного
Ігор Пошивайло
- 136** Михайло Худаш

ГОНЧАРСЬКА КНИГОЗБІРНЯ УКРАЇНИ

- 138** Гончарській Книгозбірній України – 15 років
- 143** Микола Вакуленко: Альбом
- 144** Віктор Міщанин. Хутори ви мої, хутори...
- 145** Антологія альтернативної української поезії зміни епох
- 147** Видавництву «Українське Народознавство» – 10 років

ІНФОРМАЦІЯ

- 149**
- 152**
- 154**

НАШІ АВТОРИ

ЗМІСТ «УКЖ» ЗА 2002 РІК

