

Інститут керамології НАН України
Керамологічна бібліотека
85.125/44/19
945
Ceramics Institute of the National
Academy of Sciences of the Ukraine
Ceramics Library

Український

3 • 2002

КЕРАМОЛОГІЧНИЙ

журнал



Чайный прибор.



Українська

КЕРАМОЛОГІЧНИЙ

журнал



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

ЗАСНОВНИКИ:

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

Виходить щоквартально
(липень, травень, вересень, листопад)
з серпня 2001 року

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ:

Партизанська, 102, Опішне,
Полтавщина, 38164, Україна
Тел. (05353) 42175, 42416, 42415
Факс (05353) 42416
E-mail: oprshne@ukr.net.ua

СЛУЖБА РЕАЛІЗАЦІЇ:

тел./факс (05353) 42416

Автори статей відповідають
за повноту викладення порушених питань,
достовірність наведених фактів,
їх актуальність, правильне цитування,
посилання на джерела, написання власних
імен, географічних назв, згублювання
пунктирних крапок

Статті, підписані авторами, відображають
їх власні погляди, а не погляди головного
редактора, члена редколегії чи редакції журналу

Права видання належать Національному
музею-заповіднику українського гонимства
в Опішному - Українському Народознавство-
знавському інституту на всю країну. Перекладення,
репродукування, відтворення, використання
за допомогою електронних, аудіовізуальних
технічних чи будь-яких інших засобів,
а також публікація копій можуть бути виконані
лише з дозволу Національного
музею-заповідника українського
гонимства в Опішному

Свидчення про реєстрацію
КВ 5425 від 30.08.2001

Видання до друку 30.08.2002. Формат 70х100/16.
Іл. друку арк. 12,9. Друку арbeitszeit
Тираж 400 прим. Зам. №1095-2002.

Надруковано в друкарні ДП ХМЗ ФЕД
Жарана, 61023, м. Харків, вул. Сумська, 10
Тел./факс (0572) 19-67-80, 40-22-51
E-mail: 39@ukr.net, and@ukr.net.ua

Головний редактор
Олесь Пошивайло, 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 Мураш, доктор історичних наук (Київ)
Всеволод Наулюк, доктор історичних наук,
член-кореспондент НАН України (Київ)
Степан Павлюк, доктор історичних наук,
член-кореспондент НАН України (Львів)
Володимир Пащенко, доктор історичних наук,
член-кореспондент АН України (Полтава)
Ігор Пошивайло, кандидат історичних наук (Київ)
Петро Толочко, доктор історичних наук,
академік НАН України (Київ)

Відділ мистецтвознавства

Орест Голубець, кандидат мистецтвознавства (Львів)
Олена Клименко, кандидат мистецтвознавства (Київ)
Юрій Лашук, доктор мистецтвознавства (Львів)
Володимир Овсійчук, доктор мистецтвознавства (Львів)
Файна Петрякова, доктор мистецтвознавства (Львів)
Михайло Селівачов, доктор мистецтвознавства (Київ)
Леонід Сморк, доктор філософських наук (Київ)
Михайло Станкевич, доктор мистецтвознавства (Львів)
Дмитро Степовик, доктор мистецтвознавства, доктор
філософських наук, доктор богословських наук (Київ)
Олександр Федорук, доктор мистецтвознавства,
академік Академії мистецтв України (Київ)
Ростислав Шнагалюк, кандидат мистецтвознавства (Львів)

Відділ філології

Павло Гриценко, доктор філологічних наук (Київ)
Йосип Дзєндзелівський, доктор філологічних наук (Харків)
Роман Кирчів, доктор філологічних наук (Львів)
Ніна Левун, кандидат філологічних наук (Дніпропетровськ)
Михайло Насіжко, доктор філологічних наук (Київ)
Любов Спанатій, кандидат філологічних наук (Миколаїв)
Михайло Худаш, доктор філологічних наук (Львів)

Відділ технічних наук

Микола Гивлюк, доктор технічних наук (Львів)
Віктор Голєус, доктор технічних наук (Дніпропетровськ)
Олексій Крупа, доктор технічних наук (Київ)
Ігор Немець, доктор технічних наук (Бєлгород)
Михайло Рищенко, доктор технічних наук (Харків)
Галина Семченко, доктор технічних наук (Харків)
Валентин Сидєрський, доктор технічних наук (Київ)

Відповідальний секретар

Людмила Овчаренко



Видання «Українське Народознавство»
Національного музею-заповідника
українського гонимства в Опішному

Зустрілися в редакції
вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, Україна,
телефон (05353) 42175, 42416; факс (05353) 42416
E-mail: oprshne@ukr.net.ua

Відділення Інституту народознавства НАН України, 2002
Національний музей-заповідник українського гонимства в Опішному, 2002

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

РЕДАКЦІЯ:

Науковий редактор	Олесь Пошивайло
Літературні редактори	Олесь Пошивайло
	Вікторія Яровата
Коректор	Олесь 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. 103

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 наук» зі спеціальностей «Історичні науки» та «Мистецтвознавство»

На першій сторінці обкладинки:
Селянська родина в полі. Біля діточки стоїть тиквастих глечик. Нові Санжари, Полтавщина. 1899. Фото О.М.Павловна? Російський етнографічний музей, 2021-78

На другій сторінці обкладинки:
Амеросій Ждаха. Чайний набір. Десертна тарілка. Папір, акварель. Одеса. 1919. Науково-технічна бібліотека Держбуду України. — Фонд Амеросія Ждахи. — Альбом №7 «Мебель в українському стилі»-га. — Арк. 9. Фото Олесь Пошивайло

На третій сторінці обкладинки:
Амеросій Ждаха. Поліве'ні миски. Папір, олівець, акварель. Одеса. 1893-1894. Науково-технічна бібліотека Держбуду України. — Фонд Амеросія Ждахи. — Альбом №6 «Україна і Запорозжя» (Ч.2). — Арк. 216. Фото Олесь Пошивайло

На четвертій сторінці обкладинки:
Вироби гончарів с.Єсуг Луганської області. І половина ХХ ст. Фото Людмили Меткої. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Центр досліджень українського гончарства

Усі фото (копія фото з першої сторінки) зберігаються в Національному архіві українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному

КИЇВ

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.Хвижаний Затон, 12, кв.120, Київ, 02068,
тел. (044) 570-49-78

ЛЬВІВ

Орест Голубець,
Львівська академія мистецтв,
вул.Кубійовича, 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

Дорогі творці і приятелі «Українського керамологічного журналу»!

Керамологічна критика: «од молдаванина до фінна все мовчить»
Головний редактор Олесь Пошивайло

ІСТОРІЯ ГОНЧАРСТВА

Економічне становище опішненських гончарів
наприкінці XIX–на початку XX століття
Людмила Метка

ЕТНОГРАФІЯ ГОНЧАРСТВА

Гончар — Перунів жрець
Костянтин Рахно

ТЕХНІЧНА КЕРАМІКА

Механохімічний синтез колоїдних силікатів — термінал
малоенергоємних виробництв вогнетривів і будматеріалів
Ігор Нємец

ГОНЧАРСЬКІ СКАРБНИЦІ

Жива книга кахельного ремесла
Галина Івашків

ДЖЕРЕЛА

Опішне кінця 1940-х–початку 1950-х років
Сергій Нечипоренко

ГОНЧАРСЬКІ ШКОЛИ

Макаровоярівська керамічна кустарно–промислова школа (1927–1935)
Людмила Овчаренко

ПОВІДОМЛЕННЯ

Про один тип антропоморфних статуєток ранньоскіфського часу
Анатолій Щербань

Микола Піщенко: Гончарний круг долі
Віктор Самарський

До історії гончарного промислу Миколаївщини
Любов Спанатій

Заручена з мистецтвом
Людмила Овчаренко

Спогади про гончарство з вуст вишивальниці
Віктор Міщанин

Кераміка Петра Мося
Тетяна Литовко

Пантелеймонівська кераміка
Микола Біломеря, Олександр Непотачов

Історик мистецтва від Бога
Володимир Онищенко

МИСТЦІ ПРО ГОНЧАРСТВО

Думки щодо державного стилю, державного іміджу
і наше ставлення до цього
Сергій Радько

Бабусина хата
Микола Вакулєнко

Ми – подружжя керамістів: Вячеслав Вільковський та Мирослава Росул
Вячеслав Вільковський

103 «Будьмо!» **ВИСТАВКИ**

Володимир Онищенко

104 «Гуцульщина з приватних збірок Львова»

Володимир Онищенко

ГАЛЕРЕЯ

105 Петро Мось

106 Шевченківські лауреати: Іван Білик

КОНФЕРЕНЦІЇ

107 «Діалектна лексикографія»

Світлана Литвиненко

ОФІЦІЙНА ХРОНІКА:

108 Витяг з Указу Президента України «Про присвоєння почесних звань України працівникам культури і мистецтва»

РЕЦЕНЗІЇ

109 Учорашний день української керамології

Олесь Пошивайло

110 Кубатура «скульптури» – «пластики» з фарфору

Фаїна Петрякова

111 Слово на захист студентських керамологічних студій

Олесь Пошивайло

112 Чи можна «боси та взути в постолі» дійти до Трипілля?

Володимир Онищенко

НЕЗАБУТНІ

Фаїна Петрякова (20.09.1931-05.06.2002)

113 • «Бог у деталях»: спогад про Фаїну Петрякову

Ростислава Грималюк

114 • Сяйлива

Наталка Космолінська

Анатолій Пономарьов (07.10.1939-07.01.2002)

115 • Етнології віддане серце

Олесь Пошивайло

Параска Біляк (10.10.1914-27.12.2001)

116 • Нев'янучі квіти Параски Біляк

Олесь Пошивайло, Валентина Мотрій

117 • Життя, віддане кераміці

Леонід Сморж

ЧУЖОЗЕМНЕ ГОНЧАРСТВО

118 1-й Міжнародний фестиваль гончарів у Скопині: Положення, програма

ЛИСТИ ДО РЕДАКЦІЇ

119 Валентина Живко

120 Володимир Онищенко

121 Віталій Ханко

122 Етюд про музей

Анатолій Щербань

ГОНЧАРСЬКА КНИГОЗБІРНЯ УКРАЇНИ

123 Крутенко Наталія. Розповіді про кераміку

124 Старченко Віталій. Глина для Бога: Поезії

125 Симпозиум кераміки 2001: Каталог

ІНФОРМАЦІЯ

НАШІ АВТОРИ

**ДОРОГІ ТВОРЦІ І ПРИЯТЕЛІ
«УКРАЇНСЬКОГО КЕРАМОЛОГІЧНОГО ЖУРНАЛУ»!**

Нам — уже цілий рік! У серпні 2002 року виповнився ювілей від часу заснування «Українського керамологічного журналу». Рік, що минув, був виповнений пошуками одностудій, власного оригінального стилю і фінансових можливостей для видання журналу. І, здається, нам вдалося вистояти й утвердитися, заявити про важливість розгортання в Україні керамологічних досліджень.

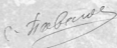
Журнал набуває авторитету й популярності серед учених, мистців, краєзнавців і достойно виконує наукову, державотворчу, українославу місію. Цей безперечний успіх став результатом спільних зусиль провідних українських вчених — членів редакційної колегії, авторів статей, художників-керамістів, народних майстрів-гончарів. Засновники й працівники редакції постійно відчували Вашу підтримку й намагання зробити часопис ще кращим. За таку добродійність, доброзичливість і наукове подвижництво висловлюємо Вам усім сердечку вдячність.

Сподіваємося, що Ви й надалі будете разом з нами в розгортанні українських керамологічних студій і творенні гончарської культури України!

СЛАВА ГОНЧАРСТВУ!

Від засновників і видавців журналу:

Степан Павлик,
директор Інституту народознавства
Національної академії наук України,
член-кореспондент НАН України,
доктор історичних наук, професор



Іван Глизь,
начальник Управління культури
Полтавської обласної державної адміністрації



Олесь Пошивайло,
директор Інституту керамології —
відділення Інституту народознавства
НАН України,
генеральний директор
Національного музею-заповідника
українського гончарства в Опішному,
доктор історичних наук





© Фото Людмила Гурин, 2001

КЕРАМОЛОГІЧНА КРИТИКА: «ОД МОЛДАВАНИНА ДО ФІННА ВСЕ МОВЧИТЬ»

Українське слово «критика», як відомо, запозичено від грецького слова *κρίσις* — здатність розрізняти. Словники іншомовних слів вкладають у нього такий зміст: «Розгляд, аналіз і оцінка явища з метою популяризації передового, кращого (взірцевого) і виправлення недоліків тощо» [4, с.371]. А тепер спробуємо знайти відповідь на запитання: якщо кожну наукову публікацію з керамологічної проблематики вважати маленькою подією, своєрідним явищем (хай і не в науковому житті країни, то, принаймні, у межах дослідницьких інтересів наукової дисципліни), чи помітні в Україні хоча б явні спроби робити аналіз і давати оцінку праць керамологів? Відповідь буде негативною. Звідси випливає, що відсутність критики майже автоматично означає відсутність у вчених бажання популяризувати досягнення науки, примножувати її престижність, авторитет, а, отже, й індиферентність до її майбутнього.

Відсутність бажань можна пояснити кількома причинами. Одна з них — украй низький рівень розвитку в Україні наукової дисципліни, обмаль учених, які її репрезентують, тобто відсутність певної «критичної маси вчених», коли їхні особисті дослідницькі інтереси починають співпадати з уподобаннями інших науковців; коли особистий авторитет можна стверджувати лише власними науковими концепціями, оригінальними поглядами, уявленнями тощо. Інший нюанс проблеми — популяризувати, а, отже, і критикувати можна лише тоді, коли є що популяризувати, коли регулярно з'являються наукові праці, пройняті свіжими думками, відкриттями, фактами. В Україні ж на сьогодні склалася ситуація, коли майже всі керамологічні праці, передовсім дисертації, пишуться на старій джерельній базі, а їхні автори, у більшості випадків, тільки систематизують, синтезують думки і здобутки своїх попередників. Нині рідко дослідники гончарства працюють у архівах, виїжджають в археологічні, етнографічні, фольклорні, лінгвістичні експедиції, опрацьовують зарубіжну керамологічну літературу. В результаті — немає поповнення наукової бази новими порівняльними матеріалами, фактами, польовими знахідками.

Від середини 1990-х років в українському народознавстві почало утверджуватися зневажливе ставлення до описових наукових праць, побудованих на основі польових матеріалів. Етнографія, з її превалюванням до описовості, стала ніби вторинною науковою субдисципліною. Услід за європейською традицією, вчені почали говорити про важливість етнологічних досліджень, тобто акцентувалася увага на необхідності теоретичних узагальнень, розробці теорії етносу тощо. Під впливом «єврофільтства» та фінансової кризи в Україні майже згорнулися польові дослідження народної культури. І це в той час, коли вона катастрофічно швидко почала нівелюватися, зникати! Для науки втрачається надзвичайно важливий пласт знань про традиційно-побутову культуру українців, яка і в попередні роки вивчалася дуже поверхово. Більш активні студії «в полі» не заохочувалися. Надзвичайно потужна збиральницька діяльність українських етнографів протягом 1900-1920-х років була злочинно зупинена більшовицькими репресіями. Талановиті українські керамологи Євгенія Спаська, Лідія Шульгина, Яків Рихенко та інші, як, до речі, і російські вчені, котрі активно досліджували українське гончарство (Марія Фріде), були позбавлені можливості займатися науковими студіями. Відтоді фундаментальні польові обстеження гончарних центрів в Україні не проводилися, що фактично зупинило активний процес формування джерельної бази керамологічних досліджень. Усі наступні вчені лише під різним кутом зору експлуатували загальновідомі джерела 1850-1920-х років. Нові матеріали в науковий обіг майже не вводилися. За таких обставин усі дослідження виходили однотипними, писалися за однією структурною схемою і на сьогодні практично вичерпано можливості ефективного розвитку української керамології на старій джерельній базі. Тому першочерговим завданням керамологів має стати формування потужного інформаційного банку даних про гончарство шляхом активної польової діяльності, опрацювання архівних документів, вивчення іноземної наукової літератури.

Сьогодні в Україні немає наукових рецензій на керамологічні публікації. У періодиці інколи з'являються огляди книг, присвячених гончарству, кераміці, але це окремий жанр журналістики, зорієнтований не на аналіз наукових явищ, а на інформування читачів про певні видання. Складається враження, немовби з усім, що друкується, вчені згодні. Насправді ж, у країні й досі живе звичка тоталітарно-репресивної епохи займатися науковими дослідженнями в стані «умовкання», коли будь-яка критика, висловлення власної точки зору вважаються достатньо ризикованою справою, а часто й просто небезпечною для наукової кар'єри. У підсвідомості вчених дамокловим мечем живе більшовицька традиція критики класових ворогів, коли критичні виступи стають не інструментом з'ясування істини, а засобом знищення носіїв цієї істини. Так, у радянській науці заохочувалося розвінчання «буржуазного націоналізму», «американського імперіалізму» і тому подібних «ізмів». Цих критиканських опусів було достатньо, щоби стверджувати про існування «наукової критики» компартійного кшталту. Рецензії писалися або з метою знищення авторів рецензованих праць, або ж задля їх звеличення. Усі вони були замовними: перші з'являлися за директивами ідеологічних відділів парткомів, другі — частіше на прохання самих авторів. Таким чином, за словами видатного українського вченого, професора Володимира Овсійчука, «нимоволі заохочувалася поверховість, стереотипи банальних оцінок, терпимість до нахальної кон'юнктури, а з нею повне примирення з посередністю, що часто відзначалася державними преміями» [2, с.594].

Продовжує існувати й гібрид огляду і рецензії, коли, задля годиться, називаються кілька малозначущих помилок, а більш суттєві недоліки делікатно замовчуються. Така початкова форма критицизму практикується частіше в середовищі вчених, які готуються захищати докторські дисертації, отримувати чергові вчені звання тощо. Внутрішні спонуки подискутувати з іншими дослідниками, висловити власну точку зору на ті чи інші проблеми з'являються нині дуже рідко. У результаті, серед керамологічних публікацій 1950-1990-х років немає жодної, яка б була присвячена ґрунтовному аналізу змісту написаного. Вкрай актуально уявляється проблема відродження повноцінного наукового критицизму, несумісного з безпринципним, догідливо-байдужим ставленням до фактів, положень, міркувань, гіпотез, концепцій, які висловлюють учені-колеги на різних наукових форумах, у друкованих виданнях, інших засобах масової інформації.

Наявність керамологічної критики, рецензування наукових публікацій є ознаками високого рівня наукового потенціалу дисципліни, розвинутої конкуренції серед учених у відстоюванні власного оригінального бачення шляхів розвитку тих чи інших явищ, процесів, тлумачення певних фактів, що в цілому проявляється в конкурентноздатності і пріоритетності національних наукових шкіл. Багатоаспектний аналіз авторських точок зору на різні питання розвитку гончарства є одним із найефективніших шляхів забезпечення результативності пошуків. Без принципово зацікавленої наукової критики все помітнішими стають ознаки стагнації наукової дисципліни. Критика необхідна для оздоровлення науки, для її самоочищення від усього помилкового, поверхового, адже най-

менша фальш, породжена безвідповідальним ставленням ученого до своєї професії, дуже швидко переростає у фальсифікацію, яка унеможливує поступальний рух дослідницької думки.

Про кераміку, гончарство нині пишуть здебільшого журналісти, краєзнавці, письменники, інженери, які нерідко тільки й бачили, як працює мистець за гончарним кругом. Статті учених в масових періодичних виданнях трапляються дуже рідко. З року в рік накопичуються хибні («любительські») уявлення, помилкові твердження про різні вияви функціонування гончарської культури різних часових і географічних параметрів. Ці спотворені (фальсифіковані) дані фіксуються в науковій і науково-популярній літературі, довідкових виданнях, підручниках. Небезпека полягає в тому, що вони поступово стають джерелами, на які посилаються молоді дослідники гончарства. Так, більшість сучасних публікацій про гончарство, у тому числі й енциклопедичного характеру, ґрунтуються на узагальнюючих мистецтвознавчих працях 1950-х-1970-х років, у яких було зроблено багато помилок (ідеологічних, дослідницьких, редакторських), які ніколи і ніким не були критично проаналізовані, а, отже, і не спростовані й донині. Сучасні ж дослідники, які беруться писати про гончарство, внаслідок обмежених фінансових можливостей, рідко бувають у етнографічних експедиціях до гончарних центрів, не спостерігають за роботою гончарів у стаціонарних умовах. Вони знають про гончарство переважно з праць своїх попередників, запозичаючи у них фрагменти текстів разом з помилками, бо власних знань ще недостатньо для критичного аналізу прочитаного. Найбільше неточностей і помилок твердять у сучасній науковій і науково-популярній літературі трапляється в працях мистецтвознавців та археологів, які торкаються керамологічних питань. Це закономірно, оскільки дослідженням гончарства нині в Україні займаються здебільшого мистецтвознавці, а археологи часто беруться аналізувати керамічні матеріали з розкопок, маючи елементарно-примітивні уявлення про особливості технологічного процесу гончарного виробництва та роль і місце гончарства в етнічних культурах.

Сучасні захисти дисертацій з керамологічної проблематики перетворилися на своєрідні наукові «тусовки» з націленістю на самохизування, а не на ґрунтовний аналіз положень, які вносяться на захист. Останнім часом серед рецензій на дисертації чи автореферати помітно переважають відгуки художників, архітекторів, музейних працівників, мистецтвознавців, які фахово не займаються науковими дослідженнями, про гончарство мають тільки загальні уявлення, а тому неспроможні зробити ґрунтовний аналіз дисертаційної роботи. Внаслідок цього майже всі відгуки постають суцільною компіляцією з авторефератів дисертантів. Відповідно й серед офіційних опонентів нерідко трапляються першокласні фахівці в певній ділянці наукових знань, яких, проте, з керамологією пов'язують лише певні загальнотеоретичні уявлення; конкретикою керамологічних досліджень, специфікою функціонування гончарних осередків і роботи гончарів, основами професійних ремісничих знань вони не володіють, а тому й критичного аналізу положень дисертації зробити не можуть. У результаті, все, що подається до захисту, одного щасливого для пошукача дня схвалюється і забувається разом із дисертацією. Молоді кандидати наук, які краще за інших колег знають вади свого дослідження, не поспішають його публікувати без серйозного доопрацювання. Як наслідок — в Україні дуже довго не з'являються монографії, створені на основі кандидатських дисертацій. Донині не опубліковано окремими книгами результати досліджень археолога Сергія Рижова (1999); мистецтвознавців: Василя Гудака (1985), Ростислава Шмагала (1992), Олени Клименко (1995), Агнії Колупасової (1999), Романа Мотиль (2000), Олега Слободана (2001); філологів: Марії Кривчанської (1954), Ніни Левун (1983), Валентини Бережняк (1996), Любові Спанатій (1997)*.

Ще один дуже важливий момент: хто кого може критикувати і які наслідки критицизму можуть бути для того, хто відважиться на такий крок? Зрозуміло, що пошукачі наукових ступенів, якщо й бачать помилки своїх наставників, скромно мовчать, сподіваючись заговорити після успішного захисту. Отримавши диплом кандидата наук, вони задумуються про майбутнє докторство, а, отже, і на цей період накладається табу на критику старших та й і з колегами полеміка видається недоречною (як каже мій приятель-учений, «щоб не робити собі гірше»). Отож, виходить, що всі надії в розвитку керамологічної критики покладаються на докторів, але саме їх і не вистачає.

Наприкінці 1980-х років до усвідомлення важливості критичних виступів, одним із перших серед керамологів, прийшов доктор мистецтвознавства, професор Юрій Лашук. Цьому сприяли й процеси демократизації українського суспільства і розпад російсько-радянської імперії. Щоправда, більшість публікацій вченого в цьому напрямку або не пов'язані з гончарством, або представляли полеміку з іноземними керамологами й істориками мистецтва, яких «прагнув застерегти... від тенденційних ідеологічних та політичних спекуляцій» [1, с.14].

Наприкінці 1990-х років усе частіше почала говорити про актуальність наукової критики ще один український керамолог, доктор мистецтвознавства, професор Фаїна Петрякова; і не тільки говорити, а й виступати на

* У дужках зазначено рік захисту дисертації

наукових форумах, у періодичі з критичним аналізом керамологічних публікацій, сучасного стану українського мистецтвознавства. Щодо цього програмно-показовою може бути хоча б її стаття «Наука як важливий чинник відродження визначних центрів народної художньої культури» [3]. Зокрема, Фаїна Петрякова писала: «Здесь нужно снова-таки сказать прямо: молчание современных искусствоведов по поводу многочисленных публикаций «романтиков» второй половины XX ст. весьма затянулось. Давно пора честно отмежеваться современной науке от обмана, лжи, подставок и перекрашивания в модные на то или иное время цвета идеологического толка... Короче! Нужен нелицеприятный, критический анализ всех материалов советского времени... Разумеется, анализ должен быть честным, верифицированным. Только на основе таких принципов представляется возможным создание, как реалии XXI века, украинской науки о народном искусстве Украины» [3, с.76-77]. На жаль, передчасна смерть обірвала зусилля Фаїни Сергіївни, спрямовані на «оздоровлення» українського мистецтвознавства і керамології. Масю ще один тупик на шляху розгортання керамологічної критики, вихід з якого бачиться один — усяляко сприяти підготовці докторів наук з керамологічної проблематики.

До цивілізованого сприйняття критики українські вчені не привчені, а тому віддаюко її авторам нерідко є недоброчливе ставлення з боку колег. Фаїна Петрякова не раз говорила про те, що її всюди «витісняють» і навколо створюється вакуум спілкування. І це за умов, коли й самі критичні статті даються шляхом довгих суперечливих роздумів. Ось, наприклад, фрагмент останнього листа Фаїни Петрякової:

«Шановний Пане Олесь!

Давно, дуже давно почала писати Вам листа! У грудні... потім переписала у січні... Й знову не відправила: адже був-таки малопримний сюжет: про все розповість рецензія, що додається...

Хотіла Вам передзвонити, щоб дізнатись щодо долі моєї статті про Волокитин (?), про той Опус, що я писала на конференцію 2001-го року...

Якщо Ви відмовились від них, то напишіть! Щиро й відверто. Ви ж знаєте, як це важливо в наш суперагресивний час...

2.3.002

R.P.S... Між іншим, я з ним порадилась по телефону щодо рецензування тої (леле! нікчемної статті)».

Отож, наукова критика потребує високого фахового рівня знань і не менших зусиль, роздумів, переживань, аніж написання чергової (планової) статті.

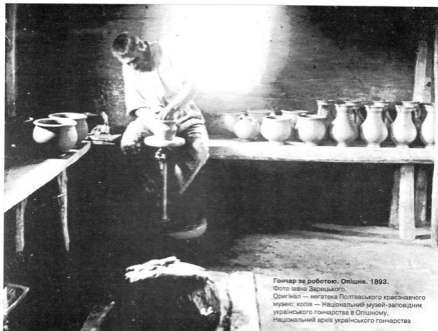
Життєздатність керамології — в її точності, достовірності, адекватності історичним реаліям та в імунитеті до наукоподібної міфотворчості, яка впродовж останнього десятиліття заповнила українські історичні науки. Якщо ми в національному масштабі рішуче заявили, що хочемо мати сучасного рівня українську керамологію, мусимо ще й забезпечити розвиток керамологічної критики. Це неодмінна умова розгортання фундаментальних наукових студій, спрямованих на одержання нових знань про закономірності виникнення й розвитку гончарства, його роль і місце в традиційно-побутовій і сучасній культурі українців та інших етносів. Забезпечити пріоритетні позиції України в світовій керамологічній думці можна, тільки взявши на знамено нашого поступу закличні слова Українського Пророка:

«...Та читайте
Од слова до слова,
Не минайте ані титли,
Ніже тії коми,
Все розберіть... [5, с.261]

1. Лашук Юрій. *Покутська кераміка*. — *Опішне: Українське Народознавство*, 1988. — 160 с.; іл.
2. Овсійчук Володимир. *Стан мистецтвознавства в Україні // Народознавчі зошити*. — 1999. — №5. — С.593-597.
3. Петрякова Фаїна. *Наука як важливий чинник відродження визначних центрів народної художньої культури // Українська керамологія: Національний науковий щорічник*, 2002. — *Опішне: Українське Народознавство*, 2002. — Кн.2. — С.74-78.
4. *Словник іншомовних слів / За редакцією О.С. Мельничука*. — К.: Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1975. — 776 с.
5. Шевченко Тарас. *Кобзар*. — К.: Дніпро, 1977. — 600 с.



Сім'я опішненського гончаря (Федора Чирвенка?). Опішне. 1893. Фото Івана Зарецького. Оригінал — негалека Полтавського краєзнавчого музею; копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



Гончар за роботою. Опішне, 1893.

Фото Івана Зарецького.

Оригінал — негативка Полтавського краєзнавчого музею; копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

ЕКОНОМІЧНЕ СТАНОВИЩЕ ОПІШНЕНСЬКИХ ГОНЧАРІВ НАПРИКІНЦІ ХІХ-НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Виготовлення з глини різноманітних виробів своїм корінням сягає в далеке минуле. Факт виникнення та розвитку гончарства пов'язується з переходом первісних суспільств від присвоювальної, кочової (збиральництво, мисливство, рибальство) до відтворювальної, осілої (землеробство, скотарство) форми господарювання, хоча глина використовувалася в повсякденному побуті задовго до того, коли відбувся цей перехід.

Глиняні вироби є найбільш масовими поміж пам'яток археологічних культур найдавніших часів. Вони є важливим матеріалом для обґрунтування різних наукових висновків і водночас є одним із найяскравіших показників рівня розвитку певних суспільно-економічних формацій. Кераміка допомагає відтворити реальну картину давніх торговельних зв'язків, характер виробництва, розвиток будівництва та техніки. Вона також є вагомим історичним джере-

© Людмила Метка, керамолог, аспірант

(Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, Київський національний університет імені Тараса Шевченка)

лом для пізнання і вивчення культури і побуту народу, спорідненості окремих етносів.

Виготовлення керамічних виробів зосереджувалося в районах, багатих на родовища глини як основної сировини для формування посуду¹. Широкі простори Лівобережної України багаті на поклади високоякісних глини, які можуть використовуватися для виготовлення різноманітних виробів — від цегли до фарфору включно. На Полтавщині кінця XIX ст. родовища глини були відомі в 15 повітах: у басейнах рік Удаю, Ворскли, Сули, Псла, Орелі, Орчика та ін. Гончарне ремесло тут відоме ще з часів неоліту (VI-IV тис. до н. е.) і успішно розвивалося там до 1920-х років.

У Зіньківському повіті найбільш розвиненим гончарським регіоном було містечко Опішне з навколишніми селами. Глибина залягання гончарних глини тут сягає в деяких місцях 17 метрів. Жовто-бурі глини мають характер лесу і поступово переходять у пласт в'язких глини (місцева назва «злей»), які в проваллях та по долині ріки Ворскли виходили майже на поверхню.

Безпосередньо під глеєм лежить пласт рябих гончарних глини товщиною залягання від 1 до 3 метрів. Вони належать до групи легкоплавких глини з точкою плавлення 1150-1350°C. Ці глини лежать над шаром білих і жовтих кварцових пісків, під якими залягає шар сірої гончарної глини. Поклади, як верхнього, так і спіднього пластів, тягнуться долиною р. Ворскли від с. Куземин Сумської області до с. Великі Будища Диканського району і займають площу близько 200 кв. км². Наявність великих покладів різноманітних глини на незначній глибині та достатня кількість лісів сприяли розвитку керамічного виробництва в цій місцевості.

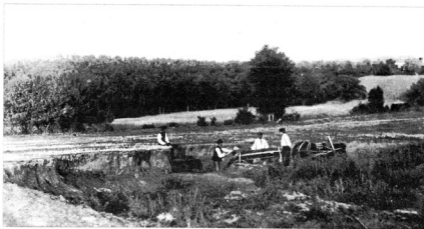
На першу половину XIX ст. Опішне стало одним із найбільших гончарних осередків Полтавщини³. Через містечко пролягала поштова дорога з Полтави на Ромни і через Котельву на Охтирку Харківської губернії. Тут проживали 1530 козаків, 70 державних і 202 поміщицьких селян, а ще купці та міщани⁴. Серед ремісників та кустарів найбільше було гон-

Куток «гончарської столиці» — Опішне. 1899. Фото О.М. Павловча.

Оригінал — Російський етнографічний музей у Санкт-Петербурзі (Російська Федерація);

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





Олішненські гончарі беруть глину. Олішно. 1893. Фото Івана Зарецького.

Оригінал — негатака Полтавського краєзнавчого музею; копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішному, Національний архів українського гончарства

чарів. За даними Миколи Арандаренка, по Олішненській волості на той час їх налічувалося 400 чоловік. У цього ж дослідника ми натрапляємо на повідомлення про те, що «...в Олішні хороше горшечне заводи, преимущественно у козаков. На зтих заводах делается весьма хорошая горшечная посуда без полуды, также луженая или обливная...Горшечная посуда продаётся в своей губернии и отправляется в Новороссийский край...»⁵

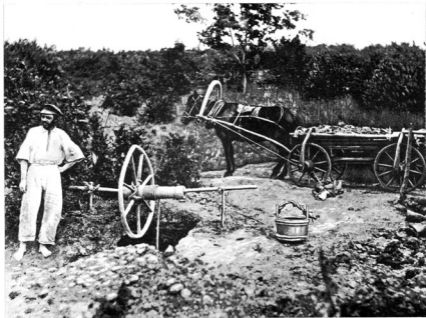
Займатися ремеслами, у тому числі й гончарством, багатьох селян змушувало безземелля та мало-земелля: після селянської реформи 1861 року в більшості хліборобів залишилися лише городи. Скрутне економічне становище стимулювало перехід частини населення до заняття кустарними промислами (ткацтво, шевство, гончарство та іншими). Останні сягнули найвищого розвитку саме там, де густота населення була найвищою. Статистичні дані фіксують на межі XIX–XX століть швидке зростання кількості гончарів у багатьох місцевостях та виникнення ряду нових осередків. Етнограф Віктор Василенко в своїй роботі «Кустарні промисли в Полтавській губернії» зазначає, що в Олішному, на 1885 рік, були 224 гончарські господарства, у 1915 році там зафіксовано 296 господарств, що займалися гончарством, а в 1920-х роках — 363 господарства⁶.

Економічний стан гончарських господарств визначається двома головними факторами: продуктивністю селянського господарства та прибутковістю гончарного виробництва. Гончарі, як і інші кустарі, що

вийшли з селянської маси і жили на селі, не втрачали зв'язку з хліборобством, яке для них було допоміжним заняттям. Цей зв'язок найбільш показово виявлявся в площі орної землі, якою володіли гончарі, та кількістю робочої худоби.

У 1893 році дослідником Іваном Зарецьким в Олішному було обстежено 186 господарств гончарів (горшечників, мисочників, посудників, цегельників), у яких гончарством займалися 804 особи, включаючи жінок. Їм належали 55 десятин землі. 148 господарств мали тільки присадибні ділянки без орних земель, 10 господарств — менше десятини землі; 21 — від 1 до 3 десятин, 5 — 6 десятин; 2 сім'ї були безземельні. Окрім того, гончарі двох господарств мали до 6 десятин додаткових орних земель, кілька сімей здавали свої наділи в оренду іншим селянам. Найбіднішими щодо власності на землю серед гончарів Олішного були посудники. З 9 сімей одна була безземельною, а інші вісім мали тільки присадибні ділянки без орної землі. Цегельники (13 господарств) також не мали посівних земель, окрім присадибних ділянок, а 2 сім'ї здавали свою землю в оренду. Орні землі площею від 3 до 6 десятин мали й обробляли особисто тільки 6 із 130 господарів-горшечників⁷.

Якщо 1893 році, за даними дослідження Івана Зарецького, в Олішному було 429 гончарів, то, за даними Полтавського губерньського земства, у 1910 році їх налічувалося тут уже 554. Тоді в Олішному було обстежено 237 дворів гончарів. Середня кількість землі на одне господарство становила 1,5 деся-



Видобування глини. Фрагмент фотографії, Опішне, 1893. Фото Івана Зарецького.
Оригінал — негативка Полтавського краєзнавчого музею; копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

тини⁸. Гончарі в 70% випадків не мали робочої худоби, порівняно з 18% пересічних селянських господарств. П'ята частина обстежених господарств гончарів не мала не тільки коней чи волів, а й навіть корів чи овець, продукція яких передовсім призначається для власного споживання. Коней гончарі використовували в основному для перевезення глини і своїх виробів. За матеріалами цього ж обстеження, близько 66% гончарських господарств зовсім не мали землі⁹. Це дозволяє зробити висновок, що гончарі на той час майже зовсім відійшли від хліборобства, а третина майстрів, які мали орну землю, за відсутності робочої худоби, власноручно її не обробляли. Безумовно, що для гончаря було вигідніше збільшувати виробництво гончарних виробів і купувати все необхідне за виручені гроші, аніж працювати в рілніцтві.

З часом економічне становище гончарів погіршувалося. Гончарі-землероби, які займалися своїм ремеслом лише у вільний від сільськогосподарських робіт час, жили з більшим достатком, аніж ті, які всі засоби для життєдіяльності здобували лише гончарством. Свої виробі гончарі збували, переважно,

на місцевих ринках, бо перевозити їх на далекі відстані було важко через його громіздкість і відсутність власних транспортних засобів. У міру того, як кустарі все більше й більше відривалися від землі і ставали майстрами, які жили виключно зі свого промислу, все важливішу роль в їхньому трудовому житті і товарообміні починали відігравати скупники. Гончарі не мали достатньо часу, щоб самим продавати вироби на ринках і ярмарках, а ціни, які встановлювали лихварі, були низькими. Значна частина доходів від збуту виробів осідала в кишенях скупників, що спричиняло поступове закабалення кустарів. Кабала зростала, залежно від того, як швидко кустарі ставали безземельними і їхня праця залишалася єдиним джерелом для існування¹⁰.

Які ж заробітки мали гончарі? За підрахунками Полтавського губерньського земства, зробленими в 1898 році, гончарі, працюючи по 6-9 місяців у рік, заробляли в середньому 72 карбованці (25-30 копійок у день)¹¹. Більшість із них користувалися недосконалими технічними прийомами та інструментами, у багатьох не було окремих приміщень для висушування

виробів — це доводилося робити в хаті на полицях, чи на печі, а швидке висушування спричиняло появу тріщин. Щоб уникнути цього необхідно було додавати в глину велику кількість піску, що призводило до виробництва неякісних виробів. Печі для випалювання, за браком коштів, теж були недосконалими, а будівництво нових печей та приміщень для сушіння виробів, потребувало додаткових коштів, що було непосильним тягарем для більшості кустарів.

Картина розвитку гончарства у селянських господарствах була б неповною, якщо хоча б кількома словами не згадати про побут та умови, в яких кустарям доводилось працювати.

Повсякденне життя гончарів мало чим відрізнялося від життя селян. Вони також багато і тяжко працювали, у свята ходили до церкви та до шинку. Їхнє житло відрізнялося хіба що більшою вогкістю та насиченістю випарани від висушування виробів у приміщенні. Зі стін та стелі постійно скапувала вода, від чого вони швидко руйнувалися. Вікна взимку ніколи не розмірзалися, і темне приміщення ставало ще темнішим. Здебільшого гончарі працювали, харчувалися й спали в одному й тому ж приміщенні, рідко, особливо

в холодну пору року, чистили одяг і міняли постільну білизну, а іноді не мали її зовсім, нечасто милися¹². Такі умови життя і праці призводили до частих захворювань і, як наслідок, високої смертності гончарів і членів їхніх сімей. За даними ЗАГСу (районного і окружного) та анкетування самих гончарів, проведеного протягом 1924—1926 років, середня смертність серед гончарів Опішного становила 25,6 чол., народжуваність — 34,6 чол. на 1000 чоловік населення, тоді як у інших професійних групах населення відповідно: смертність — 21,5 чол., народжуваність — 46,4 чол. Внаслідок цього, приріст населення серед гончарських родин складав 9 осіб на 1000 чол., що було значно менше, порівняно з іншими (24,9 осіб на 1000 чол.). Також зафіксовано велику смертність дітей у сім'ях гончарів — 211 новонароджених із 1000 помирили ще до року. Гончарі страждали на хронічні захворювання шлунково-кишкового тракту, сечостатевої та серцево-судинної систем. Від довгого сидіння у них часто спостерігалася деформація грудної клітки, хребта та стопи, що також відображалось на здоров'ї. Звичайним явищем були хвороби, пов'язані з нервовою системою: часті головні болі, дрижання рук,

Гончарний рід на ярмарку. Полтава. 1894. Фото Івана Зарецького.

Оригінал — негативка Полтавського краєзнавчого музею; копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



дратівливість. Внаслідок роботи зі свинцем, відбувалося поступове отруєння всього організму, що й призводило до підвищення показника смертності серед гончарів¹³.

Таким чином, можна зробити висновок, що життя гончарів-кустарів на межі XIX–XX століть мало дуже багато складностей: безземелля та малоземелля, надто повільний прогрес у технології виробництва, важкі побутові умови, конкуренція, залежність від скупників-лихварів.

Такий стан справ викликав занепокоєння прогресивно налаштованих людей, які зніщували вивчення кустарних промислів. У 1876 році було створено «Комісію для дослідження кустарних промислів при Раді торгівлі та мануфактур Міністерства фінансів». На Полтавщині 1904 року засновано Кустарний склад, який займався реалізацією виробів народних мистців на комісійних засадах. При складі також було створено музей, який, окрім постійної експозиції, влаштовував виставки-продаж виробів кустарів¹⁴. З метою збереження і розвитку надбань народної художньої

культури та поширення серед кустарів технологічних знань у різних місцевостях України було засновано спеціальні художньо-промислові школи та навчальні майстерні. Так, у Опішному, вперше на Лівобережній Україні, у 1894 році відкрита земська губерньська гончарна майстерня. На жаль, відсутність професійного керівництва та спеціаліста-технолога гончарного виробництва, не сприяли виконанню одного з головних завдань — навчання майстрів новітнім способом виготовлення глиняних виробів. У 1899 році майстерня припинила своє існування. Пізніше подібні навчальні заклади були відкриті в м. Миргород (Художньо-промислова школа імені Миколи Гоголя), с. Глинському Роменського повіту, с. Постав-Муха Лохвицького повіту. Незважаючи на певні труднощі, діяльність цих майстерень та шкіл показала, що навіть за таких складних умов життя та праці творчий дух у гончарів не згасав. Їхні вироби, завдяки виставковій діяльності шкіл та зусиллям земських діячів, стали цінувати не лише в Україні, а й далеко за її межами.

1. Матейко К.І. Українська народна кераміка XIX–XX століть: Дисертація на ступінь кандидата історичних наук. — Львів, 1953. [Рукопис]. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп.2. — Од. зб.1. — 189 арк. — С.35.
2. Крюков В.К. Житло і побут гончаря // Ганчарне виробництво, його шкідливості та шляхи оздоровлення. — Полтава: Полтавська окрінспектура охорони здоров'я, 1929. — С.14.
3. Клименко О. До історії народної кераміки Опішні дореволюційного часу // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. — Київ–Опішне: Молодь–Українське Народознавство, 1993. — Кн. 1. — С.262.
4. Арандаренко Н. Записки о Полтавской губернии: В трёх частях. Часть III, составленная в 1847 году. — Институт рукопису Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського. — Ф. I. — 771. — С.35.
5. Цит. за: Пошивайло Олександр. Соціально-економічні відносини в середовищі гончарів містечка Опішного, що на Полтавщині, в XIX — на початку XX століття (історико-етнографічне дослідження). — Київ, 1982. — С.2 (рукопис).
6. Крюков В.К. Житло і побут гончаря // Ганчарне виробництво, його шкідливості та шляхи оздоровлення. — Полтава: Полтавська окрінспектура охорони здоров'я, 1929. — С.15.
7. Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. — Полтава: типо-литогр. Л.Фришберга, 1894. — С.120.
8. Кустари и ремесленники Полтавской губернии. Цифровые данные по уездам и волостям губернии. — Полтава: типо-литогр. Л. Фришберга, 1913. — С.27.
9. Там само. — С. 21.
10. Денисов Н. Кустарные промыслы в Малороссии // Кустарная Россия: Вестник кустарной промышленности. — Петроград: типография журнала «Спорт и фавориты», 1918. — № 10–11. — Приложение. — С.152.
11. Там само. — С.152.
12. Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. — Полтава: типо-литогр. Л.Фришберга, 1894. — С.126.
13. Руденко Е.І. Данне демографического обследования гончаров // Ганчарне виробництво, його шкідливості та шляхи оздоровлення. — Полтава: Полтавська окрінспектура охорони здоров'я. — 1929. — С. 91–96.
14. Лощук Ю.П. Українська народна кераміка XIX–XX ст.: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. — Львів, 1969. — Рукопис. — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Ф.1. — Оп. 2. — Од. зб. 16/1. — С.133.



Святий Юрій на коні в супроводі двох вовків.
Полів'яна кахля з куреня Кам'янської Сні. 1730-1734.
Знайдено 1975 року експедицією Державного історико-культурного заповідника на о.Хортиця, під час розкопок Кам'янського городища. Фото Арнольда Сокульського [33, с.21]

ГОНЧАР — ПЕРУНІВ ЖРЕЦЬ

Питання про святих — покровителів цехових об'єднань ремісників XVII-XX ст. є важливим для української етнології, оскільки дозволяє пролити світло на існування ремісничих спілок у княжій Русі та виявити їх зв'язок з язичницькими культурами. Одним із покровителів гончарства вважався святий Юрій Змієборець — чи не найбільше пошанований в Україні. Б.О.Успенський, автор ґрунтовного дослідження східнослов'янського культу св.Миколи Мірлікійського в контексті двовірства, зробив, поміж іншого, і таке спостереження: якщо культ св.Миколи характерний для Росії (особливо її Півночі), то в Україні «св.Георгій ставиться вище Миколи, тут можуть навіть вважати, що Микола — «породи московської», і він протиставляється «руському Юрку» [53, с.32].

Ніжинський гончарний цех вважав святого Юрія своїм патроном і зображав його на своїй цішці [56, с.301, 483]; його свята (23 квітня і 26 листопада за старим стилем) відзначалися урочистою літургією та

бенкетом всіх членів об'єднання. Про шанування святого Юрія гончарями Опішного свідчила наша незабутня гончарівна Олександра Федорівна Селюченко [25, с.65]. До початку XX ст. від Слобожанщини до Прикарпаття народні майстри зображали на кахлях козаків-вершників — Юріїв Переможців, які пронизують своїми списами зміїв [29, с.86, 109, 121; 30, с.22, 23, 24, 31, 32, 43].

Існує думка, що св.Юрій не міг бути «гончарським» святом, оскільки його функції начебто обмежувалися скотарством і землеробством [13, с.326]. Проте це не так. Весь комплекс святоюріївських легенд тісно пов'язаний з віруваннями військових чоловічих союзів. Ці утворення та породжені ними ритуали й міфи простежено в багатьох індоєвропейських народів: індоіранців, хеттів, греків, латинян, етрусків, кельтів, германців, балтів, слов'ян. Провідну роль у міфологічних уявленнях чоловічих союзів відіграв образ воїна-вовка. Усі члени союзу вважалися вовками (вовкулаками), а головним Божеством війни

КНИГОЗБІРНЯ

ІСТОРІЯ КЕРАМОЛОГІЇ
НАН УКРАЇНИ

© Костянтин Рахно, історик

— вовк. Ініціація молоді полягала в засвоєнні певних вовчих рис. Кульмінаційним її моментом було перетворення на вовка, тобто ритуальне переодягання у вовчу шкуру. Юнаки-воїни мусили жити далеко від поселень «вовчим життям», тобто постійно воювати та грабувати, доводячи в боях та грабівницьких наскоках свою сміливість і спритність.

Соціалізація юнаків у стародавніх арійців була підпорядкована культурі Божева війни та потойбіччя (у зв'язку з ініціаційною смертю), Бога-вершника і чаклуна. Важливо простежити його трансформацію в часі. Як правило, це Бог-громовержець та драконоборець, який часто фігурує в подобі вовка. Його прототип — Бог Парджанья (Індра) Рігведи, якого супроводжує небесна собака Сарам. Сарам є матір'ю двох страхітливих псів Шарбарів, що охороняють вхід у потойбічний світ. Двійник Індри в осетинів — військовий Бог Уастирджи (Тутир), часто теж в образі вовка. Він сам, або його пес, є батьком праматері всіх собак Сілам [27, с.61]. У людській подобі — це вершник на білому коні і в білій бурці, патрон вояків і подорожників. Показово, що ім'я його можуть вимовляти лише чоловіки, а для жінок воно табуоване і замінюється шанобливим висловом *laegty dzwar* — «Бог чоловіків» [1, с.331]. Бога стародавніх германських воїнів Одина супроводжують двоє священних вовків — Фері і Фрекі [5, с.212; 50, с.59], та й сам він нерідко постає у подобі вовка. У греків — це Зевс Лікейський, «Вовчий», якому приносили в жертву людей. У слов'ян таким був Перун.

Унаслідок християнізації, Один, Перун, Уастирджи та інші язичницькі Божева війни були замінені святим Юрієм — покровителем середньовічного лицарства Європи. Святий Юр успадкував вовчі атрибути своїх попередників. Він — господар, годувальник вовків, іноді набуває вовчої подобі, що яскраво простежується у фольклорі балто-слов'янських народів: «Святий Юр звіра пасе (вовків)», призначас Ім здобич. Вовк — «Юрова собака» [38, с.10; 7, с.335; 8, с.191]. На Поліссі та в Литві ще недавно вовків звали хортами святого Юра. «Центральне значення Драконовбилиці в культурі лікнотропічного чоловічого союзу добре засвідчено в балтійській і слов'янській народній традиції щодо ставлення до св.Юрія, — писав Р.Рідлі. — У християнській іконографії роль св.Юрія як Драконовбилиці, звичайно, засвідчена добре, але в балтійських та слов'янських землях він має велике значення щодо вовків та худоби взагалі». Вчений посилається на те, що в Україні вовків звуть «псами св.Юрія»: «Якщо ми повернемося до Литви, то виявимо, що св.Юрій не тільки заступив Коваля як драконовбилицю і став найбільш відомим святом у країні, але також почав асоціюватися з білими вовками, відомими як «Юрійові вовки» чи «хортя». Далі ми знаходимо, що

в дохристиянські часи найчастішими аватарами Драконовбилиці були сокіл та білий чи невразливий залізний вовк. М.Гімбутас не тільки звернула увагу на те, що Юрій вважався правителем вовків і що білий вовк вважався божественною істотою — справжнім царем звірів у Білорусі, — але вона далі приходить до думки, що Юрій ніг мати вовчу аватару, подібно до Волха Всеславича, богатиря з російської білини», яка відображає паралель до давньослов'янського Бога Перуна. Перун гідний порівняння з ведійським Іन्द्रою та іранським Веретрагною, котрим, як драконовбилицям, знаходимо паралелі в образі св. Юрія в балтійській та слов'янській фольклорних традиціях. Слід також відзначити, що Перун асоціюється з вілами — балтійськими войовничими дівами, які «можуть з'являтися в подобі вовків і спричиняти вітер та шторми» [57, с.326-327]. Віли відомі також в Україні, Болгарії, Македонії, Сербії. Р.Рідлі співставляє це зі «Словом о полку Ігоревім»: «...подобію вльпи грозу всрожать по яругамъ» [48, с.9].

Штормовий вітер часто пояснювався як набіг душ померлих або як виття страхітливих вовків [57, с.327]. Стародавні греки також уявляли людські душі у вигляді хтонічних собак [34, с.52]. Валлійцям, коли у горах вила буря, вчувався гавкіт лекельних собак (*croen apnwn*), які переслідували душі померлих [3, т.1, с.733]. Це мотив «дикого полювання» (*wilde Jagd*) — однієї зі складових Однорівної міфології, відомої також кельтам [24, с.77; 3, т.1, с.724-729; т.3, с.794-795], індійцям [58, с.73] та українцям (принягдіно до св.Юрія [55, т.1, с.55, 58]).

Власне, святий Юрій і Микола, яким молилися під час першого вигону худоби на пашу, тобто на Юрійів день — 23 квітня [6, с.109], — це ті ж Боги, якими присягали русичі, — Перун і Велес. Їм же поклонялися й ремісники.

Святий Юрій, очевидно, замінив Перуна в ролі покровителя гончарства — цього чаклунського і мандрівного водночас ремесла. О.Пошивайло вважає, що гончарі були причетні до комплексу Юрійівської обрядовості, яка сягає своїми коренями язичницьких часів, «можливо, в ролі жерців під час обрядів жертвоприношення» [44, с.102]. Дані літописів та фольклору підтверджують можливість участі гончарів у жертвоприношеннях Богу війни, грози та дощу — Перуну: «Иде пидблянинь рано на рѣку, хотя горнеци везти въ городъ, оли Перунъ (скинутий у Волхов. — К.Р.) приплы къ берви (варіант: «къ березу, къ бервы». — К.Р.), и отруну и шестомъ: «Ты, — рече, — Перунице, досыти еси ѣль и пиль, а нынѣча поппови прочь». І Перун, як стверджують Новгородський III-й та Софійський I-й літописи, «плы изъ свѣта во кощное, сирѣчь во тму кромѣшную» («въ преисподнее») [42, с.121; 41, с.207].

Тут масно згадку гончаря з новгородського села Підба — колишнього язичника, який «ловів і кормив» з жертвового посуду Перуна. Прикметно, що з Богом він розмовляє на рівних і зустрічається саме по дорозі на ярмарок, цебто тоді ж, коли і в українських переказах гончарі здибуються з упирами, чортот, св. Юрієм. Останній, як і Перун, пов'язаний з потойбіччям — святий Юрій є опікуном українців на тому світі [7, с.151]. А ось відома кожній українській дитині пісенька-закличка:

Іди, іди, дощику!
Зварю тобі борщику
В череп'янім горщику.
Тобі — каша, мені — борщ,
Щоб ішов густіший дощ! (ПІМА, Лохвичина).

Роль глиняного посуду в магичній практиці викликання дощу докладно висвітлена в працях О.Пошивайла [44, с.285-290] та І.Пошивайла [43, с.251, 258, 150]. Характерно, що полтавські гончарі в XI-XIII ст. використовували як тавро-оберег посуду «громовий знак» Перуна [36, с.32].

Не слід тішитися хибним уявленням, що віра в Перуна зникла сама собою після того, як Великий князь Володимир Святославович повелів зруйнувати всі язичницькі святилища, а дерев'яні зображення Перуна повкидати в ріки. Народні боги — безсмертні. Ще в XIV ст. священники продовжували скаржитися: «Но и нынѣ по Украинѣмъ молятся ему, проклятому Богу Перуну» [20, с.152].

В українському фольклорі Перун згадувався до XX ст. По сьогодні збереглися й деякі рудименти його культу, які інколи набули невідомої форми. Хто б міг здогадатися, що хвацьке народне биття горщиків лише порівняно недавно перетворилося на невинну гру. Істинні її витoki — у традиційних кривавих жертвоприношеннях Перунові. Його свяченням птахом і, відповідно, символом вважався півень. Ось тому в якості основної жертви володареві слов'янського пантеону слугували саме півні. Їх різали дружинники князів Олега і Святослава біля священного дуба на острові Хортиця (найбільшому острівці Запорозької Січі) перед тим, як спуститися на човнах до Чорного моря і далі, під вітрилами, пройти до Царгорода. Їх різють і досі по глухих селах — причому саме на день Іллі, — ще одного втілення Перуна (20 липня за старим стилем).

Утім, найбільш вражає жертвоприношення за часів язичницького поклоніння Перунові полягало в іншому. Півнів закопували в землю так, що на поверхні залишалося лише голова. Потім кожному бажаному зав'язували очі, давали в руки коротку жердину, розкручували і залишали сам на сам з велінням Дощ. Влучиш і розгатиш з усього розмаху півнячу голову — значить, ти любий Перунові, він приймає тебе і бере

чоловіка під своє покровительство. Не влучиш — значить, не судилося і на прихильність богів навряд чи варто розраховувати. У первісному вигляді цей стародавній звичай зберігся у лужицьких сербів з тією різницею, що по жертвовому півню б'ють не жердиною, а ціпом. У решті слов'янського світу після викоринення народної віри півні були замінені звичайними горщиками. Схема ж самого ігрища і щирий азарт учасників практично не змінилися [12, с.346].

Горщик виступає семантичним дійником улюблених жертв слов'янського громовержця: людини — бика — півня. Його розбиття символізує смерть жертви. То ж чи не варто, зважаючи на це, розглядати обрядове биття посуду на народинах, хрестинах як початок ініціації; на завершенні шкільного навчання, козацькому ритуалі «прощання зі світом», на весіллі і похоронах — як залишок жертви Перунові, покровителів «обрядів переходу»?

Із Перуном пов'язана й назва відомого гончарного осередку на Поділлі — с.Бубнівки. Вона однокорінна з назвою Бубницького замку, залишки якого знаходяться на однойменних скелях біля с.Бубнище Долинського району Івано-Франківської області. Печеру в Бубнищі вчені, починаючи з Д.Дорошенка, вважають храмом Перуна. У місцевій легенді дії цього бога описуються так: «Перун кидає блискавки, б'є громами, а коли вже добре змучиться, то сходить з м'яра, лягає на зеленій мураві перед тими каменями, по яких бубнив блискавками, і відпочиває». Від того, що він «бубнив», тобто вдаряв громами й блискавками, виводиться назва скель і розташованого поблизу села Бубнище [2, с.498-499].

Культ Перуна взагалі пов'язаний з горами та узвишсям [18, с.109-111], з вогнем і спекою [3, т.1, с.249, 254-256], а звідси — й з гончарями. До першого весняного грому, тобто до візду Перуна на небо, не відчиняється земля [37, с.24]. Цю функцію відкривання землі також укладував святий Юрій [55, т.2, с.31].

В.Гнатюк записав у Бандрові на Закарпатті повір'я, що пов'язане Перуна з культом глини: «Перун забив вілці. Гонили пастухи долів і як загреміло і забило дві вілці. В нас мовлять, жи Перун — то злий дух. А вілці охиють, би вийшов, як ще теплі, жиби обернув їх там головами, де хвостами, але треба їх глиною присипати» [9, с.100]. Осетини також вірили, що св.Ілля може воскресити вбитого громом. Для цього за ним три дні голосили, а потім ще три дні сподівалися, що похований встане з могили [15, с.51-52].

Інколи в ролі громовержця виступав і святий Юрій. У народній уяві під час грози він носить в небі на білому коні і полює на чортів, стріляючи в них громовими стрілами [8, с.174]. Почувши звук грому, казали: «Гур-гур, Іде святий Юрі!» [45, с.355]. У Ста-

робільському повіті грім вважався гуркотом возу, на якому святий пророк Ілля (Перун) горшки везе [7, с.262]. Таким чином, Бог-громоверзець надіявся нехитрою професією горшківоза. Ці та інші перекази (про створення людини, наприклад) спростовують тезу В.Зеленчука щодо відсутності в Україні і в Європі взагалі Божества гончарства [13, с.325-326] і доводять неправомірність механічного перенесення на український ґрунт висновків російських етнографів. У Московщині, де кияворуські селяни-колоністи швидко розчинилися в мисливсько-скотарському фінському населенні, культ «скотьего Бога» — Велеса [23, с.93], згодом — святого Миколи, домінував над іншими. Тривала відсутність власного елітарного війська призвела до втрати Перуном свого військово-езотеричного аспекту. Під етнічним і культурним впливом фінно-угрів гончарство в Московщині взагалі занепало [8, с.64]. Тому й уявлення про святого Юрія в українців значно відрізнялися від російських, зберігаючи ряд архаїчних рис.

Святий Юр — покровитель українського козацтва. На його весняне свято (23 квітня) починали свої походи киявські князі, хрестоносці та запорожці. На кахлі XVIII ст. з Кам'янської Січі святий Юрій сидить верхи на коні, стрункий, усміхнений, у руці — козацький спис з прапорцем, на голові — шолом. Його супроводжують два вовки [33, с.21] (див.: мал.). Зміборець владний, інколи навіть жорстокий, але по-совому справедливий. Він — по той бік добра і зла. Завжди в оточенні вовчої зграї, святий Юрій — «вовчий Бог» — здійснює свій праведний суд над людьми і звіриною. Він посилає своїх «хортів» карати грішників. Лише випадково стає відомо, що то не звичайні вовки, а вовкулаки — юнаки-перевертні, котрі щонаочі вирушають виконувати свій лицарський обов'язок [4, с.496-497; пор.: 16, с.125-127]. Чоловічі союзи первісних племен також здійснювали тасме правосуддя. Маски і звірині шкури деперсоніфікували воїнів, рятуючи їх від кровної помсти родичів загиблих. Тасміні ритуальні спілки досить успішно поєднували активне афішування акцій, здійснених братством (у тому числі, через нескладний, але надійний механізм чуток і домислів, щедро прикрашених жахами, магією і містикюю) — із суворим зберіганням інкогніто їх учасників. Десь тут ховаються витoki українських легенд про вовкулаків.

Розголошування тасмиць сіроманців і підлядання за ними каралося смертю. На Чернігівщині було записано три бувальщини про підслуховування людьми, які сиділи на деревах, розпоряджень св. Юрія. Причому, тільки одна з них закінчилася щасливо — саме для гончаря, а дві інших підслуховувачів, за наказом святого, були з'їдені вовками. Ось, наприклад, що трапилося з ріпкинським гончарем:

«Їхав один ганчар з Ріпок, приїхав у долину, остановився, коли біжить сила вовків. Він бачить, що біда, і ліз на дуба. Потім того прийшов якийсь чоловік (а то був Єгорій святий).

— А злізь, — каже, — каже, — як тобі смерть, то й на дубі буде смерть. Злазь, нічого тобі не буде, лгай!

Той чоловік зліз і ліг. Він (св. Юрій) став їх розправлять: тому туди, тому туди, а дванадцять чоловіка (ісі!) у двір до знахаря, камучи:

— Коли він знахарь, то я луччий за його знахарь.

А в того знахаря та була саросня (сорок) коней. Так вони їх усіх до світа й виложили. А той чоловік устав уранці й поїхав» [10, с.9].

26 листопада — осіннього Юрка: «по-народньому, Вовче Свято, його святкують, щоб вовки худоби не хапали, бо Юрій керує вовками» [23, с.304]. Таке свято, аналогічне осетинським святкуванням Сир Тутир, відзначали в давнину й на Поліссі та Гуцульщині. Селяни звечора міцно закривали стайні, не ходили до лісу й остерігалися вирушати в дорогу, вважаючи, що в цей день небезпечно зустрічатися зі звірами [47, с.206; 52, с.46]. Сучасний етнограф і письменник В.Скуратівський записав на Рівненщині таку легенду, пов'язану з осінньоюріївським «Святом вовків»:

«Якось один гончар віз на ярмарок продавати свої вироби. Дорогою серед лісу його застала ніч. З усіх боків чулося погрозливе виття вовків, котрі відзначали своє свято. Щоб урятувати себе і коня, він узяв глечик і погукав у нього різними голосами.

Але тут-як-тут з'явилося кілька вовків.

— Чого ти нас кликав? — запитав найстарший звір.

— Я вас не кликав, — відповів гончар, — я лишень звірів одганяв...

— Але ж ти не людським, а вовчим голосом кричав, — оскавився вовк. — Пішли з нами!

Подорожному нічого не лишилося, як підкоритися наказові.

Невдовзі він опинився серед лісу на великій галявині, де горіло багаття і грілися вовки. Серед них був і чоловік з довгою бородою.

Подорожному також запросили до товариства.

— А тепер розкажуй, — звернувся до нього старець, — навіть ти кликав моїх братів?

Чоловік розповів йому все, як було. Тоді бородаць мовив:

— Оскільки ти порушив наш спокій, то мусиш почастуватися вовчою їжею, щоб стати членом нашого товариства, — і, наклавши у миску конячого м'яса, подав гончареві.

Гончар почав відмовлятися, посилаючись на те, що він не їсть конини.

Старець знову нагадав:

— Але ж ти порушив наш спокій, за що мусиш спокувати. Коли ти відновляєшся від нашого звичаю, то вовки з'їдять твого коня або тебе.

Чоловік, бачачи безвихідь, почав слізно проситися, що він бідний, має велику родину і малих дітей. Вовки порадилися і вирішили одлустити мандрівника, але коняку таки загризли. При цьому наказали горопасі, щоб він оповістив усіх людей, аби ті на Георгія ніколи не турбували вовків, бо то їхнє свято» [47, с.206-207].

Старець — голова вочого «братства» — це, звичайно ж, св. Юрія, котрий в українських легендах постає то лицарем на білому коні, ще молодим чоловіком, то свим дідом. Таку ж двоїстість дослідники відзначають і щодо Перуна [26, с.121]. Слов'яни теж уявляли його старим дідом з бородою [3, т.2, с.769; 37, с.23] (як германці Одина й Тора, а греки — Зевса). Однак, за Володимиром Святославовичем київський дерев'яний образ Перуна мав на «клавѣ сребреной» лише «усь злать» [40, с.52], як і воїни (пор. зовнішність вел. кн. Святослава Ігоревича (Завойовника) у диякона Лева Калойського [31, с.82]). Прикметно, що збори вовків відбуваються під дубом — священним деревом Перуна.

Можна прослідкувати також зв'язок між характерниками та їхнім святом — «найбільшим знахарем» Юрієм, котрий є званцем людської долі. У дружинному культурі Одина також втілювався германський фаталізм. Один є adeptом і вчителем усіх видів магії [49, с.13-14], винахідником рун — магичного алфавіту [5, с.202-204] і покровителем воїнів-звірів — берсерків [49, с.13]. У сфері психічної йому підпорядковуються екстаз, одержимість, поетичне та мистецьке натхнення. Що ж до розправи над знахарем, то ситуація помсти Одина пихатому земному конунгу типова для Едди (наприклад, «Річі Грінніра») [5, с.209-215]. А комплекс Юрївської обрядовості тісно пов'язаний з лікувальною магією, а якій велику роль відіграє керамічний посуд. Скажімо, якщо запідозрюють «вроки», то беруть тернове чи вільхове деревце, яке на Юрія було на ворогах, так звану «віху», спалюють з нього кілька гілок, беруть 9 або 27 жарин (9 — «число Перуна» [39, с.44]) і «відкидають» на криничну воду з ножа, аедучи відлік: «не дев'ять», «не вісім», «не сім» — і до «не один». Потім наохрест проводять тричі ножем і дають лити з трьох боків миски, проминають цією водою чоло, поплід грудьми, на кистях рук і колінах, а потім виливають ту воду, що лишилася, під дерево [46, с.127].

Так само характерна справа, якою св. Іор призначає гончаря. Давньорарський культ коня спричинив майже цілковите вилучення кіньського м'яса з харчового раціону кельтів, германців і слов'ян задовго до

утвердження християнства та його юдейського табу. (Пор. зневажливе:

І турецький коноід-паша,
Нехрещена душа... («Іван Богун») [14, с.107]).

Водночас конина не вважалася «нечистою», і на періоди жорстокого голоду харчова заборона знімалася (літописні звістки про Святослава і його воїнів у Білобережжі). Більше того, у острівних кельтів кандидат на королівський трон уподібнювався до білосніжного коня, м'ясо якого він мусить з'їсти, щоб увібрати в себе усі його чесноти [24, с.77].

Восени чоловічі союзи відзначали свято свого покровителя, на якого коніакі посвячували у воїни-вовки. Так, у осетинів ініціація (посвячення) молодих воїнів була пов'язана зі святом Уастирджі — патрона воїнів і вовків — у листопаді, під час якого проводилися різні військові ігри й змагання [54, с.67-73, 146-147]. У давньоперському календарі місяця, що припадав на жовтень-листопад, звався Vrkašana, тобто «місяць людей-вовків» [22, с.43; 19, с.407].

Свідки бенкетів минулого — величезні скіфсько-сакські жертovníки і казани — зберігаються нині в Ермітажі, музеях Алма-Ати, Ташкента. У дні весняного й осіннього свята воїнів у них варили м'ясо принесеного в жертву коня і з'їдали його, зібравшись разом. Це мусило гарантувати загальний добробут [28, с.110]. У давніх скандинавів конина була священною стравою на жертвоних учтах бондів і конунга, котрі влаштовували «восени, близько до зими, у Хладірі» (Сага про Хакона Доброго, XVII-XVIII), а також на свято Йоль (Коляду). Коли конунг Хакон повернувся у християнство, вожді змусили його похштувати кіньського м'яса і таким чином повернули його у віру предків. Коли Олав Трюггвассон охрестився, то, за легендою, Один спробував із ним ачинити так само. «Розповідають, що, коли Олав конунг гостював у Егвальднесі, одного разу увечері туди прийшов пкийсь чоловік, старий і дуже красномовний. У нього був капелюх з широкими крисами і лише одне око. Він унів розповідати про всі країни. Він почав розмову з конунгом. Конунгу дуже сподобалася його мова. Конунг питав його про багато речей, і гість завжди вмів відповісти на його запитання, так що конунг засидівся з ним до пізнього вечора (...).

Оскільки була вже пізня година, єпископ нагадав конунгу, що пора лягати спати. Конунг так і зробив. Але коли він роздягнувся і ліг у постіль, гість сів на східці коло його ложа і ще доаво розмовляв з конунгом. Конунгу все хотілося почути ще щось. Тоді єпископ сказав конунгу, що пора вже спати. І конунг заснув, а гість лішов.

Через деякий час конунг прокинувся і запитав, де гість, і велів покликати його. Але гостя ніде не знайшли. Наступного ранку конунг велить покли-

кати кухаря і того, хто готував напої, і питає їх, чи не приходив до них якийсь незнайомець. Ті кажуть, що коли вони збиралися куховарити, підійшов до них якийсь чоловік і сказав, що надто вже погане м'ясо варять вони до столу конунга. Потім він дав їм два великих і жирних шматки яловичини (звичайно ж, це була конина. — К.Р.), і вони зварили їх разом з іншим м'ясом. Тоді конунг велів усе це вариво викинути.

— Мабуть, це була не людина, — сказав він, — мабуть, це був Один, у якого язичники довго вірили. Але Одину не вдасться перехитрувати мене» (Сага про Олава, сина Трюггві, LXIV) [49, с.74, 76-79, 139].

Свідком подібного ритуального бенкету на осінньому святі і стає наш гончар. Йому пропонували причаститися жертвним м'ясом і увійти до таємної спілки воїнів. Відзначимо, що чоловічі союзи самі виготовляли обрядовий посуд для своїх ритуалів — навіть там, де гончарством займалися лише жінки [49, с.285]. Що ж до гукання у глечик, то порушення тиші провокує біду у багатьох міфах палеоазіатів та американських індіанців [35, с.159; 32, с.143-158, 196-197, 271-282, 296, 299, 310-321], а також інших народів, зокрема українців [11, с.36]. Існували спеціальні демони — Шум, Гукавиця тощо. У германському братстві «Люте воїнство» (Wütende Heer) чи в подібних ритуальних організаціях виття вовків є частиною неопишеного шуму, у якому змішані найбільш несумісні звуки. Ці шуми відіграють важливу ритуальну роль: вони готують буйну нестямю (екстаз) членів «чоловічого союзу». В первісних культурах шум розглядався як галос надприродних істот. То був знак їхньої присутності серед посвячуваних [16, с.216]. Воїни «Дикого полювання» також тероризували села жакливим

шумом [17, с.129]. Це нагадує реально зафіксований побут таємних ритуальних спілок в Африці, коли стукіт барабанів сповіщав, що жінкам і непосвяченим не варто виходити на вулицю. В українській легенді обов'язок повідомити про подібну заборону невластивим членам племі гончаря.

У зустрічі гончаря з вовками і св. Юром, також із живими мерцями, улирами в інших легендах, можна вбачати елемент посвячення, ремісницької ініціації. Довгі й небезпечні мандрі — важлива частина ініціаційного сценарію [16, с.310-311], а саме в зустрічі з померлими, котрі в певні дні повертаються на землю, полягало одне з випробувань [16, с.217]. Ініціант відходить від звичайного стану і наближається до надлюдського, спілкуючись з Предками (у тому числі, з тотемічними) і набуваючи їхньої магії. Часом гончар може виступати в ролі потужного чарівника, який навчається в упира обертати людей на вовулак [21, с.492-493]. Солдат в аналогічній білоруській легенді, навпаки, дізнається від упира, як розчаклувати перетворене на вовків весілля [37, с.237-239]. Цікаво, що в Абіссинії існує повір'я, нібито люди племені буда, котре займається ковальським і гончарським ремеслами, можуть перетворюватися на гім [51, с.145].

У нашій легенді гончар відіграє винятково важливу роль: він доносить до людей звістку про табу, виступаючи, таким чином, посередником між соціумом та надприродним світом звірів і Богів. Така ж посередницька функція властива йому як жерцві Бога-громовержця. Гончар безпосередньо входить у контакт з потужним джерелом чистої і безкомпромісної творчої енергії Неба, з уособленням немирущості Віри, Культури і Мистецтва нашої Нації — Перуном.

1. Абоєв В.И. Как апостол Петр стал Нептуном // *Этимология*. 1970. — М.: Наука, 1972. — С.322-333.
2. Арій Л. Рідна історія християнської України. — Львів: Сполом, 2000. — 544 с.
3. Афанасьев А.Н. *Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*. — М.: Индик, 1994. — Т.1. — 800 с.; Т.2. — 787 с.; Т.3. — 840 с.
4. Бельковский И. *Рассказ о вовулаках* // *Киевская старина*. — 1894. — Т.ХІІ. — №2. — С.495-497.
5. Беовульф. Старшая Эдда. *Песнь о Нибелунгах*. — М.: Худ. лит., 1975. — 752 с.
6. Борисенко В. *Основи господарської діяльності* // *Холмищина і Підляшшя: Історико-етнографічне дослідження*. — К.: Родовід, 1997. — С.103-115.
7. Булашев Г.О. *Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування*. — К.: Довіра, 1992. — 416 с.
8. Ваєк Хв.К. *Студії з української етнографії та антропології*. — К.: Мистецтво, 1995. — 336 с.
9. Гнатюк В. *Знадоба до української демонології* // *Етнографічний збірник комісії Наук. т-ва ім.Т.Шевченка*. — Т.XXXIII. — Ч.2. — Вип.1. — Львів: Друк. Наук. т-ва ім.Т.Шевченка, 1912. — 238 с.
10. Гринченко Б.Д. *Из уст народа: Малорусские рассказы, сказки и пр.* — Чернигов: Земская тип., 1901. — 488 с.

11. Давидюк В.Ф. Українська міфологічна легенда. — Львів: Світ, 1992. — 176 с.
12. Дежин В.Н. Тайны земли русской. — М.: Вече, 2000. — 480 с.
13. Докторська дисертація Олекс Пошивайла «Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна» // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. — Олішине: Українське Народознавство, 1996. — Кн.3. — С.343-405.
14. Думи (Історико-героїчний цикл) / Упор. О.Дей. — К.: Дніпро, 1982. — 159 с.
15. Дюмезиль Ж. Скифы и марты. — М.: Наука, 1990. — 239 с.
16. Зладе М. Оккультизм, калдовство и моды в культуре. — К.-М.: София-Гелиос, 2002. — 224 с.
17. Зладе М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. — К.-М.: София-Гелиос, 2002. — 352 с.
18. Иванов В.В. К этимологии балтийского и славянского названий бога грома // Вопросы славянского языкознания. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958. — №3. — С.101-111.
19. Иванов В.В. Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка // Известия АН, серия языка и литературы. — М., 1975. — Т.34. — №5. — С.399-408.
20. Иванов И. Культ Перуна у южных славян // Известия II отделения Императорской Академии Наук. — СПб., 1903. — Кн.4. — С.140-174.
21. Иванов П.В. Народные рассказы о ведьмах и упырях // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — К.: Либідь, 1992. — С.430-497.
22. Иванчик И.А. Воины-псы. Мужские союзы и скифские вторжения в Переднюю Азию // Советская этнография. — 1988. — №5. — С.38-48.
23. Іларіон, митр. Дохристиянські вірування українського народу. — К.: АТ «Обереги», 1992. — 424 с.
24. Кардани Ф. Истоки средневекового рыцарства. — М.: Прогресс, 1987. — 384 с.
25. Качкан В. Жива глина: Мандрівка в минуле та сьогоднішнє Опішано. — Опішине: Українське Народознавство, 1994. — 232 с.
26. Клейн Л.С. Перун на Кавказе // Советская этнография. — 1985. — №6. — С.116-122.
27. Кочев К.К. Туыр — владыка волков // Известия Юго-Осетинского НИИ АН ГССР. — Тбилиси, 1987. — Вып. XXXI. — С.60-71.
28. Кузьмина Е.Е. В стране Кавата и Африсиаба. — М.: Наука, 1977. — 144 с.
29. Лошук Ю.П. Локутська кераміка. — Олішине: Українське Народознавство, 1988. — 160 с.
30. Лошук Ю.П. Українські кашлі IX-XIX ст. — Ужгород: Госпроз. ред.-вид. відділ Закарп. облуправління по пресі, 1993. — 80 с.
31. Лев Диакон. История. — М.: Наука, 1988. — 240 с.
32. Леви-Строс К. Мифологии: В 4-х т. — Т.1. Сырое и приготовленное. — М.-СПб.: Универс. книга, 1999. — 406 с.
33. Ленченко С. На городищі Кам'янської Січі // Пам'ятки України. — К., 1990. — 1. — С.20-22, 56.
34. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. — М.: Мысль, 1996. — 975 с.
35. Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. — М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. — 576 с.
36. Мироненко К. Элементы христианской символики на давньоуруському посуді (за матеріалами археологічних досліджень посуду літописної Лтави 1997-1998 рр.) // Християнські старожитності Лівобережної України. — Палтава: Археологія, 1999. — С.30-33.
37. Ненадовац А.М. Святло таємничого вогнища. — Мінськ: Белорусь, 1993. — 287 с.
38. Номис М. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Збірники О.В.Марковича і других / Слов. М.Номис. — СПб.: Друж. Тиблена і Ко, Куліша, 1864. — 304 + XVII с.
39. Плачинда С.П. Словник давньоукраїнської міфології. — К.: Укр. письменник, 1993. — 63 с.
40. Полное собрание русских летописей. Т.II. Ипатьевская летопись. — СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1908. — XVI + 938+87+IV с.
41. Полное собрание русских летописей. Т.III. Новгородские летописи. — СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1841. — 308 с.
42. Полное собрание русских летописей. Т.V. Псковские и Софийские летописи. — СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1851. — 280 с.
43. Пошивайло І. Феноменологія гончарства: Семіотико-етимологічні аспекти. — Олішине: Українське Народознавство, 2000. — 432 с.
44. Пошивайло О.М. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. — К.: Молодь, 1993. — 408 с.
45. Приповідки, або українсько-народна філософія / Упор. Володимир Плав'юк. — Едмонтон: Асоціація Українських Піонерів Альберти, 1998. — Т.1. — 355 с.
46. Пушк С. Дараби плывуть у легенду. — К.: Рад. письменник, 1990. — 334 с.

47. Скуратієвський В.Т. Вінець. — К.: Вид-во УСГА, 1994. — 240 с.
48. Слово о полку Игореве /Под ред. В.П.Адриановой-Перетц. — М.-Л.: Изд. АН СССР, 1950. — 482 + 46 с.
49. Стурлусон С. Круг Земной. — М.: Наука, 1980. — 687 с.
50. Стурлусон С. Младшая Эдда. — Л.: Наука, 1970. — 254 с.
51. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. — М.: Политиздат, 1989. — 573 с.
52. Токарев С.А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX-начала XX в. — М.: Изд-во АН СССР, 1958. — 164 с.
53. Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей: Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 245 с.
54. Чочиев А.Р. Очерки истории социальной культуры осетин: (Традиции кочевничества и оседлости в социальной культуре осетин). — Цхинвали: Ирстон, 1985. — 290 с.
56. Шафонский А. Черниговского маметничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малая России. — К.: Унив. тип., 1851. — Ч.1-2. — 697 + XXII с.
57. Ridley R.A. Wolf and Werewolf in Baltic and Slavic Tradition // The Journal of Indo-European Studies. — 1976. — 4. — P.321-331.
58. Wikander S. Der arische Männerbund. — Lund: Hakan Ohlssons Buchdruckerei, 1938. — 111 s.

СКРОЧЕННЯ

ПМА — польові матеріали автора

18.06.2002



Кашля. Глина, відтиск у формі, теракота.
Опішне, 1820. Полтавський краєзнавчий музей.
Фото Олеса Пошвайла



Кашля. Глина, відтиск у формі, теракота.
Полтавщина. II полов. XIX ст..
Полтавський краєзнавчий музей. Фото Олеса Пошвайла



Публікуючи цю статтю, Інститут керамології-відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Колегіум мистецтва у Опішному, Правління Українського керамічного товариства, редакційна колегія і редакція «Українського керамологічного журналу» сердечно здоровлять її автора — відомого українського керамолога, доктора технічних наук, професора Белгородської державної технологічної академії будівельних матеріалів, члена редколегій «УЖ» та «Української керамології» ІГОРЯ НЕМЕЦА — зі славним 75-літтям (09.06.1927 р.н.) і щиро зичать підкорення незвіданих вершин у галузі технічної кераміки, нових відкриттів і творчого довголіття, невичерпності добродійної енергії, звазяття і могутнього здоров'я на багато літ!

МЕХАНОХІМІЧНИЙ СИНТЕЗ КОЛОЇДНИХ СИЛІКАТІВ — ТЕРМІНАЛ МАЛОЕНЕРГОЄМНИХ ВИРОБНИЦТВ ВОГНЕТРИВІВ І БУДМАТЕРІАЛІВ

Кремнезем — найбільш поширена речовина на Землі. У літосфері міститься 58,3% SiO_2 , причому у вигляді самостійних порід (кварц, опал, жалцедон) — близько 12%. Місячний ґрунт містить 42% SiO_2 , а кам'яні метеорити — у середньому 21%. Водночас кремнезем трапляється і в розчиненому стані у воді, в багатьох рослинах та живих організмах, у тому числі у ссавців, виконуючи суттєву роль у забезпеченні життєвих процесів. Традиційні штучні будівельні та інші матеріали, створені на основі кремнезему, — цемент і бетон, вогнетриви, силікатні стекла, груба і тонка кераміка, емалі і т.п. — мають велике значення в житті людини, і за масштабами виробництва стоять на першому місці, перевищуючи

кількісно продукцію металургійної і паливної промисловості.

Інтенсивний розвиток науки і техніки пов'язаний з отриманням і застосуванням різноманітних кластерних, колоїдних, мікрогетерогенних форм кремнезему з розвинутою поверхнею — золей, гелей та ультрадисперсних порошоків. Створено технологічні процеси виробництва нових кремнієамісних матеріалів, які мають цінні — задані і специфічні — властивості.

Різнманітне застосування вже знайшли кремнієвмісні адсорбенти і вибірккові поглиначі, носії активної фази в каталізові, армовуючі волокна для полімерних матриць, зв'язуючих для формувальних матеріалів, адсорбенти та носії для газової хроматографії та інші.

© Ігор Немец, доктор технічних наук, професор

(Белгородська державна технологічна академія
будівельних матеріалів, Російська Федерація)

Великий розвиток отримало модифікування поверхні дисперсного кремнезему, що дозволяє керувати адсорбційними властивостями та технологічними параметрами композитів, які синтезують.

Для розуміння й опису механізмів адсорбції, адгезії, хроматографічного розділення сумішей, зв'язування та цементування формувальних матеріалів і т.п. важливо вивчати природу взаємодії різних речовин з поверхнею кремнезему. У всіх подібних явищах основними факторами уявляються геометрія структури та хімія поверхні кремнеземистих частинок [1].

Одним із перших матеріалів, якому людина вправна* почала надавати форму, найчастіше виявлявся кремій. Його вибір був надзвичайно вдалим. Кремій твердий, міцний і як мінеральне утворення складається з кристалічного та криптокристалічного кремнезему. Мінералами, з яких складається кремій, є кварц ($\beta\text{-SiO}_2$), халцедон (волокнистий агрегат з найтонших голлоподібних кристалів кварцу) та низькотемпературний кристобаліт. Волокнисті агрегати халцедону зв'язують зерна кварцу та кристобаліту в монолітний камінь, якому можна було надавати будь-яку форму (сокира, молоток, крем'яні наконечники, стріли та ін.). Проте крем'яні знаряддя праці спершу були витіснені самородним металом, а згодом, з появою металургії, стали надбанням минулого.

Тільки кремій — викресувач вогню — ще тримався до XIX століття. Але діоксид кремнію (SiO_2), з якого кремій складається, через русло більш складних та досконаліших технологій увійшов як основний компонент у цеглу і бетон, скло, емаль та поливу, в кераміку, фаянс і фарфор.

Якщо основний «будівельний» елемент людини — вуглець (C), то в штучному світі, який оточує людину, цю роль виконує кремій (Si).

Існуючі в природі кремнеземисті монолітні породи — пісковики, кварцити, у яких кварц виступає заповнювачем і у вигляді зв'язуючої фази — колоїдного кремнезему [33]. Кристалічні мінерали, утворені з гелів, є металоколоїдними. До них відносяться вже згадуваний халцедон, кварц, марказит, пірит (FeS_2), гетит (HfFeO_3), гематит (Fe_2O_3). З-поміж аморфних колоїдних мінералів особливо поширені гелі кремне-

кислоти (опал — $\text{SiO}_2 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), а також гелі гідратів оксиду заліза (бурий залізок — $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$) та марганцю ($\text{MnO}_2 \cdot n\text{H}_2\text{O}$) [6]**.

Настав час, коли кремій та його сполуки почали застосовувати в різних галузях техніки і промисловості. Так, ключі властивості колоїдного кремнезему стали відомі в 1861 році [45]. Проте ніякого постійного застосування синтезований у 1915 році колоїдний кремнезем — водний розчин тетраоксисилана $\text{Si}(\text{OH})_4$ — не знаходив, доки не стали доступними концентровані, стандартизовані, стійкі комерційні золі [2]. Почалося промислове виробництво та застосування колоїдного кремнезему в техніці, незважаючи на відносно високу вартість продукту [39]. Масштаби практичного застосування колоїдного кремнезему зросли і одним із 16 видів його застосування як зв'язуючого компонента стало виготовлення точних ливарних форм, формованих вогнетривів та високо-температурних ізоляційних матеріалів.

Так, запілібні стакани та захисні трубки зі спеченого аморфного кремнезему (кварцове скло) почали виготовляти в 1954 році, взявши до уваги ту обставину, що за інтенсивного мокрого помелу розплавленого кварцового скла утворюється колоїдний діоксид кремнію (SiO_2), який має зв'язуючі властивості та високу реакційну здатність [4]. Подальші дослідження з удосконалення технології виготовлення кварцової кераміки з водних суспензій кварцового скла показали, що вилівки з них після сушіння мали підвищену міцність при стисненні до 90 МПа і порівняно незначну при згинанні — 3-7,5 МПа [38]. Підвищена міцність при стисненні пояснювалася наявністю кремнієкислоти в суспензії кварцового скла, яка утворюється під час мокрого помелу і має в'язучі властивості [35]. Розробка і застосування в 1954 році вогнетривів на основі в'язучих суспензій кварцового скла [4] набули подальшого розвитку в НВО «Технологія» (м.Обінінськ, Російська Федерація) [38] і були реалізовані у виробництві вогнетривких виробів на ВАТ «Дімур» (м.Первоуральськ, Російська Федерація) [5].

У наступних дослідженнях [34] використовувалася кварцовий пісок, властивості вилівок з його суспензій, отриманих мокрим подрібненням піску, після сушіння: міцність при згинанні (за однакової поруватості вилівок з кварцового скла — 12% [38]), досягала лише 3,8 МПа. Подрібненням кварцового піску в металевих млинах, як і застосування металевих молоткових тіл, порівняно з керамічними, прискорює процес помелу, але істотно підвищує поруватість вилівок до 22-26%. Проте можливість отримання в'язучих суспензій за таких умов була неодноразово доведена [32, 36].

* Істоти, які зуміли створити примітивні кам'яні знаряддя праці, жили близько 2 млн. років тому. Палеонтологи дали їм назву *Homo habilis* (осередок людини було знайдено в Олдувайській ущелині в Танзанії).

** Ці мінерали цементують та зміцнюють структуру не тільки кремнеземовмісних порід, але й залізовмісних руд та інших монолітних гірських порід.

У численних працях вивчалися методи стабілізації і в'язучі властивості концентрованих водних суспензій кварцового скла, піску, їх реологічні характеристики [36], процеси твердіння [10], колоїдно-хімічні аспекти, а також принципи їх механічної активації [8]. У цих роботах механізм формування в'язучих властивостей суспензій пояснювався підвищеною розчинністю твердої фази за прийнятних умов подрібнення, з одного боку, і одночасної механохімічної активації частинок матеріалу, з другого [35, 34, 8]. Відповідно до результатів цих досліджень, у процесі подальшого сушіння утворені в суспензіях полікремнієві або алюмокремнієві кислоти є зв'язуючою фазою, яка склеює мінеральні частинки і перетворює вилівки у водостійкий напівфабрикат. Вищевикладені уявлення мають гіпотетичний характер. Вони ґрунтуються на літературних даних, які описують споріднені за фізико-хімічною сутністю явища. Вивчення природи в'язучих властивостей кремнеземистих суспензій і процесів їх структуроутворення було вкрай обмеженим, а висновки авторів цих робіт суперечливими. Так, за даними [8] міцність при стисненні зразків із суспензій кварцового піску визначається концентрацією полікремнієвих кислот, які утворюються при помелі та стабілізації суспензій і виконують функцію адгезійного компонента. При цьому для виділення зольєй кремнієвої кислоти застосовували центрифугу зі швидкістю обертання ротора 3500 об/хв. Проте, згідно з [2] подібні центрифуги не забезпечують прискорення, необхідних для аналізу частинок кремнезоль, тому ідентифікація виділеної із суспензії субстанції, як полікремнієвих кислот уявляється неправомірною.

Дослідженням стану гідратного покриття частинок кремнеземистої в'язучої суспензії методом ПМР [9] встановлено значну залежність адгезійної здатності гідратного шару мінеральних частинок суспензії від складу киснево-водневих угруповань, що його утворюють. Висловлено припущення про можливість утворення адгезійних полімолекулярних шарів у початковій стадії формування структури вилівки за рахунок «естафетного» механізму.

Дослідження зі створення вогнетривів з використанням колоїдних розчинів кремнієвої кислоти як зв'язуючого компонента були розпочаті в «Харківському політехнічному інституті» на кафедрі технології кераміки, вогнетривів, скла та емалей. Ці дослідження дозволили розробити технологію кремнеземистих, алюмосилікатних, магнізальних і цирконових вогнетривів на основі зернистих мас із застосуванням гідролізованого розчину ефірів ортокремнієвої кислоти (етилсилікат — 32, — 40) [12].

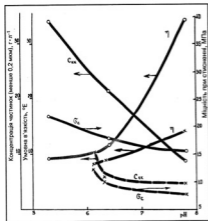
У подальших дослідженнях етилсилікат було застосовано для створення конструкційної технічної кераміки різного функціонального призначення [40,

41]. Ці роботи, за своїм теоретичним обґрунтуванням і практичним застосуванням золь-гель процесу в технології кераміки і вогнетривів, визначили розвиток досліджень у напрямку вирішення однієї з глобальних проблем матеріалознавства — створення класу матеріалів на основі синтезу та модифікування наночастинок у кластерно-колоїдних системах.

Теоретичні та технологічні розробки в області гідродисперсій кварцового піску були присвячені створенню безвиліювальних вогнетривких матеріалів шамотно-кварцового складу [43]. Так, дослідженнями гідродисперсій у системі $Al_2O_3 - SiO_2$ встановлено, що визначальний вплив на реологічні і в'язучі властивості таких кремнеземієвих суспензій мають частинки розміром менше 0,5 ... 0,2 мкм, які є невід'ємною частиною дисперсного середовища і являють собою колоїдний компонент. Методами ІЧ-спектроскопії, рентгенофазового, термогравіметричного та колоїдно-хімічного аналізів ідентифікований склад цього компонента. Він складається із суміші «справжніх» колоїдних частинок, які конденсуються з олігомерів полікремнієвих та алюмокремнієвих кислот і мікрочастинок кристалічної речовини з високим ступенем невпорядкованості структури. Прикметною особливістю колоїдного компонента є те, що за його масової концентрації, у твердій фазі в'язучої суспензії, всього лишень 0,3 ... 0,6%, внесок його в загальну поверхню в'язучого складає близько 50%. Концентрація цього компонента в суспензіях справляє універсальний вплив на їх основні властивості. Зі збільшенням концентрації прискорюється стабілізація і знижується в'язкість суспензії, що зменшує пористість і підвищує міцність вилівок.

У результаті цих досліджень [43] розроблено безвиліювальний матеріал на основі алюмосилікатного шамоту та в'язучої суспензії кварцового піску, який після сушіння при 120°C має міцність при стисненні 25 ... 33 МПа, пористістю 14 ... 18%, термостійкістю 14 ... 16 тис.градусів за режимом 1300°C — вода (Гост 4070 — 83). Визначальними особливостями розробленого на основі цієї суспензії вогнетривкого бетону є: сталість міцності при нагріванні від 20°C до 1000°C, різке підвищення міцності за температури понад 1000°C і стабілізація об'єму в інтервалі від 1100°C до 1400°C [28].

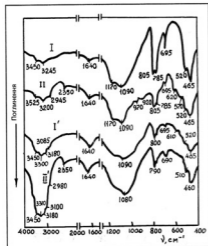
У процесі подрібнення кварцового піску і шамоту алюмосилікатного складу концентрація твердої фази зростає до 0,70 за вологості суспензії 14...15% і температури 60° ... 70°C. Такі умови сприяють утворенню колоїдного компонента, який надає в'язучі властивості і знижує в'язкість суспензії. Початкове значення рН суспензії — 11,0-11,5. Після помелу рН кварцової суспензії — 7,5, а шамотної — 6,0. Це зумовлено частковим розчиненням різних форм полікремнієвих і



Мал. 1. Властивості гідродисперсій і виливок (після 100°C), залежно від pH суспензій: σ_c — міцність при стисненні; η — умовна в'язкість суспензії, $C_{0.2}$ — концентрація частинок менше 0,2 мкм у дисперсному середовищі.

-x- кварцовий гісок
-o- шамот алюмосилікатного складу

Мал. 2. ІЧ-спектри твердої фази в'язких суспензій; I, II — мінеральна частина кварцового піску та шамотної суспензії; I', II' — колоїдний компонент суспензії піску та шамоту відповідно



алюмокремнієвих кислот. За таких умов підвищується вміст колоїдного компонента, а міцність виливок на основі суспензій із кварцового піску і алюмосилікатного шамоту збільшується (мал.1). Після мокрого подрібнення кварцового піску і наступної стабілізації його гідродисперсій механічним перемішуванням протягом 6 годин вміст колоїдного компонента збільшився з 5 до 8 г/л суспензії. При цьому міцність при стисненні висушених виливок підвищилася від 125-200 до 175-240 кг/см². Спроби підвищити міцність виливок із гідродисперсій кварцового піску за рахунок збільшення тривалості помелу від 12 до 30 годин виявилися малоефективними. Так, при підвищенні концентрації колоїдного компонента до 5,4 г/л суспензії, міцність при стисненні висушених виливок не перевищувала 122 кг/см² [37].

Наявність у суспензії колоїдного компонента з високою питомою поверхнею частинок (250-270 м²/г) збільшує не тільки посадочну площу для іонів OH^- та H^+ , але й кількість активних центрів на ній. Для SiO_2 та Al_2O_3 характерне утворення кислотних люїсівських центрів внаслідок наявності вільних орбіталей з високою енергією споріднення до пари електронів [11].

ІЧ-спектр твердої фази суспензії кварцового піску після мокрого помелу (мал.2, крива I') в інтервалі частот 400-1200 см⁻¹ типовий для кристалічного кварцу і водного аморфного кремнезему. В алюмосилікатній шамотній суспензії спостерігається зменшення характерних смуг поглинання 1150-1200 та 460-750 см⁻¹, а також їх дифузізність (мал.2, крива II'); перша вказує на розпушення зв'язків $\text{Si}-\text{O}-\text{Si}$, друга пов'язана з частковим виродженням коливальних компонент.

Наявність аморфізації поверхні частинок підтверджується даними рентенофазового аналізу. Важливу інформацію представляє область ІЧ-спектра в інтервалі 2900-3500 см⁻¹. Якщо частота 1640 см⁻¹ належить коливанням вільної води, то поглинання, які відповідають частотам 2450, 3000, 3450, 3525 см⁻¹, зобов'язані появі на щойно утвореній поверхні поодиноких віцинальних (спарених) груп OH^- , прилеглих до недосконалостей структури кремнекисневих тетраедрів.

Таким чином, посилене поглинання в інтервалі спектра, що розглядається, свідчить про гідроксилування групами OH^- поверхні частинок після механічної активації (мал.2, криві I, II'). Втрати колоїдного компонента при нагріванні суспензії складають 11-15 (мас.%) (мал.3). З цієї кількості на долю фізичної H_2O припадає 60-65 (мас.%) решта — структурна вода, яка входить до складу силанольних груп ($\text{Si}-\text{OH}$) та аквакомплексів.

Оскільки вміст колоїдного компонента в суспензії малий (до 1%), то велика кількість таких силанольних груп не впливає на зсідання та інші експлуатаційні

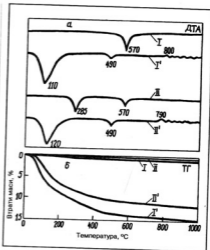
характеристики вилівок, тобто при нагріванні вилівок зменщування їх не відбувається (мал.4, пунктирна крива) [24].

Подальші роботи в цьому напрямку були присвячені: удосконаленню технології безвипалювальних бетонів [18], вивченню реотехнологічних характеристик [15], термостабільності [30], термосуванню, термостійкості [30] і скlostійкості [27] вогнетривких композицій на основі в'язучих суспензій кремнеземистого та алюмосилікатного складу. На відміну від вогнетривів на глиноземистому цементі та рідкому склі, вогнетриви на основі суспензій кварцового піску та алюмосилікатного шамоту характеризуються високою термостійкістю: при нагріванні не зменшуються, а, навпаки, їх міцність зростає. Структура таких вогнетривів характеризується наявністю дуже малих сферичних пор, що сприяє збільшенню як міцності, так і скlostійкості.

Такі керамобетони показали високу стійкість при експлуатації палинкових каменів [29] і вогнетривкового прилапу в нагрівальних та термічних печах [31]. Дослідження складу структури та властивостей безвипалювальних вогнетривів на основі в'язучих гідродисперсій напівкислого і шамотного складів [19], механізму їх твердіння [22, 13], реотехнологічної поведінки [17], термостійкості [21] та шлакостійкості [16, 25], виробів на їх основі показали їх переваги в порівнянні з традиційними випалювальними вогнетривами. Так, тиксотропно-дилатантний характер витікання гідродисперсій з кварцового піску та шамоту дозволяє суттєво підвищити продуктивність процесів приготування формувальних мас і вібропресування виробів. У працях [24, 23, 22] розглянуто трибохімічні аспекти технології зв'язуючих суспензій для вогнетривких матеріалів на основі природних кремнеземистих порід кварцового піску і техногенних продуктів (Al_2O_3 ; ZrO_2). Показано можливість імплантації реагентів (іони, їх групи, радикали, комплекси та ін.) у поверхневі шари твердої фази, здатних ініціювати в'язучі властивості поверхні матеріалу.

Розроблений метод отримання в'язучих суспензій з кварцового піску є основою для створення малоенергоємних, ресурсозберігаючих та екологічно чистих технологій матеріалів вогнетривкового та будівельного призначення. Попередні розрахунки показали, що паливно-енергетичні витрати на виробництво 1000 штук умовної цегли, порівняно з керамічною, складають: для силікатних виробів — 70%, а для безвипалювальної цегли на в'язучій суспензії з кварцового піску — 35 ... 40% [26].

Технологія виробництва алюмосилікатних вогнетривів на основі в'язучих суспензій кварцшамотного складу була апробована в умовах вогнетривкового заводу «Красний Октябрь» (м.Костянтинівка) через випуск безвипалювальної ковшової цегли та паль-

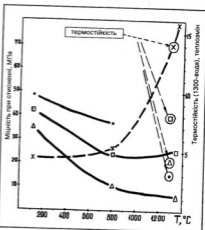


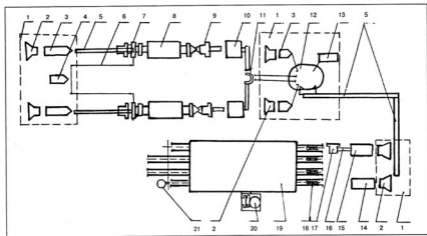
Мал.3. Дериватограми суспензій.

Мінерального вмісту суспензій: кварцового піску (I) та алюмосилікатного шамоту (II); I', II' — колоїдний компонент після мокрого подрібнення піску та шамоту відповідно

Мал.4. Міцність та термостійкість шамотних вогнетривких бетонів. Бетони на:

- — рідкому склі ШББ-321;
- △ — В/глиноземистому цементі ШББ-611;
- — глиноземистому цементі ШББ-711,
- × — шамотно-кварцовому в'язучому





Мал.5. Схема розташування технологічного обладнання з виробництва будівельних виробів МП «Кварц»:

1. Бункерні естакади
2. Бункери
3. Дозатори піску
4. Дозатор води
5. Стричкові транспортери
6. Водяний живильник
7. Вузол завантаження млина
8. Млин трубний (кульовий)
9. Вузол розвантаження млина
10. Стабілізатори
11. Окисний підйомник
12. Змішувач (бігунки)
13. Кульовий млин
14. Формувальна машина
15. Формувальна машина
16. Транспортна стрічка
17. Підйомно-попелювач
18. Транспортні візки
19. Тунельне судило
20. Теплообмінник з вентилятором
21. Механізм переміщення візка

никових каменів. Застосування таких палинкових каменів замість вогнетривкої маси на глиноземисто цементі підвищило термін експлуатації фасонної футерівки палинкових вікон тунельної печі в 5 разів. Застосування шамотного керамобетону на основі кварцо-шамотної в'язучої суспензії замість випалених шамотних вогнетривів дозволило збільшити у 5,5 разів термін служби футерівки дверцят наглядових вікон роликкових печей на Харківському плитковому заводі, а також зменшити трудові та енергетичні витрати на виготовлення футерівки.

Промислова технологія виробництва виробів будівельного призначення на основі в'язучих суспензій кварцового піску [44] була реалізована в умо-

вах ливарного заводу ВАТ «КамАЗ» (мал.5). Установлена потужність електрообладнання 409 кВт, споживана потужність при випуску 5 млн. штук умовної цегли — 180 ... 200 кВт/год., собівартість 1000 штук умовної цегли становила 900-1050 крб. за цінами на 01.05.1992 р.

Виготовлена продукція — блоки розмірами 390x190x188 мм — характеризувалася такими показниками: пористість 9-16%, водопоглинення 4,5-8,0%, міцність при стисненні 100-150 кг/см², МРЗ — 15 ... 60 термочиклів (заморожування та розмірзання), теплопровідність 0,8-1,1 Вт/м²С.

Подібна технологія [44] використовується для виробництва безвипалювальних вогнетривких виробів на основі кремнеземистої в'язучої суспензії (КВС), отриманої при мокрому помелі брухту відпрацьованих шамотних, динасових та напівкислих вогнетривів у кульових млинах (м.Осиповичі, ВО «Кровля»). Як і технологія на ВАТ «КамАЗ», виробництво вогнетривів на підприємствах ВО «Кровля» характеризується малою енерго- та металосмістю: питомі витрати електроенергії — 70 кВт, а теплової енергії — 20 МКал на тону продукції, яка випускається. Якщо продукція МП «Кварц» (м.Набережні Човни) реалізовувалася для будівництва малоповерхових будівельних об'єктів, то безвипалювальний вогнетрив (цегла №5, №22 ГОСТ 8691) було відправлено Білоруському металургійному та Мінському тракторному заводам для футерування промковшів (БМЗ) та вагранок (МТЗ).

Як показали випробування безвипалювальної вогнетривкої цегли виробництва ВО «Кровля» (м.Осиповичі), стійкість футерівки збільшилася з 2,4

до 9 плавів і питоме витрачання вогнетривів зменшилося з 2,1 до 1 кг на тону придатної сталі, яка розливається.

Впровадження технології [44] на Кременчуцькому цегельному заводі для виготовлення дрібноштучних виробів на основі кремнеземистих в'язучих суспензій, за об'єму виробництва 1000000 штук умовної цегли, економічний ефект склав близько 7000 хрб. (у цінах 1994 р.) [6].

Представлена технологія ґрунтується на здатності силосанових зв'язків — Si — O — Si — деформуватися як у процесі механічного диспергування кварцу в воді, так і в результаті комплексоутворення з OH⁻ іонами та підвищення координації кремнію до 5 ... 6 при збільшенні pH середовища.

За безперервного подрібнення у млинах з об'ємом 7 м³ температура суспензії сягає 100°C, при цьому концентрація вільних протонів (і, відповідно, гідроксилів) у 1 см³ води збільшується на поряток, порівняно з такою за 18° С і становить 4,7 • 10¹⁴ [46].

За цих умов адсорбція молекул води поверхневими атомами реалізується як за рахунок донорно-акцепторних явищ, так і за рахунок послаблюючої дії водневих зв'язків (мал.6). Таке гідроксилування поверхні з урахуванням груп OH⁻ та d-орбіталей кремнію сприяє аморфізації поверхневого шару ультрадисперсних частинок кремнезему та утворенню за рахунок міцело-кластерних асоціатів гідрозоля — колоїдної фази гідросуспензій (мал. 7).

Пріоритетним параметром розробленої технології виявилася колоїдна фаза суспензії, яка утворюється при подрібненні кварцового піску у водному середовищі. Колоїдна фаза надає тиксотропно-дилатантний характер течії, ініціює клеючі властивості гідросуспензії, зумовлює її зв'язуючу та цементуючу дії за механізмом: золь — гель — ксерогель.

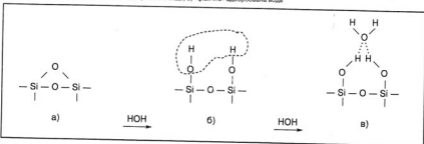
Такі властивості мають гідросуспензії кварцового піску вже за вмісту в них 1,0% колоїдної фази. Дисперсність мінеральної частини колоїдної фази характеризується наявністю частинок розміром від 200 нм і менше з питомою поверхнею 200-250 м²/г. Це складає майже 50% всієї питомої поверхні гідросуспензії.

В'язкість та напруга зсуву таких суспензій за механічних впливів знижуються, що зумовлює високу рухливість напівсухих (вологість 7-9%) формувальних мас, які містять близько 30% суспензії, у процесі їх підготовки і формування виробів. Це, як і підвищена швидкість подрібнення піску, забезпечує високу продуктивність процесу. Так, період від початку помелу піску до виходу готового продукту не перевищує 13 годин.

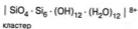
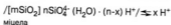
Технологія має ряд переваг перед такими традиційними, як виробництво силікатних та шлакоцементних виробів: так, питомі енергетичні витрати скорочуються на 20%, порівняно з використанням у якості зв'язуючого компонента гідралічних в'язучих — портландцементу; екологічна чистота на стадії технологічного процесу і готової продукції; висока

Мал.6. Адсорбція води на кремнеземі:

а) депротонована поверхня; б) «хімічно» адсорбована вода; в) «фізично» адсорбована вода



Мал.7. Міцело-кластерні асоціати гідрозоля кремнезему



продуктивність та гнучкість технологічного процесу, можливість повної механізації та автоматизації, необмежені запаси та розповсюдження природної кремнеземистої сировини, а також використання нескладного вітчизняного обладнання.

Головним технологічним обладнанням є: механімічний реактор з двома стабілізаторами, змішувач лопатового типу, вібропрес з автоматом-укладачем виробів, сушильна камера тунельного типу (сушильний агент — пара з температурою не нижче 120° С). У якості механімічного реактора застосовуються малоефективні кульові млини (ККД — 1%) з гумовим футеруванням та зносостійкими металевими молотильними тілами.

У перспективі з метою збільшення вмісту наночастинок і колоїдної фази у гідросуспензії, різкого підвищення якості продукції [14] необхідно використовувати більш ефективні методи їх синтезу. До найбільш продуктивних відносять способи синтезу наночастинок з використанням плазми дугового, високочастотного та надвисокочастотного розрядів. З точки зору будівельного матеріалознавства, є перспективними способи утворення ультрадисперсних порошків (УДП) з гомогенних або гетерогенних рідких фаз. При цьому за рахунок використання рідкофазних реакцій з подальшим ростом УД-систем із пересичених розчинів.

Досвід розвитку технологій конструкційних матеріалів свідчить про те, що, порівняно зі звичайними, у матеріалів з ультрадисперсною структурою і розміром частинок 10 ... 100 нм у кілька разів збільшується мікротвердість і в'язкість руйнування. Питома поверхня збільшується на порядок, а температура спікання порошку знижується на 200-300° С. Найбільше розповсюдження УД-порошки у світовій практиці отримали у виробництві конструкційних неорганічних матеріалів на основі нітридів, оксидів та карбідів.

Представлена технологія виробництва матеріалів будівельного призначення відкриває одне з перспективних напрямків у розвитку нанотехнологій — створення надтвердих та надічних матеріалів для будівельної індустрії та інших галузей промисловості майбутнього.

Вражаючи успіхи вже досягнуто — вдалося розробити комплекс проривних технологій, заснованих на нових фізичних принципах — торсійних технологіях надзвичайно високої ефективності. Ці технології охоплюють всі галузі народного господарства і соціальної сфери, у тому числі й торсійне виробництво конструкційних матеріалів [42]. Вплив торсійних полів на розвал металів був експериментально підтверджений в Інституті проблем матеріалознавства НАН України в дослідженнях спільно з МНЦ ВЕНТ протягом 1989-1993 років [3, с.36].

1. Айлер Р. М. Химия кремнезема. — М.: «Мир», 1982. — Ч.І. — 416 с.
2. Айлер Р. Химия кремнезема. — М.: «Мир», 1982. — Ч.ІІ. — 712 с.
3. Акимов А.Е., Шипов Г.И. Торсионные поля и их экспериментальное проявление // Сознание и физическая реальность. — 1996. — Т.1. — №3. — С.28-43.
4. Буржен П., Ле Мот И., Шмидт-Уитли Р.Д. Применение погружных стаканов и защитных трубок из аморфного кремнезема при непрерывной разливке стали // Огнеупоры для МНЛЗ: Труды конференции. — М.: «Металлургия», 1986. — 134 с.
5. Гришун Е.М., Рожков Е.В., Нагинский М.З. Освоение новых современных видов огнеупорных материалов на ОАО «Динур» // Огнеупоры и техническая керамика. — 1997. — №5. — С.33-35.
6. Дороганов Е.А. Реотехнологические свойства ВКВС смешанного состава: Автореф. дисс. на соискание учён. степени канд. техн. наук. — Белгород, 2001. — 16 с.
7. Лазаренко Е.К. Курс минералогии. — М.: Высшая школа, 1963. — 559 с.
8. Митякин П.Л., Розенталь О.М. Коллоидно-химические аспекты получения водных керамических вяжущих суспензий посредством механической активации // Известия АН СССР. Серия химических наук. — 1986. — Вып.2. — С.129-132.
9. Митякин П.Л., Розенталь О.М., Плетнёв Р.Н. Адгезионная способность гидратного раствора в системе кварц-вода // Известия АН СССР. Неорганические материалы. — 1983. — Т.19. — №5. — С.760-763.
10. Митякин П.Л., Соломин П.В. О твердении и прочностных свойствах вяжущего из кварцевого песка // Известия АН СССР. Неорганические материалы. — 1981. — Т.17. — №6. — С.1102-1106.
11. Морриссон С. Химическая физика поверхности твёрдого тела. — М.: «Мир», 1989. — 488 с.
12. Немец И.И., Мазговой А.Н., Семченко Г.Д. Исследования по созданию огнеупорных композиций с использованием эфир ортокремниевой кислоты // Огнеупоры. — 1976. — №5. — С.37-42.
13. Немец И.И. Новые технологии материалов третьего тысячелетия // Ресурсосберегающие технологии строительных материалов, изделий и конструкций: Тезисы докладов. — Белгород: Изд-во БТИСМ, 1993. — С.70.
14. Немец И.И., Передерев Н.Г. Наночастицы кремнезема — основа создания сверхпрочных строительных материалов // Современные проблемы строительного материаловедения: Материалы III Международной научно-практической конференции — школы-семинара молодых учёных, аспирантов и докторантов. — Белгород: Изд-во Бел ГТАСМ, 2001. — Ч.І. — С.90-91.

15. Немец И.И., Трубицын М.А. Кремнезисто-алюмосиликатные вяжущие композиции для получения огнеупорных материалов // Всесоюзное научно-техническое совещание «Разработка и применение высокоустойчивых огнеупоров в сталеплавилом производстве. — М.: Изд-во МЧМ «Черметинформация», 1985. — С.13.
16. Немец И.И., Трубицын М.А. Огнеупорные бетоны на алюмо-кремнезистом вяжущем // Ресурса- и энергосберегающие технологии строительных материалов, изделий и конструкций: Тез. докл. — Белгород: Бел ГТАСМ, 1995. — Ч.1. — С.157-158.
17. Немец И.И., Трубицын М.А. Особенности реологического поведения шамотно-кварцевых вяжущих суспензий // Стекло и керамика. — 1993. — №4. — С.22-24.
18. Немец И.И., Трубицын М.А. Получение и некоторые свойства огнеупорных материалов типа керамобетона полукислого шамотного состава // Тез. докл. IX Всесоюзной конференции. — Обнинск, Изд. НПО «Технология», 1984. — Ч.1. — С.128.
19. Немец И.И., Трубицын М.А. Состав и структура твердой фазы вяжущих суспензий шамотной и полукислой области системы $Al_2O_3 - SiO_2$ // Химия высокотемпературных неорганических материалов: Сборник научных трудов. — Белгород: Изд-во БТИСМ, 1990. — С.3-12.
20. Немец И.И., Трубицын М.А. Термостойкость алюмосиликатных керамобетонов на кварцешамотных вяжущих // Огнеупоры. — 1987. — №3. — С.19-24.
21. Немец И.И., Трубицын М.А. Термостойкие алюмокремнезистые бетоны на основе шамотно-кварцевых вяжущих суспензий // Огнеупоры. — 1994. — №4. — С.2-6.
22. Немец И.И., Трубицын М.А. Трибохимические аспекты золь-гель технологии керамических материалов // Тез. докл. семинара. — Пермь, 1991. — С.36.
23. Немец И.И., Трубицын М.А. Трибохимические аспекты золь-гель технологии керамических суспензий // Золь-гель процессы получения неорганических материалов: Сб. науч. трудов. — Екатеринбург, УРО РАН, 1996. — С.97-107.
24. Немец И.И., Трубицын М.А. Трибохимические аспекты технологии связующих для огнеупорных материалов // Огнеупоры. — 1991. — №12. — С.2-5.
25. Немец И.И., Трубицын М.А. Шлакоустойчивость вибролитых огнеупорных бетонов алюмо-кремнезистого состава // Огнеупоры и техническая керамика. — 1996. — №2. — С.28-30.
26. Немец И.И., Трубицын М.А. Экологически чистые, малозероёмкие производства строительных и огнеупорных материалов: Социально-экономические, культурологические факторы и условия энерго- и ресурсосбережения: Сб. докл. XIV науч. чтений. — Белгород: Изд-во БелГТАСМ. — 1998. — ч. II. — С.216-217, 27. Немец И.И., Трубицын М.А., Иванов А.И. и др. Безобжиговый огнеупорный материал с повышенной стабильностью // Тез. докл. XI Всесоюзной конференции. — Обнинск: Изд. НПО «Технология», 1988. — С.74-76.
28. Немец И.И., Трубицын М.А., Карпенко А.И. Керамические вяжущие и керамобетоны кварцешамотного состава // Огнеупоры. — 1986. — №5. — С.5-9.
29. Немец И.И., Трубицын М.А., Саушкин В.А. Безобжиговые фасонные огнеупоры на основе шамотно-кварцевых вяжущих компонентов // Огнеупоры. — 1989. — №10. — С.35-38.
30. Немец И.И., Трубицын М.А., Саушкин В.А., Иванов А.И. Термостабильность огнеупорных зернистых материалов на основе бинарных керамических вяжущих в системе $Al_2O_3 - SiO_2$. — М.: Изд. ВНИИМИ, 1986. — С.125.
31. Немец И.И., Трубицын М.А., Саушкин В.А., Синюгина Т.В. Безобжиговый керамобетонный огнеупор для нагревательных и термических печей // Физико-химия композиционных строительных материалов. — Белгород: Изд-во БТИСМ, 1989. — С.17-20.
32. Осипов А.С., Седых Ю.Р., Титов В.П. Вяжущее из молотого кварцевого песка // Энергетическое строительство. — 1985. — №9. — С.31-32.
33. Петтиджон Ф., Поттар П., Сивер Р. Пески и песчаники. — М.: «Мир», 1976. — 540 с.
34. Пивинский Ю.Е., Бевз В.А., Митяхин П.Л., Основные принципы получения высококонцентрированных суспензий кварцевого песка // Огнеупоры. — 1979. — №3. — С.46-51.
35. Пивинский Ю.Е. Исследование процессов получения шликера и литья кварцевой керамики // Огнеупоры. — 1971. — №7. — С.49-57.
36. Пивинский Ю.Е. Исследование реологических и вяжущих свойств суспензий кварцевого песка // Огнеупоры. — 1980. — №6. — С.39-45.
37. Пивинский Ю.Е. Керамические вяжущие и керамобетоны. — М.: «Металлургия», 1990. — 272 с.
38. Пивинский Ю.Е., Ромашин А.Г. Кварцевая керамика. — М.: «Металлургия», 1974. — 264 с.
39. Рахов Е.Д. Мир кремния. — М.: Химия, 1990. — 152 с.
40. Семченко Г.Д. Золь-гель процесс в керамической технологии. — Харьков: АО «Бизнес-Информ», 1997. — 144 с.
41. Семченко Г.Д. Конструктивная керамика и огнеупоры. — Харьков: «Штрих», 2000. — 304 с.
42. Тихоплав В.Ю., Тихоплав Т.С. Физика веры. — Санкт-Петербург: ИД «Весел», 2002. — 256 с.
43. Трубицын М.А. Керамобетоны на основе шамотно-кварцевых вяжущих суспензий: Дисс. на соиск. уч. степ. канд. техн. наук. — Белгород, 1988. — 171 с.
44. Трубицын М.А., Немец И.И., Бузайв С.Б. и др. Производство безобжиговых строительных материалов на основе кремнезистых вяжущих суспензий // Строительные материалы. — 1993. — №1. — С.5-7.
45. Эйтель В. Физическая химия силикатов. — М.: Иностранная литература, 1962. — 1055 с.
46. Яковлев Г.И. Кластерные системы в твердеющих минеральных вяжущих. — Ижевск: Изд-во ИПМ УРО РАН, 1999. — 82 с.

30.12.2001

© Олесь Пошивайло, переклад з російської



Початок роботи над складанням списків передані колекції: Галина Івашків, Петро Лінницький, Бреховичі, Львівщина. Липень, 2000. Публікується вперше

ЖИВА КНИГА КАХЕЛЬНОГО РЕМЕСЛА

В історії львівського музейництва є імена, які назавжди залишилися в пам'яті нащадків, бо зробили вагомий внесок у надбання та збереження пам'яток минулого. Достойним продовжувачем їхніх традицій є відомий на теренах України та інших держав збирач кераміки, реставратор і мистець **Петро Лінницький**, який протягом сорока років у земельних пластах різних археологічних культур шукав «глиняні скарби».

Поміж археологів Петро Лінницький відомий своєю наполегливістю, навіть одержимістю в досягненні мети. Його ще називають «*львівським бонавентурою*», а сформовану ним унікальну збірку кераміки — «*благам для науки*». Збирачеві дуже часто доводилося працювати в екстремальних умовах та ситуаціях, проте він ніколи не втрачав життєвого оптимізму: серйозна робота і жарти, анекдоти, смішні історії та бувальщини — невіддільні одне від одного у щоден-

© Галина Івашків, керамолог

(Музей етнографії та художнього промислу
Інституту народознавства НАН України)

ному бутті цієї унікальної людини. Вважаю за необхідне подати хоча б декілька біографічних штрихів Петра Лінинського, аби підкреслити його нелегку долю та високі патріотичні почуття. Так от:

01.10.1920 — народився в селі Старичі, що на Яворівщині (Львівщина), у родині службовця.

1941 — здобув середню освіту.

1947-1955 — був ув'язнений у таборх Воркути (працював на шахтах). Після звільнення повернувся до Львова.

1957 — працював різьбярем із кістки та рогу. Тоді ж за свої вироби отримав першу премію на Всесоюзному конкурсі сувенірів у Москві.

1958-1972 — працював художником-реставратором у Музеї українського мистецтва (тепер — Національний музей у Львові).

1963 — став членом Спілки художників України.

1968 — після кількарізного стажування в Москві отримав звання реставратора найвищої категорії.

1972 — з ідеологічних міркувань виключений зі Спілки художників України. Того ж року був змушений залишити роботу в музеї.

1973-1986 — працював художнім керівником у міжобласній реставраційній майстерні (тепер — «Укрпроекстреставрація»).

1986 — вийшов на пенсію.

Збирання кераміки, чи то пак «черепкова Одісея», за Петром Лінинським, розпочалося далекого 1959 року на величких скелях давньоруської оборонної фортеці Тустань, що в селі Урич, на Стрийщині. Відтоді збирач у вільний від основної роботи час займався пошуками черепків всюди, де бував. Об'єктами його зацікавлень стали місця, де колись були оборонні фортеці, замки, гончарні цехи, сміттєзвалища,

розорані поля, там, де проводилися каналізаційні чи будівельні роботи... Усі знахідки Петро Лінинський привозив на свою садибу в Брюховичах (недалеко від Львова), а потім довгими вечорами (інколи й ночами) розгадував таємниці давніх мотивів та орнаментів. За 40 років збиральницької роботи йому пощастило знайти цілими лише кілька кахель. Композиції інших сотень кахель «народжувалися» з більших чи мен-

Науковці Інституту народознавства НАН України вітають Петра Лінинського з 80-літтям (зліва направо: Михайло Рожко, Петро Лінинський, Володимир Жижкович, Галина Івашківа, Роман Чмелик, Роман Яців, Микола Моздир). Справа — дружина Петра Лінинського — лані Віра та онука — Христина. Брюховичі, Львівщина. 02.10.2000. Публікується вперше



Каклі посудиноподібні (мискові) зі збірки Петра Ліницького. Олесько, Потелич. XIV ст. Старий Збараж. Поч. XVI ст. Фонди МХП, інв. № ЕП 84054, ЕП 84053, 84055, 84055, 84145. Фото Галини Івашкія. Публікуються вперше



Какля посудиноподібна (горщикова) зі збірки Петра Ліницького. Олесько, Львівщина. XV ст. Фонди МХП, інв. № ЕП 84051. Фото Галини Івашкія. Публікуються вперше

На відкритті Урочистості з нагоди безкоштовної передачі колекції кераміки Петром Ліницьким та відкриття зали «Давні кахлі Галичини: від витоків — до XVIII ст.». Львів. 17.01.2002. Публікуються вперше

1. (Зліва направо): Володимир Осійчук і Петро Ліницький.
2. (Зліва направо): Іван Гречко, Галина Івашкія, Петро Ліницький, Роман Чмелик

ших фрагментів (часто із кахель, знайдених у різних населених пунктах, проте виконаних за допомогою однієї матриці) або шляхом реконструкції. Мабуть, важко назвати ще імена реставраторів, зокрема у Львові, котрі б займалися так впевнено і неперевершено досить складним методом реставрації, як реконструкція! Отож, завдяки зусиллям умілого майстра черепки перетворювалися на твори мистецтва: кахлі, миски, тарілки, дзбани, горщики тощо. Усі ці питання і зараз хвилюють 81-річного реставратора з Іскрою Божою (на зворотньому боці однієї з реконструйованих кахель зазначено дату: «31.12.2001-02.01. 2002 р.»).

Хоча своєю працею, консультаціями чи експонатами Петро Ліницький спричинився до історії багатьох львівських музеїв, проте свою унікальну збірку кераміки, яка не має аналогів у світі, він безкоштовно передав до Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України.

Саме під час Різдвяних свят — 17 січня 2002 року — відбулася Урочистість з нагоди передачі збірки та відкриття постійної експозиції «Давні кахлі Галичини: від витоків до XVIII століття» в одному із залів музею. Це святкове дійство розпочалося словами колядки:

1



*«Що то за предиво — в світі новина,
Що Діва Марія сина зродила?
А як его породила — у яселки положила,
Пречиста Діва».*

А далі новорічні віншування та професійне виконання ще кількох колядок учасниками гурту «Оберіг» (гурт складають студенти-фольклористи III-го курсу філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка) створили гарний святковий настрій, насамперед для Петра Ліницького, його родини, а також численних гостей Події великої державної ваги у стінах Музею.

Експозицію кахель та ужиткової кераміки Петро Ліницький присвятив світлій пам'яті митрополита Андрея Шептицького. Символічно, що сама Урочистість з нагоди передачі збірки відбулася в останній день року, присвяченого митрополитові...

Урочистість вступним словом відкрив директор Музею етнографії та художнього промислу, кандидат історичних наук Роман Чмелик, який підкреслив значущість рішення Петра Ліницького про безкоштовну передачу своєї збірки саме до нашого музею. *«У відповідь на таке рішення, — сказав директор, — ми хіба можемо запропонувати високу кваліфікацію*

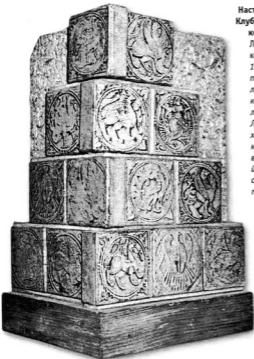
працівників, які будуть охороняти та науково опрацювати цю збірку». Далі директор вручив жертводавцеві «Подяку», де написані такі слова: *«Музей етнографії та художнього промислу висловлює глибоку подяку п.Петрові Ліницькому за безкоштовну передачу приватної збірки кераміки. Подія великої історичної ваги засвідчує глибокі патріотичні почуття колекціонера, його неохитне бажання усіма засобами зміцнювати Українську Державу».*

Про спільну 40-річну працю разом з Петром Ліницьким розповів член Міжнародної ради музеїв, голова Ради директорів львівських музеїв, директор Львівської галереї мистецтв Борис Григорович Возницький. Він вважає Ліницького своїм учителем під час експедицій, а *«те, що Петро Ліницький зібрав стільки кахель, є справжнім подвигом, бо жодна з них не була в будинку, а лежала в землі. Ця збірка ніколи не загине, а буде вічно зберігатися в цьому академічному музеї, в одному, певно, з найкращих музеїв України».*

«Як можна в коротких промовах осягнути таку величезну тему, як Петро Ліницький?», — із таким запитанням звернувся до присутніх на початку свого виступу лауреат Національної премії України

2





Під з крилоських плиток (реконструкція Петра Лінинського).
Фонди МХП, інв. № ЕП 84222. Фото Галини Івашків

імені Тараса Шевченка, завідувач відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України, доктор мистецтвознавства Володимир Антонович Овсійчук. Далі він згадував про спільні з Петром Лінинським експедиції, його перші кроки як реставратора ікон, та загалом збиральницьку роботу. «Ми ніколи не думали, що кахлі можуть мати таку історичну цінність... Лінинський знав, де копати, часом навіть серед дороги, мав відчуття. Треба сказати про його подвиг як збирача, так і реставратора. Петро Лінинський виступає як унікальна постать, його колекція — це щось безприкладне в історії мистецтва тут, у Львові. Дмитро Яворницький був великим мистцем і великим ученим. Петро Лінинський, як збирач дуже вузької теми, є не менш важливим. Ви, пане Петре, внесли в скарбниці нашого мистецтва неоціненну колекцію... І ви — перший, хто дає нам наукове, історичне і мистецьке наповнення».

Наступний промовець — Іван Гречко — голова Клубу греко-католицької інтелгенції, відомий колекціонер, можливо, другий після Петра Лінинського, як за віком, так і значущістю колекції (ікони на склі), — зазначив, що «само 17 січня закінчується рік, присвячений митрополитові Андрію Шептицькому, почитателем якого все своє життя є Петро Лінинський. Сьогодні багато говорять про митрополита, але чи хто його мав стільки в серці, як Лінинський, важко сказати. Я ходив колись до хати до Петра, і навіть дуже часто, і бачив ці кахлі, але вони не мали такого експозиційного вигляду, як тепер у залі. Всього випало на його долю... Але зробити стільки! То є Благословенний чоловік! Він уже є легендою Львова, про нього будуть писати як про зразок, якими мають бути колекціонери».

Своїми міркуваннями щодо мистецької вартості величезної збірки та про півторарічне спілкування з Петром Лінинським поділилася молодший науковий співробітник фондів Музею етнографії та художнього промислу, охоронець фонду народної кераміки та куратор експозиції зали Петра Лінинського Галина Івашків. «За даними старих інвентарних книг (зокрема, йдеться про фонд народної кераміки) окремі глиняні вироби до музею дарували такі видатні особистості, як Іван Крип'якевич, Ярослава Музика, Юрій

Коцюбинський, Опанас Сластьон, Анна Павлова, Богдан Заклинський, Іван Левинський, Микола Біляшівський, учителі, студенти та багато інших відомих осіб. Фонди поповнювалися знахідками під час етнографічних експедицій у різні регіони України, а також у результаті роботи закупівельних комісій (у 1912 році, за сприяння Костянтина Широцького, музей НТШ купив кераміку зі Східного Поділля, у 1918 році — колекцію Євгена Червинського). Але такого щедрого дарунку від свого жертводавця музей не отримував ніколи! Тому збірка кераміки Петра Лінинського — це, безперечно, особливий предмет гордості нашого музею.

Збірку кераміки Петра Лінинського, у якій є більш як 1300 предметів, умовно можна поділити на такі основні групи:

- 1) давні рельєфні кахлі XII-XVIII ст. та їх фрагменти;
- 2) ужиткова кераміка різних археологічних культур (чаші, чарки, кухлі, глеки, горщики, ринки, каганці, свічки, плесканки, скарбонки, миски, тарілки, іграшки);
- 3) ужиткова кераміка кінця XIX-XX ст. з багатьох відомих гончарних осередків України.

Найбільшою цінністю сам Петро Лінинський вважає давні рельєфні кахлі Галичини (лише кілька зразків — із Закарпаття та Волині). Ця унікальна колекція кахель не має аналогів у світі як за укомплектуванням, так і за художніми особливостями, адже на її основі простежується генеза та еволюція кахлі XII–XVIII ст.: від «першокахлі» та циліндричної (горщикової), через мискову — до плоскої (лицьової), рельєфної, а далі — до мальованої.

Окремі пам'ятки з цієї збірки вже експонувалися на декількох виставках, організованих у Львові, зокрема: «Від Трипілля до сучасності» (обласна виставка, Львів, 1967), «Іван Федоров у Львові» (1985), виставка до 725-ліття Петелича (Національний музей у Львові, 1987). Але найбільш цільно й багатоаспектно колекція Петра Лінинського була репрезентована на виставці «Повернене з небуття» (Львівська галерея мистецтв, жовтень 1999–червень 2000).

Про збірку писали українські дослідники: Леся Данченко, Юрій Лашук, Олександр Тищенко, польський учений С. Гасрський, росіянка Нінель Немцова та інші. Деякі пам'ятки з колекції репродукувались як у вітчизняних, так і в зарубіжних виданнях.

В одному з відгуків на останню виставку науковці з Гданська з великим захопленням написали, що вони «би також хотіли мати такого археолога», а Нінель Немцова назвала виставку «живою книгою кахельного ремесла».

Збірка Петра Лінинського є надзвичайно цінною, самобутньою, дуже вагомою сторінкою в історії українського мистецтва, керамологічної науки та в історії розвитку кахлярства зокрема.

Більшу частину збірки складають кахлі XV–XVIII ст., проте історію кахлі на наших землях, на думку Петра Лінинського, слід розпочинати з XII ст., від часу найбільшого розквіту держави князя Ярослава Осмомисла (1152–1187). Власне, саме другою половиною XII ст. збирач кераміки датує одну із кахель (с. П'ятничани Жидачівського району, що на Львівщині), яку назвав «першокахлею» і вважає «своєрідним повторенням» знаменитих плиток із Крилоса.

Велику частину збірки складають посудино-подібні (горщикові) кахлі з П'ятничан, Петелича та Олеська. Уже з XV ст. коли панівною стала плоска кахля, спостерігається розмаїття форм та способів декорування. Кахлі представляють різні стилеві художні напрями (готика, ренесанс, бароко), а тому вирізняються значним багатством орнаментальних мотивів і сюжетів, які можна умовно поділити на такі основні різновиди: геометричні (ромби, трикутники, крапки, кола, круги, гачки); рослинні (розети, гілки; мотиви «дерева життя», «букета», «вазона»); зооморфні і фантастичні (леви, рідкісні зображення оленя, ведмеда, дельфінів, птахів, русалки, однорога); ант-

ропоморфні (портретні зображення, зокрема, тилу «Львівська пані», «Невідомий князь»). Посаднання окремих елементів та мотивів дозволяють виділити релігійну та побутову тематику, включаючи космогонічні (свастика, розети в колі, вихрові розети тощо) та християнські символи-мотиви (найрізноманітніші модифікації хрестів, зображення Богородиці з дитям, Юрія-Змієборця, Архистратига Михаїла, Ангелів); геральдичні (герби родів, міст, земель) і лицарські сцени (зображення воїна на коні); мотиви з архітектурними елементами (мотив частини то важі) тощо. Досить оригінальними і рідкісними є кахлі, віднайдені біля с. Попелі (Дрогобицький район, Львівщина). Йдеться, зокрема, про гербовий щит, який складають сім кахель різної форми, а також унікальні карнизні та завершальні кахлі XVI ст. Кахлі з колекції Петра Лінинського вирізняються і багатоваріантністю композицій (стрічкові, центричні, сітчасті, дзеркально-вісові тощо).

Цікавим є планшет, де представлено предмети, що розповідають про технологію виготовлення кахель. Перш за все, це — двосторонній дерев'яний еталон (за Петром Лінинським) із двома сюжетами «Різдво» і «Три святителі», знайдений у Попелях. Тут подано також два види керамічних матриць та кахля, відтворена на основі однієї з них (Петелич, XVII ст.). З Петелича походить і один експонат — струг (спеціальний ніж для обробки гончарної глини). Для

Кохля зі збірки Петра Лінинського. Скит Маньєвський. Друга половина XVIII ст. Фонди МХП, інв. № ЕР 03985. Фото Галини Івакш. Публікується вперше



чечанки металевих форм гончарі використовували зубило та молоток; саме ці знаряддя праці Петру Лінінському пощастило знайти в Скиті Манявському (Івано-Франківщина) серед фрагментів кахель початку XVII ст., сформованих саме таким способом.

Вагому частину збірки Петра Лінінського складає кераміка давніх археологічних культур. Серед них слід звернути увагу на унікальні зразки з Підгороддя (Івано-Франківщина) — товстостінна чаша, куволь та «скоротовь» (предмет, за припущенням Петра Лінінського, для випікання ритуального хліба). Оригінальні посудини, прикрашені ритованим орнаментом, знайдено і в Старому Збаражі (Тернопільщина). Особливо багатими були знахідки в культурних шарах XVI-XVIII ст. у Львові (горщики, кувлі, миски, тарілки тощо) та відомому гончарному центрі — Потеличі (Жовківський район, Львівщина), який здавна славився як добротною глиною, так і великою чисельністю гончарів протягом кількох століть. Потелицька кераміка вирізняється тонкостінністю та різноманітністю типологічних груп виробів: глеки, ринки, миски, тарілки, горщики, скарбонки, свічники. Прикметно, що в колекції Петра Лінінського є також унікальний свічник XVI ст. потелицького гончарного цеху.

Третю групу складає кераміка кінця XIX-XX століть із відомих гончарних осередків Західної України (окремі предмети з Волині, Полісся, Закарпаття), які вдало доповнили фондів збірки музею зазначеного періоду. Це, передовсім, дзбанки, баньки, горщики, свічники, іграшки з Потелича, Галича, Миколаєва, Старої Солі, Гавареччини, Косова та інших. Особливу увагу слід звернути на банку роботи Василя Шостопальця (Сокаль). Великою гордістю для Петра Лінінського є група шпиколоської кераміки (Золочівський район, Львівщина), більшість з якої він придбав протягом 1970-1980-х років безпосередньо в гончарів.

Наприкінці Уроцистості до присутніх звернувся і Петро Лінінський. Насамперед, він привітав співробітників музею, що саме їм дісталася збірка кераміки, а також поділився своїми спогадами про те, з чого і як все починалося у його збирацькій діяльності. «Я не археолог, — зазначив пан Петро. — Я використовував шахтарський метод і техніку, а колав усюди, де було розрита земля: де копали канали, де проклали водопроводи, де проводились будь-які будівельні роботи... Роботу свою з реставрації та реконструкції я поділив умовно на дві зміни — денну і нічну. Бувало часто так, що лягав спати, коли сонце вже було високо». Далі Петро Лінінський оповів про свої два дуже цікаві сні. В одному з



Кохля зі збірки Петра Лінінського. Попелі, Львівщина. XVI ст. Фонди МХЛ, інв. № ЕР 83985. Фото Галини Івашків. Публікується вперше

них йшлося про князя (Данила чи Лева?), який звернувся до нього з такими словами: «Казав мені Кравчич, що добру роботу робити». Петро Лінінський його запитав: «Князю, звідки ти мене знаєш?». — «Знаю, знаю», — мовив князь. І тут сон розвіявся... Про другий сон він розповів так: «Десять років тому я дуже захворів, майже три тижні лежав у лікарні. І от одного разу мниться, що я стою перед дверима Раю, а до мене виходить святий Петро і питається, чого я прийшов. Я йому відповідаю, що біографія закінчилася. Святий Петро питає: «А ти виставку кахлів зробив?». — «Ні», — кажу я. — «Іди назад, зроби виставку, а тоді приходь, прийму без черги», — сказав святий Петро». Далі Петро Лінінський звернувся до дуже болючого питання: чому ще й досі у Львові немає Музею митрополита Андрея Шептицького, для якого він має унікальні предмети із своєї колекції?...

Згодом присутні в залі оглянули збірку кераміки (380 предметів) із величезної колекції. Чисельність предметів та їх експозиційний ряд узгоджувалися зі збирачем. Назви і датування подано також за Петром Лінінським.

За час мого півторарічного спілкування з Петром Лінінським я завжди дивувалася «світлій» голові збирача кераміки, який до дрібних деталей відтворював чи не кожен свій виїзд на пошуки черепків. Іноді здавалося, що він пам'ятає все... Кожен предмет для збирача має свою велику історію: де, коли і за яких обставин знайдено, у якому «товаристві», як перевозили... «А ця кахля (йдеться про потелицьку кахлю XVII ст. — Г.І.), — каже він, — є моєю першою спробою реконструкції». Часто згадує, що унікальні кахлі із Попелі були розкопані під корінням могутнього дерева... Це ж треба мати таке відчуття! «А ця група предметів знайдена на площі святого Духа, інші —

під Замковою горою, велика група — за Арсеналом...», — розповів збирач. Петро Лінінський у своїй роботі з реставрації та реконструкції є дуже вимогливим як до себе, так і до тих людей, які також займаються цими питаннями. Водночас він добрий порадижник для молодих реставраторів, яким охоче розповідає про свої методи та матеріали, які використовує.

Я не раз була свідком того, як Петро Лінінський кілька разів реконструював кахлю, чи горщик, доки не отримував необхідного вигляду. Мене часто дивували і його терплячість, і азарт у довершенні реставраційної роботи. Наведу лише кілька фактів. У колекції є тигель (точніше, його половина) XII ст. із Підгороддя, складений (склесений) із 117 маленьких черепків! У збірці є також кахлі, реконструйовані на основі одного (дуже рідко) чи кількох малих (5-9-12...) фрагментів. Близько двох років Петро Лінінський

спорадично проводив розкопи біля П'ятничанської вежі, де йому пощастило знайти фрагмент унікальної кахлі («першокахлі»), а з великої кількості кахельних черепків (понад 90 кг) вдалося реконструювати кілька посудиноподібних (горщиківих) кахель. *«Оцю кахлю я дуже люблю, а цією дуже горджуся, а ота знайдена в «товаристві» таких предметів...», — часто говорить художник-реставратор. Своє міркування про розвиток гончарства на теренах Галичини Петро Лінінський виклав у своєму, як він жартома називає, «доктораті» (Лінінський П. Повернене із небуття: Каталог — Львів, 1999. — 48 с.), виданому Львівською Галереєю мистецтва. Пам'ять Петра Лінінського зберегла також багато хвилюючих моментів, цікавих зустрічей та спогадів про довгі роки напруженої праці, про колег, з якими разом працював. Пан Петро часто любить повторювати, що в питаннях поповнення збірки кераміки*



Робота над складанням списків передачі колекції: Галина Івашків, Петро Лінінський, Бреховичі, Львівщина. 10.10.2000.
Публікується вперше

його завжди підтримувала й нині розуміє його дружина — пані Віра, привітна та усміхнена жінка, яка в їхній оселі протягом багатьох років приймає величезну кількість гостей, зацікавлених колекцією давньої кераміки. А мити черепки колись часто допомагали діти, яким він це довіряв... Проте, коли вже предмет «пройшов» реставрацію, суворо всіх попереджував, аби не торкалися руками. Численні черепки зберігалися в гаражі, а вже твори мистецтва, які з них поставали, — у хаті-майстерні мистця.

Розпочавши роботу зі складання тимчасових списків предметів для передачі до музею ще в липні 2000 року, я з Петром Ліницьким (наскільки дозволяли його стан здоров'я та інші обставини) працювала в різні пори року, які змінювали одна одну... Літо, осінь, зима, весна, і знову — літо... Ще 16 жовтня 2000 року відомий збирач кераміки склав заповіт про те, що всю свою величезну збірку кераміки заповідає Музеєві етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. А восени 2001 року ми обговорювали план експозиції, визначали, які предмети (із більше 1300) повинні обов'язково ввійти в

експозиційний ряд, а які зберігатимуться у фондах музею. За задумом відомого збирача кераміки, найголовніше місце відведено рельєфним кахлям Галичини.

Отже, зала кераміки з колекції Петра Ліницького працює (Львів, площа Ринок, 10) і чекає нових відвідувачів.

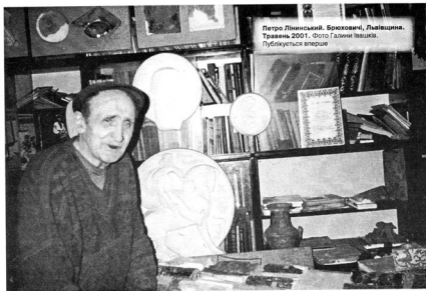
**МНОГАЯ І БЛАГАЯ ЛІТА, ВАМ, МАЙСТРЕ!
І ВЕЛИКА ШАНА! І ВЕЛИКА ДЯКА!**

Про щедрий дар Петра Ліницького та відкриття експозиційної зали писали львівські газети: Івашків Галина. Упродовж усього життя він перетворював черепки на твори мистецтва. — Високий Замок. — 2002. — №10. — 16 січня. — С.5; Лань Олена. Черепкова одіссея Петра Ліницького. — Високий Замок. — 2002. — №17-18. — 25 січня. — С.7; Садова Вікторія. — «Черепкова одіссея» Петра Ліницького. — Поступ. — 2002. — №4. — 17-23 січня. — С.1, 4. Газета «Експрес» помістила фотографію збирача кераміки в рубриці «Фотофакт» і коротке повідомлення про Урочистість у Музеї (2002. — №12. — 26 січня. — С.13).

СКРОЧЕННЯ

МХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України

08.05.2002



**Петро Ліницький. Брюховичі, Львівщина.
Травень 2001. Фото Галини Івашків.
Публікується вперше**



ОПІШНЕ КІНЦЯ 1940-х- ПОЧАТКУ 1950-х РОКІВ

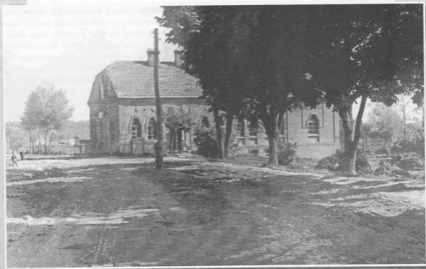
Місток через струмок на шляху від цеху №1 до цеху №2 артілі «Художній керамік». Сучасна вулиця Партизанська. Опішне, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше

У Національному архіві українського гончарства зберігаються два альбоми, люб'язно передані відомим українським мистцем Сергієм Нечипоренком. Створені вони в 1949-1950 роках. В одному з них зібрано фотознімки автора, які зафіксували загальний вигляд артілі «Художній керамік» у Опішному, місцеві гончарні печі, окремі технологічні процеси гончарного виробництва, деяких працівників артілі, краєвиди гончарської столиці. У другому альбомі зібрано власноруч виконані Сергієм Нечипоренком малюнки деяких форм та орнаментики опішненської кераміки, яка виготовлялася на той час у артілі. Альбоми мають велику історико-мистецьку цінність як джерело вивчення традицій славетного гончарного центру України. З огляду на це, вони публікуються в цьому номері «УКЖ» (альбом з малюнками форм виробів репродукується фрагментарно).

Цією публікацією Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Колегіум мистецтв у Опішному, редколегія і редакція «УКЖ» сердечно здоровлять Народного художника України, Заслуженого діяча мистецтв України, професора Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука СЕРГІЯ НЕЧИПОРЕНКА зі славним 80-літтям (нар. 19.10.1922) і бажають творчого неспокою, нових творів у галузі художнього ткацтва, багато послідовників на безмежній ниві духовного воззелення Українства.

© Олесь Пошивайло, доктор історичних наук*
(Інститут керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України)

*Висловлюю вдячність завідувачу Національного архіву українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному п. Валентині Мотрій за допомогу в підготовці альбому Сергія Нечипоренка до опублікування



Цех №1 артлі «Художній керамік». Будинок колишнього гонярного навчально-показового пункту (архітектор Василь Кричевський, 1916). Сучасна вулиця Партизанська, 2, Опішне, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гонярства в Опішному, Національний архів українського гонярства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше

Панорама цеху №2 артлі «Художній керамік». Сучасна вулиця Партизанська, 152, Опішне, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гонярства в Опішному, Національний архів українського гонярства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше





Видобування гончарної глини з глибокого колодезя («дудки») для артілі «Художній керамік»: (зліва направо) **Марія Терентівна Жижура, її чоловік — Олексій Якович Жижура, лісник «Валеш», Опішню, 1949-1950.** Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішньому, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше

У майстерні керамічного розпису цеху №2 артілі «Художній керамік»: (зліва направо) **Зінаїда Лянок, Параска Білак, Мотрона Каша (Назарчук), Опішню, 1949-1950.** Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішньому, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше





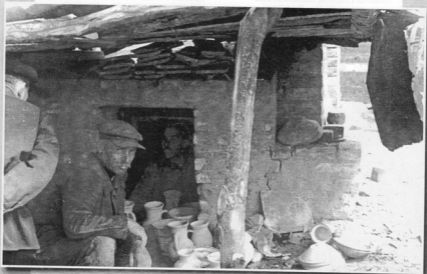
Дворище цеху №2 артілі «Художній керамік». На передньому плані — бунти мисок, далі — гончарські печі. Опішне. 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікуються вперше





Скління посуду на дворіщі цеху №2 артлі «Художній керамік». [У ці роки посуд склили Марфа Красна (Багрі), Марія Жижора (Жилавець), Галина Ясько (Виницька)]. **Опішне, 1949-1950.** Фото Сергія Нечипоренка (Київ), Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше

Укладання посуду в горно на території цеху №2 артлі «Художній керамік». На передньому плані — **Афанасій Ширай із с.Полівак.** **Опішне, 1949-1950.** Фото Сергія Нечипоренка (Київ), Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше





Славетна опішненська малювальниця Мотрона Назарчук (Каша), Опішне, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гонарства в Опішному, Національний архів українського гонарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше

Робітник артілі «Художої керамік», Опішне, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гонарства в Опішному, Національний архів українського гонарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше



Славетна опішненська мисткиня-гончаріаня Олександр Селюченко, Опішне, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гонарства в Опішному, Національний архів українського гонарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше

Славетна опішненська малювальниця Параска Білек, Опішне, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гонарства в Опішному, Національний архів українського гонарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше





Кінь і лошадка на дворі цеху №2 артілі «Художній керамік», Опішніє, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше

Робітник-конох артілі «Художній керамік» (Григорій Якович Радченко?), Опішніє, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше





Дворище цеху №2 артлі «Художній керамік». Укладання («імшніня») посуду на підводу («кучу»). Опішне, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше

Дорога до глинища артлі «Художній керамік». Вдаліні хата гончаря Михайла Різника. Опішне, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше





Куток гончарської столиці — Опішного [«Прогоня?»]. Опішне. 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше

Жінки з оберемками хмизу поблизу Опішного. Опішне. 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше





Куток Опішного. Дорога від цеху №1 (вдалені) артілі «Художній керамік» (сучасна вулиця Партизанська), 1930-ті роки. Автор фото невідомий. Фото належало Григорію Шутенку (жата його батька зображена на фотографії). Національний музей-заповідник українського гонарства в Опішному, Національний архів українського гонарства. Публікується вперше

Вигляд з містка на церкву св.Покрови. Нині на місці храму знаходиться Колегіум містечка у Опішному, Опішне, 1949-1950. Фото Сергія Нечипоренка (Київ). Національний музей-заповідник українського гонарства в Опішному, Національний архів українського гонарства. — Фонд Сергія Нечипоренка. Публікується вперше





1



2



3



4



5



6



7

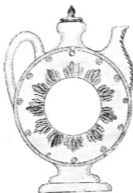


8





9



10



11



12



13



14



15



16



17

ДОВІДКА «УКЖ»:

*Сергій
Нечипоренко*



Народився 1922 р. в селі Пролетарському (колишній Сензівці) на Чернігівщині, біля Батурина, у козацькій сім'ї. Любов до народного мистецтва привела до Кролевецького художньо-промислового технікуму, Сумської області, який закінчив перед війною, отримавши спеціальність художника-технолога декоративних тканин. Під час Другої світової війни був учасником бойових дій. Після демобілізації живе і працює в Києві.

У Київському республіканському художньо-промислому училищі працював викладачем на текстильному відділі й водночас розробляв тканини нових структур у майстерні декоративних тканин при Академії архітектури України. Заочно навчався у Всесоюзному інституті текстильної та легкої промисловості в Москві.

Не припиняючи викладацької роботи в Київському республіканському художньо-промислому училищі, з 1950 року працював у Центральній художньо-експериментальній і науково-дослідній лабораторії Укрхудожпрому: старшим художником, а згодом — начальником відділу декоративного ткацтва і килимарства. Обстежив 18 областей України, збирав зразки різних видів народного мистецтва. Як художник Укрхудожпрому виконав сотні малюнків, за якими виготовлено мільйони метрів тканин.

На ті часи гостро постало питання відродження українського народного ткацтва, килимарства. Від Художпрому Сергій Нечипоренко побував у багатьох селах, які славилися своїми майстрами, залучав їх до творчої роботи. Чимало проектів тканин і ткачих виробів впровадив на Кролевецькій фабриці художніх виробів на Сумщині та фабриці в Дігтярах на Чернігівщині. Творчо опрацювавши художню спадщину минулого, зокрема орнаментику рушників, майстер створив принципово нові тканини, що знайшли широке застосування в сучасних інтер'єрах. Було внесено зміни до технології українського художнього ткацтва, знайдено нові, рентабельні заправки ткацьких верстатів.

Творення декоративної тканини стало справою життя Сергія Нечипоренка. Його багаторічним доробком стали понад 2000 творів, з яких близько 700 знаходяться в музеях України та за кордоном.

© Петро Нестеренко, мистецтвознавець

[За виданням: Сергій Нечипоренко. Декоративні тканини: Альбом. — К.: ДП «Такі справи», 2002. — 32 с.; іл.]



Викладачі та учні I-го курсу Макарово-ярівської керамічної кустарно-промислової школи.
 Стоять (верхній ряд, зліва направо): Атифєєв Михайло Олександрович, Черновська Віра, Дубинський Павло Андрійович, Петров Іван Якович, Кирячок Михайло Іванович, ?; (другий ряд, зліва направо): Циганок (?), Трегубова Лідія Петрівна, Васильєва Валентина Федорівна, Гайворонська Віра, Щербак Григорій. Сидять (третій ряд, зліва направо): Шабинський Ілля, Гайворонський Ілля, Шкурко Іван Іванович, Звіряка Микола Павлович, Безуглий (?); (четвертий ряд, зліва направо): Олека Іларіон, Кушнір (?), Сибро Іван, Краснопліцев Микола, службовець (?), Кононенко (?), Макарів Яр, Луганщина. 1927. Автор фото невідомий. Фотокопія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

МАКАРОВОЯРІВСЬКА КЕРАМІЧНА КУСТАРНО-ПРОМИСЛОВА ШКОЛА (1927-1935)

У відомій багатотомній «Історії міст і сіл Української РСР» повідомляється, що Макарово-ярівська керамічна кустарно-промислова школа була відкрита в 1926 році і готувала майстрів художньої кераміки. Під керівництвом досвідчених спеціалістів учні опановували секрети виготовлення

керамічних полив'яних ваз, чорнильних наборів, мальованих таць. Серед викладачів школи були відомий у республіці майстер розпису гончарних виробів Михайло Іванович Кирячок, гончарі — Іван Іванович Шкурко та Микола Павлович Звіряка. Перший випуск молодих майстрів відбувся в 1931 році¹.

© Людмила Овчаренко, керамолог, аспірант

(Інститут керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України)

Як бачимо, відомості дуже обмежені, хоча діяльність школи заслуговує більш повного висвітлення і з'ясування її ролі й місця в системі гончарської освіти України першої половини ХХ століття.

Гончарний промисел у селі Макарів Яр (нині село Пархоменко) на Луганщині відомий з кінця XVII століття. У 1885 році там було вже 239 гончарів, які виготовляли на всю округу теракотовий глиняний посуд². Наприкінці XIX ст. чисельність гончарів скоротилася. У 1909 році їх кількість сягала 100 чоловік. Вони продовжували виготовляти до 100 тисяч неполив'яних горщиків, які розвозилися на ярмарки Катеринославської губернії та Донської області. Цього ж, 1909 року, з Полтавської губернії сюди прибув інструктор з гончарного виробництва, який за чотири місяці свого перебування в селі «навчив дещо гончарів поливати посуд»³.

Після його від'їзду кількість неполив'яного посуду, який там виготовляли, зростає вдвічі і з'явилися полив'яні вироби (до 8 тисяч штук на рік)⁴. Але оскільки інструктор не поділився всіма знаннями щодо виготовлення поливи і її застосування, сільсько-господарське товариство Макарового Яру звернулося 02.04.1911 року з клопотанням до Слов'яносербської повітової земської управи просити Держдепартамент землеробства: 1) направити інструктора з гончарної справи; 2) відправити двох людей з Макарового Яру в гончарську школу за державні кошти; 3) побудувати в Макаровому Яру зразкове гончарне горно⁵. На межі XIX-XX століть земства особливу увагу звертали на розвиток кустарних промислів, а тому це звернення не залишилося без відповіді. Уже в 1912 році для піднесення гончарства в Макаровому Яру було здійснено ряд заходів, а саме:

1. Прийнято на службу в земство інструктора з гончарної справи, який закінчив Миргородську художньо-промисловою школу імені Миколи Гоголя;
2. Влаштовано горно для випалювання полив'яних гончарних виробів;
3. Розпочато обладнання гончарної майстерні;
4. Обстежено місцеві глини в Миргородській художньо-промисловій школі імені Миколи Гоголя;
5. Планувалися тридцятиденні курси для гончарів повіту і губернії⁶.

На жаль, подальші історичні події (Перша світова війна, більшовицький переворот 1917 року, громадянська війна) не дозволили здійснити заплановане в повному обсязі. «Через призив на мобілізацію в 1915 році інструктора гончарного виробництва, по гончарській справі в с.Макарів Яр майже не проходили роботи. Знов запрошений інструктор після трьох міся-

ців покинув службу через низький оклад»⁷.

Лише в 1927 році, за ініціативою Окружної інспектури народної освіти, у селі Макарів Яр Ново-світліаського району Луганського округу Донецької області була відкрита керамічна кустарно-промислова школа. Громадськими зусиллями восени 1927 року було відремонтовано помешкання, виготовлено примітивні меблі для навчальної роботи⁸.

Очолив школу Павло Андрійович Дубинський — вихованець Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя. Завдяки його енергійності та наполегливості, спочатку вдалося налагодити викладання загальноосвітніх дисциплін, залучаючи для цього вчителів існуючої в селі чотирирічної школи соціального виховання. Але справжньою проблемою стало будівництво керамічних майстерень, без яких кустарна школа просто не могла існувати. Районний виконком організував широку кампанію по збиранню громадських коштів на їх будівництво, внаслідок чого було зібрано 5 тисяч карбованців. Цих грошей було недостатньо для закінчення новобудови, а тому голова райвиконкому Рогозін порушив перед окружним виконкомом клопотання про виділення з держфонду 6 тисяч карбованців, «щоб будинок майстерні закінчити вчорні і підготувати до вжитку одну кімнату, щоб можливо було на другому курсі навчання проводити усі виробничі навчальні роботи»⁹.

Кошторис школи на 1927-1928 навчальний рік, підготовлений Павлом Дубинським, передбачав такі витрати¹⁰:

№ п/п	Статті витрат	Сума, крб.
1	Заробітна плата	8168,64
2	Житлове будівництво	61,82
3	Соціальне страхування	816,86
4	Місцкомітет	81,68
5	Придбання канцтоварів	75
6	Господарчі:	
	- опалювання;	510
	- освітлення;	335
	- асенація;	42
	- відрядчі;	148
	- утримання чистоти	90
7	Придбання інвентаря	800
8	Придбання приладів	5042
9	Капремонт	337
10	Нове будівництво	9935
	Усього:	26443



Учні Макаровярівської керамічної кустарно-промислової школи з викладачем ліплення — Василевою Валентиною Федорівною (нижній ряд, третя зліва). Стоять (зліва направо): Гайворонська Віра, Попова Ганна, Черновська Віра, Кривошіна Ульяна, Пашенко Євдокія. Сидять (зліва направо): Трегубова Лідія, Артюшенко Наталія, Василєва Валентина Федорівна, Лубич (?), Гребенюк (?), (?) Катерина, Макарів Яр, Луганщина. 1931. Автор фото невідомий. Історико-меморіальний музей с.Пархомівка; копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

Мережа школи передбачала випуски: 1927/28 навчальний рік — 0 учнів; 1928/29 — 0 учнів; 1929/30 — 30 учнів; 1930/31 — 25 учнів; 1931/32 — 25 учнів; 1932/33 — 25 учнів¹¹.

Для порівняння, наведемо кількість учнів чотирирічної трудшколи в Макаровому Яру в 1927/28 навчальному році: 1 клас — 50 учнів, 2 клас — 50 учнів, 3 клас — 43 учні, 4 клас — 35 учнів; усього — 178 осіб¹². У 1929 році в школі уже було 5 класів-комплектів, у яких навчалися 201 учень¹³.

Керамшкола розглядалася як етапна для всіх бажаних отримати керамічну фахову підготовку. Фактично «без шкільно-наочного приладдя, без підручників, без достатньої кількості меблів і робочої площі та без жодного технічно-навчального устаткування по її фаху» Макаровярівську керамічну кустарно-промислову школу було відкрито наприкінці листопада 1927 року¹⁴.

Широка популяризація серед населення перспектив розвитку цієї школи дозволила провести достатній набір учнів, незважаючи на скрутне матеріальне та культурне оточення і наявність одного тільки педагога-фахівця — завідувача¹⁵.

Навчання почалося 15 січня 1928 року. Саме тому інспектори професійної освіти, які перевіряли діяльність школи 23-24.06.1929 року, рекомендували додати для першого прийому учнів, з метою набуття

достатньої кваліфікації, ще один триместр¹⁶, що й було зроблено.

Тим часом, як свідчить доповідна записка Павла Дубинського інспектору профосвіти Луганської окружної освіти (окріно), 15 січня 1929 року керівництвом Макаровярівської сільради на кошти самооподаткування були споруджені, але не закінчені, навчально-виробничі гончарні майстерні школи. Навчальний рік розпочався з використанням лише однієї кімнати. Тільки восени 1929 року, вже самою школою, будівництво майстерень, розрахованих на 60 учнів, було доведено до кінця¹⁷. Будинок був зведений з каменю-мергелю, стіни не штукатурилися¹⁸. У першій майстерні стояли гончарні круги (15 шт.); великий стіл, на якому лежала готова для використання глина (потім кожен учень її ще раз переминав і використовував або для ліплення, або для гончарювання); менший стіл призначався для ліплення. У другій майстерні, меншій за розміром, стояли столи для ліплення та розпису готового посуду, стелажі для сушіння виробів. Приміщення майстерень були чистими, світлими, просторими, з високою стелею і великими вікнами. У роки II Світової війни вони були повністю зруйновані. За спогадами та малюнком колишньої учениці школи Олександри Трегубової, план-схема майстерень є приблизно таким:

Віддаленість Макарового Яру від міста, від залізниці, нерегулярне надходження коштів на придбання та встановлення спеціального обладнання для керамічної школи були несприятливими факторами, які постійно ускладнювали її повсякчасну діяльність.

В орієнтовному кошторисі Макаровоарізької керамічної кустарно-промислової школи на 1928/29 навчальний рік було зроблено акцент на формування матеріально-технічної бази, зокрема:

I. Придбання та спорудження приладів, станків, інструментів для навчально-виробничого процесу:

1. Гончарних кругів шкільно-навчального раціоналізованого типу (10 шт. по 80 крб.).
2. Підручних інструментів та приладів (ножі, скребки, губки) до кожного гончарного круга.
3. Верстатів штампувальних:
 - гвинтово-гончарний для виготовлення дахівки марсельського типу (350 крб.);
 - для штампування посуду (200 крб.);
 - для штампування платівок (125 крб.);
4. Кам'яні жорна з механічним приладом для розмелювання сирових матеріалів (120 крб.).
5. Вальці металеві зі станиною (200 крб.).
6. Різні гіпсові, дерев'яні, металеві форми (500 крб.).
7. Сита, решета (75 крб.).
8. Горно малої місткості; муфель — середній та малий (1500 крб.).

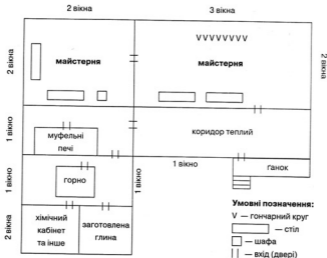
II. Придбання сирових матеріалів для технічних вправ з курсу навчального виробництва,

III. Придбання та спорудження спеціальних меблів, скринь, стелажів, посуду.

Усього передбачалося використати 6260 крб., тобто 49% від загального кошторисного фінансування (13922 крб.)¹⁹.

У пояснювальній записці Павло Андрійович писав: «...Обладнання придбати десь на ринкові не можна, його треба за рисунками та калькуляціями школи або виконати засобом самої школи, або тим же засобом через механічні майстерні у м.Луганську, а це потребує пильної уваги, часу, роз'їздів... Матеріальні цінності від виробництва дадуть в майбутньому полегшення бюджету по утриманню школи і утворять певний ґрунт для її прогресу і раціоналізації. Чим більше средств буде покладено на школу у первинній стадії її устаткувальної організації, тим швидше вона стане на ноги і доцільно виправдає себе»²⁰.

Частина передбачених кошторисом матеріалів та обладнання було закуплено відразу ж, а частину виготовляли власними силами або ж у Луганську. Проте нерегулярні видатки згідно з кошторисом, відсутність необхідних викладачів, здійснення будівельних робіт — усе це гальмувало, виводило шкільний навчальний процес із нормального робочого ритму. Завідувач розумів, наскільки важливо, щоб на I курс набиралися діти, які вже мали б ґрунтовну підготовку з основних навчальних дисциплін. Знання ж, із якими приходили діти після закінчення чотирирічної трудової школи, не задовольняли викладачів керамшколи, а тому на засі-



данні шкільної ради 30.06.1929 року було вирішено порушити перед Луганською окружною інспектурою освіти клопотання про відкриття при Макаровоярівській керамічній кустарно-промисловій школі підготовчого курсу²¹. Його орієнтовний кошторис і навчальний план мав такий вигляд²²:

Навчальний план Макаровоярівської керамічної кустарно-промислової школи складався відповідно до типового навчального плану Народного комісаріату освіти (НКО) УРСР, який передбачав підготовку кваліфікованих робітників для кустарної промисловості.

Дисципліни та тижневі години їх викладання на підготовчих курсах								Число ставок, що їх потрібно	На місяць		На рік	
									крб.	коп.	крб.	коп.
Рідна мова	Математика	Природознавство	Суспільствознавство	Графічна грамота	Географія	Фізкультура	Разом на тиждень	1) на викладання 11 лекцій загальноосвітніх дисциплін, із розрахунку 75 крб. за 18 тижневих лекцій;	46	75	561	—
								2) на викладання 13 лекцій загальнотехнічних дисциплін	86	60	1039	20
3	6	3	4	4	2	2	24	Разом	133	35	1600	20

Нарахування до соцстраху мали складати 160,06 крб., надбавка на робоче житлобудування — 12 крб., нарахування до місцкому — 16 крб. Разом — 188,06 крб.²³

Але ця ініціатива педагогічного колективу школи залишилася без підтримки. Коли в 1929 році на навчання хотіла поступити 12-річна Саша Трегубова, із-за малого зросту її не зарахували. Тому вона, щоб нічого не забути, змушена була другий рік підряд навчатися в 4 класі трудшколи, і тільки в 1930 році стала ученицею I курсу²⁴.

На противагу навчальним майстерням, де не вимагалось від вступників закінченої чотирирічки і які давали тільки практично-професійну підготовку на рівні загального розвитку за програмою чотирирічної трудової школи, кустарно-промислової школи комплектувалися випускниками чотирирічки і давали своїм учням, окрім практично-професійної освіти, також повний мінімум професійно-теоретичних знань та забезпечували загальний розвиток за програмою семилітньої трудшколи.

Для засвоєння професійно-практичних знань та навиків з керамічної справи навчальний план передбачав трирічний термін навчання. Навчальний рік починався 1 вересня, а закінчувався 1 червня, мав три триместри і дві триместрові перерви.

Типовий навчальний план НКО УРСР для кустарно-промислових шкіл²⁵

№ п/п	Навчальні предмети	Кількість годин на тиждень (%)
1	Загальноосвітні: - рідна мова - суспільствознавство - природознавство (фізика, хімія)	28
2	Загальнотехнічні: - математика - графічна грамота	22
3	Спеціальні: - технологія матеріалів та виробництва - малювання - виробниче навчання	50

Учасники драматичного гуртка Макаровоярівської керамічної кустарно-промислової школи. Макаріє Яр, Луганщина. 1929. Автор фото невідомий. Приватна збірка Олександри Трегубової (Луганськ). Публікується вперше

**Навчальний план
Макаровоярвської керамічної кустарно-
промислової школи на 1928/29 н.р.²⁶**

№ п/п	Навчальні предмети	I курс (годин)	II курс (годин)
1	Загальноосвітні:		
	- рідна мова	4	2
	- суспільствознавство	3	3
	- фізкультура	2	2
	Разом	9	7
2	Загальнотехнічні:		
	- математика	4	4
	- природознавство	4	4
	- графічна грамота	6	6
	- технологія		2
	Разом	14	16
3	Виробниче навчання	18	18

Аналізуючи предмети загальнотехнічного циклу, чітко простежуємо їх фахову спрямованість:

— **математика:** учні отримували основні відомості з арифметики, елементарної алгебри та геометрії, їх навчали рахівництва (робити розцінку сировинних матеріалів, визначати ціну готового продукту, складати кошториси організації кустарної майстерні та окремого обладнання);

— **графічна грамота:** «вивчали рисунок з вільної руки, креслення, малювання, робили зарисовки кращих зразків народного орнаменту, різних музейних експонатів», на третьому році навчання передбачався перехід на композицію орнаментів для різних предметів виробництва²⁷.

Павло Дубинський включив природознавство до групи загальнотехнічних предметів, тож, зрозуміло, що його складові — хімія і фізика, теж викладалися з урахуванням фахової специфіки закладу. Додамо, що в «Звіті про роботу Новосвітлівської районспектури наросвіти за II квартал 1929/1930 операційного року» зверталася увага на те, що «належне обладнання фізичного і хімічного кабінетів Макаровоярвської керамічної кустарно-промислової школи дає змогу виконувати комплексний матеріал за програмою»²⁸.





Вихованки Макаровіврівської керамічної кустарно-промислової школи: (зліва направо) Ганна Іванівна Полова та Лідія Петрівна Трегубова. Пархоменко, Луганщина. 1930-ті роки.

Автор фото невідомий. Оригінал — приватна збірка Олександри Трегубової (Луганськ).

Копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

Випускниця Макаровіврівської керамічної кустарно-промислової школи: (зліва направо) Артюшенко Наталія, Трегубова Лідія, (сестра Наталії Артюшенко).

Луганськ. Початок 1930-х років.

Автор фото невідомий.

Приватна збірка Олександри Трегубової (Луганськ).

Копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.

Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



Трегубова Лідія Петрівна — випускниця Макаровіврівської керамічної кустарно-промислової школи, викладач скульптури, рисунка та композиції Луганського художнього училища біля власної роботи. Луганськ. 1980-ті роки. Автор фото невідомий.

Приватна збірка Олександри Трегубової (Луганськ).

Копія — Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

Вивчення спеціальних предметів, зокрема технології матеріалів та виробництва, передбачало ознайомлення учнів із походженням матеріалів, їх властивостями, гончарськими інструментами, верстатами, приладами, що застосовувалися у виробництві, «як рівно ж теоретичне знайомство з технікою виробництва в більш досконалих та механізованих формах»²⁹. Особливі рекомендації НКО УРСР давав щодо викладача малювання та композиції. У пояснювальній записці до типових навчальних планів кустарно-промислових шкіл зазначалося, що він повинен бути «знайомий з українською орнаментарною промисловістю, інакше учні, скінчивши школу, підуть до кустарів для псуття і нищення прекрасних зразків народної творчості»³⁰. Практичні заняття в гончарних майстернях були організовані таким чином, щоб «учень мав змогу пройти всі процеси виробництва, починаючи від підготовки матеріалів і кінчаючи останніми етапами виробництва, орієнтуючись на

те, що учень після закінчення школи повинен бути в змозі сам зайнятися ремеслом по вивченій спеціальності»³¹.

Відповідно до цих рекомендацій Павло Дубинський організував навчально-виховний процес таким чином, щоб учні школи ставали активними учасниками усіх виробничих процесів гончарного промислу. Вихованців було поділено на бригади, які по черзі заготовляли глину, пропускали її через глиноміску, працювали на гончарних кругах, допомагали завантажувати чи розвантажувати горно. Основну кількість глини, яка застосовувалася для роботи в майстернях школи, привозили з району хутора Водотоки (інша назва — Колані)*. Гончарну глину високої якості доставляли із Часів Яру і Костянтинівки; кварцовий пісок та інші силікати, окисли металів, свинець і олово для поливи та ангоби закуповували в Луганську. Придбання необхідної сировини передбачалося, наприклад, «Орієнтовним кошторисом Макарівоярської керамічної кустарно-промислової школи на 1928/1929 операційний рік зо всіх частин видатків, окрім частини, що по утриманню штату», де в окрему статтю видатків внесено «Придбання сировинних матеріалів для технічних вправ по курсу навчального виробництва» і заплановано на ці потреби 672

Штатний розпис Макарівоярської школи на 1928/29 навчальний рік³²

№ п/п	Посада	Кількість	Ставка на місяць (крб.)	Річна сума зарплати (крб.)
1	Завідувач школи	1	100	1200
2	Викладач загальноосвітніх дисциплін	16/18	75	800,64
3	Викладач фахових дисциплін	21/2	80	2400
4	Інструктор	1	75	900
5	Майстер-кераміст	2	48	1152
6	Майстер-модельєр	1	48	576
7	Діловод	1	43	516
8	Прибиральниця	1	26	312
9	Вартовий	1	26	312
	Разом			8168,64

крб.³².

Досягнення мети діяльності Макарівоярської керамічної кустарно-промислової школи було б неможливим без висококваліфікованих викладачів-фахівців гончарної справи. Ініціатива у формуванні штатів закладу повністю належала завідувачу і окружна інспектура освіти цьому не перечеїла.

Забезпечити школу кваліфікованими спеціалістами було нелегко, оскільки відчутний вплив справляв фактор «сільського життя»: жителі міст не завжди погоджувалися на переїзд, та й заробітна плата була невисокою. Наприклад, викладач фізики і математики Іван Якович Петров погодився працювати в Макарівоярській керамічній кустарно-промислової школі лише за умови, що Павло Андрійович надасть йому для проживання будинок. Зважаючи на обставини, родина Дубинського переїхала до іншого, менш упорядкованого будинку, попередньо зробивши в ньому ремонт, а Іван Петров забрав із Луганська до Макарівоярського Яру свою сім'ю і залишився працювати в керамшколі, забезпечуючи високий рівень викладання своїх предметів³⁴. Поступово сформувався колектив однодумців. Уже в 1929 році до його складу входили: викладач ліплення Васильєва Валентина Федорівна (дружина Павла Дубинського), Дмитро Іванович Ключко, Т.П.Ручка; роботи на гончарних кругах навчали народні майстри: Іван Іванович Шкурко, Микола Павлович Звіряка, Антон Іванович Дудак та майстер із Опішного (Полтавщина) Михайло Іванович Кирячок, який навчав

* Місцева глина вважалася найкращою в окрузі. Посуд, виготовлений з неї, мав міцний ражевий черепок

розпису ангобами, провів досліді і шукав рецепти нових підполив'яних фарб та полив³⁵; сам Павло Андрійович Дубинський був викладачем технології кераміки, графічної грамоти та української мови³⁶.

У резолюції до доповіді Районної інспектури народної освіти на окружному з'їзді рад Луганщини XIII-го скликання було визначено необхідний соціальний склад учнівських колективів профшкіл у такому співвідношенні:

- дітей робітників — 60%;
- дітей селян — 15% (з них 70% — діти наймитів, 30% — діти середняків);
- дітей службовців — 20%;
- дітей кустарів — 5%³⁷.

Як бачимо, дітям, які справді могли б продовжити батьківське ремесло, доступ до художньої освіти був обмежений. Проаналізувавши соціальний склад Макаровоярвської керамічної кустарно-промислової школи станом на 01.11.1929 року, фіксуємо безперечний факт, що 71% учнів склали діти селян, що само по собі на той час було більше виключенням із правила. У школі навчалися 90 учнів із них:

I курс — 44 (18 — колишні безпритульні, 2 — діти робітників, 11 — діти дрібних середняків, 12 — діти бідняків);

II курс — 24 (1 — утриманець державних органів, 10 — діти дрібних середняків, 2 — службовців, 10 — бідняків, 1 — робітника);

III курс — 22 (12 — дрібних середняків, 1 — службовця, 8 — бідняків, 1 — робітника)³⁸.

Школа мала регіональний характер, оскільки її відвідували діти з навколишніх сіл: Кружилівки, Соходолу, Іванівки³⁹, Миколаївки, Ільвіки, Водотоки і навіть із Росії (Митякинська станиця, Можайка, Нижня і Верхня Тепла).

Вік учнів керамшколи був від 13 до 22 років:

- 15 років і менше — 25 осіб;
- 16-17 років — 50 осіб;
- 18-19 років — 11 осіб;
- 20-22 років — 4 особи⁴⁰.

Учні жили на квартирах місцевих жителів і в гуртожитках, яких на весь Новосвітлівський район було лише два. Макаровоярвський існував на кошти СПОНу, був розрахований на 20 осіб, 18 з них — колишні безпритульні, які стали членами СПОНу⁴¹.

Частина учнів була на державному утриманні. На 1928/29 навчальний рік окружна інспектура народної освіти виділила для Макаровоярвської керамшколи 6 стипендій і 10 півстипендій. Щоб обрати стипендіатів, 02.02.1928 року відбулося засідання спеціальної об'єднаної комісії та шкільної ради, до складу яких входили «представники установ, місцевих організацій, компартії, ЛКСМУ, кооперації, сільськогосподарських товариств, голова сільради, 6 викладачів та 4 учні»⁴². Кожна кандидатура обговорювалася в присутності

тих, кого рекомендували на отримання стипендії. Були лише сироти, діти бідняків і незможників. Демократичний характер рішення зборів підкреслює останній запис у протоколі: «...Усі, хто незадоволений рішенням, можуть подати скаргу в окружну інспектуру народної освіти»⁴³.

Розмір стипендії для відмінників навчання становив 10 крб.⁴⁴, для всіх інших — близько 5 крб.⁴⁵.

З метою підготовки до першого випуску Макаровоярвської керамічної кустарно-промислової школи окружна інспектура народної освіти поставила перед її керівництвом такі планові завдання:

- «завершити будівництво школи, залучивши до цього суспільну допомогу і кошти самооподаткування» (малися на увазі будівництво додаткового класу для III курсу, спорудження сараю для сирових матеріалів та палива, рекреаційного приміщення⁴⁶;
- розробити план роботи з будівельної кераміки;
- забезпечити школу необхідними приладами та матеріалами;
- збільшити число майстрів за рахунок прибутків від реалізації виробів (це свідчить про рентабельність школи. — Л.О.);
- відібрати найкращі вироби за три роки діяльності школи для виставки, оголосити про неї населенню;
- зібрати документи всіх третьокурсників, заготовити задалегідь характеристики та подбати про їх працевлаштування⁴⁷.

У 1931 році відбувся перший і єдиний випуск учнів Макаровоярвської керамічної кустарно-промислової школи. До цієї події було організовано виставку робіт, яку відвідала більшість населення Макарового Яру⁴⁸.

Випускники керамшколи отримали кваліфікацію майстра керамічної кустарної промисловості в галузях самостійного і артільно-кооперативного кустарництва. За три роки навчання вони вивчили всі етапи керамічного виробництва, виготовлення різноманітного декоративного гончарного посуду (вази, куманці, панно, чорильні прибори, попілнички, посуд), самостійну організацію діяльності гончарної майстерні. Учні Макаровоярвської керамшколи поєднували традиції народного гончарства Опішного, які запроваджував Михайло Кирячок, з місцевими орнаментальними мотивами Луганщини. Основними прийомами декорування керамічних виробів були ліплення, гравірування та поливлення⁴⁹. Більшість випускників керамшколи працевлаштувалися в Луганську, де було кілька цегельних заводів, відкрили власні майстерні.

Наприкінці 1932 року фінансування Макаровоярвської керамічної кустарно-промислової школи майже припинилося. Один за одним її залишали викладачі (Іван Петров, Іван Шкурко, Микола Заїряка,

Михайло Киричок) та учні. Заняття мали тимчасовий характер. До їх проведення залучали вчителів трудової школи, яка на той момент перетворилася з 4-річної у 9-річну. Цей факт свідчить про те, що не брак державних коштів на освіту, а їх перерозподіл у зв'язку зі зміною державної політики був основною причиною краху великої справи, яку неймовірними зусиллями ще намагалися врятувати Павло Дубинський, Валентина Васильєва, їхня вихованка Ганна Попова та інші. Незважаючи на те, що в Україні почав лютувати голод, що взимку температура в класах була лише 3°C і повністю припинилися виплати стипендій, а школа залишилася без учителів, завідувач керамшколи не здавався. Він організував кожному учневі щоденний пайок хліба (270 грамів) і миску юшки, утримував підсобне господарство і за відмінні успіхи винагороджував учнів промисловими товарами або продуктами. У майстерню він взяв на роботу кількох гончарів, які виготовляли продукцію на продаж. Учнів майже не залишилися — вони тікали до Луганська, де пайок був значно більший і шансів вижити теж було більше. А ті, хто залишився, працювали в колгоспі за мізерний шмат глиняного хліба⁵⁰.

У 1935 році майстерня, в яку було реорганізовано школу, представила свої роботи в Луганську, на виставці, приуроченій до 1-го Травня. Згодом, цього ж року, Павло Дубинський із дружиною переїхав до Луганська, де при міськомгоспі була відкрита майстерня художньої кераміки. Її технічним керівником було призначено Павла Дубинського, а художником — Валентину Васильєву.

У своїй роботі майстерня застосовувала різні методи формування виробів:

- гончарювання на кругах;
- ручне відтискування в гіпсових формах.

Підсохлі роботи розписувалися технікою пастелажу (запровадив ще Михайло Киричок у Макарово-ярівській керамічній кустарно-промисловій школі) як безпосередньо по глиняній поверхні виробу, так і по ангобній обливці. Палітра ангобів була досить широкою⁵¹.

Проте через два роки (1937) Павла Андрійовича Дубинського назвали ворогом народу і заарештували. «Перетворення» людини, яка присвятила себе служінню народу, у його ворога було звичайним прийомом більшовицької державної машини щодо творчої, патріотично налаштованої інтелігенції. Павло Дубинський потрапив під прес «диктатури пролетаріату», який знищував усіх справжніх новаторів і революціонерів суспільного життя. Він був не такий, як усі, дуже різнився своєю колоритом на загальному буденно-сірому тлі повсякдення. Витоки «провини» його життя більшовики віднашли в 1920-х роках: у абсолютно зрусифікованому тодішньому середовищі Луганщини з'явилася керамічна кустарно-промислова

школа, де єдиною мовою навчання була українська. Павло Дубинський вперто формував осередок українськості, в якому на кращих народних традиціях відроджувалося українське гончарство, де утверджувалася рідна мова і література, де проводилася активна просвітницька робота. Шкільний драматичний гурток, в якому акторами були і учні, і викладачі, здійснював постановки таких п'єс як: «Гайдамаки», «Про що тирса шелестіла», «Овеча криниця». Школа випускала власну газету «Молодий керамік», яку поширювали серед місцевих жителів⁵². Значну просвітницьку місію несли бібліотека керамшколи, якою завідувала Валентина Васильєва. У 1928/29 навчальному році кошторисом передбачалося використати 720 крб. на придбання підручників і 500 крб. на передплату періодичних видань⁵³. Уже в 1930 році фонди бібліотеки нараховували 1258 книг, із них — 832 українською мовою⁵⁴.

Павло Дубинський був дуже активною особистістю, на сільських зборах говорив лише українською мовою, що дуже дратувало присутніх. Популяризація всього українського була основною причиною звинувачення його в українському націоналізмі і приводом для арешту. Лише в 1991 році його дружина Валентина Федорівна отримала відповідь на свій запит про долю Павла Андрійовича та старшого сина Юрія:

«Повідомляю, що в Управлінні Служби національної безпеки України в Луганській області про Ваших чоловіка та сина є такі відомості:

— Ваш чоловік — Дубинський Павло Андрійович, 1888 р.н., який народився в селищі Короп Чернігівської області і проживав у Ворошиловграді, був заарештований 6 вересня 1937 року як ворог народу, ув'язнений у ВТТ строком на 10 років. У справі є повідомлення Ухтоїзкемського ВТТ про те, що Дубинський П.А. помер 10.12.1938 року.

У відповідності до ст.1 Указу ПВД СРСР від 16.01.1989 року Вашого чоловіка було реабілітовано.

— Ваш син — Дубинський Юрій Павлович, 1917 р.н., був заарештований у місті Ворошиловграді 4 серпня 1936 року за підробку документів і проведення антирадянської агітації. Його було засуджено до 4 років ВТТ.

Документів, які свідчили б про місце, де він відбував покарання і про його подальшу долю у справі немає.

Як батько, так і син, були реабілітовані за відсутністю складу злочину.

Лихницький А.Т.,⁵⁵

Справу Павла Дубинського продовжували його друзі та вихованці:

□ Михайло Іванович Киричок разом із земляком Павла Дубинського — Тимофієм Андрійовичем Бойком — відкрив у Луганську портретну майс-



Шкурко Іван Іванович — народний майстер, викладач гончарства Макаровоярівської керамічної кустарно-промислової школи. Луганськ. 1950-ті рр. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

терню, вони стали ретушерами; пізніше до них приєднався випускник Макаровоярівської керамічної кустарно-промислової школи Григорій Каранда. Згодом Михайло Кирячок виїхав до Казахстану.

□ **Іван Іванович Шкурко** завідував гончарним цехом цегельного заводу Луганська, в якому працювали вихованці школи — Антон Іванович Дудак, Олександр Якович Артюшенко, Олександра Петрівна Трегубова; цех проіснував від 1933 до 1960 р., його продукція (горщики для квітів, вази та інше) користувалася попитом і давала стабільний прибуток.

□ **Лідія Петрівна Трегубова** (1911–2000), закінчивши в 1931 році керамічну школу в селі Макарів Яр вступила у 1932 році до Харківського художнього інституту, який згодом перевели до Одеси і реорганізували в художній технікум. Після його закінчення (1937) вона стала студенткою Київського державного художнього інституту, який закінчила в 1946 році (4 роки війни перервали навчання), отримавши кваліфікацію художника-скульптора. Член Спілки художників СРСР, а згодом — член Національної спілки художників України, Лідія Петрівна Трегубова більше 20 років працювала в Луганському державному художньому училищі викладачем скульптури, рисунка та композиції. Вона є автором близько 64-х скульптурних робіт (надавала перевагу портретному жанру).

□ **Валентина Федорівна Васильєва** (1900–1998) після арешту чоловіка повернулася до Полтави, звідки була родом. Працювала в Полтавському сільськогосподарському інституті на агрономічному факультеті, де виліплювала з воску унаочнення. Від Спілки художників УРСР отримала призначення до Опішного на посаду технічного керівника та завідувача виробництва. Згодом перейшла до Вінниці, де працювала на цегельному заводі. Автор великої кількості декоративних керамічних виробів. Виго-товляла вази для вручення Микиті Хрущову з нагоди його ювілею.

□ **Наталія Миколаївна Артюшенко** — вихованка керамшколи, закінчила Харківський художній інститут, працювала в художніх майстернях Харкова;

□ **Адам Воскобой** (1912–2001) — після закінчення керамшколи, працював у ній майстром, але невдовзі, із-за скрутного становища, виїхав до Луганська. З 1934 року почалася його біографія офіцера: він поступив до військового училища, а згодом — до Військової Академії імені Фрунзе (Москва), на фронтах Другої світової війни отримав 21 нагороду; після демобілізації 3 роки працював завідувачем бібліотеки медінституту міста Саратова, написав 17 праць з бібліотекознавства, відзначений званням Заслуженого діяча культури РРФСР⁵⁶.

На основі виявлених документів можна зробити такі висновки:

1. Макаровоярівська керамічна кустарнопромислова школа була єдиним у регіоні спеціалізованим навчальним закладом, який готував фахівців для гончарного промислу.
2. Вона була своєрідним продовженням земських ініціатив початку ХХ століття щодо підтримки кустарних промислів.
3. Школа позитивно впливала на розвиток гончарного промислу Луганщини через поповнення рядів гончарів висококваліфікованими фахівцями керамічної справи, була центром поширення професійних знань серед гончарів краю.
4. Випускники школи своєю роботою на керамічних та цегельних заводах країни, в майстернях художньої кераміки утверджували новий, характерний лише для цієї керамшколи художній стиль, що акумулював у собі художні та технічні традиції народних мистців Луганщини й Опішного.
5. Школа стала осередком національного відродження українства у тодішньому зрусіфікованому середовищі Луганщини.
6. Штучне згортання діяльності Макаровоярівської керамічної кустарно-промислової школи, фізична розправа над її керівником негативно вплинули на подальший розвиток гончарських традицій не лише Луганщини (подібна школа тут більше ніколи не з'явилася), а й України в цілому.

1. Алексеева Л.І., Катра Г.В. Паркоманка // *Історія міст і сіл Української РСР: У 26 томах. — К.: Головна редакція Української радянської енциклопедії АН УРСР, 1968. — Т. «Луганська область». — С.377.*
2. Там само. — С.373.
3. Державний архів Луганської області (далі — ДАЛО). — Ф.395. — Оп.1. — Од.зб.2393. — Арк.4.
4. ДАЛО. — Ф.395. — Оп.1. — Од.зб.2393. — Арк.7.
5. ДАЛО. — Ф.395. — Оп.1. — Од.зб.2393. — Арк.2.
6. ДАЛО. — Ф.395. — Оп.1. — Од.зб.2393. — Арк.16.
7. ДАЛО. — Ф.395. — Оп.1. — Од.зб.2393. — Арк.67.
8. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.10.
9. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.10.
10. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.5.
11. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.153. — Арк.167.
12. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.468. — Арк.50.
13. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.468. — Арк.58.
14. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.368. — Арк.166.
15. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.10.
16. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.368. — Арк.166.
17. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.368. — Арк.168.
18. Трезубова Олександра Петрівна. Лист до автора статті від 07.01.2002. — Приватний архів Людмили Овчаренко.
19. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.17-21.
20. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.21.
21. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.11.
22. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.12.
23. Там само.
24. Польові матеріали автора статті.
25. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.306. — Арк.13-14.
26. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.13.
27. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.306. — Арк.13.
28. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.166. — Арк.272.
29. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.306. — Арк.14.
30. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.306. — Арк.14.
31. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.306. — Арк.14.
32. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.17.
33. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.6.
34. Трезубова Олександра Петрівна. Лист до автора статті від 07.01.2002. — Приватний архів Людмили Овчаренко.
35. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.330. — Арк.40-53.
36. Трезубова Олександра Петрівна. Лист до автора статті від 12.11.2001. — Приватний архів Людмили Овчаренко.
37. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.153. — Арк.190.
38. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.368. — Арк.167.
39. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.330. — Арк.59.
40. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.368. — Арк.167.
41. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.166. — Арк.272.
42. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.293. — Арк.10-11.
43. Там само.
44. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.264. — Арк.28.
45. Польові матеріали автора статті.
46. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.20.
47. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.468. — Арк.31-32.
48. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.368. — Арк.167.
49. Тощенко О.Р. Гончарне мистецтво Луганщини // *Народна творчість та етнографія. — 1958. — №3. — С.114-116.*
50. Там само. — С.117.
51. Польові матеріали автора статті.
52. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.368. — Арк.168.
53. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.761. — Арк.17.
54. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од.зб.368. — Арк.168.
55. Дубинський Вячеслав. Лист до автора статті від 04.01.2002. — Приватний архів Людмили Овчаренко.
56. Журавльова Тетяна. Лист до автора статті від 28.03.2002. — Приватний архів Людмили Овчаренко.

26.05.2002

ПРО ОДИН ТИП АНТРОПОМОРФНИХ СТАТУЕТОК РАНЬОСКИФСЬКОГО ЧАСУ

Антропоморфні статуетки є важливим джерелом для вивчення культури, духовного життя давніх людей. Вони завжди привертають увагу дослідників, ще й тому, що допомагають відтворювати світоглядні уявлення, вірування, зокрема з'ясовувати питання іконографії зображень богів тієї чи іншої археологічної культури. Найбільш поширеним матеріалом, з якого виготовляли ці фігурки в лісостепу України на початку раннього залізного віку, була глина.

Під час досліджень пам'яток епохи раннього залізного віку такі вироби трапляються досить рідко, в основному під час розкопок. Цікаву колекцію зібрав відомий український археолог Борис Шрамко на Східному Більському городищі, де такі знахідки траплялися у великій кількості в святилищах [9, с.4-6].

Борис Шрамко виділив серед антропоморфних статуєток скіфського часу три відділи, які, у свою чергу, поділив на типи і варіанти [6, с.128]. За способом передачі образу можна виділити дві загальні групи статуєток: коли фігурку зображено реалістично (наявні кінцівки, деталі обличчя, витримані певні пропорції) і схематично. До останньої групи можна віднести дві статуєтки ранньоскіфського часу, виявлені при розвідках на поселеннях біля Диканьки, що на Полтавщині.

Першу, більшого розміру, знайдено на поселенні Диканька-7 [10, с.88]. Фігурка-бюст (мал., 1) має видовжену шию. Округла голова сформована у вигляді плесканця. Ніс відтягнутий пальцевим здавленням, очі зроблено наколюванням загостреною паличкою округлого перетину, а брови — нігтьовими вдавленнями. На кінці брів, на рівні очей, нігтьовими відбитками виділено вуха чи якісь підвіски. На основі, де тулуб трохи розширюється, пальцевим вдавленням сформовано заглиблення. Таким чином внизу утворено ніби постамент. Пошкодження незначні — помітно кілька дрібних відколів уздовж краю основи та один вгорі.

Друга фігурка, знайдена на зольнику 20 поселення Дмитренкова Балка [10, с.87], зображає істоту, яка сидить (мал., 2). Вона удвічі менша за попередню. Голова і ніс сформовані так само, як і в першій, але інші деталі обличчя не позначені. Ноги, у формі невеличких відростків, дещо розведені в боки. Обидві ноги відбиті.

Фігурки виготовлено з якісної формувальної маси, яка містить включення окремих зернівок проса. По всій площі виробу глина однорідного піщанистого кольору. Поверхня добре залощена. Температура випалювання невисока.

Можливо, до якоїсь із статуєток даного типу можна віднести фрагмент, виявлений на зольнику 17 поселення Дмитренкова Балка (мал., 3). Якщо це так, то він є верхньою частиною фігурки, сформованої у вигляді плесканця. Важливою особливістю цього фрагмента є його орнаментация, що складається з наколювань загостреною паличкою округлого перетину, розміщених рядочками. У центрі проглядається фігура у вигляді дерева з трьома гілками, піднятими догори. Виготовлений фрагмент з такої ж глини, як і попередні фігурки, його розміри майже однакові з верхньою частиною першої. Тому, ймовірно, він належав подібній скульптурці.

Схематичність фігурок очевидна. На них виділялися, передовсім плоска округла голова, довга зісподібна шия і великий ніс. Рот не позначено.

Аналогічність диканських фігурок нечисленні. Загалом для аналізу можна залучити близько десяти фігурок цього типу, знайдених на правобережних і лівобережних пам'ятках лісостепу скіфського часу. Борис Шрамко виділив такі фігурки у восьмий тип другого відділу, вважаючи їх жіночими [8, с.14]. На Правобережжі відомі статуєтки із Шарпівського, і Галущинського городищ [4, с.95]. Жаботина, ур. Скибове [3, рис.19, 44-46], а на Лівобережжі — Більського городища. Прикметно, що більшість із них виявлено на городищах (Більське, Шарпівське) або на вели-

© **Анатолій Щербань, керамолог, аспірант**

(Інститут керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України,
Інститут археології НАН України)

ких поселеннях (Дмитренкова Балка). З огляду на це, жителі згаданих поселень могли бути знайомі із основними згаданими Скіфії. Ймовірно, поява цього типу фігурок пов'язана з культурою ранньоскіфського часу правобережного варіанта. Найближчими аналогіями виробів з Диканьки є окремі фігурки Більського городища [8, рис.3.6], причому, якщо диканські фігурки і одна більська [9, табл.V] виявлені на архаїчних зольниках (VII-1 пол. VI ст. до н.е.), шарпівські ж і жаботинська відносяться до середньоскіфського періоду (2 пол. VI-V ст. до н.е.) [3, с.78]. Про час побутування інших статуеток цього типу відомостей немає. Але образи, передані в них, дуже давні. Вони, особливо ж моделюванням обличчя, нагадують трипільську антропоморфну скульптуру.

Усі статуетки дуже схожі одна на одну і відрізняються лише окремими деталями. За ними можна розділити даний тип на три варіанти, скажімо, за формою голови (головного убору): типу «кокошинка»-плесканця, рогатої і напівокруглої «шпалочки» [8, с.14]. Диканські фігурки можна віднести до першого варіанта. Доповнюють наш уявлення про вигляд божества саме цього варіанта дві фігурки з Більського городища, голови яких, за периметром, прикрашені рисками-променями.

На відміну від фігурок першого варіанта, в одній із шарпівських статуеток другого варіанта помічено рот, понад очима проходить смуга з наколювань округлою паличкою. На одній із таких статуеток, на жаль, пошкодженій, у верхній частині, нижче зламу, нанесено трикутники з наколювань, повернені вершинами вниз [4, с.95; 5, табл. I,8]. За Аріелем Голаном, такі знаки в давнину означали дощові хмари.

Диканські статуетки виготовлені з якісної глини і майже не пошкоджені, на відміну від інших культових статуеток, які часто після використання розбивали [8, с.18]. Усі фігурки даного типу вертикально стоять на рівній поверхні і, напевно, призначені для стояння. Виготовлені вони ретельно і використовувалися тривалий час. Ймовірна їх присутність у житлах, де вони, уособлюючи богів, могли стояти в домашніх святлицях. Про застосування фігурок саме в домашніх культах свідчить і їх невеликий розмір.

На основі фігурок, які вище проаналізовано, важливо також розгадати, кого вони уособлювали. Відсутність рук, довга знієподібна шия, плоска голова можливо вказують на змієподібність істоти. Відсутність рота на обличчі, можливо, слід тлумачити, як страх перед вустами — носіями левної сакральної інформації. Висновок про це робимо на основі того факту, що всі інші деталі обличчя чітко виділялися, наприклад, вуха, брови. Рисочки-промені навколо голови могли означати струмені дощу чи промені сонця. Проте, лінії з наколювань на диканському фрагменті, трикутники з наколювань, опущених вершинами донизу, — на шарпівському, додавання зерен проса у формувальну масу свідчать, насамперед, на користь першого припущення.

Визначити стат'ю зображених дуже складно. Борис Шрамко вважав усі фігурки цього типу жіночими. Підтримуючи твердження дослідника, відзначимо, що на фігурці другого варіанта, знайденій на зольнику №3 Західного Більського городища, між виступами-ногами прослідковується третій виступ, який може символізувати чоловічий статевий орган [9, табл.V, 19]. Ця фігурка споріднена з фалічними образами, віднесе-

Мал.
Антропоморфні
скульптури.
Фрагменти.

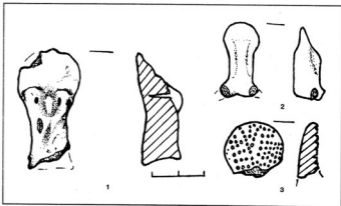
Глина, ліплення,
терекота.

1 — поселення
Диканька-7
(висота 4,5 см,
діаметр голови 2,5 см);

2 — поселення
Дмитренкова Балка
(висота 2,8 см,
діаметр голови 1,3 см);

3 — поселення
Дмитренкова Балка
(висота 2,1 см,
діаметр 2,2 см),
Полтавщина.

VII-поч. VI ст. до н.е.
Колекція і малюнок
Анатолія Щербача



ними Борисом Шрамком до четвертого типу першого відділу [8, рис.3,15], а тому допускаємо, що статуетки з «рогатими» і плескатими головами зображують різностатевих істот. Проте для конкретизації цього твердження потрібно більше тотожних матеріалів. Зазначимо лише, що більшість трипільських фігурок, схожих на перший варіант, — жіночі.

На основі проаналізованих статуеток, висловимо здогад про те, що диканські фігурки є образами божеств вогню (сонця) або дощу. Можливо, так зображали Табіті — головне жіноче божество скифів, яка виступала заступницею домашнього вогнища. Навіть ім'я її пов'язувалося зі словами «лалити», «нагрівати», «жар», «тепло». Рот не зображали, бо він ніг уособлювати вогнище, яке уявлялося вітарем,

на якому спалювали жертву [1, с.28]. Вогонь «ложив» жертву, а тому рота богині люди боялися. Як вважає український археолог Світлана Бессонова, жіночі божества, за своєю природою, — полісемантичні, а тому не могли уособлювати лише вогонь: вони також пов'язувалися зі стихіями землі та води. Змія ж могла бути одним із атрибутів богині землі. До речі, усім богиням вогню (навіть Гестії і Весті) притаманна слабо виражена антропоморфність [1, с.35], як і диканським фігуркам. Зважаючи на це, гадаємо, що проаналізований тип антропоморфних скульптурок (перший варіант) є одним із нечисленних зображень Табіті або іншої богині домашнього вогнища із суттєвими ознаками культу води та родючості.

1. Бессонова С.С. *Религиозные представления скифов*. — К.: Наук. думка, 1983. — 140 с.
2. Голан А. *Миф и символ*. — М.: Руслит, 1993. — 375 с.
3. Коваленко Г.Т., Бессонова С.С., Скарый С.А. *Памятники скифской эпохи Днепровского Лесостепного Правобережья (Киево-Черкасский регион)*. — К.: Наук. думка, 1989. — 333 с.
4. Фабриціус І. Тясминська експедиція // *Археологічні пам'ятки УРСР*. — 1949. — Т.ІІ. — С.80-112.
5. Фабриціус І. Тясминська експедиція 1947 р. // *Археологічні пам'ятки УРСР*. — 1952. — Т.ІV. — С.21-33.
6. Шрамко Б.А. *Бельское городище скифской эпохи (город Гелон)*. — К.: Наук. думка, 1987. — 184 с.
7. Шрамко Б.А. *Глиняные скульптуры Лесостепной Скифии* // *Российская археология*. — 1999. — №3. — С.35-49.
8. Шрамко Б.А. *Культовые скульптуры Гелона* // *Археологические памятники Юго-Восточной Европы*. — Курск, 1985. — С.3-39.
9. Шрамко Б.А. *Раскопки В.А.Городцова на Бельском городище в 1906 г. (по материалам коллекции ГИМ)* // *Більське городище в контексті вивчення пам'яток раннього залізного віку Європи*. — Полтава: ЦОДПА, Археологія, 1996. — С.29-54.
10. Щербань А.Л. *Пам'ятки археології в околицях Диканьки* // *Археологічний літопис Лівобережної України*. — 1998. — Ч.1-2. — С. 87-90.

18.07.2002



Гончар Микола Піщенко. Ічня, Чернігівщина. Кінець 1960-х років.
Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства
в Опішному, Національний архів українського гончарства

МИКОЛА ПІЩЕНКО: ГОНЧАРНИЙ КРУГ ДОЛІ

Людське життя схоже на гончарний круг. Доки крутиться, доти живе людина і творить власну долю, немов горщик чи глек. Зупинився круг — і немає людини, завмерла життєдайна динаміка творення. І як різною буває кераміка, так і людська доля буває гладенькою та рівною, а буває й покривленою, і тріснутою та навіть розбитою. Але в усій цій круговерті світу поряд із звичайними «горщиками-людьми» є і незвичайні, особливі, які виділяються своїми орнаментами, формою, чи за іншими ознаками. Серед багатьох ічнянських гончарів таким яскравим і неповторним «горщиком» був Микола Якович Піщенко. Широкому загалу людей він відомий як прекрасний майстер дитячої іграшки. Але мало хто знає про інші сторони

його життя, про його долю: як він ішов до своєї слави, як примножував свій талант, свій неповторний почерк Майстра.

Народився Микола Якович Піщенко у 1911 році, в сім'ї потомственного гончаря Якова Хомича Піщенка, який і привчив малого Миколу до родинного ремесла, бо був він єдиною дитиною в родині. Тому й надії всі покладалися лише на нього. Ще в другій половині XIX ст. дід Миколи — Хома — переїхав жити до Ічні з іншого відомого гончарного осередку — Ніжина, де навчався гончарювати у гончарів Пархоменків. В Ічні Хома Піщенко працював у наймах в місцевого гончаря Сукали, з дочкою якого — Олександрюю — згодом одружився.



Гончар Яків Піщенко з дружиною Катериною та сином Миколою. Ічня, Чернігівщина, 1912-1913 рр. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

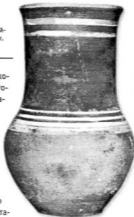
Спочатку малий Микола ліпив свистунці та коники, і ця любов до іграшки збереглася в нього до кінця життя. Він став одним із найбільш відомих майстрів народної іграшки. Піщенки завжди були гончарями-кустарями і навіть за радянської влади не змінили свого фаху. Хоча фінансові інспектори й обкладали їх великими податками, але намагалися сплачувати все вчасно, йдучи навіть на обман, ховаючи частину продукції, бо влада ставилася до приватних власників, як до ворогів. Ось один із епізодів взаємин між Піщенками та владою, про який повідав син Миколи Яковича — Олександр: «Дідусь, батько і я наліпили різних горщиків та іграшок і тільки почнемо виносити їх у хлів на сушіння, а у хвіртці вже інспектор з райфінвідділу. Ми поховаємось, зачинимо двері, а він ходить навколо хати, заглядає у вікна і вигукує: «Відчиняйте, кажу вам, чорти глиняні! Я знаю, що ви вдома! А з тебе, Шурко, поганий піонер, бо допомагаєш дідові та батькові дурити державу! Хоч ти будь сознательним! Заплатить штраф і я піду!» Ось так виховувала влада «Павликів Морозових».



У 1939 році, під час радянсько-фінської війни, Миколу Яковича забрали до війська й відправили на фронт. Після повернення додому, знову зайнявся гончарством. Невдовзі почалася Друга світова війна, під час якої Микола Піщенко потрапив у полон і опинився в німецькому концтаборі. У цей час сім'я отримала повідомлення про його загибель. Після закінчення війни і визволення з німецького ув'язнення, Миколу Яковича вже радянська влада відправила у власний концтабір. Весь цей час сім'я так і не знала, що він живий, лише мати не вірила, що син загинув. І в 1947 році, в потязі, дорогою з Чернігова, старша дочка Ніна зустріла батька, який повертався додому: дочка їхала з обласної математичної олімпіади з учителем, який і впізнав Миколу Яковича. Проте дружина вже вийшла заміж за іншого, і майстер пішов жити до батьків, а згодом одружився вдруге.

Гончар Микола Піщенко з дружиною Амастасією та дочками Галиною, Ніною і Людмилою. Ічня, Чернігівщина, 1940. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

Микола Піщенко. Гладущик.
Глина, гончарний круг, побіл, теракота.
Ічня, Чернігівщина. 1960-ті роки.
Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства



вишуканої форми глечики, макітри, квітники вражають своєю досконалистю та простотою. Вони надійні у використанні, легкі та міцні.

Звичайно, різноманітний посуд виготовляли не тільки Піщенки, а й інші ічнянські гончарі. Але як згадав про це тому, що дослідники творчості Миколи Піщенка звертають увагу лише на його іграшку, а інші вироби залишаються в них на другому плані. Проте вжитковий посуд Миколи Яковича є не меншою цінністю. Його своєрідне орнаментування не подібне до інших. Хоча, на перший погляд, воно й здається примітивним, простим, але то є своєрідністю ічнянсь-

Продовжуючи виготовляти вжитковий посуд, Микола Піщенко заодно виготовляв і дитячу іграшку, свистуниці, окарини. І не все в житті було в нього поганим. Доля посміхнулася й Миколі Яковичу. В 1960-му році до Ічні приїхав великий знавець і шанувальник народної творчості українців, скульптор, Заслужений діяч мистецтва України Іван Макарович Гончар. Побачивши скарби Піщенків, він запросив їх до Києва й узяв слово з Якова Хомича, що той серйозно поставиться до запрошення. І той відправив сина Миколу до столиці. Здивовані красою, столичні мистці збігалися дивитися на вироби майстра з провінції.

Микола Піщенко почав експонувати свої твори на різних виставках. Його кераміку купували музеї та приватні колекціонери. Ось так несподівано прийшло визнання до талановитої і незвичайної людини. Але все врешті колись закінчується, минає, тим більше така нетривка річ, як людське життя. У 1974 році, на 63 році життя, рап-



Микола Піщенко.
Квітник.
Глина, гончарний круг, полив.
Ічня, Чернігівщина.
1960-ті роки.
Фото Володимира Редчука. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства

Микола Піщенко.
Глечик.
Фрагмент.
Глина, гончарний круг, розпис виговами, полив.
Ічня, Чернігівщина.
1960-ті роки.
Фото Володимира Редчука.



Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства

кого розпису, самобутнім почерком народного майстра. Рослинний орнамент виробів Миколи Піщенка дещо подібний до розписів давнього центру українського гончарного мистецтва — Опішного.

Турбота про збереження спадщини Миколи Піщенка, як і всіх інших народних мистців-гончарів має бути всеохоплюючою. Лише за такої умови наша національна культура не втрачатиме своєї неповторності, а весь світ побачить розмаїття таланту українців.

тово помер і Микола Піщенко. Проте мистецтво вічне. Дивовижні глиняні звірі майстра продовжують милувати око людей, несуть у світ високий дух правічного ремесла.

Світ знає Миколу Піщенка як майстра народної іграшки. Але він був і прекрасним посудником. Його

Інформатори: С.Маринчик, Н.Піщенко, Г.Чуйко
(Ічня, Чернігівщина)

06.07.1998

ДО ІСТОРІЇ ГОНЧАРНОГО ПРОМИСЛУ МИКОЛАЇВЩИНИ

Польові дослідження, проведені нами у 80-х роках ХХ ст. у зв'язку зі збиранням лексичного матеріалу для кандидатської дисертації, підтверджують, що на території сучасної Миколаївщини гончарним промислом займалися в багатьох селах — там, де були, звичайно, придатні до цього глини (Дорошівка, Курячі Лози, Лиса Гора, Харчатівка, Щербані та ін.). Гончарі продавали свою продукцію на ярмарках і базарах, в основному це був посуд для господарських потреб. Поливи використовувалися коричневого, зеленого, чорного кольорів.

На основі статистичних даних за 1928 рік можемо констатувати, що тільки на Первомайщині працювали 26 гончарів, які утворювали свої промислові артілі, де було виготовлено посуду на 26657 крб., що на той час становило велику суму [1, с.153].

Наприкінці 1920-х-на початку 1930-х років на Миколаївщині було створено й працювало більше 10 кооперативів: «Червона цегла» у с.Солянці, «Допомога індустрії» у м.Новий Буг, ім.13-ї річницї Жовтня в с.Богоявленськ, «П'ятирічка» в м.Нова Одеса, «Червоний труд» у с.Покровка, «Червоний гончар» у с.Новобирзулівка, «Колективний труд» у с.Бандурна, ім. 8-го Березня в м.Вознесенськ та інших. Крім цього гончарний посуд виготовляли також на цегельно-черепичних заводах у містах Новому Бузі, Новій Одесі, Очакові.

Глиняний посуд користувався дуже великим попитом у 1930-х роках. Статистичні дані за 1939 рік свідчать, що вищезгадані артілі випускали: «Червоний керамік» — 400 тис. літрів*, «Червоний гончар» — 250 тис. літрів, ім.13-ї річницї Жовтня — 170 тис. літрів, «Допомога індустрії» — 100 тис. літрів, ім. 8-го

Березня — 70 тис. літрів, «Колективний труд» — 50 тис. літрів, «Червоний труд» — 40 тис. літрів, «Червона цегла» — 10 тис. літрів посуду [1, с.154].

Цілком зрозуміло, що попит на глиняний посуд зростав у післявоєнний час (друга половина 1940-х рр.), але в 1950 році він уже почав падати, не витримуючи конкуренції зі склом, алюмінієм, пластмасою і т.п.

Повний занепад гончарного промислу на Миколаївщині відбувся в 1960-х роках, після прийняття в 1956 році постанови ЦК КП України і Ради Міністрів УРСР про підпорядкування вищезгаданих кооперативів Міністерству будматеріалів і Міністерству місцевої промисловості. Члени кооперативів були зацікавлені результатами своєї праці, берегли кожну копійку, працювали з прибутком. Як тільки остаточно було переведено гончарські артілі в підпорядкування державних промислових підприємств, вони невдовзі зовсім припинили своє існування.

У зв'язку з тим, що в Миколаївській області повністю перестали виготовляти глиняний посуд, обком партії в 1972 році зробив спробу щодо його відродження. Так, на цегельному заводі №1 м.Миколаєва вирішено було організувати цех з виготовлення гончарної продукції. Запросили старого майстра-гончаря з с.Мішківки, закупили все необхідне обладнання, прийняли на роботу в цех обдаровану молодь — випускників школи №27 і в 1973 році вже реалізували першу партію горщиків для квітів на 11,8 тис. крб. (близько 25 тис. літрів). У 1974 році керамічного посуду вже було виготовлено на 45 тис. крб. Він користувався попитом не тільки на Миколаївщині, а й у сусідніх областях — Одеській, Херсонській, Кіровоградській, Дніпропетровській. Почавши з вазонів, ольвійських сувенірів, миколаївські керамісти згодом освоїли випуск теракотового та майолікового посуду, різноманітних ваз, сувенірних наборів. Щоб підвищити якість художнього оформлення виробів, запро-

* Валовий обсяг продукції гончарних артілей на той час вимірювався не кількістю виготовлених виробів, а їх загальною місткістю — літражем.

сили на роботу художників-професіоналів, випускників: Грузинської академії мистецтва (Харишева Володимира Михайловича) та Одеського державного художнього училища ім. Б.М.Грекова (Верстину Валентину Василівну).

Найбільших показників николаївські керамісти добилися в 1990 році, випустивши продукції на 160,5 тис. крб.

У зв'язку з початком перебудови, розвалом Радянського Союзу, падінням виробництва в Україні, різким зменшенням доходів населення, попит на керамічні вироби з року в рік падав, скорочувалося і їх виробництво. Так, у 1994 р. було вже виготовлено і реалізовано продукції на 57 тис. крб., у 1995 р. — на 40 тис.крб., у 1997 р. — на 7,6 тис. крб., доки виробництво не зупинилося остаточно [1, с.156].

1. *Заковоротний Д.И. Гончары Николаевщины // История. Етнографія. Культура: Нові дослідження / III Николаївська обласна краєзнавча конференція. — Миколаїв: Атол, 2000. — С.153, 154, 156.*

25.04.2001

Василь Гудак. Панно «Пісня Перебанді».

Глина, шамот, ліплення, ангоби, емалі, поливи, 78x136 см.

Твір III Всеукраїнського симпозиуму монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майдані і в парках України».

Опішне, 1999. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства



Лідія Трегубова, Макарів Яр
(нині с.Пархоменко),
Луганщина. 1930.
Автор фото невідомий.
Приватний архів Олександри
Трегубової (Луганськ).
Публікується вперше

ЗАРУЧЕНА З МИСТЕЦТВОМ

*На спогад про
Лідію Петрівну Трегубову*

Початок XIX століття видався для України нелегким: революція 1905-1907 рр., Перша світова війна, більшовицький переворот 1917 року, громадянська війна, — всі ці та багато інших подій остаточно підірвали її економіку й поляризували українське суспільство. Для багатьох громадян процеси, що відбувалися, видавалися незрозумілими. Щоб не загубитися в цьому вихорі, вони намагалися реалізувати себе в улюбленій справі. До них належить і випускниця Макаровоярівської керамічної кустарно-промислової школи Лідія Петрівна Трегубова. Вона народилася 2 грудня 1911 року в селі Макарів Яр (нині с.Пархоменко), що на Луганщині, в сім'ї бідних селян. Її мати, Болотова Дарина Сафронівна, помітила потяг доньки до знань, до гончарського ремесла, яким здавна славилася село, й віддала Лїду спочатку до місцевої чотирирічки, а потім — до Макаровоярівської керамічної кустарно-промислової школи, відкритої в 1927 році [1, арк.10]. Директор школи, Павло Андрійович Дубинсь-



кий, спрямовував діяльність закладу на глибоке вивчення гончарського промислу, дослідження традицій і звичаїв свого народу, на пізнання сільськими дітьми української культури в цілому [2]. Керамічна кустарно-промислова школа давала ґрунтовні знання з технології матеріалів та виробництва, графічної грамоти і малювання [1, арк.13; 3, арк.13-14]. Усім цим Лїда, як і десятки інших вихованців школи, завдячувала народним майстрам: Шкурку Івану Івановичу, Звіряці Миколі Павловичу, які вчили гончарній справі; Кирячку Михайлу Івановичу, який досконало володів опішненською мальовкою (бо приїхав до Макарового Яру із Опішного), проводив експерименти, шукав рецепти нових підполив'яних фарб і полив [4, арк. 40-53]; Васильєвій Валентині Федорівні, яка навчала ліпленню та декоруванню; Дубинському Павлу Андрійовичу, який викладав технологію кераміки і графічну грамоту, разом з учнями організував етнографічні експедиції [5]. Вихованці школи були учасниками всіх виробничих процесів: заготовляли глину біля хутора

© Людмила Овчаренко, керамолог, аспірант

(Інститут керамології – відділення
Інституту народознавства НАН України)

Водотоки, готували глиняну масу (замочували, перебирали, розминали), гончарювали, займалися ліпленням (починали із набивання глиняного пласта, на який наносили декор, згодом олановували оздоблення посуду), сушили готові вироби на стелажах, завантажували і розвантажували горно та муфельну піч [2], розписували ангобами й склили [6, с.114-116]. Саме в керамшколі 16-річна Ліда вивчила українську мову, яку в російськомовному селі чула дуже рідко.

Лідія Трегубова була відмінницею навчання, отримувала підвищену стипендію в розмірі 10 крб. [2]. У 1931 році вона закінчила Макаровоярівську керамічну кустарно-промислову школу, отримавши кваліфікацію майстра керамічної кустарної промисловості в галузях самостійного і артільно-кооперативного кустарництва. Подальше навчання в Полтавському кооперативному технікумі не припало до душі і вже в 1932 році вона стала студенткою Харківського художнього інституту, який у 1933 р. перевели до Одеси і реорганізували в художній технікум [2]. П'ять років навчання у цьому спеціалізованому художньому закладі розширили отримані в керамшколі знання. У 1937 році Лідія Петрівна стала студенткою Київського художнього інституту. Саме тут остаточно сформувався художній світогляд відомого в майбутньому

мистця. Її наставниками були знані й шановані скульптори Макс Ісайович Гельман та Михайло Григорович Лисенко. Лідія Петрівна виправдала їхні сподівання: у 1946 році вона блискуче виконала й захистила дипломну роботу «Дівчина-муляр», одночасно отримавши кваліфікацію художника-скульптора й ставши членом Спілки художників УРСР [7, с.4]. Роки Другої світової війни пройшли у Ворошиловграді (нині Луганськ) на заводі імені Олександра Пархоменка, потім на заводі промкооперації. З березня 1944 року Лідія Трегубова працювала над відновленням зруйнованого пам'ятника «Борцям революції», виконувала разом із Артошенко Наталією Миколаївною (теж випускницею Макаровоярівської керамічної кустарно-промислової школи) фігуру свого земляка Олександра Пархоменка.

Від цього часу почалася її тривала плідна праця як скульптора. Одним за одним з гіпсу, міді, бетону, склоцементу з'являлися образи робітників, письменників, революціонерів, сільських трударів (усього близько 70 робіт), які прикрасили парки, фойє палаців культури і театрів, музеї; експонувалися на численних обласних і республіканських виставках. В основі кожної роботи — творчий погляд на світ людини праці. Звертаючись до різних жанрів скульп-

Родина Трегубових: (зліва направо) Олександра Трегубова (сестра), Лідія Трегубова, Тетяна Рудковська (племінниця), Шелепова Євдокія Іванівна (сестра матері). Луганськ, 1951. Автор фото невідомий. Приватний архів Олександри Трегубової (Луганськ). Публікується вперше





Олександра Трегубова (ліворуч) з матір'ю — Болотовою Даринною Сафронівною. Луганськ, 1936. Автор фото — вихованець Макарівоярської керамічної кустарно-промислової школи Бойко Тимофій Андрійович. Приватний архів Олександри Трегубової (Луганськ). Публікується вперше



тури, Лідія Петрівна, віддавала перевагу портрету. «Проста і стримана манера Трегубової досягла високої виразності, уникаючи хибного пафосу і надуманої героїзації, дотримуючись своєї уяви про духовні цінності» [7, с.4].

Більше двадцяти років (1946-1967) Лідія Петрівна була викладачем скульптури, рисунка і композиції у Ворошиловградському художньому училищі (нині Луганське державне художнє училище). Старійшина скульптурного цеху луганських майстрів, вона все своє насичене, багатогранне творче життя віддала служінню мистецтву і людям. Лідія Петрівна завжди була відкрита для чужої радості чи біди.

У 1991 році скульптор відзначила свій 80-річний ювілей. З цієї нагоди в с.Пархоменко, у місцевій школі, було організовано виставку її кращих робіт, з яких 20 Лідія Петрівна подарувала сільському музею [2; 7, с.4].

Сім'єю для Лідії Петрівни стала її молодша сестра Олександра (1917 р.н.). Із 1930 року вона теж навчалася у Макарівоярській керамічній кустарно-промисловій школі, але закінчити, через голодомор 1932-1933 років, не змогла. Рятуючись від голодної смерті, Шура втекла до Луганська, де на цегельному заводі викладач керамічної школи Іван Іванович

Лідія Трегубова. Луганськ. 1965.
Автор фото невідомий.
Приватний архів Олександри
Трегубової (Луганськ)



С

**Викладачі скульптури
Київського художнього інституту:**
Макс Ісаєвич Гельман (сидить
другий зліва), Михайло Григорович
Лисенко (сидить другий справа)
та випускники інституту
(Лідія Трегубова стоїть четверта
справа). Київ. 1946.
Автор фото невідомий.
Приватний архів Олександри
Трегубової (Луганськ).
Публікується вперше

Шкурко відкрив при гончарному цеху художню майстерню. Робітники жили в дерев'яних бараках, отримували пайок (800 г хліба, 3 кг м'яса, крупи, макаронні вироби). Щоб потрапити на роботу до майстерні, Олександра виліпила на вазі декоративні квіти, розфарбувала ангобами. Коли роботу дачі випалили і її побачив головний бухгалтер заводу Лазуткін, Шуру зарахували на роботу до майстерні художником-керамістом [2]. Вона ліпила так, як її вчила Валентина Федорівна Васильєва, і вже в 1935 році на виставці у Ворошиловграді Валентина Васильєва відзначила всі роботи Олександри Трегубової. Потім була посада теплотехніка сушильного цеху, курси бухгалтерів і робота бухгалтером аж до досягнення пенсійного віку [2].

Так і прожили дві сестри, Лідія та Олександра, усе життя разом, підтримуючи одна одну, допомагаючи в скрутні хвилини, радіючи успіхам і досягненням одна одній. Від 1993 року Лідія Петрівна тяжко хворіла і вже майже не займалася улюбленою справою. 1 травня 2000 року вона померла. Усе своє життя Лідія Трегубова була вірною мистецтву, з любов'ю віддавала талант і твори людям.

Р.С. Олександра Петрівна Трегубова тяжко переживає втрату рідної людини. До 90-річчя від дня народження сестри вона підготувала за власні кошти буклет про її життєвий і творчий шлях. На жаль, у Національної спілки художників України, членом якої була Лідія Трегубова, грошей на цю благородну справу не знайшлося. Ніякої підтримки не отримала Олександра Петрівна і від Луганського державного художнього училища, в якому її сестра за 20 років виплекала для України не одне покоління мистців. Отримавши в подарунок готовий буклет, адміністрація училища тільки й спромоглася подякувати Олександрі Петрівні... — за своєчасно поданий матеріал: адже їхньому закладу виповнилося 75 років.

І останнє, на що хочу звернути увагу читачів. Історія кожного народу складається з історії життя кожного його представника. Від того, наскільки вона буде повною, детальною, ґрунтовною, значною мірою залежить і тривалість існування етносу. Історія українського мистецтва — це історія життя і творчості кожного окремо взятого мистця. Тільки пам'ятаючи про людей, які творили і творять українську культуру, ми всі разом утверджуватимемося як самобутнє й самодостатнє явище світової історії.

1. Державний архів Луганської області (далі — ДАЛО). — Ф.401. — Оп.1. — Од. зб.761.

2. Польові матеріали автора статті.

3. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од. зб.306.

4. ДАЛО. — Ф.401. — Оп.1. — Од. зб.330.

5. Трегубова Олександра Петрівна. Лист до автора статті від 12.11.2001. — Приватний архів автора статті.

6. Тищенко О.Р. Гончарне мистецтво Луганщини // Народна творчість та етнологія. — 1958. — №3. — С.114-117.

7. Іванова Нонна. Пам'яті скульптора Трегубової // Життя Луганська. — 2000. — №23. — 8 лютого. — С.4.



Вишивальниця Віра Мордіна біля своєї садиби. Станиця Брюховецька, Кубань, Російська Федерація, 1991. Автор фото невідомий. Приватна збірка Віктора Міщанина (Малі Будища). Публікується вперше

СПОГАДИ ПРО ГОНЧАРСТВО З ВУСТ ВИШИВАЛЬНИЦІ

Є в Краснодарському краю Російської Федерації станиця Брюховецька. Серед її жителів часто трапляються носії українських прізвищ: Мальований, Зубенко, Кіндратенко, Куліш, Гарбуз, Довбня, Серета та інші. Кубань — це етнічні українські землі. «Тут вся культура ще дореволюційної України. 200 літ тому сюди завезли пісні, обряди і т.д., все зберігають, не спотворюють своє минуле. Шанують Т.Г.Шевченка, співають пісню «Спи Тарасе-батьку рідний» і всі пісні України»¹.

Саме в цій станиці і мешкає відома на всю Кубань талановита народна вишивальниця Віра Феодосіївна Мордіна. Її дівоче прізвище — Зубенко, а народилася вона в потомственої козацькій родині в старовинному козацькому селі Малі Будищечки, що на Полтавщині. Наприкінці 1940-х років доля закинула її на Кубань. Відтоді минуло понад п'ятдесят років. Але, як

зізнається сама Віра Феодосіївна: «Все життя уві сні я бачу своє село. Брожу по його вулицях. То ставки, то церковний двір і сад мого хрещеного батька Гарбуза Платона Степановича. А ще двори родичів Сакун, Герасименків (Пишків), то дворище дідуся Бідаша Данила Івановича, дворища Зубенків. А дім, де я народилася... наш сад і вулиця наша імені Шевченка, а ще сусіди гончарі, їх двори і сади, де я пропала в дитинстві і спостерігала за гончарним кругом»².

Її хрещеним батьком був рідний брат відомого українського різьбяр, Заслуженого майстра народної творчості УРСР Василя Степановича Гарбуза — уродженця Малих Будищечок. «Мій хрещений, Гарбуз Платон Степанович, офіцер царської армії, прапорщик, якого за це згноїли в тюрмі»³. Хрещеною матір'ю Віри Феодосіївни була мамина сестра Настя Данилівна Сакун (Бідаш), дружина Хоми Мусяйовича Сакун, який

© Віктор Міщанин, керамолог

(Інститут керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України)

був випускником Опішненської гончарської майстерні Полтавського губерньського земства 1918 року. Серед тих, хто його навчав, були такі відомі керамісти як Юрко Лебіщак і Петро Кононенко. Після закінчення навчання Хома Сакун у 1920-х роках жив у Будищах і виготовляв миски, а в 1930-х роках переселився в Опішне і працював у місцевій артілі «Художній керамік» завідувачем виробництва. З відкриттям у середині 1930-х років при «Художньому кераміку» Школи майстрів кераміки навчав там молодь таємниці гончарної справи.

«Я часто бувала у своєї хрещеної, — пригадує Віра Феодосіївна, — і пам'ятаю, що цей Хома Мусідович був якийсь панський. Непроста у нього мова, манери, чистоплотність, начитаність. У них було дуже багато цікавих книг; книги про квіти, про панські моди, художня література Г.Лескова, Л.Толстого, Шекспіра і т.д. Читала я про Дон-Жуана, а також багато на слов'янській мові церковних книг. Я вже пізніше стала розуміти, що, можливо, це пов'язано з ланами Житовцькими; це панський був будинок, — я не знаю. Мати Хома, стара Сакунка, жила на х.Драни, можливо, вона у них служила (це моє припущення). Це у Хоми М. у будинку висів настінний величезний годинник, може, панський. Працював Хома М. на Кардашевому керамічному заводі. Ким? Не знаю, але я за гончарним кругом його ніколи не бачила, і дома він гончарством не займався. У них дома я бачила фотографії, наприклад, такі: Хома М. і це чоловіки у вишитих українських сорочках сидять біля столу, на якому стоять гарні керамічні вироби: кушини, барила, півні, куманці, барани і т.д. на кількох фото. Можливо, він як художник був, а, можливо, технічно або який начальник (мій дитячий розум не міг зрозуміти)»⁴.

Дитячі враження від побаченого на керамічному заводі збереглися у Віри Феодосіївни й досі: «... Там працював дядя — чоловік маминої сестри (Хома Сакун. — В.М.). Мала Вірочка (це я), страшно непосида, яку хвилювала люба краса, там і живе на цьому заводі. Годинами сидить, спостерігаючи за гончарним кругом, де народжуються глечики, кушини, величезні макітри, куманці, кучеряві барани. Ой, та яких тільки там чудес не робили. Потім це все художники розписували глиняними фарбами, які знаходилися в спринцівках з накінечниками. Мудра це справа розписувати опішненську кераміку. Спочатку немовби там нічого нема цікавого по кольору. Але ось почали все це укладати в горни для випалювання, і під дією вогню з'являється та красота, від якої замирає навіть серце дитини. Випалювання закінчено, горен охолонуло, майстри обережно виносять кераміку і складають поряд. Вся вона барвиста, різнокольорова, від поливи виблискує на сонці. Ціле багатство, не опи-

сати словами. Розписні глечики, барила, півні, леви, барани і т.д. А що це за чудо? Біля ленька притулилася бандура (музичний інструмент бандуристія) — це кушин такий, диво-дивне. Творчі люди, мої земляки, на видумки гаразд!»⁵.

«Село, де я народилася, — козацьке. Козаки літом — хлібороби, коли потрібно — воїни, а в зимовий час — ремісники. Усі види ремесел були в селі, але особливо відзначались ці місця гончарями, тому що тут глину гончарну здавна добували»⁶.

«У надрах цих місць давно колись знайшли сіру гончарну глину, тому гончарна справа розвинулася до всесвітньої відомої опішненської кераміки. Вона прикрашалася орнаментом квітів тутешніх місць»⁷.

«У селі М.Будища, на нашій вулиці ім.Шевченка, де і зараз стоїть наша хата, жили гончарі. Якщо пройти вулицюю повз нашу садибу, там на нашій стороні садиба якогось Пацюка, і в хатах заснували артілі інвалідів-гончарів (мається на увазі філія Опішненської артілі «Червоний гончар», яка функціонувала в Малих Будищах у 1930-х роках і знаходилася в колишніх хатах розкуркуленого Данила Івановича Капиніса. — В.М.). Наш сусід Фесик Марко — гончар, Яреско (Капиніс) Іван — теж, Шулик, М'якоступ і т.д. Фесикова Настя, Ярескова Тая — мої подруги, я з ними гралася, була у них, і поскільки я дуже допитлива, то годинами дивилася на гончарний круг, де із куска глини народжувались чудеса. Це горщики, макітри, глечики і т.д. Знаю, як побудований горен, бачила, як заповнюють горен, лазила в пригреблицю, де горять дрова під горном. Це велика наука — правильно все це зробити, і великий це труд — робити горщики. Думаєте, я не заглядала в ту шахту, де добувають глину гончарну? Її добували за Кардашевим садком, туди на схід, Пам'ятаю приказку: «Попа глина не убіє, бо він туди не лазить». Навіть страшно було туди заглянути. Над ямаю стоїть триного, величезне колесо, на мотузках дві великі цеберки, куди накладають глину; зверху робітник колесом цим піднімає наверх почергово»⁸.

Чого тільки не робили умілі руки тутешніх гончарів-чарівників! І досі в старовинних хатах (в комірках, на горищах) можна віднайти чимало керамічних виробів з минулого і позаминулого століття. Чого там тільки немає! І «... глечичок пузатий з вузькою шийкою — це тивка називається; необхідна річ; в неї набирають холодної води із колодязя, яка в такому посуді не надривається, буде прохолодною, і їдуть на жива...» А «...квіткові горщики для кімнатних рослин опішненської художньої кераміки, прикрашені квітковим орнаментом, полів'яні, блищать красою і вічністю, хоча і побиті. А макітра — о яка громадина! Відер двоє туди борошна влізе або води, або гречки, пшона — що є у господині. Тут

і ринка для сметани, і горщечки для заправки, і банки керамічні для варення і пивидла, а ще велика ємність у вигляді банки для меду. Глечики розмальовані і прості для молока, горщик чорний, вогнем і попелом зажарений. Він нам варив борщі справно і лопнув наполовину, і лежить тут в кутку, жалко викинути трудязку. Тут можна віднайти і «... вазу для квітів, горно розмальовану...», яка враз оживає, коли її вимити, нарвати ромашок і поставити на стіл, і миски і тарілки. Саме «... така кераміка була дуже потрібна людям...»⁹.

Згадуючи з любов'ю своє рідне село, Віра Феодосіївна не може без болю в серці говорити про ті біди, які звалилися на долю її земляків в 1920-х-1940-х роках, у тому числі і гончарів. «... Село моє таке миле і гарне, але з таким незручним рельєфом: то гори, то яри, а люди такі трудолюбиві, і була в цьому селі страшна боротьба за життя...»¹⁰.

«Після революції 1917 року поламалися всі закони нормального життя і моїм предкам, козакам, дісталася нелегка доля, а потім і моїм батькам... ні на що було спертися.

... Колгоспи починалися з нуля, з голодної праці людей. В колгоспі варили затірку і галушки. Мої батьки отримують кожний по мисочці, одну з'їдають самі, другу нам несуть. А ми, як галчата, за мить з бійкою з'їдали цю «затірку». Все це довело нас до дистрофії... і влинуло і на нинішнє здоров'я. Я не змогла отримати вищу освіту. А мої ж предки не ледарі і не алкоголіки, і не безграмотні подонки, а козаки! Але у них усе забрали в колгоспи, і самі вони пішли трудитися за трудові-палочки, які не оплачувалися ні натурою, ні грошима»¹¹.

«В юності, 1944 р., закінчила курси рахівників і працювала в колгоспі «ХІ-річчя КНС». Часто посилали з комісією по підписці на займ по селу, а потім і збирати гроші. Заходила в хати своїх односельчан, і головне, на що звертала увагу, це на рушники на іконах, а також бачила скрізь і повсюди одну бідність: це 1944-1946 роки. Гроші у позичку люди віддавали зі сльозами, останні крихти від свого рота»¹².

Згадуючи про хижняківського цегельника Матвія Жадана (відомаго за прізвиськом Оверченко), Віра Феодосіївна писала: «Бачила я горни і в Оверченковому саду, уже закинуті, було я там зі своїм батьком; він — агроном-бригадир садово-озгородньої бригади к-пу «11-річчя КНС». У Жадана Х.М. відібрали цей сад, і там йшов збір фруктів. Сад був дуже хороший, чудові груші, яблука, сливи, як мед: кучерявки, марабель, венгерки і т.д. Батько вибрав ціле відро фруктів і велів мені віднести дяді Харитону (їх будиночок знаходився через дорогу, майже поряд). Мене там пригостили медом. У дворі — пасіка між деревами, копанка і над копанкою величезна груша. Мої батьки дружили з Жаданами. Ще підлітком Харитон навчався чобота-

рвати у майого дідуса Гурія, у якого була майстерня чоботарська. Ця професія тягнеться із далекого минулого. Мій батько — заядлий риболов і мисливець, а Жадани жили біля р.Ворскла, а навколо росли ліси. Оп і забігав мій батько до них, його там завжди нагодують, обіграють, обсушать, і ніде такої юшки смачної він не їв на білому світі»¹³.

За спогадами правнучки Матвія Жадана, Валентини Харитонівни Рибалко, у її прадіда, хижняківського цегельника Матвія Жадана були такі діти: «син Володимир Матвійович загинув у I Світову війну; дочка Наталія Матвійівна жила в Криму; син Харитон Матвійович, син Григорій Матвійович — гол. технолог китобійної флотилії «Слава», жив у Одесі, бездітний; син Дмитро Матвійович, самий наймолодший, жив на Кубані, в Усть-Лабі, помер своєю смертю раніше Харитона в Усть-Лабі»¹⁴. Син Матвія Оверченка, Харитон, жив також на Кубані, у станиці Брюховецькій. Там Жадани, за словами Віри Мордіної, «люди порядні, трудолюбиві, творчі, немало хватули лиха, перш ніж прижилися на Кубані і побудували собі невелику саманну хатку»¹⁵.

Після розкуркулення Оверченки залишили рідний хутір. Але пам'ятають їх тут і досі. У навколишніх селах і хуторах на старих печищах можна часто зустріти цеглу з двома літерами «М.Ж.». Її виготовляв старий Оверченко — Матвій Жадан. Бугор, де містилася садиба Харитона Матвійовича Жадана, після Другої світової війни засадили соснами. Нині це вже чималі піввікові дерева. А до того на бугрі, який народ звав Оверченковим, «дозрівали величезні кавуни, а будянські пастушки-хлопчаки ходили красти...»¹⁶.

Як пригадає Віра Феодосіївна Мордіна, «я виїшла заміж в 1950 р. за працівника міліції, який прослужив на кардоні 7 років. У 1951 році народився у нас перший синчик, і поїхали до мами в М-Будища показати свого первістка. Ми спілкувалися з родичами, моїми друзями, ходили в Опішне на ринок, а також в Опішненський «Художній керамік». І лазили на горіще цього будинку, щоб там підшукати що-небудь цікаве із творів мистецтва по кераміці і купити»¹⁷.

У будинку Мордіних у станиці Брюховецькій, який є своєрідним музеєм вишивки, окрім вишитих золотими руками господині рушників, накидок, чоловічих сорочок, серветок тощо, завжди зберігалися і керамічні вироби опішненських майстрів.

Одного разу в гості до Мордіних завітали Наталія Олександрівна Корсакова — науковий співробітник Краснодарського державного історико-археологічного музею-заповідника. Саме їй Іван Тимофійович і Віра Феодосіївна передали для музею дитячу вишиту сорочку, в якій ходили її сини Славко і Вітя, рушник «Сидять пара голубів та й воркують дуже», який вишивала ще її мати, малобудищанська козачка Оксана

Данилівна Зубенко (Бідаш), а також опішненську кераміку: два глечики, лева і барана, виготовлених в 1950-х роках.

З Вірою Феодосіївною я познайомився через листування, завдяки кореспондентці газети «Полтавська думка» Аллі Аненкової, мама якої також родом з Малих Будищ і доводиться двоюрідною сестрою Вірі Мордіній. У 1998-1999 роках у цій газеті було надруковано чимало моїх статей про гончарство та історію Малих Будищ та інших навколишніх поселень. Кілька разів заходив у редакцію, де й познайомився зі своєю землячкою Аллою Аненковою. Уже коли вийшов мій «Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки» Алла Аненкова в одному з листів до мене, влітку 1999 року, просила надіслати копію фотографії Хомі Мусійовича Сакуна, дружина якого була рідною сестрою її мами, а також, як згодом я дізнався, і мами Віри Мордіної. Недовго думаючи, я надіслав ксерокопії тих сторінок свого «Словника гончарів...», які були присвячені Хомі Мусійовичу Сакуну. У своєму листі-відповіді Алла Аненкова повідомляла, що одна із фотографій, поміщених у книзі, їй знайома, колись така була і в її бабусі. На ній зображено також і сім'ю її дідуся — Михайла Герасименка. У 2000 році, коли я вже працював над новою книгою «Хутори ви мої, хутори...», присвяченою колишнім гончарним осередкам Безрукам і Хижняківці, я знову звернувся з листом до Алли Аненкової щодо все тієї ж фотографії, яку хотів помістити і в другій книзі. Справа в тому, що на ній був зображений, за розповідями старожилів, і син хижняківського цегельника Матвія Жадана («Оверченка») — Харитон Жадан з дружиною. Я просив, щоб мама Алли Аненкової підтвердила цю інформацію, а також назвала всіх людей, що зображені на фотографії. У наступному своєму листі Алла Аненкова надіслала опис фотографії. Серед зображених на фото дійсно був Харитон Оверченко, а також і маленька Віра Зубенко, в майбутньому — Мордіна. У листі була адреса Віри Мордіної і рекомендація звернутися до неї щодо інформації про Оверченків, адже піввіку Віра Феодосіївна прожила в одній станиці з нащадками Оверченка.

На початку 2001 року я написав листа у станицю Брюховецьку, де просив Віру Феодосіївну зв'язатися з нащадками Матвія Оверченка, щоб ті дали інформацію про свій рід для моєї нової книги, а також написати про себе як про вишивальницю, адже це також історія і гордість нашого села. У лист я також вклав ксерокопії сторінок «Словника гончарів...», присвячені Оверченкам. А на початку квітня 2001 року отримав велику бандероль з Кубані, у якій були спогади Віри Мордіної, фотографії її, сім'ї, робіт, газети з її публікаціями і про неї, вірші та казки, написані цією надзвичайно талановитою людиною. У листі майстриня,

зокрема, писала: «Тяжко хвора, пишу через не можу. Потрібно все встигнути, поки розум працює, пошлати Україні милій свою синівську любов, поклонитися батьківщині малій, її лузам, лісам, чудовому Ворсклу, покладам сірої чудодійної глини, майстрам опішненської кераміки, вишивальницям, пісням українським. Я добре знаю, що нема там уже людей таких, що мене знають, я там уже незнайома людина, але мене це не турбує. Тут, де я живу, знає мене вся Кубань, це теж Україна!»¹⁸.

Уважно ознайомившись з матеріалами, я був вражений майстерністю і мужністю моєї талановитої землячки. Уже понад 10 років вона тяжко хвора, не може сама ходити, але продовжує у своїй світлиці створювати справжні шедеври, які можуть стати окрасою будь-якої виставки народної творчості. Її рушниками, накідками, чоловічими сорочками милувалися учасники і гості I Міжнародного фестивалю фольклору, що проходив у Москві в 1988 році. Деякі з них з вдячністю вивезені за кордон. Бував у неї і керівник Кубанського козачого хору В.Захарченко, а також художники, які займаються пошиттям костюмів для цього хору. Свої рушники, вишиті до 200-річчя їх заснування, Віра Феодосіївна подарувала Краснодару і рідній Брюховецькій станиці, а також козачому хору.

У відповідь я надіслав майстрині свій «Словник гончарів...» як згадку про її маленьку батьківщину. В своєму листі-відповіді до мене вишивальниця писала:

«Добрий день, шановний Віктор Данилович!

З глибокою повагою і самими найкращими побажаннями до Вас Віра Ф. Мордіна. Кріпкоко Вам здоров'я і успіху у Ваших таких необхідних і турботливих справах.

Спішу повідомити, що дорогоцінну книгу «Словник гончарів» я отримала, за що від всієї душі дякую. Скільки там Вашої праці вкладає, дай Бог Вам здоров'я і удач у Ваших справах! Яка колосально праця зроблена, честь і хвала Вам, Віктор Данилович!

Відкрила книгу і побачила Віктора Даниловича Міщанина, придивилася і немовби я давно знала це обличчя.

Прочитала книгу з великою цікавістю і плакала. Я зустрілася зі своєю милою, дорогою Малою Батьківщиною, зі своїми рідними, сусідами, односельцями. Багатьох узнавала, а багатьох і позубула. Але призвичаї всі знайома!

Напевно, ця книга не буде закинута. Я її зараз часто в руки беру, що-небудь виясняю, дочитую, навіть вночі, в безсонній самотності, думаю. І, напевно, до кінця мого життя (а це життя іде уже до кінця) книга буде знаходитися на моєму робочому столі, де я вишиваю, пишу, телефон тут, за допомогою якого спілкуюсь з сусідами, друзями, своїми

дітьми і онуками. Телефонувала я Оверченковим нащадкам, онучці Харитона М., Валі. Читала Вашого листа, розповіла про книгу, тонко охарактеризувала своє велике враження про книгу, щоб розбудити у них бажання дати які-небудь дані і фото»¹⁹.

У наступному листі Віра Феодосіївна, зокрема, писала: «Добрий день, вельмишанований Віктор Данилович! Привіт великий Вашій сім'ї, а також Олесю Пошивайлу. Уклін великий моїм землякам, а також працівникам заводу «Художній керамік», і всієї Україні милій, і моїм родичам.

... Я таки дозволяю по телефону до внучки Харитона Матвійовича Жадана ..., провідали мене з гостинцями. Я їм показала книгу «Словник гончарів». Але я здогадалась, що вони там для себе не знайдуть того, що я нахожу. І стала розповідати, згадувати про своє дитинство, зв'язане з Оверченками, про дружбу моїх предків з Оверченками, про ту красу лузів, лісів, річки Ворскли, саду і Оверченкового бугра...

... Я їм так тепло все розповіла про їх предків (що знала), щоб розбудити у них інтерес до їх мину-

лого, щоб вони покопалися в своїй пам'яті і допомогли Вам Віктор Д. для книги «Хутори ви мої, хутори», прочитала їм всі Ваші листи...

Але я бачу, що книга «Словник гончарів» їй (Валентині Рибалко, правнучці Матвія Жадана. — В.М.) не зрозуміла, про гончарство поняття не має, нікого там знайомого нема. Це я з дитинства виросла між горщиками, не вилазила із Кардашевого заводу... Я бачу в книзі моїх родичів, сусідів, знайомих. Мені все тут дороге, зрозуміле, і мені ця книга неоцінімо дорога, так на столі і лежить»²⁰.

18 травня 2002 року, у Всесвітній день музеїв, моїй талановитій землячці, дійсно народній художниці декоративно-ужиткового мистецтва, Вірі Феодосіївні Мордіній (Зубенко) виповнилося 75 років. Хочеться побажати їй, передовсім здоров'я і ще довгих років життя; щоб вона й надалі радувала людей своїми чудовими вишиванками, примножувала духовні скарби українців.

1. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 20.03.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
2. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 17.05.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
3. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 20.03.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
4. Там само.
5. З спогадів Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) 1998 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
6. Там само.
7. Мордіна В. Почему я люблю песни и почему я вышиваю. — 1991. — С.1 (рукопис). — Приватний архів Віктора Міщанина.
8. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 20.03.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
9. Мордіна В. Путешествие в старину. — 1997. — С.2 (рукопис). — Приватний архів Віктора Міщанина.
10. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 17.05.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
11. З спогадів Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) 1998 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
12. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 17.05.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
13. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 20.03.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
14. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 20.07.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
15. З спогадів Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) 2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
16. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 20.07.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
17. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 17.05.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
18. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 20.03.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
19. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 17.05.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.
20. З листа Віри Феодосіївни Мордіної (Зубенко) до автора від 20.07.2001 року. — Приватний архів Віктора Міщанина.

18.01.2002



Петро Мось. Скульптурна композиція «Колідники».
Глина, гончарний круг, ліплення, ангоби, висота 220 см.
Харків, 1980. Приватна власність

КЕРАМІКА ПЕТРА МОСЯ

*«Добра, тобто справжня, людина
завжди виносить добре із доброго скарбу серця»*

Григорій Сковорода

Глина — надзвичайний матеріал, з якого твориться безліч асоціативних образів, пов'язаних з міфологією, поезією, релігією. Вона поєднує в собі повсякденність і піднесену красу символу; сприймається образом вічності. Мистецтво кераміста здатне втілюватися в різні образотворчі форми,

а його витвори захоплюють майстерністю виконання, яскравістю образних втілень. Саме таким талантом означена творчість художника-кераміста Петра Мося, спрямована до джерел могутніх духовних шарів у історії людства. Образно-пластична побудова його кераміки нерозривно пов'язана з фольклорною

© Тетяна Литовко, мистецтвознавець

(Харківський художній музей)

спадщиню української культури, розкриває глибину і багатоплановість взаємозв'язків «традиція-сучасність».

Петро Мось — випускник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Можливо, цей факт багато в чому визначив формальну й тематичну спрямованість його творчості. Робота, становлення майстерності, вступ до Спілки художників України — усе це пов'язано з Харковом, з можливістю діяти в широкому просторі мегаполісу, з розмаїттям його художнього життя. Кераміка Петра Мося — це, насамперед, декоративна скульптура значних розмірів, а також невеликі рельєфні панно та монументально-декоративні панно, паркова скульптура і різний посуд. Пластика його творів надзвичайно виразна і могутня. В основі її формоутворення лежить найпростіша гончарна форма, що використовується як складова частина для створення фігури. Гончарний круг дає кілька форм, а все інше залежить від своєрідності художнього бачення автора, його уміння перекласти задум мовою глини та знання цього матеріалу. Петро Мось уславився композиційно-просторовою побудовою своєї пластики, зберігши основний принцип гончарства — конструктивність, підпорядкував її законам скульптурної творчості. І якщо в перші роки художньої діяльності він звернувся до ліпленої пластики, декорованої розписом, то на початку 1980-х рр. — до кераміки, виготовленої на гончарному круті. Вивчення стародавніх традицій і творче переосмислення народної гончарної форми дозволили майстру знайти власний підхід до образно-стилістичної побудови творів, здатної до сюжетного розвитку та емоційної барвистості.

«Персональність» його пластики родом з народних переказів, язичницьких міфів і біблійних легенд. Скульптурний поліптих «Вертел» (1980) є етальною роботою сформованого майстра. Цей витвір складається з п'яти окремих персоналізованих скульптур: «Молох», «Козаки», «Знахар», «Коляда» і «Смерть». Він вирішений алегорично, з використанням метафоричних атрибутів. Підкреслена статика фігур-тотемів додає всій композиції характеру урочистого передстояння й уособлює земне життя з його споконвічною боротьбою добра і зла. Пластичне вирішення скульптур позначено чіткою деталізацією, органічно поєд-

наною з могутньою, лаконічною формою і доповненою ліпленням декором. Багаторазово художник варіює тему героя-вершника — «Козаки в дорозі» (1984), «Козак з дівчиною» (1992), «Георгій Переможець» (1995). Герой на коні — улюблений персонаж кераміки фольклорного тематичного спрямування. Петро Мось застосовує відомий композиційний мотив, наділяє його життєвою енергією, рухливістю, внутрішнім напруженням. Центральна тема у творчості кераміста — давньослов'янська міфологія, казковий світ, де живуть створені художником грізні язичницькі боги, трепетні русалки і кумедні чорти. Ці образи творять своєрідну язичницьку сагу, в якій присутня жива авторська інтонація — лирико-оповідальна чи пристрасно-динамічна, але завжди звернена до світу емоцій людини. У 1990-ті рр. Петро Мось цілий ряд творів присвятив біблійним сюжетам: «П'єта» (1990), «Христос-Виноградар» (1995), «Архангел Михаїл» (1989). Пластику цих робіт вирізняє особлива нерухомість, подібна до вічності; її сувора аскетична форма, завдяки темній, зашліфованій керамічній поверхні, стає силуєтно виразною.

Варіації жіночих образів — поетичні. Вони проходять крізь усі творчі теми мистця і представлені чуттєвою красою Мавки, гордовитістю античної Діани, піднесеною жертваністю Марії. Оголені вершницьбогині, їхні гнучкі тіла — прекрасні й недосяжні; вони як уособлення виттєвої сили, природи, любові і вічного Еросу, що створює життя. Петро Мось у творчості постійно звертається до створення предметної форми-посудини, як споконвічного першозразка гончарства. Його витвори можуть бути цілком традиційними або ж набувати антропоморфних форм, перетворюючись на чудернацьких звірів («Вовк», 1990), добродушну чортівню («Чорт», 1985). В іншому варіанті посудина може бути основою для скульптурної композиції («Трійця», 1995) або ж стає її частиною («Несення хреста», 1995).

Низка творів із здобутку Петра Мося увійшла до колекцій престижних музеїв, зберігається в приватних зібраннях України і зарубіжжя. Його мистецтво привертає до себе увагу щирим почуттям духовної близькості з народною культурою.

■ [Фото до статті дивіться на стор. 101-103]

16.07.2002

ПАНТЕЛЕЙМОНІВСЬКА КЕРАМІКА



Пантелеймонівський вогнетривний завод — одне з найбільших підприємств України з виробництва широкого асортименту високовогнетривних виробів, мас та порошоків лужного складу, які використовуються для різноманітних теплових агрегатів, що працюють за температур 1450-1750°C. Свою назву завод отримав за назвою станційного селища, яке виникло в 1870-х роках між станціями Горлівка та Кринична залізниці Харків-Ростов. За ініціативою поміщика Пантелеймона станція була освячена іконою Св. Пантелеймона-Цілителя.

Дільниця керамічного виробництва на базі ВАТ «Пантелеймонівський вогнетривний завод» почала функціонувати з 1 грудня 1993 року за активної підтримки керівництва підприємства, в особі голови правління Н.П.Курзанової.

Ініціатива проведення випробування місцевих забарвлених глин та організації дільниці з виробництва керамічних виробів на їх базі належить працівникам підприємства — О.І.Побірському, Ю.П.Несторову, В.Г.Фастову.

© Микола Біломеря, кандидат технічних наук, доцент
(Донецький національний технічний університет)

© Олександр Непотачов

(ВАТ «Пантелеймонівський вогнетривний завод»)

У травні 1993 року були одержані перші позитивні результати роботи з місцевою глиною. Керівництво підприємства пішло назустріч ентузіастам, виділивши виробничі площі і кошти для придбання необхідного устаткування та навчання робітників провідних спеціальностей: ливарник гіпсових форм, художник-модельник, ливарник керамічних виробів.

Спочатку продукція не відзначалася широким асортиментом, а площі, де розміщувалася дільниця, не дозволяли розширити виробництво. І знову керівництво підприємства надало підтримку та виділило значні кошти для розширення керамічного виробництва. З 1 квітня 1996 року невелика дільниця перетворилася в міні-завод. Створено всі умови для продуктивного розвитку: світла, простора будівля, оснащена необхідним технологічним обладнанням та приладами технічного контролю. Результати не примусили довго чекати — невдовзі збільшилися обсяги виробництва, помітно розширився асортимент продукції: на кінець 1996 року він складався з 71 найменування виробів.

Нині працюють дві основні лінії виробництва: із забарвлених легкоплавких місцевих глин та із вогнетривих з біловипаленим черепком Часів'ярського та Новорайського родовищ.

Технологія керамічного виробництва промислова — лиття в гіпсових формах. Виготовляється продукція двох функціональних напрямків: господарчо-побутового та декоративного. Поверхня господарчо-побутових виробів, яка контактує з харчовими продуктами, не містить шкідливих для організму речовин і відповідає всім вимогам безпеки, згідно з діючою нормативно-технічною документацією РСТ 1904-87, що підтверджено гігієнічним висновком санітарно-епідеміологічною службою та сертифікатом відповідності, виданим органом Держстандарту України відповідно до вимог Укр. СЕПРО.

Основні якісні показники керамічних виробів господарчо-виробничого призначення:

а) на основі забарвлених глин: кислототривкі; водонепроникні; не містять сполук свинцю та кадмію на поверхні, яка контактує з харчовими продук-

тами; термостійкість — більше 5 теплоступнів; водопоглинання — 9-12%;

б) з біловипаленим черепком: кислототривкі; водонепроникні; не містять сполук свинцю та кадмію; термостійкість — більше 7 теплоступнів; водопоглинання — 5-8%.

У даний час асортимент господарчо-побутової продукції складається з 64 найменувань виробів: чайні та кавові сервізи «Південний», «Осінь», «Таврія», «Нортон», «Ластівка» та інші; коньячний, винний, молочний та чайний набори; чашки, глечики, макітри, жаровні та інші посуд, який своєю незвичайною формою привабить будь-яку господиню.

Широкий асортимент виробів декоративного призначення — усього 187 найменувань. Такі вироби, як аромолампи «Альтанка», «Зустріч», «Сова», «Святкова», «Лялька» та інші; свічки «Вечірній», «Силует», «Плещаниця»; різноманітні вазы, настінні кашпо, горщики для квітів місткістю від 0,6 до 15 л користуються попитом замовників керамічної продукції, підприємств торгівлі, громадського харчування, приватних фірм і підприємств.

Продукція керамічного виробництва підприємства неодноразово експонувалася на виставках товарів народного споживання України, які відбувалися в містах Горлівка, Донецьк, Київ, у селі Великі Сорочинці Полтавської області, де займала почесні місця.

«Вазы неповторних форм, зворушливого розмаїття, дивовижних фарб — такі, що ними можна довго милуватися, як живими квітами», — такими та подібними відгуками характеризується пантелеймонівська кераміка в книгах вражень та у пресі.

Творчий колектив керамічної дільниці не зупиняється на досягнутому. Іде постійна робота з освоєння випуску нових виробів, унікальних за формою та неповторних за художнім оздобленням, в яких виявляється природна спостережливість та безмежна фантазія дипломованих мистців, які складають основу творчого колективу.

26.02.2002

ІСТОРИК МИСТЕЦТВА ВІД БОГА

Віталій Ханко



Близько 600 публікацій — така цифра в бібліографічному покажчику праць відомого полтавського вченого-мистецтвознавця Віталія Ханка. А це — більше сотні публікацій про нього. Можливо, й немає в Україні іншого історика мистецтва, який би так плідно працював на науковій ниві протягом усього життя.

Голова Наукової ради Університету українознавства імені Василя Кричевського в Полтаві, доцент Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка, Заслужений працівник культури України, член Національної спілки художників України, Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Асоціації українських мистців, Міжнародної асоціації критиків мистецтва в Парижі зустрів 31 серпня 2002 року своє 65-ліття в творчій праці.

Серед його недавніх наукових здобутків — *Грунтовні* видання, присвячені Полтавському художньому музею та Миргородському керамічному технікуму імені Миколи Гоголя, вченим — Віктору Василенкові та Вадиму Щербаківському; альбом «Михайло Коржун», вартісні публікації в академічних виданнях: «Полтавщина. Енциклопедичний довідник» (95 статей), «Митці України», «Мистецтво України. Енциклопедія» (27 статей), «Енциклопедія сучасної України» і в багатьох збірниках, виданих під егідою Національної академії наук України, у журналі «Образотворче мистецтво» та альманасі «Артанія».

Свій творчий шлях Віталій Ханко почав у роки навчання в Миргородському керамічному технікумі імені Миколи Гоголя, де отримав практичне ввілля в галузі графіки, кераміки, а для роботи науковця — безцінне опертя на особисте посвячення в різні мистецькі техніки і технології. Продовжив своє навчання заочно на факультеті теорії та історії мистецтва Інституту малярства, скульптури та архітектури імені Іллі Рєпіна в Санкт-Петербурзі, одночасно викладаючи художні дисципліни в Миргородському керамічному технікумі. 25 років (1969-1995) працював у Полтавському художньому музеї, де скрупульозно досліджував народні ремесла та творчість майстрів, відкривав забуті імена. У полі його зору — світочі українсь-

кої культури: Опанас Славський, Василь Кричевський, Вадим Щербаківський, Степан Таранушенко, Віктор Василенко, Іван Северин, Михайло Гаврилко та багато інших мистців; відомі й призабуті пам'ятки архітектури, старосвітська народна освіта, сучасні мистці і художнє життя Полтавщини. Таке широке охоплення культури промовець про неабияку творчу жагу і пристрась до активного буття в культурі рідного краю.

Доктор мистецтвознавства Валентина Рубан писала про Віталія Ханка: «Любов до факту, документу, джерела стала характерною для нього. Його зважені й вивірені дописи можна сміливо не звертати — тому їх так цінують працівники енциклопедій та словників».

Учений — автор багатьох статей в «Українській Радянській Енциклопедії», «Словнику художників України», енциклопедичному довіднику «Чернігівщина», багатьох інших поважних наукових виданнях. Він був учасником 54-х наукових конференцій, у тому числі п'яти міжнародних.

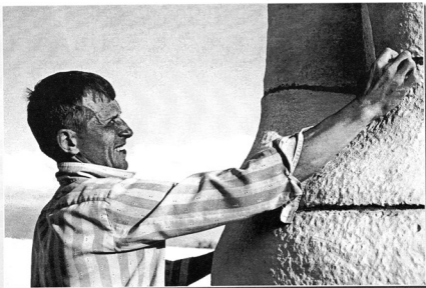
Дійсний член Української академії архітектури Віктор Чепелик так казав про вченого: «Коло творчих і наукових інтересів Віталія Ханка охоплює не лише Полтавщину, але сягає і Харківщини, і Чернігівщини, і Києва, і Петербурга, і Москви та інших більш далеких світів, по яких невблаганна доля розсіяла наших співвітчизників, що склали на різних континентах українську діаспору». Віктор Чепелик разом з доктором мистецтвознавства Юрієм Лашчуком присвятили свої статті ювілярові, назвавши його життя і творчість щоденним подвигом.

Хтось із відомих мистецтвознавців сказав про Віталія Ханка, що він історик мистецтва від Бога, а таке трапляється в Україні нечасто. Напевно, це правда.

22.08.2002

■ ■ ■ **P.S.:** Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Колегіум мистецтв у Опішному, редологія і редакція «УКЖ» приєднуються до привітань історика мистецтва, красноріччя-подвижнику, Заслуженому працівникові культури України, доценту ВІТАЛІЮ ХАНКУ з НАГОДИ ЙОГО 65-РІЧЧЯ! Багаторічному досліднику гончарних осередків Полтавщини (Опішного, Миргорода, Хомутця, Постамику, Комишні, Сенчі та інших), популяризатору творчості видатних мистців-земляків, постійному автору «УКЖ» — журту думок, нових відкриттів, щедрих наукових ужинок і творчого довголіття!

© Володимир Онищенко, художник-кераміст



Художник-кераміст Сергій Радько встановлює монументальну керамічну скульптуру перед входом до Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Опішне, Травень 2002. Фото Олеса Пошивайла. Національний архів українського гончарства

ДУМКИ ЩОДО ДЕРЖАВНОГО СТИЛЮ, ДЕРЖАВНОГО ІМІДЖУ І НАШЕ СТАВЛЕННЯ ДО ЦЬОГО

Ми в Опішному — гончарському краї, де здавен робили прекрасний гончарний посуд, чарівну іграшку, різні декоративні та обрядові вироби, — зрозуміло з яких обставин, є спадкоємцями цієї високої традиції. Як би воно там не було, а саме Опішне найбільше втілює образ української кераміки. Нехай цю корону носило старе Опішне, нехай зараз стан речей у гончарстві інший, але старе нікуди безслідно не дівається. Усе воно тут, тільки причаї-

лося під губами сучасних гончарів і, ніби покликане, проявляється у творах їхніх рук.

Якщо державу уявити як хату, а Президента як господаря-батька, то гончарі — це діти, котрі виконують волю батька і роблять свою справу — гончарство. Де ж у хаті ті вироби гончарів? Та на столі! Тобто на очах. Так було завжди, так і мусить бути. Завжди у хатах мисник сявав барвистим посудом. А яким? Звичайно ж, міцним, досконало зробленим, з якісної

сировини. А ще? Добре оздобленим у традиціях свого народу і з добрим хистом майстра. А найголовніше — освячений до їжі. Бо їсти — це найважливіша людська потреба і благо. Усе, пов'язане з їжею, займає найбільше уваги людини. Хоче їсти багатий і бідний, навіть тварини хочуть їсти. Тільки як це робити, з якими думками і у якій формі! Адже людина відмінна від тварини, і процес споживання страв людиною здає ритуалізований і етикетизований. Нехай зараз ритуальність поступилася місцем етикету, та все ж вона присутня. Ї форма, порядок цього дійства, котре, можливо, найбільш канонізовано і є першим найбільшим інформативним джерелом про господаря, його смаки, звички, гостинність, достаток; про край, у якому він живе, його культуру і традиції. Отже, все це ведемо до того, що ми — громадяни Президента, а він — наш обранець і ми дбаємо про нього, а він — про нас. **І наскільки цей зв'язок взаємно усвідомлений і настільки він правильно функціонує, настільки ж і справи у країні добрі.** Тож ми думасмо про державу, про Президента, про себе, про інідж України і про порядок у нашій хаті.

Ми — гончарі. Ми робимо посуд, і видається нам, що посуд цей міг би гідно розташуватися на миснику у президентській хаті. А як прийдуть гості з «німецьких країн», то й на столі частувати. Як вином — то з куманця; як борщем — то з миски; як варениками — то з макітри. Словом, за всіма канонами: супники, макітри, глечики, сметаники, куманці, барила — і їсти смачно і глянути любо! Форми в старих традиціях полтавсько-українського посуду, які сучасними майстрами піджервані до сьогодні. **Мальовки такої ніде не знайдете:** і вже так введена, так убарвлена, що й німець залюбується, бо соковита щедра, відповідно до багатой української кухні, до розлогої української землі. Бо одне діло — біла шляхетність порцеляни з її інтелігентською вишуканістю і художністю, а друге — народна кераміка з усміхненими вустами й рожевими щоками. Словом, кераміка-гончарство з кращих зразків та сучасним робом!

Тож пропонуємо нашим урядовцям накрити столи в українському офіційному стилі, який,

певні, для них присмніший, а для гостей — принадиший.

Ясно, що потрібна й порцеляна, але ж не тільки — треба мати і такі ошатні сервізи, які презентують цілий край і дух України.

Силуються ж наші урядовці свої думки перемивати в українські слова, то воно ж охотніше й природніше буде з такими помічниками як макітра та куманець.

СЛОВОМ, НАЦІОНАЛЬНИЙ КОЛОРИТ!

СЛАВА УКРАЇНІ!

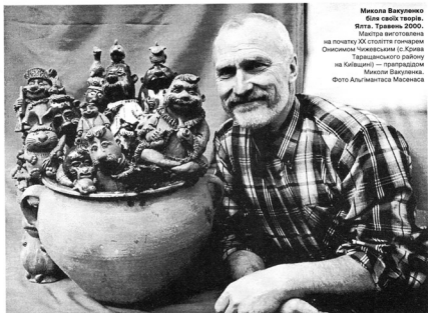
СЛАВА ГОНЧАРСТВУ!

СЛАВА МУДРИМ УРЯДОВИМ ГОЛОВАМ!

P.S. Словом, національний колорит, нехай і трохи шароварний, та до місця. Левец, що до місця!

«Президентський сервіз» не повинен бути шедевром мистецтва. Стиль цей мусить мати дещо усереднений і зпопуляризований вигляд. Саме це видно на виробах Навчально-виробничої гончарної майстерні Колегіуму мистецтва у Опішному. Інтерпретована традиція через здоровий глузд добротного розуміння сенсу світу. Безпрецедентна старанність виконання і відштовхування від розуміння майстрами народного мистецтва, процензорованого сучасними естетичними ідеалами народного загалу. Тобто, присутність масової культури в естетичних ідеалах плюс добротна виробнича старанність і просто природний хист майстрів створюють такий зразок виробів, що виглядає цілком доречним до використання на офіційному рівні і в побуті сучасних українців. Тому, що це речі дорогі, і дорогі саме своєю виробничою обумовленістю, їх дійсно робити непросто і потрібен серйозний вишкіл майстрів, багато сировини і устаткування. Добротність і демократична краса стають естетичним кредо цього виду виробів, цього стилю. І саме вони пасують змакетованій офіційно-українській ситуації, українському офіціозу і «бундючності».

24.12.2001



Микола Вакулєнко
біля своїх творів.
Ялта, Травень 2000.
Мастра виготовлена
на початку ХХ століття гончарем
Онисимом Чижевським (с.Крива
Тарашанського району
на Київщині) — прараддодом
Миколи Вакулєнка.
Фото Альмгнтаса Масєнаса

БАБУСИНА ХАТА

Ізараз, через багато років, стоїть вона перед моїми очима. Велика, темна, зі своїми особливими запахами та звуками, жованими гачками на дверях, старою шафою біля виходу та ліччю посередині. Серед ознак цивілізації — на столі газові лампа та керогаз на кухні. Під є центром усієї господині. Вона зігріває, готує їжу, на ній узимку сплять, а ще вона прикрашає житло за допомогою килимків з мереживом та вишиваних рушників. У кімнаті над столом — картина: Божа Мати з хлопчиком дивиться великими красивими очима. Її намалював дядько Петро — студент Київського художнього інституту — перед тим, як згинув у північних нетрях імперії в тридцять дев'ятому році. А над



© Микола Вакулєнко

Заслужений майстер народної творчості України

Микола Вакулєнко. Скульптурка «Луканька щедрий на жарту та я полюсти любить, аби було несолоне». Глина, ліплення, риткування, лощення, теракота. Тут і далі висота всіх творів — 15-20 см. **Ялта, 1995.** Власність автора.
Фото Альмгнтаса Масєнаса

лежанкою пливе серед очерету темноволоса русалка з риб'ячим хвостом, щедро прикрашена лататтям та білими ліліями. Цей килимок бабуся зробила з кольорових клатків тканини. Так і живуть під одним дахом старенька баба Уля, Божа Мати-заступниця, річкова русалка та всі родичі і знайомі, які потрапили колись в об'єктив фотоапарата, а тепер вишикувалися в спеціальному іконостасі на стіні. Ось дядько Василь, що загинув під Смоленськом; дід Стратон, який поставив цю хату на місці старої корчми; цілий ряд незнайомих облич і, нарешті, молоді мої батько й мати із зовсім маленьким старшим братом Костиком. Вони ще не знають, що попереду їх чекає війна, ув'язнення батька під Києвом, спокутування «гріха» кров'ю у штрафбаті, поневірвання матері і брата в чужих краях...



Микола Вакуленко.

Скульптурка «Синько-водяний полюбляє музику або пісні дідчач, які гуляють берегом річки. Та коли цього немає, можна проковтнути живу жабу й слухати її кумкання. Такий собі плеєр...». Глина, ліплення, ритування, лощення, теракота. Ялта. 1995. Власність автора. Фото Альгімантаса Масенаса

Так сталося, що народився і виріс я на півдні Криму, куди доля завела моїх батьків уже після війни. Жили ми у великій кімнаті на другому поверсі з прохідною (для сусідів) верандою. З веранди я щодня бачив безмежне синє море, а з півночі над нашим курортним містечком Алупкою нависали величні скелі Ай-Петринського пасма. Так і ріс між морем і горами. Та майже щоліта ми провідували в селі бабуся. Я безжурно залишав тепле Чорне море і вже через день олинявся у зовсім іншому світі.



Микола Вакуленко. Скульптурка «Дворовик, як і домовик, займається господарством. Усі тварини йому підпорядковані. Навкруг гарного дворовика аси мухає та бекає, плодиться і множиться». Глина, ліплення, ритування, лощення, теракота. Ялта. 1994. Власність автора. Фото Альгімантаса Масенаса



Микола Вакуленко. Скульптурка «Біситель — хатній чорт. Якщо господар себе напуває — біситель розуму його позбавляє». Глина, ліплення, ритування, лощення, теракота. Ялта. 1995. Власність автора. Фото Альгімантаса Масенаса

... Стою, розглядаю старі фото, дослухаюся до звуків чужого життя. Зашурхотіло в коморі — старенька жалілася, що завелася миша. На лаві підняв голову сірий Мурка, подивився хитро на мене і знову заплющив очі. На дворі бекнула коза, і я біжу потягати її за роги. Потім — у повітку до кроликів. До кабанчика близько не підходжу — він смердючий, а ми, усе ж таки, городські! Піду краще на річку, подивлюся на сусідських гусей. Славетна Рось — за кілька десятків кроків від перелазу. Гребля трохи нижче, а тут річка розлилася великим озером, густо заросла очеретом, акрилася ряскою. Є й острів, на якому ми з батьком ловимо саком рибу. В заростях щось хлопоче, чвакає. До всього уважно придивляюся, з надією побачити ту русалку з картини або ще який диво. Вода темна, непрозора — сховає, що хоч. А глибина...! Особливо перед самим млином, заради якого і споруджено греблю. Там уже дійсно страшно і легко увийти, як потік підхоплює тебе і несе на колесо.

Дивно, звичайно, але, буваючи в селі, ніколи не чув розмов про «нечисту силу» — домовиків, водяників чи щось подібне. Бабусині розповіді були правдиві й цілком реалістичні. Навіть казок вона не розповідала. Але життя навкруг неї було таким казковим, і русалка з киличка щоранку нагадувала про це. Дарма, що я так і не зустрів її тоді, хоча й проводив багато часу на річці з вудкою. Та коли прийшов час, уже дорослим, я почав знайомитися з міфологічними віруваннями українців. Усі їхні персонажі дуже природно знаходили собі місце в спогадах дитинства, центром яких стала бабусина хата. Відразу повірилося, що



Микола Вакулєнко. Скульптурка «Хтось зарозумілий сказав, що кохання — це приваблив тільки людей. Ні, дорогенькі, чортячому племені теж відомо це високо почувтя».
Глина, ліплення, риткування, лощення, теракота. Ялта. 1995.
Власність автора. Фото Альгімантаса Масенаса

Дідько живе на горіщі і тільки вночі вештається по хаті, перевіряючи лад у господарстві; що Луканька може так запаморочити голову, що будеш вночі намащувати дверцята величезної шафи, замість виходу надвір. Синько-водяний сидить саме під лотоками млина в холодному вируванні стрімкого потоку, а маленькі попелюхи заводяться в гнянці за повіткою, тому треба бути дуже обережним, щоб не занести їх на взутті до хати. Боже, яка ж щедра на життя наша земля! Немає куточка чи шаринки, де б людська уява когось не оселила. Злидні та сезники, лісовики та уцеліринки, навки та підземні духи, поторочі та боло-таники. А ще — нявки, свічкаляки, росавки, чугайстри, вовкулаки, скаменюшники, повітрулі і безліч-безліч іншої живності. І всі вони п'ють, їдять, б'ються, любляться, одним словом, — товчуться поруч з нами, непомітні для людського ока.

Навіть повітря не є вільним від духів та божків. Високо в небі сяє літавиця, перелесник гасає з кінця в кінець небокраю; низенько над хатами пролітає важкий змії, шукаючи самітню молоддю; польовики вихорами курять над степом і б'ються між собою чи просто танцюють.

Хіба ж можна втриматися 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! Вогонь довершує справу, і персонажі «плотойбчного світу» опліваються на полицях у майстерні.

Одна біда — погано мені вдаються злі, демонічні парсуни. Точніше мовити, я за них неохоче беруся,

Микола Вакулєнко. Скульптурка «Дідько — старший у хаті над усіма чортами. Цілий день він пробуває на горіщі, щоб не заважати людям. Тільки вночі настає його час. Але після денної спеки перше, що треба зробити, — налитися води з дідьки, що стоїть у синьку».
Глина, ліплення, риткування, лощення, теракота. Ялта. 1995.
Власність автора. Фото Альгімантаса Масенаса

хоча таких теж достатньо в українському фольклорі. Кому вони добре вдавалися, так це Миколі Васильовичу Гоголю: от уже майстер жахів був — один його Вій чого вартий! Та не знаходиться для злюк місця ні на бабусиному подвір'ї, ні в сосновому лісі, що зразу за її городом, ні, навіть, у каламутній воді гнилих річкових заток, пройшовши які з саком, обов'язково наберешся чухану* та п'явок. Колись, готуючись до персональної виставки в Музеї чортів, що в литовському Каунасі, зліпив кілька чортів з Гоголівських

оповідань. Ніж не можна було обійтись в такому місці бодай без парочки страхопудів. То такий щасливий був, коли запропонували залишити їх музею назавжди. А то й не знав би, що з ними робити: ні на шафу поставити, ні продати, ні подарувати. А там їм якраз і місце. Від того часу не роблю більше таких, бо виникає проблема, як їх позбутися. Точнісінько, як у справі зі скаменюшниками.

18.07.2001

* Чухан — водяна кропива



Микола Вахуленко.

Скульптурка

«Кожен може звести собі чорта на послуги.

Слід взяти куряче яйце, що зносом зветься,

і тримати його під пахвою дев'ять днів.

На дев'ятий день випується з нього

СКАМЕНЮШНИК

і буде допомагати в господарстві.

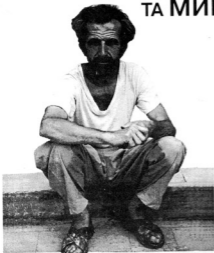
Одне погано: перед смертю треба його комусь подарувати, бо після смерті не відлускатиме душу».

Глина, ліплення, ретування, лощення, теракота.

Ялта, 1993. Власність автора.

Фото Альгімантаса Масенаса

МИ — ПОДРУЖЖЯ КЕРАМІСТІВ: ВЯЧЕСЛАВ ВІНЬКОВСЬКИЙ ТА МИРОСЛАВА РОСУЛ



Неоліт, трипільська культура, культура епохи бронзи, декоративно-ужиткове мистецтво раннього ортодоксального християнства України-Руси — це і є коло наших зацікавлень. Весь цей унікальний матеріал намагаюся поєднати із сучасними напрямками в мистецтві.

Моя дружина і колега Мирослава Росул працює в царині фігуративної пластики, переважно скульптурного напрямку. Вона прагне поєднати пластичні традиції і прийоми древніх культур із сучасними. Для її роботи характерні пошуки семантичної єдності стародавніх культур, пластична наповненість форм, простота і, водночас, складність художнього виображення.

Мистці-керамісти Вячеслав Винчовський та Мирослава Росул (Ужгород) під час II Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2001», Опішне, 2001.

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

Ми живемо в мальовничому куточку України, на заході Карпатських гір, у географічному центрі Європи.

Цей край гір і перевалів багатий на гончарні глини. Є відомості, що в минулому столітті з передгірних районів Карпат постачали каолін для Мейсенського фарфорового виробництва. Отже, саме середовище спонукало нас займатися керамікою.

Живемо у невеличкому місті Ужгороді, на самому пограниччі держави. Ми — подружжя керамістів. Працюємо разом, що допомагає вирішувати багато спільних професійних проблем.

Художня кераміка, пластика малих та монументальних форм є сферою наших зацікавлень. Зазвичай, як це часто буває при тісному спілкуванні, у нас багато спільних тем та технічних прийомів, проте тематика і світобачення різняться. Мене приваблюють міфологічні та фольклорні матеріали, світ тварин, казкових звірів.



© Вячеслав Винчовський, художник-кераміст

(Ужгородська дитяча школа мистецтва)

Навесні або влітку, після сильного дощу, йдемо по глину. Вологий ґрунт дає можливість перевірити глину на пластичність. У деяких місцях гончарні глини виходять прямо на поверхню ґрунту. Знайшовши глину, беру її на пробу.

■ Перевірка на пластичність

Існує дуже простий спосіб. Роблю з глини невеликий джгутик і намагаюся скрутити його у спіраль. Якщо глина сира, не дає великих тріщин і не розпадається в руках, формую з неї кавалок. Пластичність глини за невеликого практичного досвіду відчувати мете на дотик.

Отож, кавалок глини уже є в майстерні. Розкачую з нього пласт завтовшки 0,5 см. Далі вирізаю з нього пластинку 10х5 см. За допомогою двох перехресних ліній по діагоналі розкреслюю пласт і на діагональних лініях позначаю десятисантиметрові відрізки (двічі). Залишаю відрізок сохнути. Поблию таких пластинок більше (менша ймовірність похибки). Потім їх використовую як пробники для фарб.

Під час висихання знову вимірюю відстань на діагоналях. Ресструю повітряне усихання. Випалюю і ресструю вогняне усихання (8-10%). Водночас, спостерігаю, як глина поводить себе при сушінні і випалюванні, яка температура спікання глини. Після дослідів намагаюся піддавати глину корекції в потрібному мені напрямку. Якщо глина пісна (суглинок), додаю до неї більш пластичну (жирну) глину. Для цього використовую глину з родовища, розташованого поблизу міста Дружківка на Донеччині. Якщо глина «капрізна» (під час сушіння тріскається або деформується, або ж є дуже жирною), додаю дрібносіянний пісок (дисперсність хлібного сита). Цю глину використовую для гончарювання.

■ Підготовка шмоту

До глини, замість шмотного порошку, додаю перліт арагатський (Вірменія), що є вулканічною породою. Він понижує температуру спікання маси, що робить виріб більш міцним. Пісок, навпаки, понижує пластичність, що трохи заважає при ліпленні. (Увага! Пісок повинен мати низьку температуру плавлення. Кварцові високотемпературні піски не використовую).

■ Техніка виконання

Вона може бути різною, залежно від бажаного результату.

■ Метод формування виробу із шмотного пласта

Шмотну масу розкачую в пласт на фактурному полотні. Роблю аплікації кольоровими масами і разом з тканиною формую фігури. Потім полотно знімаю, а далі деталі випліплю вручну.

■ Деталювання і маси на основі

дрібномеленого шмотного порошку

На гончарному крузі формую заготовки та деталі, із яких потім komponую свій виріб. Декорую ангобами,

поливани та водними розчинами солей металів. Іноді використовую сухий чорний пігмент, змішаний з флюсом для графічного виявлення дрібних деталей, що надає роботі більшої виразності.

■ Випалювання

У своїй печі випалювання проводимо дровами твердих листяних порід у режимі поступового підігрівання, із прокурюванням протягом двох годин за температури 100-150°C. Далі йде швидке підігрівання до заданої температури 900-950°C протягом 3-4 годин.

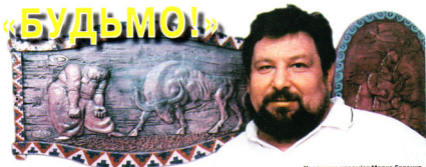
Шмотні вироби випалюємо за один прийом у печі типу «горно» прямого вогню. Хоча одноразове випалювання економічно вигідніше, проте інколи після випалювання спостерігається брак у вигляді накопів та збігань глазури, що може бути перевагою в образному вирішенні певної художньої теми. Окрім звичайного, зазначеного вище випалювання, експериментую з технікою «враку». Іноді веду випалювання виробів у відновному газовому середовищі.

Деколи свої вироби випалюю стародавнім методом українських гончарів. Цей спосіб ми побачили у відомому в Україні гончарному осередку — Гавареччині (Львівська область). Відомий він також у Білорусі та на сході Прибалтики і в Грузії. Використовують його також у Румунії та в Угорщині. На Закарпатті аналогічний центр був у селі Драгове Хустського району. Є, звісно, регіональні відмінності, але, зрештою, режим випалювання майже однаковий. Черепок за цього випалювання набуває чорного кольору. Коли процес відновлення швидкий, що залежить від температурного режиму, вироби набувають чавунного відтінку. Співкування з археологами переконало нас, що цей метод дуже давній. Тримачи в руках викопані черепки давнього походження, ми дійшли думки про випалювання їх аналогічним способом, що, зрештою, підтвердили наші друзі-археологи після ґрунтовніших досліджень.

Коли випадає нагода, йдемо працювати на творчі бази, де є відповідні умови для роботи. Разом з дружиною працювали на загальноукраїнській творчій базі «Седнів» (1989-1991); на Національних симпозіумах гончарства в Опішному (2000, 2001); симпозіумі кераміки в Слов'янську (2001). Систематично, з 1984 року, беремо участь у регіональних та республіканських художніх виставках. Були виставки в Ужгороді, Києві, а також в Угорщині, Чехії, Канаді (Торонто). Протягом 1995-1999 років мали персональні виставки в Ужгороді і в Києві. Зважаючи на економічну скруту в Україні, яку можна порівняти з періодом депресії в США в 1930-х роках, продаж робіт здійснюється в дуже невеликих обсягах. На життя заробляю вчителюванням у дитячій школі мистецтва, де передаю знання дітям.

08.09.2001

«БУДЬМО!»



Художник-кераміст Марко Галенко біля свого панно «І твій батько, і мій батько були добрі козаки». Київ, 2002

У перший день квітня 2002 року в невеликій галереї «Гончарі», яка знаходиться на Андріївському узвозі, 10-А, відкрилася виставка керамічних творів Марка Галенка.

Кожен рік, останнім часом, Марко намагається радувати своїх шанувальників та любителів мистецтва кераміки новою виставкою. Друзів теж, адже їх у нього багато по всій Україні.

От і цього погожого вечора на відкриття виставки «Будьмо!» приїхали його друзі з Житомира, Черкаса та Львова, і, звичайно, прийшли з Києва, та так багато, що зала була заповнена вщерть.

Марко Галенко вирізняється з-поміж столичних керамістів своїм оптимізмом, невичерпною енергією творення нового і притаманного тільки йому. В інституті диплом захистив керамічними панно, присвяченими творчості Миколи Гоголя. Цю невичерпну тему Марко продовжує розвивати і в своїх нових панно та пластиці, з яких, так би мовити, аж пре гумор, сміх, життя. Марко тісно пов'язаний із селом (сам він родом із Дідівщини Фастівського району), з дитинства звик до тяжкої селянської праці. За рік переробляє декілька тонн шамотної глини, виготовляючи свої керамічні твори. **Цей мистець — великий оптиміст** (чимось нагадує Кола Бруньйона з відомої повісті Ромена Роллана), **вулкан у своїй творчості**, може цілими днями чаклувати біля керамічної печі. Та й звичайна піч його любить і поважає, бо це з раннього дитинства Марко — непересічний кулінар. У цьому я не раз переконувався, перебуваючи з ним на симпозіумах гончарства в Опішному та симпозіумі кераміки в Слов'янську. Його керамічні скульптури прикрашають не один парк і не одне шкільне подвір'я в Україні, і я сподіваюся, що прикрашатимуть і надалі.

Марко є учасником багатьох всеукраїнських

виставок декоративного мистецтва, групових та близько десяти персональних виставок. Він є членом Національної спілки художників України.

Ніби граючись, він творить свої роботи. Здається, що муки творчості йому не відомі, так упевнено, без попередніх шукань виготовляє він свої панно та керамічну пластику. Це свідчить лише про те, що Марко Галенко — уже зрілий, упевнений у собі та у своїх силах і можливостях мистець. Майже за двадцять років праці з глиною, він досконало вивчив її пластичні можливості й уже, починаючи творчу роботу, знає, яким буде результат. Передбачає свій кінцевий результат — це дано не кожному.

Останніми роками Марко захопився ліпленням керамічних медалей і досяг таких вершин, що **не має собі рівних у цьому виді творчості**.

На своєму вернісажі мистець виставив двадцять панно, близько десятка керамічної пластики, кілька ваз та невеличкий діючий фонтанчик, який мирно жебонів водою в куточку зали. Усе це він створив і випалив за один місяць. Працював так від ранку до пізнього вечора, що ледве добирався додому від утоми, а вранці — знову до роботи.

Серед розмаїття кераміки, найбільше виділяються керамічні панно: «Була коза — доїлася, нена кози — десь ділася», «Ішов козак до шиночку, зустрів козак циганочку» та «Пливе щука з Кременчука, по воді хвостяка гриюка». Саме ці твори запам'ятовуються не тільки пластикою, гумором, але й афористичними назвами. Можливо, це суб'єктивна оцінка саме цих панно, але й інші твори теж цікаві. Взагалі **Марку Галенку дуже вдаються ті творчі роботи, в яких він звертається до свого українського коріння. Це його тема, його натхнення, в якому він черпає силу й міць.**



Марко Галенко.
Панно «Кожному щастя
хоч раз випадає».
Глина, шмот, ліплення,
емалі, поліва, 60x50 см.
Київ. 2002



Марко Галенко.
Панно «Пливе щука з
Кременчука, по воді
хвостяка грюка».
Глина, шмот, ліплення,
емалі, поліва, 40x50 см.
Київ. 2002

Марко Галенко.
«У лісі, де живе сирин».
Глина, шмот, ліплення,
емалі, поліва, 45x50 см.
Київ. 2002



18.04.2002

УКРАЇНЬСЬКА
СТАРОВИНА
з приватних збірок

з 17 травня до 23 червня 2002 р.

ГУЦУЛЬЩИНА

з приватних збірок Львова



Музей
вул. Івана Микити, 20 Львів, Україна (вулиця Гончарова) • Львів
Тел./факс: (0322) 290-2921, 294-0217
www.museum.lviv.ua



Саме така виставка відкрилася в «Родовід»-галереї 17 травня 2002 року. Це вже десята виставка, організована в рамках спільного з Українським центром народної культури «Музей Івана Гончара» проекту «Українська старовина з приватних збірок», започаткованого в червні минулого року. Акція мала на меті привернути увагу держави до приватних збирачів, показати їхні збірки громадськості, нагадати, що найбільш відомі музеї світу поставали з копійкою праці колекціонерів.

Львівські колекціонери — Т.Лозинський, О.Валько, А.Цибко, Л.Яремчук, Ю.Юркевич, О.Романів та Л.Тріска виставили свої зібрання народного мистецтва на огляд вибагливому київському глядачеві.

Експонувалися речі повсякденного вжитку — мальовані миски (30 шт.), які побутували на Гуцульщині та Покутті, і слугували для споживання страв та для прикрашання мисників ще в XIX-на початку XX ст. Найчастіше вони походять з Косова, Кутів або Пистиня.

Виставлялося також сакральне мистецтво — свічники керамічні (5) та дерев'яні (триїці з іконографічними зображеннями) (36), різноманітні нагрудні чоловічі (22) та жіночі хрести (6), хрести-кношовики (3), ікони на шклі (21) та дереві (6). Чимало було представлено і дерев'яних ручних хрестів (33), які були чільним атрибутом сакральної культури Східних Карпат.

На початку XIX ст. Косів став своєрідною столицею гуцульського гончарства, зокрема кахлярства. На цій виставці експонувалися 44 кахлі, з яких дві датовані — 1837 та 1847 роками, що трапляється рідко.

Виставка засвідчила, що ще трапляються речі, варті уваги колекціонерів. Хоча з кожним роком їх стає все менше й менше. Та колекціонери люди такі допитливі, що від них ніщо не зникне без огляду. Будемо сподіватися на це. Приємно також, що ряди збирачів значно зросли. Власне, поповнилися давно, але дізналися ми про них лише щойно, на виставці.

© ВОЛОДИМИР ОНИЦЕНКО,
художник-кераміст

08.06.2002

Петро Мось



Декоративна скульптура «Георгій Переможець».
Глина, гончарний круг, діплення, поліза, висота 57 см. Харків. 1995.
Харківський художній музей, інв. №2942 ДУМ

Декоративна скульптура «Лада».

Глина, гончарний круг, діплення, поліза, висота 69x71x25 см. Харків. 1996.
Харківський художній музей, інв. №308 ДУМ НВД



Декоративна скульптура «Двоє».
Глина, гончарний круг, діплення, поліза, висота 40 см. Харків. 1996.
Харківський художній музей, інв. №2945 ДУМ

Декоративна посудина «Адам і Єва».

Глина, гончарний круг, ліплення, полівка, висота 43,2 см. Харків, 1993.
Харківський художній музей, інв. №2946 ДМ



Декоративна посудина у вигляді чорта.

Глина, гончарний круг, ліплення, полівка, висота 48 см.
Харків, 1985.
Харківський художній музей, інв. №179 ДМ



Свічник «Водяний і русалка».

Глина, гончарний круг, ліплення, полівка, висота 49,5 см.
Харків, 1993.
Харківський художній музей, інв. №3110 ДМ





**Декоративна скульптура
«Христос-виноградар».**
Глина, гончарний круг, ліплення,
поліва, висота 50 см.
Харків, 1995.
Харківський художній музей,
ін. №2943 ДУМ



**Декоративна скульптура
«Покрова».**
Глина, гончарний круг, ліплення,
поліва, висота 54 см.
Харків, 1995.
Харківський художній музей,
ін. №2938 ДУМ



**Декоративна посудина
«Лісовик».**
Глина, гончарний круг, ліплення,
поліва, висота 55,5 см.
Харків, 1990.
Харківський художній музей,
ін. №3114 ДУМ

Шевченківські лауреати

Іван Білик



Гончар Іван Білик зі своїми творами
в Національному музеї-заповіднику
українського гончарства
в Опішному. Опішніє. 1998.
Фото Юрка Пошивайла

[13(26).11.1910, містечко Опішніє, нині селище Зіньківського району Полтавської області — 28.12.1999, там само]. Навчався у Навчально-показовій гончарній майстерні в Опішному (1923); у свого дядька, відомого хижняківського гончаря Якова Пічки (1925-28); Опішненській керамічній школі (1936). Працював у артілі «Художній керамік» (1929-60), на заводі «Художній керамік» (1960-84). Учасник бойових дій на фронтах Другої світової війни.

Член Національної спілки художників України (1970). Заслужений майстер народної творчості України (1971). Нагороджений дипломом Міжнародного бієнале художньої кераміки у Фанце (Італія, 1971); лауреат Першого республіканського симпозіуму гончарства «Традиції і сучасність» (Опішніє, 1989); лауреат Премії імені Данила Щербаківського (1995), лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка (1999).

Виготовляв увесь асортимент традиційної опішненської кераміки. Найбільше вподобання майстра — зооморфні посудини («леви», «бики», «барани», «хоні»), вази, тарелі, свічники.

Учасник численних обласних, всеукраїнських, всесоюзних і міжнародних художніх виставок, у тому числі в Брюсселі і Марселі (1958), Лос-Анджелесі (1977); «Експо-67» (Монреаль, 1967).

Твори Івана Білика зберігаються в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному, Полтавському краєзнавчому музеї, Державному музеї українського народного декоративного мистецтва, Канівському музеї народного декоративного мистецтва, інших музеях і приватних колекціях як в Україні, так і за її межами.

© Олена Щербань, історик
(Інститут керамології – відділення
Інституту народознавства НАН України)

Іван Білик. Декоративні тарелі. Глина, гончарний круг, ліплення, ригування, штампування, полива; 1 — 5x37; 2 — 4,5x28; 3 — 4x37,5; 4 — 4,5x32,5; 5 — 5x37; 6 — 5,5x36; 7 — 4,5x27; 8 — 5x37; 9 — 4x35; 10 — 4,5x33; 11 — 6x24; 12 — 5x36,5; 13 — 6x42,5; 14 — 3,5x25; 15 — 5,5x43,5; 16 — 4,5x38 см. Опішніє. Кінець 1970*-1980** роки.
Фото Юрка Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Центр досліджень українського гончарства



1

2





3



4



5

6





7



8



9

10





11



12



13



14



15



16

«ДІАЛЕКТНА ЛЕКСИКОГРАФІЯ»

Учені продовжують активно обмінюватися своїми здобутками на семінарах з актуальних проблем української діалектології. 5-6 липня 2002 року в с.Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області відбулося вже 6-те засідання на тему: «Діалектна лексикографія».

На пленарному засіданні **Григорій Аркушин** (Луцьк) наголосив на необхідності ширшого вивчення діалектології в загальноосвітніх школах та вищих навчальних закладах; **Уляна Едліньська** (Львів) аналізувала діалектизми в творі Андрея Шептицького «До моїх любих гуцулів»; **Владислав Макарьський** (Люблін, Польща) доповідав на тему: «Apelatywa ukraińskie ukryte w nazwach miejscowych pogranicza polsko-ukraińskiego»; **Віктор Ужченко** (Луганськ) звернув увагу на культурологічно-етимологічну експлікацію ареальних фразеологізмів. Термін «мікрофразеологія» викликав особливе зацікавлення в присутніх. Обговорення цього терміна було перенесено на час дискусії. Завершив пленарне засідання **Віктор Мойсієнко** (Житомир) виступом «Мультимедійний проект «Словника польських говірок». Він також порушив проблему більш детальної розробки знаків фонетичної транскрипції для чіткішої фіксації особливостей тієї чи іншої говірки.

Далі доповідачі поділилися на дві секції. У секції А мовознавці говорили про труднощі, які з'являються під час укладання словників. **Ганна Дидин-Меуш** (Львів) доповіла про діахронійний чинник при лексикографічному опрацюванні медичної номенклатури; **Галина Гримашевич** (Житомир) доповідала про проблеми укладання «Словника назв одягу та взуття середньополіських та суміжних говірок»; **Наталія Михайлова** (Донецьк) зупинилася на дієслівній лексичі у словнику говірок Донеччини. Пастушу лексику як об'єкт діалектографії висвітлювала **Тетяна Ястремська** (Львів). Доповідь **Тетяни Тищенко** (Умань) мала назву: «Словник сільськогосподарської

лексики подільсько-середньонадніпряньського діалектного суміжжя».

Тут же була представлена і **гончарська лексика в лексикографічних студіях**. **Світлана Литвиненко** (Опішне) охарактеризувала словник **Віктора Василенка** «Опыт толкового словаря народной технической терминологии по Полтавской губернии» (1902) та «Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)» (1993) **Олеси Пошивайла**. Це єдині на сьогодні лексикографічні праці, що охоплюють гончарську лексику, але, на жаль, вони мають не лінгвістичну, а етнографічну специфіку.

У секції А звучав також виступ **Людмили Загнітко** (Донецьк) про словник дієслівних сполучень, спроба створення якого викликала особливу увагу присутніх. Зусилля Людмили Загнітко були винагороджені захоплювальними рекомендаціями щодо подальшої роботи. **Наталія Хібеба** (Львів) доповіла про весільну лексику в «Словнику бойківських говірок», а **Віктор Дворяк** (Маріуполь) розповів про семантичну структуру діалектної емоційно-експресивної лексики як предмет лексикографування.

У секції В темарій був не менш цікавим: **Ірина Фаріон** (Львів) доповідала про антропонімійні пріоритети в лексикографії; **Ольга Кровицька** (Львів) — про методологічні засади лексикографічних студій Івана Верхратського; **Роман Хомич** (Тернопіль) — про лексикографічне опрацювання німецьких запозичень у бойківських говірках; **Тетяна Крашеннікова** (Дніпропетровськ) охарактеризувала діалектизми в українській казці; **Маргарита Жуйкова** (Луцьк) доповіла на тему: «Образна номінація в українських діалектних словниках»; **Галина Барилова** (Луганськ) — про назви ігор в українській лексикографії; **Олена Мірошніченко** (Ізмаїл) вела розповідь про відтворення наслідків міжмовної взаємодії в діалектних словниках Одещини. Діалектна лексика у словниках Івана Верхратського була висвітлена в доповіді

© Світлана Литвиненко, керамолог

(Інститут керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України)

Ірини Сус (Львів). **Зиновій Бичко** (Тернопіль) розповів про наддністрянсько-подільські лексико-семантичні ізоглоси.

Опісля дискусії присутні відали музей Івана Франка та садибу Параски Плитки-Горицвіт — найвидатнішої, за словами односельців, постаті в Криворівні. Вона — і художник, і поет, і прозаїк, і просто дуже добра й сердечна людина. Майже в кожній родині зберігається намальована та подарована нею ікона. У місцевій церкві також є її творіння. Після смерті Параски Плитки-Горицвіт залишилося близько 50-ти томів, томиків поезій та прозових творів, написаних рукою мисткині.

Робота семінару завершилася пленарним засіданням 6 липня 2002 року, на якому виступила **Наталія Хобзей** (Львів) з доповіддю «Словник гуцульських говірок: здобутки та перспективи». **Катерина Глуховцева** (Луганськ) розповіла про лексикографічний опис однієї говірки; **Анатолій Поповський** (Дніпропетровськ) характеризував діалектизми в поетичній спадщині Миколи Кузьменка. Тема виступу **Анатолія Сагаровського** (Харків) звучала так: «Про-

блеми лексикографічного представлення централь-нослобожанських говірок». **Василь Зеленчук**, житель Криворівні, висвітлював проблеми створення діалектних словничків до літературних творів на прикладі повісті Петра Шекерика-Доникова «Дідо Іванчик». Він, зокрема, звернув увагу на труднощі в сприйнятті місцевого діалекту. Доповідь на тему: «Достовірність інформації: з досвіду роботи над «Словником гуцульського говору на Закарпатті» виголосив **Юрій Піпаш** (Ужгород), а **Роман Міняйло** (Луганськ) зупинився на фразеологізмах у діалектних словниках.

Дуже гостинно вітала Криворівня гостей: жителі села надавали всіляку допомогу організаторам семінару як у проведенні різних заходів, так і у вирішенні побутових проблем учасників. Наостанок місцевий священик подарував усім присутнім декілька номерів місцевої газети, а організатори запросили всіх діалектологів на наступне засідання семінару, яке заплановано провести через рік.

27.07.2002

ОФІЦІЙНА ХРОНІКА



ВИТЯГ З УКАЗУ
ПРЕЗИДЕНТА УКРАЇНИ

Про присвоєння почесних звань України працівникам культури і мистецтва

За вагомі творчі здобутки, високу професійну майстерність та з нагоди Всеукраїнського дня працівників культури та аматорів народного мистецтва присвоїти почесні звання:

«Заслужений майстер народної творчості України»

ДЖУРАНЮК

Валентині Іванівні – майстрів художньої кераміки, м.Косів, Івано-Франківська обл.

Президент України

Л.Кучма

15 березня 2002 року

УЧОРАШНІЙ ДЕНЬ УКРАЇНСЬКОЇ КЕРАМОЛОГІЇ



Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник.
— Львів: Афіша, 2000. — Т.1. — 364 с., 316 іл.;
— Т.2. — 400 с., 279 іл.

У 2000 році у львівській видавничій фірмі «Афіша» побачив світ двотомник «Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник». Книги написані як навчальні посібники для студентів художніх навчальних закладів. Це перший в Україні словник подібного типу і його появу слід уславно вітати.

Будь-які словники є, насамперед, узагальнюючими працями, які в стислій формі подають результати часом десятилітніх наукових досліджень, відображаючи основні досягнення тієї чи іншої галузі наукових знань на момент їх опублікування. У них не можуть подаватися проміжні, сумнівні, непереверені факти, глумачення, а тим більше у них немає місця для термінологічних опусів, неточностей, помилок. Це підсумок, за яким визначається загальний рівень розвитку наукової дисципліни і здобутки вчених, що її представляють. Тому прикрістю видається об'ємна праця, в якій трапляється безліч помилок, які свідчать не лише про недбалість у підготовці словникових статей, але й про відсутність чіткого уявлення про окремі явища, предмети, технологічні процеси тощо. У довідковому виданні це особливо неприпустимо, оскільки головне призначення словника — передусім бути навчальним посібником для студентів. Саме з цих книг молоді люди отримують перші відомості про специфічні особливості, термінологію і технологію того чи іншого виду декоративно-ужиткового мистецтва. Спотворені знання породжують спотворені уявлення, які згодом утверджуватимуться вустами спеціалістів як істина.

Відомо, як довго і важко Йшов довідник до читачів. Але для історії науки все ж важливішим є правдивість, достовірність, точність опублікованої інфор-

мації, а не самий факт її з'яви. Тому варто було ще зачекати, доопрацювати словникові статті, доповнити їх новітніми матеріалами, звірити з джерелами написане тощо. Бо, у даному випадку, результатом значних зусиль авторського колективу стало ще одне видання допоміжного значення, принаймні, у тій його частині, яка відображає дослідницькі інтереси української керамології.

Словникові статті, пов'язані з художньою керамікою, художніми матеріалами і техніками підготували кандидати мистецтвознавства, доценти С.П.Лупій, Я.О.Кравченко і О.О.Чарновський. Саме в них зустрічаються прикрі неточності, які варто зазначити, щоб вони не повторювалися в інших виданнях.

■ Ангоб автор відповідної словникової статті визначає як *«крід поливи»* [I, с.26]*, з чим неможливо погодитися, оскільки полива, за словами того ж автора, це *«тонка скловидна плівка»* [I, с.150], а ангоб — *«глиниста маса»* [I, с.26]. Зі змісту статті також випливає, що в сучасній художній кераміці застосовують лише три кольорові ангоби (зелений, синій і жовтий) [I, с.26], хоча насправді їх існує кілька десятків.

■ Стаття *«Ангобування»* завершується реченням: *«В українській народній кераміці вживається термін — лобілка»* [I, с.26], що в контексті статті слід розуміти як ще один термін на означення ангобування. Проте, слово *«лобілка»* в народному гончарстві означає покриття поверхні виробу виключно білим ангобом, виготовленим на основі білої глини — *«лобілу»*, і воно ніколи не вживалося на означення процесу покриття виробів кольоровими глинами.

© Олесь Пошивайло, доктор історичних наук

(Інститут керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України)

* У квадратних дужках зазначено том словника та сторінку

■ Неправдивим є твердження, що «Керамічні барани виготовляються майже на всіх керамічних підприємствах країни, які виробляють художню кераміку» [I, с.45], бо з усіх підприємств їх виготовляли тільки майстри Опішненського заводу «Художньої кераміки» та Василівського найолікового заводу. Для автора статті існують лише два «відомі майстри цього виду народного посуду — нар. художник України Д.Головка, засл. майстер народної творчості України М.Китриш», хоча тут не можна було не згадати про мистців, чий вироби постають вершинним досягненням у творенні української зооморфної керамічної скульптури: лауреатів Національної премії України імені Тараса Шевченка, Заслужених майстрів народної творчості України Івана Білика і Василя Омеляненка.

■ Тільки людина, не знайома з процесом виготовлення кераміки, може написати: «Мазки рідкої глини наносилися на сформований і висушений предмет перед випалюванням» [I, с.48]. Мазки рідкої глини технікою барботин, нанесені на висушений предмет, триматися на ньому не будуть і осипляться під час випалювання. Тому рідка глина завжди наноситься на дещо підсохлий («затужавілий») виріб і не перед випалюванням, а задовго до нього.

■ Стверджується, що з глею «виготовляють неpolив'яний посуд» [I, с.152]. Насправді ж із цієї глини дуже багато виготовляли гончарі і полив'яного посуду, насамперед, мисок, ритуальних глечиків, кукль тощо.

■ Стверджується, що «Відомі гончарські горни для випалювання черепиці та іграшок» [I, с.163]. Насправді ж, українське народне гончарство не знало спеціальних горнів для випалювання черепиці та іграшок.

■ Чимало «відкриттів» робить автор статті «Горщик, горнець, горняк». Насамперед, він майже дослівно відтворив «фантазування» Олександра Тищенка про історичні видозміни застосування рогаців для тримання горщиків, стверджуючи, що з 2-ї половини XV століття шийку горщиків «почали робити прямою або заокругленою, пристосовуючи до рогаца... Щоб не робити окремого рогаца для кожної такої посудини, наповнені стравою горщики стали брати рогацем під тулуб. Це дало змогу користуватися одним рогацем для горщиків різних розмірів» [I, с.173]. Ні археологічні, ні історичні, ні етнографічні матеріали не фіксують тримання горщиків рогацами за шийку, а тим більше — застосування одного рогаца для горщиків різних розмірів: належністю кожної господині було кілька рогаців різного діаметру. Та й самої «шийки» в горщиків немає; вона притаманна передовсім гле-

чикам. Повірівши вигадці Олександра Тищенка щодо рогаців та способу їх застосування, автор словникової статті вирішив уже сам пофантазувати на основі висловів свого попередника. Так, якщо Олександр Тищенко писав, що «пропорції, пластика, лінії силуету — продовжують удосконалюватися, набувають вишуканості» впродовж другої половини XIII-до середини XV століття [Тищенко О.Р. *Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII-XVIII ст.)*. — К.: Либідь, 1992. — С.33], то автор статті перекрутив усе це по-своєму: «З 2-ї половини 15 ст. естетичні якості горщиків — пропорції, пластика, лінії силуету — вдосконалюються, стають вишуканішими» [I, с.173].

■ Автор стверджує, що горщики «розписувалися на боках червоною копискою» [I, с.173], а в статті «Описка» сам же спростовує це визначення: «описка — в українській народній кераміці — мінерально фарба темного кольору...» [II, с.90]. Отже, описка не може бути червоною. Далі читаємо: «Широко застосовувалось також сіре і чорне лощення» [I, с.173], хоча насправді лощення як один із способів декорування гончарних виробів [II, с.20] кольору не може мати.

■ Автор пише: «Залежно від застосування, горщики називали кулешниками, кашниками, борщівниками, залінниками тощо» [I, с.173], але тут слід було згадати, що всі ці назви визначали, насамперед, не страви, які в них мусили готувати, а об'єм горщика, тобто його ємність у специфічно гончарській метрологічній системі розрізнення посуду за величиною.

■ 3-поміж ручних способів декорування керамічних виробів названо лише «розпис пензлем або пером від руки» [I, с.198], жодним словом не згадавши про розпис ріжком і спринцівками, ритування, фляндрування, хоча окремі статті про це у словнику є [II, с.173, 313].

■ Зі статті «Димківська іграшка» дізнаємося, що це — «глиняні розписані фігурки, виробництво яких у далекому минулому виникло в вятській слободі Димково, а тепер здійснюється в місті Кірові... Вони експонуються на вітчизняних і закордонних виставках...» [I, с.208]. Так і хочеться запитати в автора цих слів, де ж його вітчизна — Україна чи Росія, а місто Кіров — українське чи російське місто?

■ У статті «Іграшка» новиться: «На території колишнього СРСР найдавніші іграшки виявлені серед предметів фатянівської культури (2 тис. до н.е.) — глиняний посуд, брязкальця, сокирки. На Русі зразки іграшки знайдено під час розкопок слов'янських городищ Середнього Придніпров'я (6-8 ст.) та давньо-

руських міст Києва і Новгород (10-12 ст.) — глиняні фігурки людей, кульки, брязкальця, свищики у вигляді коней, птахів, баранців» [I, с.258]. І знову найдавнішу іграшку, за твердженням автора статті, знайдено не в Україні, а на території Росії (фатьянівська культура отримала назву за могильником І пол. II тис. до н.е., відкритого в 1873 році поблизу села Фатьяново Ярославської області). Немовби й не існувало на території України на дві тисячі років старшої трипільської культури, скіфської та інших, представлених численними знахідками глиняної протоіграшки, зокрема посудом, скульптурками людей і тварин. При цьому необхідно було хоча б кілька слів сказати про ритуальне значення глиняної пластики.

Розповідаючи про розвиток іграшки на території України, автор статті зазначає: «Відомими центрами народної іграшки стали різні промисли (Димківська іграшка). Див. ще: Гуцульські вироби з сирю, опішнянська народна кераміка, писанки, яворівський розпис на дереві та ін.» [I, с.258]. Складається враження, що автор статті або ж вважає димківську іграшку українською, або ж є палким прихильником російської народної культури, оскільки ставить один із її центрів на чолі українських осередків іграшкарства.

■ Стверджується, що «калѣч, калѣч — персневидний керамічний посуд, поширений на заході України... Такий тип посуду відомий також на Полтавщині під назвою куманець» [I, с.275]. Насправді цей тип посуду побутував і в інших регіонах України (Чернігівщина, Черкащина, Сумщина, Харківщина). Зазначивши в одній статті, що однотипний посуд під назвою «куманець» відомий лише на Полтавщині, в іншій статті знаходимо приклади побутування куманців і на Львівщині: «...На Львівщині, куманці мають кругову (у Шпиколосах) або одну високу ніжку (у Сокалі)... Монохромні куманці із скульптурним оздобленням виробляв гончар Ф.Гусарський у Лагодолі (на Львівщині)» [I, с.360]. Автор статті також запевняє, що «куманці виготовляли з високоякісної глини» [I, с.359], хоча насправді їх робили з тієї ж глини, що й інший посуд.

■ Автор визначає «кам'яну масу» як «матеріал для виготовлення посуду і декоративних предметів» [I, с.277], хоча насправді це технологічний вид кераміки, коли вироби випалюються за температури спікання глиняної маси.

■ Стверджується, що «шликер — це рідка маса для відливання в гіпсових формах виробів з фаянсу і фарфору» [II, с.352], хоча цей технологічний прийом застосовується і для виготовлення теракоти, майоліки, кам'янових виробів.

■ Автор запевняє, що мальовані кахлі були поширені в Опішному [I, с.284], але це не зовсім точно, оскільки тільки кілька гончарів Опішного на межі XIX-XX століть виготовляли на замовлення губернського земства експериментальні зразки мальованих кахель. Не відповідає дійсності і твердження про те, що нині «кахлі за народними традиціями виробляють в місті Опішні Полтавської області» [I, с.285], бо їх там не виготовляють.

■ Походження терміна «кераміка» виводиться від грецького κεραμική, що означає «гончарство», «гончарне мистецтво». Проте автор статті ігнорує загальновизнане означення й подає власне — «від глина» [I, с.288], яке в грецькій мові має відповідник — κέρασος.

■ Автор додумався назвати гончарство окремим технологічним видом кераміки [I, с.288] заодно з теракотою, майолікою, фарфором і кам'яною масою, забувши при цьому фаянс і в цілому виявивши нерозуміння елементарних понять керамології. З цієї ж, очевидно, причини автор у переліку різних матеріалів, заодно зі склом і металом, подає фаянс, майоліку і фарфор, які саме за матеріалом є однотипними [I, с.25].

■ Автор написав статтю «кілкування» про абсолютно надуману назву техніки виконання орнаментів на гончарних виробах. Насправді ж, описані прийоми оздоблення посуду з звичайним штампуванням, яке виконувалося здебільшого не кілочком, як пише автор, а дерев'яним коліщатком.

■ Надуманою є і назва горщиків — «мазанок» [I, с.274], яка в народному гончарстві України етнографічними джерелами не зафіксована.

■ На завершення статті «Лощення» автор подає вигаданий термін «морена кераміка» і відсилає дивитися словникову статтю «Чорнолощена кераміка», але її в книзі зовсім немає [II, с.20].

Подібно до цього, у статті «Українська народна кераміка» є відсилання до статті «Львівські кахлі», але її годі шукати в словнику, як і статті «Дніпро-лонські вази», відсилання до якої є в статті «Амфора» [I, с.25].

■ Неточною є інформація про існування в с.Дибинці на Київщині протягом 1811-1928 рр. фаянсової фабрики [II, с.310] (вона існувала до 1828 року), а фаянсова фабрика М.С.Кузнєцова в Будах на Харківщині почала випускати продукцію не з 1877 року [II, с.310], як стверджує автор, а в 1887 році.

■ Автор подас таке визначення: «Клейма гончарські — знаки, випалені на керамічних виробках». Але ж насправді тавра на кераміці ніколи не випалювалися; вони відтискувалися штампом, продряпувалися або писалися на поверхні ще сирого виробу.

Стверджується, що «в деяких місцевостях клейма гончарські, як орнамент, ставились до поч. 20 ст.» [I, с.320]. Цікаво було б знати, в яких конкретно гончарних осередках для посуду застосовувалися орнаментальні тавра? За нашими даними, такі тавра на території України до початку XX століття не виявлено.

■ Незнання технології гончарного виробництва дозволяє автору говорити про те:

— що посуд та інші глиняні вироби «сушили на сонці» [I, с.162], чого насправді гончарі намагалися всіляко уникати;

— що «черайка» — це глина, «змішана з поливою» [II, с.332], чого гончарі ніколи не робили;

— що під час фляндрування «на біле тло посудини рижом наносять краплю густої фарби і, розтягуючи її затупленим кінцем дротяної шпильки, створюють неповторний фляндрований орнамент». Складається враження, що автор ніколи не бачив фляндрівки і самого процесу фляндрування, бо якби бачив, запам'ятав би й відповідно написав у словнику, що тло посудини може бути будь-яким, а не обов'язково білим; що фляндрівка твориться переважно на основі кількох кольорів, і не з однієї краплі фарби, а з багатьох різнокольорових крапель чи опускань (пасочків); що наносити фарбу можна і спринцівкою; що фарба для фляндрування береться не густа, а така ж сама, як і для іншого посуду; що розтягують різнокольорові плями (лінії) не затупленим кінцем дротяної шпильки, а інструментом у вигляді дерев'яної палички зі вставленою в один кінець дротинкою, зігнутою під кутом 120°, або ж зігнутою у вигляді гачка (петлі).

■ У статті «Майоліка» розповідь про розвиток цього технологічного виду кераміки в Україні починається з епохи Київської Русі. Далі мова йде про її еволюцію в Росії протягом XVI-XVII ст., про Гжель XVIII ст., після чого автор знову веде мову про Україну XVII-XVIII ст. із прикладами майолікових вставок у культових спорудах [II, с.25]. І все. Немовби історія Росії, зокрема Гжелі, є суттєвою частиною історії України, а розмаїття української майоліки XVII-XVIII ст. обмежене лише прикладами керамічних вставок культових споруд. І жодного слова про будинок Полтавського губернського земства — один із найбільш вдалих спроб застосування майоліки для оздоблення громадських будівель.

Найвидатнішими сучасними осередками домашнього виробництва майоліки названі, серед інших,

Валки (Харківщина), Адамівка (Хмельниччина), хоча насправді вони такими не були, а Дибинці (Київщина), Ічня (Чернігівщина) [II, с.26] уже не функціонують як осередки гончарства.

■ Стверджується, що «макітри бувають різного розміру — від звичайного горщика до ємності відра» [II, с.27]. Що означає вигадана метрологічна одиниця — «звичайний горщик» — невідомо, зате достеменно знаємо, що макітри в багатьох гончарних центрах виготовлялися об'ємом до 3^х-4^х і навіть 5-ти відер!

■ Стверджується, що опискою «оконтурюють елементи декору, працюючи пером або тоненьким пензляком» [II, с.90]. Насправді ж опискою не тільки «оконтурювали» гончарні вироби, а й оздоблювали геометричними орнаментами («писали») посуд, прикрашали ритуальні предмети з глини, свистунці тощо. Очевидячки, слід було б зазначити, що слово «перо» — це не металеве перо для писання в зошитах, що найперше спадає на думку сучасній молодій людині, а маленька трубочка з гусячого (курячого) пера, яка вставляється в ріжок (спринцівку).

■ Щоправда, у статті «Ріжкування» автор зазначає, що «кольорові ангоби наносять на поверхню виробу за допомогою ріжка з маленьким отвором, у який вставляється гусяче перо або скляна трубочка» [II, с.173]. Тут автор напевно не знає, що пера були й курячі, а це застосовувалися соломинки різної товщини. Незнання примушує вигадувати різні абсурдні речі, скажімо те, що в народному гончарстві в ріжок вставлялася скляна трубочка! Ніколи такого не було, бо де сільський гончар XIX ст. міг узяти скляну трубочку? І навіть вона була потрібна, якщо в його дворі на кожній курці чи гусці були десятки першокласних трубочастих пер!

■ Вважасмо недоречним включення до словника статті «Лембія» [II, с.9], оскільки така назва на означення зооморфного керамічного посуду в традиційно-побутовій культурі українців не зафіксована; термін вигаданий місцецтвознавцями. Слово в українській мові має одне значення, а саме: «лерегіний куб» [Грінченко Борис. Словарь української мови. — К.: вид-во АН УРСР, 1958. — Т.2. — С.354].

■ Стверджується, буцімто у XIX ст. «більшість населення Опішні займалась виробництвом декоративних глеків, куманців і лембіяв, а також баклаг, барилець, мисок та іншого посуду...» [II, с.90]. В дійсності ж у XIX ст. не більшість населення, і навіть не більшість гончарів Опішного виготовляли декоративний посуд. Лише гончарі-посудники, яких було небагато, робили полив'яні мальовані вироби, які, знову

ж такі, мали, передовсім, не декоративне, а ужиткове призначення.

■ На одній сторінці зазначається, що Опішня є містом («м. Опішня») [II, с.90], а на наступній — селом («с. Опішня») [II, с.91]. Насправді ж Опішне з 1925 року є селищем міського типу.

■ Стверджується, що в народному гончарстві «дрібні приставні частини (ручки, носики, підставки) відтискаються у гіпсових формах, а потім приліплюються рідкою глиною-шлікером» [II, с.91]. Це вже справжня нісенітниця! Усі частини посуду формувалися на гончарному крузі (носики, «підставки») або витягувалися з грудки глини (ручки, «підставки») і приліплювалися не рідкою глиною — шлікером, якого народне гончарство не знало, а шламаччям — шнатками глини, що збиралися з рук майстра під час гончарювання. Відтискування в гіпсових формах народне гончарство в цілому не знало. Лише окремі гончарі, які стажувалися на фарфорових виробництвах, училися в земських школах наприкінці XIX-на початку XX століття робили спроби виготовляти окремі частини посуду в гіпсових формах. Проте ці нововведення так і не прижилися в народному гончарстві.

■ Стверджується, що «після розливу виробу покривається свинцевою поливою і випалюється» [II, с.91]. Ніколи такого не було! Мальовані вироби спершу випалювалися один раз, а вже потім покривалися поливою і випалювалися вдруге.

■ Нерідко автор статей сам собі заперечує. Скажімо, на одній сторінці він стверджує, що с.Адамівка Хмельницької області є одним із найвидатніших осередків виробництва майоліки [II, с.26], а дещо далі запевняє, що с.Адамівка є «цікавим осередком, де створюють неполив'яний посуд» [II, с.133].

■ Стверджується, що «в наші дні», тобто прийнятні наприкінці XX ст., в Адамівці «працюють О.Пиріжок, Р.Матушак, І.Наглід, які продовжують традиції адамівської кераміки» [II, с.133]. На жаль, це не так, бо славетна гончарівна Олександра Пиріжок померла ще в 1983 році, а активно працювала до початку 1970-х років. Те ж саме можна сказати й про Ірину Наглід та Трохима Матушак (в автора — Р.Матушак).

■ Стверджується, що теракота — це «вироби з неглазурованої випаленої кольорової пористої глини». Що означає з «кольорової глини», напевно, й автор не зможе пояснити, оскільки теракотою називаються випалені неполив'яні гончарні вироби, виготовлені з будь-якої глини. Далі запевняється, що тера-

кота «застосовується з античних часів для виготовлення архітектурних деталей, облицювальних плиток, посуду, декоративних ваз, невеличких статуєток» [II, с.234]. По-перше, не з античних часів, а прийнятні з епохи неоліту. Практично вся кераміка археологічних культур є теракотою. В усьому світі відома трипільська теракота — посуд, пластика малих форм, але, на жаль, про неї жодним словом не згадав автор статті. Натомість безграмотно пише, що з теракоти виготовляються архітектурні деталі і т.д., не усвідомлюючи навіть, що теракота — це не матеріал, з якого щось виготовляється, як скажімо, із шамотної маси, а вже готові, тобто виготовлені і випалені вироби.

■ У статті «Трипільська кераміка» стверджується, що «краньотрипільська кераміка умовно може бути поділена на дві групи: кухонний посуд і столовий посуд». Складається враження, що її автор нічого не чув про унікальну трипільську керамічну пластину, зокрема антропоморфні і зооморфні фігурки, моделі жителів тощо, бо про них у статті не згадано жодним словом. Але і з того, що написано, очевидно, й сам автор нічого не розуміє, бо ж як можна пояснити такі взаємовиключаючі твердження: «Основними видами кухонного посуду були горщики...», а через одне речення: «Найчисленнішу групу столового посуду становлять горщики» [II, с.253].

■ Історія турецької кераміки для автора відповідної статті [II, с.257] починається лише з 2-ї пол. XV ст. і закінчується XIX ст. Отже, виходить, що в XX столітті в Туреччині кераміка вже не виготовлялася (а це є фальсифікацією), а загальноновизнану в мистецтвознавстві думку про те, що в «почаття «турецької кераміки» феодального періоду входить сукупність пам'яток, які мають яскраво виражені специфічні риси, локально пов'язані в основному з територією Малої Азії, і які датуються XIII-XVIII ст.» [Миллер Ю.А. *Художественная керамика Турции*. — Л.: Аврора, 1972. — С.5-6], можна просто проігнорувати.

■ Стверджується, що «широкої популярності та визнання набули керамічні вироби опішнянської артлі «Червоної кераміки» [II, с.272]. Насправді ж ця артль називалася «Художній кераміки», що зазначас й сам автор на с.90-91 (II).

■ У бібліографії словникових статей переважно подастся не фахова література, а узагальнюючі, другорядні видання, більшість яких побачили світ до середини 1970-х років. Є лише кілька посилань на видання до 1995 року. Уся література подана не за правилами бібліографічного опису, обов'язковими для наукових видань.

Як словникові статті, так і їх бібліографія, ніскільки не враховують матеріалів керамологіч-

ної літератури, що побачила світ з другої половини 1980-х років. Автори проігнорували результати досліджень цілої когорти наймолодшої генерації українських мистецтвознавців, які прийшли в науку в 1990-ті роки: переважно львів'ян, науковців Інституту народознавства НАН України — Олеся Ноги, Романа Мотиль, Агнії Колупасові, а також киянки Олени Клименко, дослідника гончарської термінології з Миколаєва Любові Спанатій та багатьох інших. Немає жодного посилання на керамологічні видання видавництва «Українське Народознавство», які побачили світ протягом 1990-х років, і з якими автори словникових статей, напевно, не знайомі. Натомість, здебільшого даються посилання на мистецтвознавчу літературу 1950-х-1970-х років. Незнання автором словникових статей сучасної керамологічної літератури, поєднане з абсолютною необізнаністю зі станом гончарства в більшості гончарних осередків України, стали причиною того, що про багато зниклих уже центрів гончарювання автор говорить як про такі, що й наприкінці ХХ століття існують і успішно розвиваються (наприклад, Ічня, Дибинці).

Дивне «відкриття» робить автор у статті «Косівська кераміка». Суть його полягає в тому, що виявляється, косівська кераміка — це не тільки кераміка, що виготовляється в м.Косові, а «...керамічні вироби, що виготовляються на Івано-Франківщині в Косові, Пістині, Кутах та навколишніх селах» [I, с.342].

■ Стверджується, що високохудожні зразки куманців створювала Зінаїда Линник [I, с.360]. Насправді ж, вона ніколи не виготовляла посуду, все життя займалася виключно малюванням гончарних виробів. Подібним чином автор переконув читачів, немовби наприкінці ХХ ст. «здобутки сучасної косівської кераміки пов'язані з ім'ям заслуженого майстра народної творчості України П.Цвілик» [I, с.344]. Але ж славетна Павлина Цвілик померла в 1964 році! Відтоді в косівській кераміці утвердилося багато інших мистців, чия творчість упродовж третини століття (до 2000 року) не згадана жодним словом. Очевидячки з цієї причини, автор говорить про Станіславщину й Івано-Франківщину як про дві різні області: «На Станіславщині, Івано-Франківщині виготовляли горщики на озакію: весілля, храмовий празник, хрестини, похорон» [I, с.173]. Автор не знає, що Івано-Франківськ до 1962 року називався Станіславів (Станіслав), а горщики на озакію виготовлялися не тільки на Гуцульщині, а й у більшості гончарних центрів України.

■ Трапляються помилки і в підписах до ілюстрацій. Так, в ілюстрації до статті «Вазопис грецький» подано форми античного посуду з порядковою

нумерацією, проте розшифрування назв посуду ніде немає [I, с.93]. (Вони подані в додатку «Зауважені помилки»).

На іншій ілюстрації — «Кераміка Київської Русі» усе навпаки: є розшифрування назв, але відсутня нумерація різних форм посуду [I, с.291].

На с.294 (I) зображено тикву, а підписано «глички»; на табл. XII, під №2, зображено два кулики роботи Павлини Цвілик, а підписано «мухлики»; на тій же таблиці під №7 подано фото 4-х мисок, але не зазначено, які з них із Вінницької області, а які з Хмельницької, про що зазначено в підпису; далі під №9 зображено вазу фарфорового заводу в селі Волокитин Глухівського повіту Чернігівської губернії, а зазначено, що це Житомирська обл.; на табл. XXVIII, під №4, зображено глички з Опішного, виготовлений у період 1930-х-1950-х рр., але в підпису зазначено час виготовлення як «Лоч. ХХ ст.».

Незрозуміла логіка укладачів щодо присвоєння назв таблицям з ілюстраціями: в одному випадку вони називаються «Художня кераміка» [табл. XII-XIII], в іншому — «Кераміка художня. Україна» [табл. XXVIII-XXIX].

■ У словникових статтях знаходимо безліч редакторських помилок, а саме:

Спотворення прізвищ:

Написано	Треба	
Дяченко Л.	Данченко Л.	[I, с.95]
Шербак В.	Щербак В.	[I, с.95]
Т.Цюропою	Т.Цюрупою	[I, с.206;
		виправлено
		в додатку
		«Зауважені
		помилки»]
Кошуків	Кошаків	[I, с.343]
З.Линник	З.Линник	[I, с.360;
		II, с.91]
В.Омеляненко	В.Омеляненко	[I, с.360]
В.Омельченко	В.Омеляненко	[II, с.91, 272]
П.Білик	І.Білик	[I, с.360]
В.Нікітенко	В.Нікітченко	[II, с.91]
Подніпров'я	Придніпров'я	[I, с.207]

Калькування з російської мови:

бочковидної	бочкоподібної	[I, с.173]
вазовидної	вазоподібної	[I, с.173]
грушевидні	грушоподібні	[II, с.253]
яйцевидної	яйцеподібної	[I, с.19]
скловодна	склоподібна	[I, с.26]
5-видна	5-подібна	[II, с.253]
розписна кераміка	мальована кераміка	[I, с.291]
клейма	тавра	[I, с.25, 320]
вінчик	вінця	[I, с.86]
плічки	плечики	[I, с.291]
ліпні	ліплені	[I, с.359]

Орфографічні помилки:

гончарами	гончарями	[I, с.292; II, с.132]
давня істрія України	давня історія України	[I, с.213]
опішлянська	опішнянська	[I, с.258]
Голандія	Голландія	[I, табл. XIII]
структура	структура	[I, с.26]
на Україні	в Україні	[I, с.125, 288; II, с.17]

Є різнописання одних і тих же слів, наприклад, «Фаенса» і «Фаенца» [I, с.271]. Недоречною є транслітерація написання грецьких слів латинською транскрипцією. Знаки переносу слів нерідко з'являються посередині рядків як результат комп'ютерного макетування й поганої коректури [I, с.25, 226, 271; II, с.86].

■ До книги не потрапило багато визначальних для українського гончарства словникових гасел. А з тих, що потрапили, перевага надана матеріалам з історії зарубіжної кераміки. Скажімо, узагальнюючій статті про українську народну кераміку відведено стільки ж місця, як і статті про фарфор лише одного німецького міста Мейсен [II, с.269-272; с.38-42].

■ У передмові до першого тому зазначено, що «для полегшення користування «Словником» наприкінці другого тому подано тематичний покажчик статей...» Після ознайомлення з книгами, за твердження сприймається лише як декларативне гасло, бо покажчик не тільки не полегшує «користування», оскільки в ньому забули зазначити номери сторінок з тією чи іншою статтю, а й, навпаки, заллутує і дезінформує читачів, які б захотіли скористатися ним для пошуку необхідних матеріалів. І ось чому. Деяких із зазначених у покажчику статей з проблем кераміки у самому тексті словника просто... немає («Закарпатська кераміка», «Ічнянська кераміка», «Кераміка Етрурії», «Кераміка художня»). У той же час багато наявних статей забули включити до покажчика («Буго-дністровської культури кераміка», «Веджвуд», «Вивід», «Волостоніт», «Графіті», «Гафіто», «Гребінцевий орнамент», «Димківська іграшка», «Естбері кераміка», «Калач, молоч», «Фарфор твердий», «Цирування», «Чорнофігурна кераміка»).

Назви словникових статей не завжди відповідають термінам у покажчику. Наприклад:

У статті	У покажчику
Вохра, охра	Вохра
Кістяний фарфор	Фарфор кістковий
Глек, глечик	Глечик
Горщик, горнець, горня	Горщик
Макітра, макотра,	
макутра, дивниця	Макітра
Побілка, побіл	Побілка

Протравне забарелення	Протравне забарелювання
Червінка, червінь,	
червоноха	Червінка

У покажчику до розділу «Кераміка» внесено терміни, які не мають відношення до кераміки («Протравне забарелювання», «Полірування», «Солітер»).

У бажанні звернути увагу читачів на помилки автори словника додали до книг два листочки «Зуважених помилок» до кожного тому. Виявлені вище помилки до них чомусь не потрапили. Зате з'явилися казуси, коли правильне написання слів пропонується виправити на неправильне («жреці» на «жреці») [II, с.112], або одне неправильне («Чернігівська обл.») — на інше неправильне («Сумська обл.»), бо в даному випадку слід було написати «Чернігівська губ.».

Помилки зроблено не тільки в словах додатків (скажімо, у зауважених помилках до другого тому пропонується вивести з 1-ї колонки 5-го зверху рядка на 162 сторінці замінити на слово «Камарес», хоча в книзі це написано не зверху, а знизу, і не «Кераміка Егінського світу», як зазначено, а «Кераміка егейського світу» [I, с.162]. Навіть у самій назві одного з цих додатків зроблено помилку («Зуважені помилки»!).

Вище зазначалося, що в ілюстрації до статті «Вазопіс грецький» пропущено назви зображених виробів. Щоб виправити цю помилку, укладачі словника на вклейці «Зуважені помилки» до 1 тому подали ці назви, в яких допустилися нових помилок. Зокрема:

Написано	Правильніше
6 — аск	6 — аскос
19 — алибастр	19 — алабастрон
20 — арібал	зображено іншу посудину
22 — лутрофора	22 — лутрофорос
23 — рітон	23 — ритон

При цьому знову пропущено й не зазначено підписи до посудних форми №11-15.



Ось таким, дещо сумним, виявилось прочитання керамологічних статей першого українського словника декоративно-ужиткового мистецтва, який зі способу поширення сучасних наукових знань мимоволі став знаряддям дезінформації. Як казав вітчизняний класик: «Маємо те, що маємо». Звідси напрошується один висновок: необхідне якнайшвидше перевидання виправленого словника, щоб, на протигав своєму ар'єргардному попереднику, він, відразу ж після другого народження, став авангардним як у галузі мистецтвознавства в цілому, так і в українській керамології зокрема.

18.10.2001

КУБАТУРА

«СКУЛЬПТУРИ» — «ПЛАСТИКИ»

З ФАРФОРУ

Рецензування статей з будь-якого наукового збірника, навіть опублікованих у такому поважному виданні як «Українська керамологія», є справою, подібною до «викликання вогню на себе». Зробити це нас змушує розуміння абсолютної актуальності для мистецьких навчальних закладів проблеми підвищення рівня підготовки студентів, які бажають займатися науковими справами у галузі мистецтвознавства.

**Скульптурна пластика
королівської мануфактури
порцеляни у Відні (1718-1864)**

*Миколюк Наталя. Скульптурна
пластика королівської мануфактури
порцеляни у Відні (1718-1864) //
Українська керамологія: Національний
науковий щорічник. 2001 /
За редакцією доктора історичних
наук Олександра Пошивайла. — Опішине:
Українське Народознавство, 2001.
— Кн. 1. — С. 281-305.*



Віденська мануфактура порцеляни мала нетривалу історію — від 1718 до 1864 року, але й за цей короткий період змогла створити велику кількість виробів, які знайшли свою нішу в історії мистецтва порцеляни Західної Європи.

Короткий аналіз порцелянової пластики Відня доповнює вже існуючі дані про неї через залучення, перш за все, німецьких джерел.

Пропановане дослідження — курсова робота студентки III курсу факультету історії та теорії мистецтва

Львівської академії мистецтв, виконана під керівництвом кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри історії та теорії мистецтва Ростислава Шмагала (1998).

Назва масивна, гучномовна! На жаль, тут не подано коментарі до двох перших слів. Щодо датування існування мануфактури повторюється розповсюджена неточність: 1864 року Верхня палата австрійського парламенту підтримала пропозицію про закриття мануфактури. У той час офіційне повідомлення про остаточну ліквідацію фабрики було опубліковано 1866 року (див.: Ташнанине М.К. Венский фарфор. — Будапешт: «Корвина», 1975. — С.53).

Анотація коротка, однак потребує уважного прочитання.

1 абзац. На час ліквідації мануфактури у Відні, де факто — це Друге у Європі фарфорове виробництво могло відзначити свій 150-річний ювілей! Цей «період» — першу половину всієї історії розвитку фарфору в Європі неетично називати ані «нетривалою», ані «короткою». Вислів про те, що віденські вироби «знайшли свою нішу» в історії мистецтва порцеляни Західної Європи, за стилістикою — газетний жаргон і не може бути використаний в публікації, що претендує на науковість.

2 абзац. Акцентуація того, що «короткий аналіз... доповнює вже існуючі дані... через залучення, перш за все, німецьких джерел», викликає здивування:

а) «Джерела» статті — це ніщо інше, як видання,

зазначені в переліку літератури. Вони всім, хто вивчає фарфор, давно відомі. Саме вони й зосереджують у собі «яке існуючі дані».

б) «Короткий аналіз пластики», зроблений (як свідчить текст публікації) на підставі згаданих книжок-«джерел», суттєво нічого не доповнює.

в) Додамо: стаття зі щорічника «Українська керамологія», створена на ґрунті трьох видань, що в бібліографічному переліку зазначені під №№ 6, 14, 15. З цих видань залозичені текстові та ілюстративні матеріали.

У «Вступі» автор статті виступає з претензійними заявами: «Дана робота має на меті дати аналіз розвитку віденської порцелянової пластики у багатьох аспектах...» [«УК», с.281]. «Мистецтво віденської порцеляни можна розглядати в різних аспектах. Дана робота пропонує один з них» [с.282].

Зазначається, що у другому розділі буде здійснено «детальний розгляд тематики віденських пластичних виробів» (?) з посиланням на ілюстрації «зразків з віденських збірок, що допоможе точно ідентифікувати твори львівської колекції в майбутньому» [с.282]. Такі поважні висловлювання авторки, за всієї смисловитості, свідчать, що Н.Миколюк треба спочатку вивчити методики художнього аналізу та атрибуції, наприклад, виробів із фарфору.

Скільки фігурок зі збірки Львівського музею етнографії та художнього промислу авторці вдалось «дослідити»? П'ять-шість? Всі згадки тільки приблизні, випадкові [с.285], зроблені мимохідь.

Не намагаючись висловити всі зауваження щодо тексту статті, зробимо деякі принципові зауваження. Амбіційність намагання автора підійти до зазначеної теми «Відень. Фарфор. 150 років» з багатьох аспектів зумовили широкий ряд принципових зауважень до публікації:

- Немає розуміння процесу появи й подальшої еволюції «білого золота» в Європі, формування філософії фарфору як елітарного виду мистецтва, поступового зниження його статусу й повільного процесу демократизації (приблизно з 1810-х рр.).
- Цілоком схематичне уявлення суті контактів між окремими центрами виготовлення фарфору (найбільш відомими); незнання специфіки взаємовпливів: на різних етапах у різних країнах могутнім стимулом розвитку мистецтва фарфору виступала мода.
- Характеристика або опис окремих предметів, їх деталей у багатьох випадках сумнівні, недостовірні.
- Автором статті звинувачуються без обґрунтування всі відомі публікації в односторонньому висвітленні теми.
- Особливий фактор в аспекті методики організації

матеріалу в статті — це відсутність верифікації, тобто перевірки та повторної перевірки хронології, фактів, резюме, суджень тощо. Наприклад, варто було б порівняти дані «про основні художні та технологічні характеристики віденського фарфору та пластики зокрема» початку XIX ст. [с.292-297, 304] з відомостями, опублікованими в дослідженнях XX ст.

- Виклад «заредагований» під певні стандарти, у ньому не відчувається навіть незначної поваги до самої теми.
- Особливість тексту статті виявляється в такому: автор дає посилання на три видання з бібліографічного переліку, проте жодного разу «джерело» не цитується. Автор цілком довільно маніпулює текстом «джерела», щоб уникнути набито цитування. Внаслідок чого — плутаний виклад. У зв'язку із зазначеним, пропоную читачеві для порівняння текст з «УК» [с.290, останній абзац 2-го стовпчика] та з книжечки: «Корвина», Ташнанине М.К. Венский фарфор. — Будапешт: 1975. — С.41-42. Має місце певна неохайність, неточність мови. Приклад для порівняння: «...на мануфактуру був запрошений художником Йоганн Грегоріус Хьорольдт, який в майбутньому став одним із найвизначніших художників на порцеляні в Європі» [«УК», с.282]. [Див.: Ташнанине М.К. Венский фарфор. — Будапешт: «Корвина», 1975. — С.9-10].
- Найгіршою рисою тексту статті — наукова нечесність. Посилання подаються, але читач не може їх перевірити, оскільки подані в бібліографії видання-«джерела» не зовсім точно описані: без зазначення прізвища автора (№№12, 13, 14, 15). Під №13 замість прізвища Соловейчик Р.С. та під №12 (Бутлер К.) подано назви музею «Зрмитаж! Ленинград».
- Особливим чином виявилась зашифрованою книжка «Венский фарфор». Автору статті «не вдалося» зрозуміти, як прочитуються прізвище автора видання й воно потрапило в бібліографію під двома іменами Марік та Клара. Можливо з метою конспірації було пропущено прізвище, оскільки саме на це невеличке видання (російською мовою) беззастеречно орієнтувався автор самостійного «дослідження».
- Не розважаючи принципово важливу тему термінології у сфері «фарфор-порцеляна», зазначу, що рецензент схильний використовувати слово арабсько-перського походження «**фазфур**» (імператорський), аніж латино-італійського походження «**порко**» («свіня»). Також треба зазначити: «глазур» в українській мові — **кулінарний** термін!
- Не могу не звернути увагу на ілюстративний ряд у публікації. Він поданий у двох різних системах

нумерування, бо повністю перенесений з двох видань (у бібліографії — це №6, 14). Автор свідомо вводить недосконалі матеріали щодо скульптури Відня з видання 1907 року. Чому? З публікації 1975 року запозичено знімки виключно посудних форми Віденської мануфактури: 19 екземплярів. На жаль, підписи до ілюстрацій перенесені з помилками, не уважно. Так, фарфорова пляшка з портретом Карла VI (мал. №4) названа «вазою». На мал. 14, 15 — фото «кавника», а не глечика для кави. Викликають недовіру точність перекладу назв зображень на таблицях (див. IV, 4 «Путті у вигляді сільнички»). Найгірше те, що жодний із об'єктів, представлених на ілюстраціях, не супроводжується датуванням. У чому, таким чином, полягає сприяння публікації статті поглибленому вивченню конкретного матеріалу з колекцій у майбутньому?

Підсумуємо деякі спостереження щодо статті в «Українській керамології»:

- Авторка самотужки намагалася підготувати себе до роботи з книжками про фарфор. Не було ніяких певних орієнтирів! Просто робилися виписки, які потім перетасовувалися, щоб розкласти нескладний пасьянс — курсову роботу.
- Рівень викладання методики наукової роботи на деяких факультетах у ЛАМі є ось таким, яким є: фактично без розуміння деякими викладачами понять «Наука», «Наукове дослідження».
- Про «наукову етику» або «наукову коректність» також не доводиться згадувати у нашому мистецтвознавчому середовищі, згадувати вголос! Бо інакше не заблокувало би пам'ять п.Р.Шмагало, що через дорогу від деканату, на кафедрі скла ЛАМ працює автор публікації українською мовою (Народознавчі зошити. — Львів. — 1999. — №5. — С.720-731) про фарфор Віденської мануфактури.

Ось так, сидячи на місці, ми чиберяємо ніжками, наче пливемо в безмежному океані знань! Тоді Ви, читачу, зробите мені зауваження: «Але ж авторка — лише тільки студентка». Одначе, чи віддасте Ви, панове Р.Шмагало, О.Пошивайло, себе під скальпель студента III курсу медінституту?! То ж чому Ви віддали на препарування Віденську мануфактуру?

Не вдаючись до деталей, назвемо «Гуморескою» колізію, що сталася з тим самим українським мистецтвознавцем, котрий дійсно дав згоду увійти до складу редакційної колегії щорічника «Українська керамологія». Одначе, головний редактор «УК», на жаль, перед своїм рішенням щодо друкування розглянутої вище статті у національному щорічнику забув вивести з поважної редколегії згаданого мистецтвознавця: навіщо було його «підставляти»? У такому розкладі доводиться сподіватись тільки на збіг: хто знає щось про фарфор, той не володіє українською мовою, і навпаки, хто розуміє українську, не буде мати зеленого поняття про фарфор з порцеляною, про «скульптуру» з «пластикою»...

Тепер залишається єдине: за всіх, хто, безпечно, щиро хотів зробити добру справу, але спричинився до виходу в світ статті, негідної і ЛАМу, і славетного фарфору Відня, і української керамології, вибачається Фаїна Петрякова, мистецтвознавець.

20.02.2002



Фаїна Петрякова — член спеціалізованої вченої ради Львівської академії мистецтв. Львів. 05.05.1995.

Фото Олесь Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

СЛОВО НА ЗАХИСТ СТУДЕНТСЬКИХ КЕРАМОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ

За написання цього відгуку на виступ шанованої мною п.Фаїни Петрякової мене примусила перша публікація її рецензії в київському часописі «АНТ» [4] з редакторським коментарем без з'ясування суті порушеної проблеми. Ось який висновок зроблено в Києві: *«Нижче друкуємо надісланий нам із Львова членом редколегії «Української керамології», доктором мистецтвознавства Ф.Петряковою відгук на одну зі статей цього щорічника, написаний у призабутому жанрі детального «розбору». Крім свого критичного пафосу, цей текст ілюструє ще й актуальність однієї з проблем нашого наукового життя: члени редакційних колегій багатьох видань мають можливість ознайомитися з «колегіально педагогіваними» ними статтями хіба що після їх друку»* [4, с.159].

Саме наукова етика, за дотримання якої так активно закликала п.Фаїна Петрякова, передбачає першу публікацію критичних зауважень у тому виданні, де з'явився об'єкт критики, і членом редколегії якого є авторка. Рецензію дійсно було надіслано в редакцію «Української керамології» та «Українського керамологічного журналу» в лютому 2002 року. Проте невдовзі, не чекаючи опублікування в цих виданнях, п.Фаїна Петрякова передала її деяким іншим часописам, у тому числі й «АНТу».

Рецензія Фаїни Сергіївни особисто для мене стала несподіванкою. Найперше, що кидалося в очі — різке несприйняття взагалі появи на світ статті студентки Наталі Миколок [1] і намагання зробити її об'єктом «наукового» глузування. Принагідно зазначу, що Наталя Миколок не мала ілюзій щодо досконалості власної курсової роботи (III курс), як і особистих амбіцій бути опублікованою в «Українській керамології». Рішення про публікацію приймалося головним редактором щорічника та членом редколегії, кандидатом мистецтвознавства, доцентом, деканом факультету історії та теорії мистецтва Львівської академії

мистецтв п.Ростиславом Шмагалом. Воно було викликане прагненням виявити дослідницькі інтереси молодих українських керамологів, заохотити студентів до керамологічних студій і, зрештою, поширити інформацію про досягнення одного із найбільш відомих фарфорових виробництв Європи XVIII-XIX століть. Тому й відважилися віддати себе, словами п.Фаїни Петрякової, *«під скальпель студента III курсу медінституту»* (фактично під нищівну критику самої п.Фаїни Петрякової), бо розуміли потребу набуття студентами мистецтвознавчої практики, без якої неможлива подальша плідна наукова діяльність. Нами, безперечно, усвідомлювалися окремі недоліки студентської роботи (саме тому вона подана в рубриці «Дослідження молодих керамологів»), але вирішальним аргументом для опублікування були не її вади, а безумовна достоїнства, з-поміж яких: сумлінне опрацювання наявної у Львові літератури з питань віденського фарфору, систематизація розрізнених по різних виданнях відомостей, залучення до аналізу творів, які зберігаються в Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України тощо. Це було чи не найперше дослідження віденського фарфору в Україні (робота виконана в 1998 році). Фаїна Петрякова, як з'ясувалося згодом, майже одночасно підготувала каталог з описом збірки фарфору Віденської мануфактури з колишнього Музею художнього промислу у Львові (1920-1930-ті рр.), який був опублікований уже після захисту курсової роботи Наталею Миколок [3].

Саме тут доречно нагадати, що в Україні дослідженням чужоземної кераміки ніхто й ніколи серйозно не займався. Якщо ж вести мову про стан «вивченості» українського фаянсу і фарфору, то в цій ділянці керамологічних досліджень найвизначнішою постаттю, безперечно, була п.Фаїна Петрякова, яка впродовж багатьох років майже одноособово ретельно вивчала український художній фарфор,

© Олесь Пошивайло, доктор історичних наук

(Інститут керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України)

приймавши естафету від львівського мистецтвознавця Льва Долінського не лише у виборі навчального закладу (обоє закінчили Інститут живопису, скульптури та архітектури імені Іллі Рєпіна в Ленінграді, відповідно в 1953 і в 1967 рр.), а й у спрямуванні наукових досліджень і назві монографій [відповідно, «Український художній фарфор» (1963) і «Український художественный фарфор. (Конец XVIII-начало XX ст.)» (1985)]. Таке безальтернативне лідерство завжди формує у вченого почуття «першої і останньої інстанції», коли він сам себе уявляє чи не єдиним авторитетом, спроможним тлумачити ті чи інші мистецькі явища. Щось подібне спостерігалось і в нашому випадку, коли нікому не відома студентка досягнула на дослідницькі інтереси, які, здавалося, довічно належать іншій, титулованій особі. Коли ж керівником курсового дослідження став ще й інший учений-керамолог, то відразу ж почалися розмови про «наукову етику» або «наукову коректність... у нашому мистецтвознавчому середовищі», а коли студентська робота з'явилася на світ у поважаному науковому щорічнику, вона відразу ж була оголошена «негідною й ЛАМУ, й славетного фарфору Відня, й української керамології» [4, с.161]. Тут виявився один із традиційних більшовицько-советських принципів утвердження авторитету, а точніше — авторитаризму, титулованих, офіційних учених і найефективніший прийом боротьби з «невгодними» — рецензійний висновок про «нікчемність наукового дослідження», буцімто недостатнє опанування методикою і методологією досліджень, без будь-якої серйозної аргументації.

Сумним відголоском советського мистецтвознавства стала рецензія п.Фаїни Петрякової. Зокрема, напочатку п.Фаїна Петрякова зробила спробу заперечити, як вона сама написала, «розповсюджену неточність» щодо часу закриття порцелянової мануфактури у Відні. На думку рецензента, вона прилипила своє існування не 1864 року, а двома роками пізніше, тобто 1866 року. Як основний доказ правильності цього уточнення, дослідниця посилається на опублікування в цьому році офіційного повідомлення про остаточну ліквідацію фабрики. Проте, час повідомлення про подію не обов'язково має співпадати з часом, коли вона відбувалася. Тому й автор альбому про віденський фарфор Клара Ташнадіне Марік, на яку посилаєся п.Фаїна Петрякова, в своїй періодичній діяльності королівської мануфактури подала тривалість останнього періоду її існування — 1805-1864 роки [6, с.26], що цілком відповідає даті, виведеній у назву статті Наталі Миколюк [1, с.281]. Аргументування саме цієї дати, а не 1866 року, неслухадне: уже в 1863 році було припинено будь-яке виробництво на мануфактурі, яке вже ніколи так і не було відновлено.

Пояснення цієї претензії до студентки досить просте. У своїй публікації про віденський фарфор у львівській збірці [3] п.Фаїна Петрякова майже дослівно переписала зі згадуваної вище книги К.М.Ташнадіне хронологічні дані про Віденську фарфорову мануфактуру, без будь-якого посилання на джерело, з якого ці відомості були переписані. При цьому в окремих місцях були зроблені авторські доповнення, які дещо змінювали характер подій, що відбувалися в останні роки функціонування мануфактури. Наприклад, у першоджерелі написано: «1863 Прекращение производства», а в п.Фаїни Петрякової: «1863 — *Тимчасово виробництво зупиняється*»; у першоджерелі: «1866 Публикация сообщения об окончательной ликвидации мануфактуры», а в п.Фаїни Петрякової: «1866 — *Публікується повідомлення про ліквідацію мануфактури*» [6, с.53; 3, с.721]. Виявляється, «зауваження» до студентської роботи спричинені власними помилками в цитуванні чужоземного видання і потребою їх обґрунтування.

Зауваження до першого абзацу анотації сприймається більше як означення особистих суб'єктивних симпатій рецензента, які, у даному випадку, не співпали з поглядами молоді дослідниці. Визначення окремих висловлювань студентки як «газетний жаргон», а джерел статті як «відомих усім, хто вивчає фарфор» є банальними, оскільки, з цієї точки зору, всі слова науковців, які часто трапляються в періодичі, можна класифікувати як «газетний жаргон», а кількість «усіх, хто вивчає фарфор» в Україні, обмежується переважно особово самої рецензентки.

Не бачимо суперечності і в нібито претензійності студентки на «багатоаспектність» і «одноаспектність» висвітлення теми, оскільки, у першому випадку, мова йде про порцелянову пластику в цілому, а в другому — лише про її мистецькі характеристики.

Зв'язування на адресу студентки в нерозумінні «процесу появи й подальшої еволюції «білого золота» в Європі...», у схематичному уявленні суті контактів між окремими центрами виготовлення фарфору, «незнанні специфіки азовоєвлявіє», «у відсутності верифікації», є абсолютно безпідставними, оскільки ці аспекти дослідження можуть бути темою якщо не докторського дослідження, то принаймні кандидатської дисертації, і аж ніяк вони не вкладаються у вимоги, які ставляться перед студентською курсовою роботою.

Цілком справедливе зауваження студентки про «недостатнє чи одностороннє висвітлення даної теми в українсько-російськомовній мистецькій літературі» п.Фаїна Петрякова сприйняла на свою адресу, і це викликало ще одне «принципове зауваження» до курсової роботи. Доктор Фаїна Петрякова докоряє студентці за «звинувачення без обґрунтування»,

а кількома рядками вище звинувачує сама без будь-якого обґрунтування свою опонентку, стверджуючи, буцімто в неї «характеристика або опис окремих предметів, їх деталей у багатьох випадках сумнівні, недостовірні» (у чому «сумнівність» і «недостовірність» — невідомо). Так само незрозуміло, в чому полягає «недосконалість матеріалів щодо скульптури Відня», запозичених із видання 1907 року; як і чому «викликають недовіру точність перекладу назв зображень на таблицях».

Безпідставними видаються і звинувачення Наталі Миколюк у «довільному маніпулюванні текстами «джерел». Принаймні, наведені п.Фаїною Петряковою приклади такої «крамоли» є непереконливіми, як і твердження про «неадекватність, неточність мови» молодого дослідниці. П.Фаїна Петрякова звинувачує студентку у неповному посиланні на джерела, а в той же час, у власній публікації про фарфор з львівської збірки не лише хронологічні дані про Віденську мануфактуру, як уже зазначалося, майже дослівно перепісала з монографії іншого автора, а й цілий розділ про маркування віденського фарфору без жодного посилання на те, звідки запозичені ці відомості [див.: 3, с.720-721, 730-731; 6, с.53, 42-52].

П.Фаїна Петрякова звинувачує студентку і в неточному бібліографічному описові використаної літератури і одночасно сама, за її ж термінологією, «зашифрує» використане нею єдине літературне джерело: на с.720 публікації 1999 року [3] подається цитата, запозичена з книги К.М.Ташнадіне 1975 року, а в бібліографії зазначено рік першого видання цієї книги угорською мовою (1971), без посилання на видавництво, і зі зміненою сторінкою в книзі (с.6 замість с.5). Але це — ще півбіди. Гірше те, що наведена нею цитата дуже довільно перекладена українською мовою з російської, з додатком власних слів, включенням у цитату речення, яке до неї не відноситься, зі спотворенням номера і дати (у оригіналі — «квитанції 122», «13 июня 1771 года» [6, с.5], а у п.Фаїни Петрякової — «квитанції 112», «13 липня 1771 року» [3, с.720].

Сама рецензентка подала й приклад сповідування «неточності мови», стверджуючи немовби слово «глазур» в українській мові — кулінарний термін, тим часом широко використовуючи його у власній монографії [2]. Для склоподібного покриття керамічних виробів в українській мові дійсно існує термін «полива» («полива», «олива», «оливо»), хоча й чужоземне — «глазур» — прикилося в ній у ХХ столітті (у російській — у ХІХ ст.) і означує передовсім те ж саме, що й полива, а не кулінарну глазур.

Якщо із зауваженням щодо неточності підпису до мал. 4, де пляшка названа вазою, ще можна погодитися*, то зауваження про те, що «на мал. 14, 15

— фото «кавника», а не глечика для кави» видається принаймні дивним, оскільки на малюнку зображено саме глечик для кави, і ця назва більш природна для української мови, аніж словотвір ХХ століття чужоземного походження. Подібні вироби в своїй монографії п.Фаїна Петрякова без будь-яких застережень називала «Кувшинами» [2, с.106], лише один раз назвала в підпису твір: «кофейник» [2, с.38]. Вона сама навіть обґрунтувала застосування назви «кувшини»: «В колекціях фарфора часто зустрічаються кофейники, сосуди з оvoidним, грушевидним туловом, називаємыи иногда чайниками для горячей воды (по современным представлениям они могут быть названы кувшинами или молочниками» [2, с.33]. Більше того, в публікації 1999-го року п.Фаїна Петрякова всі «кавники» називає виключно терміном «дзбанок». Наприклад: «Частина кавового сервізу. Кінець ХVІІІ ст. Дзбанок грушеподібної форми, з 5-подібним вушком, напівкулястою нахвилюю, ручка якої у формі грушки» [3, с.723; див. також с.722].

Рецензентка також пише: «Найгірше те, що жодний із об'єктів, представлених на ілюстраціях, не супроводжується датуванням» [4, с.]. Це дійсно вада підписів, але не особливо суттєва, оскільки в тексті статті подано датування більшості репродукованих творів.

Таким чином, у підсумку «широкий ряд принципів зауважень до публікації» виявляється лише уточнення окремих, несуттєвих для розкриття теми в цілому, неточностей. Як, скажімо, можна «виміряти» ступінь «заредатованості» під певні стандарти і «рівень поваги до самої теми»?

П.Фаїна Петрякова цілком справедливо наголошувала на необхідності вивчення студентами «методики художнього аналізу та атрибуції, наприклад, виробів з фарфору», але водночас промовчала, що така методика в Україні не розроблена і, принаймні нею, не опублікована у вигляді, придатному для повсякчасного використання в навчальному процесі студентами.

Насамкінець рецензії складається враження, що написана вона не задля з'ясування справжніх недоліків статті і викладу порад майбутнім керамологам і своїм послідовникам у вивченні художнього фарфору, а, головним чином, щоб публічно заявити,

* Шапранда, посудина цілком могла слугувати й вазою. До того ж, пляшку нерідко відносять до різновидів ваз. Так вважає і видатний російський керамолог, мистецтвознавець Олександр Салтиков, який присвятив класифікації ваз окрему статтю. Він, зокрема, пише: «До ваз можуть долучатися пляшки, карафи, супі, які складаються з місткості, яка переходить у вузьку шийку, коротку або довгу» [5].

невовби «рівень викладання методики наукової роботи на деяких факультетах у ЛАМі є ось таким, яким є: фактично без розуміння деякими викладачами понять «Наука», «Наукове дослідження», і таким чином сама себе «підставила».

Необхідно зазначити, що дійсно в тексті роботи Наталі Миколюк є неточності в бібліографічному описі джерел та їх цитуванні, що є типовим недоліком перших досліджень молодих учених. На жаль, помилок припускаються не лише студенти, а й наститі вчені, хоча в останніх їх значно менше. Помилки супроводжують учених все життя, мистецтво якого полягає в тому, щоб робити їх якомога менше. Але помилковими бувають не лише наукові судження, а й поступки науковців. Часто вони викликаються загостренням відчуття втраченого часу, не зробленого, не реалізованого внаслідок дії (протидії) несприятливих, нерідко суб'єктивних факторів повсякденного життя. Молоді

ж учені хочуть бачити в постатях відомих учених передовсім наставників, порадників, старших колег, друзів. Тому й хочеться читати рецензії на їхні перші публікації, написані доброзичливо, без менторської тональності і без звинувачень у неіснуючих гріхах, з елементами захоплення до наукових пошуків. Тоді в українській керамології провідні позиції займатимуть учені, які «знають щось про фарфор» і володіють українською мовою, а ті, хто розуміє українську, матимуть «зелене поняття про фарфор з порцеляною»; поставатимуть наукові школи, між якими вестимуться наукові дискусії з різних проблем, а різні погляди на одні й ті ж явища будуть породжуватися різними науковими концептуальними уявленнями про гончарство, кераміку, а не особистими амбіціями вчених. Тільки на цьому шляху бачиться перспектива входження української керамології в авангард світової керамологічної думки ХХІ сторіччя.

1. Миколюк Наталія. Скульптурна пластика королівської мануфактури порцеляни у Відні (1718-1864) // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2001 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2001. — Кн.1. — С.281-305.*
2. Петрякова Ф.С. Украинский художественный фарфор. (Конец XVIII-начало XX ст.). — К.: Наукова думка, 1985. — 244 с.; илл.
3. Петрякова Фаїна. Фарфор. Віденська мануфактура. Каталог однієї львівської збірки 1920-1939-их років // *Народознавчі зошити. — 1999. — №5. — С.720-731.*
4. Петрякова Фаїна. Рецензія на статтю: [Миколюк Наталія. Скульптурна пластика королівської мануфактури порцеляни у Відні (1718-1864) // *Українська керамологія: Національний науковий щорічник. 2001 / За редакцією доктора історичних наук Олесь Пошивайла. — Опішне: Українське Народознавство, 2001. — Кн.1. — С.281-305 // АНТ. — 2002. — №7-9. — С.159-161.*
5. Салтыков А.Б. Избранные труды. — М.: Советский художник, 1962. — С.555.
6. Ташнадине Марик Клара. Венский фарфор. — *Будапешт: «Корвина», 1975. — 112 с.; илл.*

16.05.2002

ЧИ МОЖНА «БОСИ ТА ВЗУТИ В ПОСТОЛИ» ДІЙТИ ДО ТРИПІЛЛЯ?

С.М. РИЖОВ
Н.Б. БУРДО
М.Ю. ВІДЕЙКО
Б.В. МАГОМЕДОВ



ДАВНЯ
КЕРАМІКА
УКРАЇНИ

ЧАСТИНА ПЕРША

Рижов С.М., Бурдо Н.Б., Відейко М.Ю., Магомедов Б.В.
Давня кераміка України: Археологічні джерела
та реконструкції. — К.: Тов «КОЛО-РА», 2001. —
Ч.1. — 237 с.: іл.

Сьогодні в багатьох на вустах Трипільська культура. Як відомо, трипільці мали хати-мазанки, вкриті соломою, вирощували пшеницю, ячмін, просо, бобові. Вони залишили стількі мальованого посуду, фігурок тварин, моделей жител, статуеток богинь, що ними й досі повніається українські черноземі. Саме за часів Трипілля на наших землях утвердилося гончарство й гончарні горни, колісний транспорт, поширилося орне хліборобство з волами. Проте ще й досі ми надто мало знаємо про правданину земель сучасної України та про розмаїття її культурних традицій. Здавалося б, Трипілля таке близьке — усього 40 кілометрів від Києва, і таке далеке — сім тисяч років до нашого часу.

Книга «Давня кераміка України» (автори — С.М.Рижов, Н.Б.Бурдо, М.Ю.Відейко, Б.В.Магомедов) побачила світ у десяти роковини Незалежності України й у 108-му річницю з часу відкриття класик української археології Вікентієм Хвойкою Трипільської культури. Найперше, що кидається в очі, — **невдала назва книги**. Слово «давня» більш доречне до кераміки XVII-XIX століть, а кераміка, вік якої становить кілька тисячоліть, є таки «правданькою». У тексті

книги немає роз'яснень, якому ж народу належить ця кераміка. Шановані автори принципово обминають це питання. Трипільська культура є яскравою, цікавою і те, що українці дуже багато успадкували від неї, — це факт незаперечний. Подібність багатьох форм кераміки Трипілля й української народної кераміки XVII-XIX століть, правданя і сучасна зоо- і антропоморфна пластика свідчать про це.

Масно одне з небагатьох археологічних видань, присвячених культурі Трипілля, виданих за Незалежності України державною мовою, за фінансової підтримки Канадського Фонду Співробітництва. Кожний, хто володіє нашою мовою, одразу ж помітить, що **спочатку тексти були написані чужоземною мовою, а згодом посліхом були перекладені українською — сухою, канцелярською і схоластичною, але нібито археологічно-науковою**. Складається враження, що словниковий запас суто українських слів у авторів книги вкрай мізерний. Дуже часто зустрічаються неправильні закінчення слів («и» замість «і»). Скажімо, читаємо в тексті «груді» — має бути «грудки», а в словнику за редакцією Бориса Грінченка надбудемо ще й «грудей, грудоньки», але схоже, що вчених мужів вигодували «груді» й виносили «плічки», а не «плечики, плічка». **Часто в тексті, окрім повсякденних орфографічних помилок, зустрічаються і стилістичні опуси:** «символьне письмо», «загарбенья», «боси та взути в постолі», «редуковані руки» та багато інших. **Зустрічаються й технологічні казуси**. Чи міг на той час існувати вогнетривкий шамот, який подрібненим додавали в глину трипільці? Навіть зараз, у час високих технологій, народні майстри заледве набирають 940°C у своєму горнові, а 1000°C взагалі далеко не кожен може отримати. Потрібні ж для випалювання вогнетривкого шамоту 1200°C можна досягти лише в спеціальних газових печах, яких на той час і приблизно не було. Отже, авторам таких припущень,

© Володимир Онищенко, художник-кераміст

описуючи технологічні процеси, слід було б хоча б проконсультуватися зі знавцями.

У книзі дуже багато рисунків, таблиць — помітно, що матеріали начебто опрацьовані, але в наш час так широко використовувати суб'єктивний рисунок замість фото — це вже вчорашній день. Дуже шкода, що таблиці не мають поданої тут же атрибуції, для масового читача вони незрозумілі. Для того, аби щось дізнатися, потрібно довго шукати в зовсім іншому місці книги і читати сухий, нецікавий текст. Видання не має словника незнайомих пересічному читачеві слів. Що таке «бовин», «букрані», «фестонія» чи «дрисви» знають лише археологи, та й то не всі. Такі вади знецінюють вартість книги. Текст настільки не захоплюючий, що цікавий хіба що для спеціалістів; думки автора, його позиції не видно зовсім. Очевидно, що для широкого кола читачів потрібно писати іншою, не схоластичною мовою. Непогано було б, аби автори цієї книги при її написанні заглядали хоча б до російсько-українського словника.

Присине враження справляє додаток 1 — «Проблеми реставрації кераміки енеолітичного часу», написаний Г.В.Шияновою. Відчувається, що авторка володіє інформацією і мовою народу, серед якого живе і працює. Доцільно було б розширити цей аркуш тексту до повноцінної книги. Така книга знавця своєї справи давно необхідна студентам, науковцям.

Загалом же книга «Давня кераміка України» при першому ознайомленні з нею, справляє гарне враження, але коли починаєш читати, аналізувати, то чомусь на думку спадає прислів'я, що перший бублик глевкий. Хотілось би, щоб усі ці огріхи було виправлено людиною, яка добре володіє мовою, а не «язиком», а книгу перевидано, знову ж таки, за канадські гроші вже для самих канадців. Такі книги дуже потрібні: мусимо знати праминулі часи, бо хто не знає свого минулого — не вартий свого майбутнього.

12.06.2002



Посудина.

Глина, піплення, розпис, ліскування, теракота, 27х27 см.

Поселення Бернашівка, Вінниччина.

Трипільська культура, IV-III тис. до н.е.

Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Центр досліджень українського гончарства.

Фото Юрка Пошивайла

ФАЇНА ПЕТРЯКОВА (20.09.1931-05.06.2002)



Фаїна Петрякова та Петро Лимиський на відкритті виставки: «Повернене з небуття» (давні казлі Галичини зі збірки Петра Лимиського). Львів, Львівська галерея мистецтва. 1999. Фото зі збірки Петра Лимиського (Брохович). Публікується вперше

«БОГ У ДЕТАЛЯХ»:

СПОГАД ПРО ФАЇНУ ПЕТРЯКОВУ

Мистецтво — не предмет для домашнього житку, і тому воно зникає рівнобіжно процесу популяризації його...

Евген Маланюк, 1922-1923

Неординарна особистість — мистецтвознавець Фаїна Петрякова, знаючи цю життєву закономірність, йшла від зворотнього — наполегливо досліджувала і популяризувала українське гутне скло та художній фарфор у ракурсі двох століть, запобіга-

ючи нівелюванню цього явища українського мистецтва в європейській культурі та поступовому зникненню делікатних крихких творів, які нищать час, зі збірок музеїв краю. Кожен експонат, у подачі Фаїни Петрякової, поставав не як звичайний предмет, а як

© Ростислава Грималюк, кандидат мистецтвознавства

(Інститут народознавства НАН України)

Фаїна Петрякова (перша ліворуч) на відкритті виставки макраме киявського художника Дмитра Захарченка. Львів, Музей етнографії та художнього промислу. 1981. Фото зі збірки Галини і Ореста Голубців (Львів). Публікується вперше



художній витвір, як явище, якому необхідно визначити просторове і часове місце в контексті українського та європейського мистецтва.

Заможність родини кадрового офіцера радянської армії дала можливість Фаїні здобути спочатку освіту філолога у Львівському державному університеті імені Івана Франка (1949-1954), а згодом навчатися у Ленінградському інституті живопису, скульптури та архітектури імені Іллі Рєпіна (1962-1967), на факультеті теорії та історії образотворчого мистецтва. Вдалий симбіоз знань, у поєднанні з працею і набутим досвідом, викристалізував у майбутньому стиль написання статей і монографій Фаїни Петрякової, відшліфував метод і методологію викладу наукового матеріалу мистецтвознавця.

Більша частина життя Фаїни Петрякової припала на добу тоталітаризму, ворожого культурі, національним цінностям, свободі творчості та вільній науковій думці. Перш ніж узятися за дослідницьку роботу, Фаїна займалася викладацькою діяльністю в Сокальському педагогічному училищі, була бібліографом у Львівському будинку офіцерів РА ПриКВО. Та невдовзі (1963) перейшла працювати у Львівський музей

етнографії та художнього промислу АН УРСР на посаду молодшого науковця, а з 1975 року, після захисту кандидатської дисертації у Мінську, — старшого науковця співробітника музею. Маючи чуття науковця і розум дослідника, Фаїна Петрякова на своє розуміння боролася з тоталітарною системою, можливо, не усвідомлюючи до кінця, що своїми публікаціями відвойовує у неї велику українську культуру, зокрема одну з її складових, висвітлену в монографії «Українське гутне скло» (1975). Невдовзі побачила світ наступна синтезована праця — альбом «Сучасне українське художнє скло» (1980), який представив (зокрема, в ілюстраціях) різноманіття форм і розгорнуту картину функціонування цього виду декоративного мистецтва в системі мистецької культури України.

У стінах музею доля подарувала Фаїні зустріч з людиною, яка пройшла через її життя, як спалах світла, яскравий і гарячий, який забути неможливо. Це був Павло Жолтовський — незвичайно енергійний, вимогливий до себе й того ж вимагав від своїх колег. Часті зустрічі й тривалі розмови з цією дивною, глибокою за рівнем знань, людиною безперечно вплинули на творче формування молодого науковця Фаїни

Петракової, визначили стратегію її наукових шукань, глибинність дослідження предмета. Уже після смерті Павла Миколайовича Фаїна Петракова часто згадувала його настанови, спосіб висловлювання, яскраві жарти, «крилаті» фрази. Саме Павло Жолтовський нашоствхнув у свій час Фаїну Петракову на ідею вивчення колекції іудаїки, що зберігалася у Львівському музеї етнографії та художнього промислу (колишньої приватної колекції Максиміліана Гольдштейна, яка в 1940-х роках була передана до музею, а в 1968 році планувалася в дарунок Ізраїлю (лише початок арабо-Ізраїльської війни перешкодив уже запактованим скриням виїхати з України). Дослідженню іудаїки Петракова присвятила більше тридцяти років, не полишаючи, проте, роботи над основною своєю темою — українським декоративно-ужитковим мистецтвом.

У 1985 році київське видавництво «Наукова думка» випустило у світ книжку «Украинский художественный фарфор (Кінець XVIII-начало XX ст.)» — фундаментальну працю, яка дихас своїм часом, передає думку і пульс життя краю тих століть, інформативний матеріал якої привернув увагу спеціалістів, що працюють в області давнього і сучасного декоративного мистецтва. У майбутньому книжка стала основою для опрацювання Фаїною Сергіївною курсу лекцій для студентів Львівської академії мистецтв, куди її наприкінці 1990-х років, уже доктора наук, було запрошено викладачем на кафедру художнього скла. На час виходу книжки нею було опубліковано понад сімдесят наукових та науково-популярних статей з питань декоративного мистецтва у таких журналах, як: «Декоративное искусство СССР», «Творчество», «Народная творчість та етнографія», «Жовтень».

Фаїна Петракова проявила себе як багатогранний фахівець, прекрасний знавець музейної справи. Багато років вона була охоронцем фондів фарфору та скла в Музеї етнографії та художнього промислу Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського АН УРСР, різноманітна колекція якого створювалася понад 100 років і налічує вироби минулих століть з Китаю, Японії, та багатьох визначних фарфорових виробництв Європи. Велику цінність у колекції становлять вироби перших українських заводів у містечках Корець, Баранівка, Городище. Безсумнівно, багатолітня наполеглива праця з фондними збірками сприяла створенню і упорядкуванню Фаїною Петраковою фундаментального, вичерпного, зведеного концепт-каталога «Фарфор України кінця XVIII-початку XX ст. у музеях України», для реалізації якого науковець дослідила збірки двадцяти п'яти історичних, художніх та краєзнавчих музеїв заходу, сходу та півдня краю. За словами самої Фаїни Сергіївни, книга «була задумана як каталог пам'яток, розсіяних по музеях різних міст,

щоб виступити підґрунтям для каталога фарфорових марок заводів України. Публікація каталога повинна була сприяти введенню фарфорової україніки в європейську музейно-фондову мережу EOM». Та планам не судилося здійснитися... Нині книга чекає свого мейнната і видавця.

Як знаний фахівець у галузі декоративного мистецтва, як науковець, що відкрито демонструє свої погляди на проблеми науки, Петракова брала активну участь у роботі Спільки художників СРСР, виступала організатором та учасником багатьох художніх виставок, була активним лектором товариства «Знання». Понад п'ятнадцять років активно брала участь у роботі всесоюзних і республіканських художніх рад, семінарів з проблем різних видів ужиткового мистецтва, зокрема з питань скла. Останніми роками ініціювала створення музею на фабриці «Райдуга» у Львові, з якою її пов'язувала багатолітня співпраця.

Та все ж, зважаючи на значні наукові контакти з різними вченими, особисті зустрічі і спілкування, цікаві поїздки за кордон (Індія, Єгипет, Йорданія, Ізраїль, круїз довкола Європи), Фаїна Петракова мала вузьке коло людей, з якими почувалася вільно, відкрито висловлювала думки, науково дискутувала: Павло Жолтовський, Борис Возницький, Григорій Островський, Володимир Вуйцик, Ярослав Дашкевич і останнім часом Шейхет Мейлах, який охоче зголосився фінансово підтримати значний проект Фаїни Сергіївни, її підсумкову працю в темі іудаїзму — «Максиміліан Гольдштейн — дослідник і колекціонер». Книга задумана як органічне продовження, як другий том уже існуючого видання Максиміліана Гольдштейна, що побачило світ у 1930-х роках. Два роки співпрацювала Фаїна Петракова з видавництвом «Центр Європи» і його директором Сергієм Фрухтом, вивіряючи кожну сторінку, кожну ілюстрацію майбутньої книги.

Праця над дослідженням добігла до кінця, але, на жаль, добігло до кінця й життя науковця Фаїни Сергіївни Петракової (померла 5 червня 2002 року), яка, долаючи лабіринти науки, стверджувала, що «Бог у деталях» і саме з них бере початок велике мистецтво.

27.07.2002

P.S.: Редакція «Українського керамологічного журналу» та щорічника «Українська керамологія», пошановуючи внесок доктора мистецтвознавства, професора п. Фаїни Сергіївни Петракової в становлення української керамології, прийняла рішення про збереження її імені в списку членів редколегій «УКЖ» та «УК»

У перекладі її ім'я означає «сяйлива» і цілковито пасувало її натурі. Її завжди було забагато — в науці, на вузьких вуличках старого центру, у просторі кав'ярень і кабінетів. Тому її не любили ті, хто відразу відчував свою меншість і сірість поряд із її ідеями, академічним вишколом, небайдужістю, екстравагантністю. Тому її любили всі, хто міг оцінити свіжість і нестандартність її думки, широту душі, зварйовану відданість справі життя — історії мистецтва.

Вона здавалась такою самодостатньою, такою благополучною, такою вічною, що ми її... уникали. Більше чи менше, але уникали. У кожного було своє павутиння дрібних і великих справ. У нас були свої проблеми, друзі, колеги, родичі, ми дрібнили між ними час «від і до». А з Фаїною Сергіївною «від і до» було неможливо. З Фаїною Сергіївною навіть хвилиenne питання виливалось у кількагодинну розмову. Мало хто рідко коли міг собі таку розкіш дозволити, тому принаймні на телефонні дзвінки вигадали паначею: «Якщо це Петрякова, скажи, що мене немає».

А тепер уже немає її. Раптово. Несправедливо. Жорстоко. Назавжди. Зарано. Як же тепер Львову без Фаїни Сергіївни? Як нам без неї?



© Фото Олега Висоцького

СЯЙЛИВА

Вона переймалась речами, які в затишніші часи більшість мешканців нашого «постсовкового» простору звикали вважати другорядними: створенням у Львові музею скла, долею колекції «Райдуги», збіркою єврейського мистецтва... Працювала своїм коштом, дбайливо складала фактих до фактика, використовувала найменшу можливість нагадати про своїх підопічних. Вигадала для цього авторську тактику: тактику малих кроків.

Скло, фарфор, юдаїка — вони осиротіли. В Україні на сьогодні немає історика мистецтва з цих ділянок масштабу Фаїни Петрякової. Але святе місце пустим не буває, його вже чи згодом займуть більш чи менш гідні, дослідять, проаналізують, узгалянять, якось буде. А от ми осиротіли безповоротно.

І що найприкріше — її смерть нікому нічому не навчила. Байдужі залишилися байдужими, дурні — дурнями, підлабузники — підлабузниками, покидьки — покидьками... Ми не зможемо бути більш уваж-

ними до тих, хто з нами поряд, тільки в міру своєї зайнятості і совісті. Ми не зможемо продовжити справу Фаїни Сергіївни, бо ми — не вона. Книга про Гольдштейна має вийти, вона встигла її закінчити. А от музей скла, навіть якщо і буде нарешті створений, то вже ніколи не стане таким, яким могла б зробити його Петрякова.

Без Фаїни Сергіївни наше життя назавжди стало більш прагматичним. Без її яскравості Львів став значно сірішим. Ніхто не одягне півкілограма скла на груди, ніхто не подарує скляної квітки. І якщо опівночі задзвонить телефон, можна не перейматись, що це Петрякова з двогодинною розмовою про долю збірки «Райдуги»: «Наталі, ви ще не спите?».

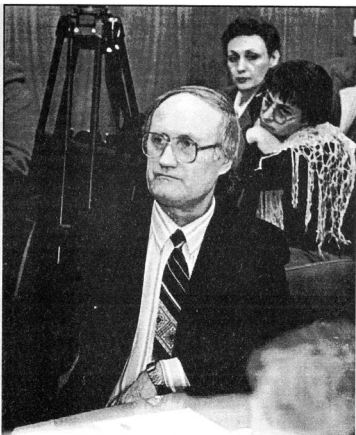
ФАІНО СЕРГІЇВНО, ПРОБАЧТЕ НАМ...

© Наталка Космолінська

© Поступ. — 2002. — №83. — 12 червня

АНАТОЛІЙ ПОНОМАРЬОВ (07.10.1939-07.01.2002)

Доктор історичних наук,
професор Анатолій Пономарьов.
Київ. Початок 1990-х років.
Автор фото невідомий



ЕТНОЛОГІЇ ВІДДАНЕ СЕРЦЕ

Життєвий шлях Анатолія Пономарьова розпочався в 1939 році на Південному Уралі, у селищі Дубовське Саракташського району Оренбурзької області. Це був край, де наприкінці XIX століття зустрілися два міграційні потоки: росіян і українців. Доля не дуже панькала хлопця — у трирічному віці залишився без батька, який загинув на фронті II Світової війни, а в 16 років став сиротою.

Втрата найдорожчих людей не зламала юнака. Мужньо долаючи всілякі негаразди, він 1956 року закінчив у м.Саракташ середню загальноосвітню школу й продовжив навчання в торгово-кооперативній школі міста Виноградів Закарпатської області. Здобувши професійну освіту, працював товарознавцем у центральному універмазі м.Рахів (1958-1959). Далі була служба в армії

(1959-1961) і тяжка праця гірничого робітника очисного вибою шахти імені Олексія Горького в Донецьку (1961-1964). Проте його більше вабила історія і в 1964 році шахтар Анатолій Пономарьов став студентом історичного факультету Київського державного університету імені Тараса Шевченка. Після його успішного закінчення два роки працював учителем історії в середній загальноосвітній школі №10 м.Сміла Черкаської області (1969-1971). Ще студентська мрія займатися науковими дослідженнями привела Анатолія Пономарьова до Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського АН УРСР, з яким він був пов'язаний усі подальші роки життя: там закінчив аспірантуру при відділі етнографії (1971-1973), працював молодшим (1973-1979) і старшим (1979-1989) науковим співробітником, а з 1989 року — завідувачем відділу етнографії (етнології).

У 1976 році захистив кандидатську дисертацію на тему, яка стала частиною і його особистого життя: «Сім'я та сімейний побут робітників Донбасу», а в 1988 році — докторську працю «Етносоціальні проблеми розвитку сім'ї в Україні». З 1980 до 1987 року обіймав посаду вченого секретаря з координації наукових досліджень Секції суспільних наук Академії наук України. З 1999 року працював головним науковим співробітником відділу етноісторичних досліджень Інституту політичних і етнонаціональних досліджень НАН України.

Анатолій Пономарьов докладав зусилля для пошвавлення етнологічних студій в Україні, згуртування вітчизняних учених-народознавців. Задля цього зніціював заснування Міжнародного наукового братства українських антропологів, етнографів і демографів, президентом якого і був обраний (1992). Протягом 1970-х-1980-х років досліджував переважно традиції дошлюбного спілкування, шлюбні звичаї, розвиток сім'ї в Україні. З перших років Незалежності більше зосереджувався на питаннях етнічної історії українців.

Починаючи з 1978 року, майже кожні п'ять років, з'являлися монографічні дослідження Анатолія Пономарьова (Сучасна сім'я і сімейний побут робітників Донбасу. — К.: Наук. думка, 1978. — 143 с.; Міжнаціональні браки в УРСР і процес інтернаціоналізації. — К.: Наук. думка, 1983. — 171 с.; Развитие семьи и брачно-семейных отношений на Украине: Этносоциальные проблемы. — К.: Наук. думка, 1989. — 320 с.). Вони прикметні авторським трактуванням проблем, які доти не знаходили належного опрацювання в українській етнології. Пропонуючи власний аналіз суперечливих соціально-демографічних процесів, що відбувалися в країні, Анатолій Пономарьов утверджував громадську думку про важливість серйозної уваги до проблем сучасної сім'ї в Україні.

При цьому не все, написане тоді, витримало випробування часом: окремі положення нині сприймаються виключно як данина існуючому в Україні тоталітарному режиму, який примушував учених-етнологів надмірно політизувати наукові дослідження, давати оцінку тим чи іншим явищам народної культури не з точки зору їх відповідності національним прагненням українців, а з огляду на компартійний примус до ідеологічного обґрунтування посилення етнорівелюючих факторів у суспільному житті країни.

Усвідомлення вад як власних наукових студій, так і в цілому критичного стану української етнографії, яка надзвичайно повільно звільнялася від політичних догматів радянської доби, визначило активну позицію Анатолія Пономарьова в справі переорієнтації наукових досліджень на загальнотеоретичні етнологічні проблеми. Їх з'ясування вчений вважав надзвичайно важливим компонентом національно-культурної розбудови України.

Підсумком зусиль Анатолія Пономарьова в цьому напрямку стали навчальні посібники для студентів вищих навчальних закладів (Українська етнографія: Курс лекцій. — К.: Либідь, 1994. — 320 с.; Етнічність та етнічна історія України: Курс лекцій. — К.: Либідь, 1996. — 272 с.). В основу обох книг покладено однойменні курси, прочитані автором на історичному факультеті Київського педагогічного університету імені Михайла Драгоманова.

Паралельно велася робота з підготовки узагальнюючих монографій, авторські колективи яких очолював Анатолій Пономарьов. З-поміж них слід зазначити перший в Україні ілюстрований етнографічний довідник «Українська минушина» (К.: Либідь, 1993. — 256 с.); Поділля: Історико-етнографічне дослідження. — К.: Доля, 1994. — 504 с.

Окремо варто згадати про всіляку підтримку Анатолієм Пономарьовим розгортання етнографічних і керамологічних досліджень молодими науковцями Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному. Саме він був науковим керівником дисертаційних студій етнографії вітчизняного і світового гончарства, які стали етапними в становленні української керамології [«Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна» (1994) та «Міфо-ритуальні аспекти гончарства як полісемантичної знакової системи» (1998)]. Упродовж 1990-х років і автор цих рядків заохочувався до роботи доброзичливими порадами, всілякою допомогою з боку Анатолія Пономарьова, а тому завдячує і йому своїм становленням як етнологів і керамологів.

Анатолій Пономарьов протягом останнього десятиліття ХХ ст. неодноразово приїжджав до гончарської столиці України для читання лекцій з різноманітних питань сучасної етнології, роботи над спільними видавничими проектами; на різних рівнях

Анатолій Пономарьов (ліворуч) і Сергій Плячидка під час презентації історико-етнографічної монографії «Українці в Національній спілці письменників України». Київ, 27.02.2001. Фото Олеса Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства



підтримував ініціативи Науково-дослідницького центру українського гончарства. Найяскравішим виявом цієї співпраці стала підготовка й майже п'ятилітні пошуки Анатолієм Пономарьовим фінансових можливостей для видання фундаментальної колективної історико-етнографічної монографії у двох книгах «Українці», написаної переважно науковцями Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України. Дослідження побачило світ у 1999 році у видавництві Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному «Українське Народознавство», ставши значною подією в науковому і культурному житті Української Держави. Одночасно опрацьовувався російськомовний варіант монографії для багатотомної серії «Народи і культури», започаткованої Інститутом етнології і антропології імені Миколи Миклухо-Маклая РАН.

На жаль, усі ці здобутки давалися Анатолію Пономарьову титанічними зусиллями, за які доводилося розплачуватися особистим здоров'ям. Його організм хворів паралельно з наростанням кризових, стагнаційних явищ в українській етнології, спричинюваних як внутрішніми, так і зовнішніми несприятливими чинниками. Переживання занепаду етнологічних студій, неможливість проведення повноцінних польових експедицій, труднощі з виданням книг, міжособові конфлікти в колективі забирали надто багато ділової енергії і життєвих сил. На творчі негаразди найчутливіше реагувало серце: зовні завжди спокійний, Анатолій Пономарьов усередині вулканічно нуртував, сподіваючись на позитивні зміни в науці і в житті. Проте, ні сподівання його, ні родини і друзів на краще не справ-

дили, і після кількох складних, але безрезультатних, кардіологічних операцій 7 січня 2002 року Анатолій Пономарьов тихо упокоївся, відійшовши від мирської суєти, ставши частиною історії української етнології останньої третини ХХ століття.

У міжнародному Кодексі професійної етики антрополога, етнографа та етнологів є така настанова: «Шануй великих попередників, учителів у науковому та громадському житті, аби й тебе шанували по заслугах твоїх». У космічних ритмах посвячення ми нерідко забуваємо про тих, хто колись ішов попереду нас чи поруч з нами, допомагаючи долати наукові вершини. Коли ж наша самостійна хода, завдячуючи наставникам, стає авторитетно-впевненою, часто навіть не помічаємо, коли в цьому шаленому поступі до незвіданого, учителі якось непомітно залишають нас, покладаючи на крокуючих обов'язок вершити задумане ними. Ноша тих, хто ще продовжує рухатися, стає безмірно тяжкою, бо відповідальність за всі прорахунки і невдачі вже ні на кого не перекладати. І тоді допомагають не збитися на манівці повчальні уроки життя наших попередників і добра пам'ять про одного із них — відомого українського вченого-етnologa, доктора історичних наук, професора АНАТОЛІЯ ПОНОМАРЬОВА.

© Олесь Пошивайло,
доктор історичних наук
(Інститут керамології — відділення Інституту народознавства НАН України)

07.06.2002

ПАРАСКА БІЛЯК (10.10.1914-27.12.2001)



Параска Біляк за роботою на заводі «Художній керамік», Опішні. Кінець 1960-х років. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства

НЕВ'ЯНУЧІ КВІТИ ПАРАСКИ БІЛЯК

Талановита мисткиня, прекрасний творець народного керамічного розпису Параска Петрівна Біляк народилася 10 жовтня 1914 року в с.Міські Млини Зінківського повіту Полтавської губернії в родині гончаря. Прикметно, що й грядки за батьківською хатою родили не стільки городиною, скільки черепками й залишками давніх родинних горнів.

Батько — Петро Біляк — був гончарем із діда-прадіда. Він спеціалізувався на виготовленні барвистих мисок. До 1933 року працював удома, а згодом змушений був записатися в артіль «Художній керамік», де й трудився до початку II Світової війни.

Дід по батьківській лінії — Василь Біляк — теж гончарював — виготовляв горщики, глечики та інший

простий посуд. Дід по материнській лінії — Артем Яценко — усе життя був гончарем-надомником.

Першим учителем мистецтва гончарного розпису для Параски Біляк був її батько: ще підлітком вона розмальовувала миски, виготовлені батьком. А з 1936 року пішла працювати в артіль «Художній керамік». На той час вона вже була досвідченою малювальницею.

У роки II Світової війни працювала в колгоспі, а після її переможного завершення знову повернулась у артіль. На той час не вистачало гончарів, а тому й посуду для розпису було не дуже багато. Тому в кожну роботу майстриня вкладала частинку власної поетичної душі: малювала так, як підказувало її серце. Орна-

© Олесь Пошивайло, доктор історичних наук

(Інститут керамології — відділення
Інституту народознавства НАН України)

© Валентина Мотрій, історик

(Національний музей-заповідник українського
гончарства в Опішному)



Родина Параски Біляк: (сидять, зліва направо) Касала Олександра (чоловік маминої сестри), Яценко Митрофан Артемович (мамин брат), Яценко (Шкрібеля) Олександра («Санька») Артемівна (мамина сестра), Яценко Олена (бабуся), Біляк Петро Васильович (батько); (стоять, зліва направо) Яценко Якілина Артемівна (мамина сестра), Біляк Параска Петрівна, Яценко Векла Артемівна (мамина сестра), Яценко Єфросинія (дружина Яценка Митрофана), Біляк Явдоха Артемівна (мама), Миські Млина, Полтавщина. Початок 1930-х років. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

ментальних композицій у неї було безліч, і всі вони були позначені властивою лише їй творчою манерою та естетичними вподобаннями, які вирізняли Параску Біляк з-поміж інших налювальниць. Під її чарівними і чутливими руками немовби оживала казкова краса природи Полтавщини.

Параска Біляк працювала поруч з відомими майстринями керамічного розпису — Мотроною Назарчук, Зінаїдою Линник, Наталією Оночко, Ганною Канівець. Була подругою славетної Олександри Селюченко, у якої довгими зимовими ночами часто залишалася ночувати. Мріяли вони й жити поруч, але не довелося — зашкодила смерть Олександри Федорівни.

Параска Біляк малювала найрізноманітніший посуд — горщики, глечики, макітри, вази, куманці, баклаги, барильця, тарелі. Її малювка була традиційною для Опішного 1940-х-1960-х років. В основу оздоблення гончарних виробів було покладено вишукані барокові рослинні орнаментальні композиції з такими обов'язковими елементами як «виноград», «бісвітка», «хурячі лапки», кривульки тощо. Проте

посуд, оздоблений Параскою Біляк, був позначений індивідуальною манерою творення гончарної малювки, самобутнім естетичним смаком майстрині. Орнаментальні композиції Параски Біляк, виконані, на противагу, скажімо, іншій малювальниці — Зінаїді Линник, не тоненькими, а крупними пасочками, надавали навіть найменшим за величиною виробам якоїсь особливої значущості, фундаментальності. У лінійх малювки відчувається спокій, поміркованість, розважливості мисткині, навіть авторське філософствування в процесі роботи. Її орнаменти позбавлені експресивності, емоційної напруги — вони, навпаки, упокорюють, вселяють у душі споглядачів спокій і психічну рівновагу.

Параска Біляк усе життя прожила самотньою. З цієї обставини пов'язане її зосередження на внутрішньому світові людини, позбавленому зовнішнього блиску, вишуканості, надуманої позірності, хизування тими чи іншими достоїнствами. Інколи здавалося, що зовнішнього світу для неї не існує взагалі — усе життя проминало тільки в собі. І якщо робота

на заводі ще якось примушувала бути серед людей, то після виходу на пенсію Параска Біляк майже усамітнілася у власній хатині на окраїні мальовничих Миських Млинів, на березі тихоплинної Ворскли. Прогресуюче погіршення зору поступово все більше обмежувало соціальні зв'язки мисткині з довкіллям. Поодинокими її співрозмовниками були деякі сусіди і знайомі майстри, вчені, музейні працівники, які час від часу згадували про одного з останніх могікан класичної опішненської мальовки ХХ століття*.

* У 1996 році завідувач Аудіовізуальної студії українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному Людмила Гурін відзняла чи не єдиний відеофільм про Параску Біляк, на якому зафіксовано обійстя мисткині та її розповіді про життєву долю.

Влітку 2001 року подвизник української культури професор Леонід Сморж записав на аудіоплітку годинну розмову з мисткинею, яка нині зберігається в Національному архіві українського гончарства в Опішному. Уже тоді він знав, що це, на жаль, остання сповідь славетної опішненської малювальниці.

Можливо, саме згаданими вродженими рисами характеру Параски Біляк пояснюються її нелюбов до фляндрування мисок, які виготовляв батько – мисковий гончар. Виконання фляндрівки потребує швидкості рухів, блискавичної думки, а самі орнаменти випромінюють пульсуючу, активну енергію — неспокійну, куртуючу, збуджуючу, з примусом до активних дій. Не сприйнявши душею такого мажорного стилю мальовки, Параска Біляк, за спогадами її «товаришки по роботі» Мотрони Назарчук, «підучилась малювати на іншому посуді, у свого дядька (Митрофана Яценка. — О.П.), що жив поряд із ними» (*Пошывайло Світлана. Мотрона Назарчук: спогади // Український керамологічний журнал. — 2001. — №1. — С.66*).

Мальовані Параскою Біляк вироби, виготовлені відомими опішненськими гончарями, майже щорічно експонувалися на різноманітних мистецьких виставках — від районного до всесоюзного масштабі. На жаль, за советських часів було заведено винагороджувати лише гончарів, а про малювальниць завжди забували, немовби вони й не були співтворцями керамічних шедеврів. Свідченням такого ставлення до малювальниць є хоча б такий факт: на початку 1970-х

Параска Біляк (перша ліворуч) у цеху артілі «Художній керамік».
Опішне. Кінець 1930-х років. Автор фото невідомий.
Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному.
Національний архів українського гончарства. Публікується вперше



років дванадцять опішненських майстрів стали членами Спілки художників УРСР, але жодної малювальниці серед них не було. І це відбувалося за умов, коли всі знали, що твори більшості визнаних Спілкою мистців були мальовані не ними самими, а опішненськими малювальницями. Саме це офіційне невизнання провідної ролі майстринь керамічного розпису в творенні національної самобутності гончарних виробів спричинило не тільки забуття багатьох сотень імен видатних малювальниць, а й, до певної міри, і занепад самої керамічної мальовки, як це сталося, скажімо, в Опішному в 1980-1990-х роках. Нині в багатьох музеях і приватних колекціях України зберігається опішненська кераміка. Але на більшості посудин немає імені малювальниці і лише поодинокі твори мають повну атрибуцію із зазначенням авторів мальовки.

Вогнецвітні квіти опішненської майстрині Параски Біляк і донині квітнуть у різних кутках і закутках нашої Великої України. Вони западають у душі тих, хто приходить до музейних залів оглядати гончарські свідчення мистецького хисту українців, хто милується її розписами на кераміці з домашніх полиць, наснажуючи Красною Минувшими все нові й нові покоління Прийдешніх Творців Прекрасного. І як ніколи не зів'януть квіти Параски Біляк на гончарних виробках, так довіку світу в суцвітті опішненської кераміки велично влітатиметься ім'я цієї самобутньої Мисткині!

Інститут керамології —
відділення Інституту народознавства
НАН України,
Національний музей-заповідник
українського гончарства в Опішному,
Колегіум мистецтв у Опішному,
редколегія і редакція «УЮЮ»

15.08.2002



Трохим Демченко (форма),
Параска Біляк (розпис),
Барильця, куманець і баклага.
Опішно, 1960.

Фото з видання: Художні промисли України.
Опішня: Комплект листівок. —
К.: Мистецтво, 1986. — 11 листівок

Параска Біляк (ліворуч)
із сусідкою біля своєї хати.
Міські Млини, Полтавщина.
Серпень 2001.
Останнє фото Мисткині,
зроблене професором
Леонідом Сморжем (Київ)



ЖИТТЯ, ВІДДАНЕ КЕРАМІЦІ

Параска Петрівна Біляк (у побуті — Паша Петрівна) народилася і прожила все своє довге життя в Миських Млинах, нині рідному селі, що відділене від гончарської столиці — Опішного — тільки досить височенькими пагорбами і глибокими ярами. Та й Миські Млини здавна були славні своїми гончарями, особливо ж мисочниками. Розташоване на самому березі Ворскли, село мало цілу низку водяних килинів, власниками яких були переважно багаті мешканці сусіднього містечка Опішного. З цього факту походить і назва поселення.

Отже, я знав Пашу Петрівну з раннього дитинства. Уже на той час вона була молодою, середнього зросту повновидою жінкою, з дещо пошкодженим віспою добрим і спокійним обличчям. Нічим іншим зовні вона не виділялася з-поміж односельчанок. Хіба що тільки тим, що ходила на роботу не в колгосп, як переважна більшість жінок того часу, а в Опішнє, в артілі «Художній кераміці». Чим вона там займалася, що вона там робила, я не знав і потреби знати, зрозуміло, не відчував. І тільки через багато років, після тривалої служби на флоті, закінчивши Школу тренерів Інституту фізкультури та філософський факультет Київського державного університету імені Тараса Шевченка, я з простої цікавості якось зайшов до своїх приятелів у «Художній кераміці», і, оглядаючи виробництво, відвідав малювальницю, серед яких побачив і свою землячку. Таким чином я дізнався, що Параска Біляк — малювальниця.

Після того відвідування артілі кожного свого приїзду до матері, я по кілька разів бував у гончарів, а вони, щиро уболіваючи за свій промисел, з наростаючою тривогою і грізкою скаржилися на погіршення умов праці, невинувдане збільшення норм і зниження



Параска Біляк, Опішнє. Початок 1970-х років.
Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

якості виробів. Як про цілком ясне, говорилося, що опішненська кераміка занепадає і в неї немає майбутнього. Ці розмови під час кожного мого відвідування повторювалися і ця тема стала непокоїти й мене — до того повністю байдужого до долі гончарного промислу в Опішному. Ця стурбованість спонукала мене до думки встигнути щось придбати собі на пам'ять — для себе і своїх нащадків. Тодішній головний художник заводу (на початку шестидесятих років артілі стала називатися заводом з тією ж назвою «Художній кераміці») Галімов, ще молода і приязна людина, у розмові зі мною погодився з моїми міркуваннями і підтримав мою ідею. Зокрема, він порадив не гаяти часу і офіційно замовити вироби, які він доручить виконати кращим майстрам, доки вони ще є, бо їх з кожним роком стає все менше: ось уже пішла на пенсію і виїхала в Запоріжжя надзвичайно талановита Мотрона Назарчук, а там за нею підуть й інші. Замовив я шість

© **Леонід Сморж, доктор філософських наук, професор**

Міжнародний інститут лінгвістики і права)

гличків-молошників парами (одна, дві і три літри), і дві тикви. Посуд виготовив Григорій Тягун, а малювала Паша Петрівна. Посуд вийшов напрочуд красивим і святковим. Коли я в Києві йшов по молоко за одним із цих гличків, то майже кожний другий зустрічний запитував, де я його придбав і чи можна дістати такий же. Відтоді я зрозумів, що Паша Петрівна — не просто малювальниця, а видатний майстер, і вона не губиться навіть серед таких корифеїв малюнка як Зінаїда Линник, Мотрона Назарчук, Наталія Оначко, Явдоха Пошвайло, Олександра Селюченко.

З Олександром Селюченко вони не тільки разом працювали, але й були найближчими і найвірнішими подругами, яких посидувала не тільки палка любов до краси і кераміки, але й спільність їхніх дол: у обох не склалося особисте життя і вони залишилися бездітними, на старість самотніми і хворими, з невлаштованим побутом і нестатками. Щодо характерів, то вони, як і водиться у справжніх подруг, були різними. Вразлива, дещо імпульсивна Олександра і врівноважена, розсудлива Паша доповнювали одна одну. Але безперечним лідером, особливо ж у питаннях творчості, була Олександра Селюченко, що цілком і без будь-якої заздрості визнавала Пашою Петрівною. Якщо Олександра Федорівна володіла рисами геніальності, то Параска Петрівна була безсумнівним талантом. На превеликий жаль, з виходом на пенсію можливості творити в неї не було і через повний розрив з виробництвом, і через хвороби батьків, і через свої болячки та проблеми різного характеру. Але бажання творити ніколи не полишало її і вона деякий час, доки дозволяв зір, малювала орнаменти на папері, але з часом позбулася й цієї можливості.

Уособлення доброти й порядності, безкорисливості і безпосередності, кращих рис української жіночості, спадкоємиця і послідовниця найдосконалішого в опішненському гончарстві, Параска Біляк органічно втілювала все це у своїй творчості: її вироби немовби випромінюють лагідну доброту й чистоту, невимушеність і свободу, викликаючи при їх сприйнятті світле почуття піднесеності й гармонії.

Паша Петрівна пережила свою молодшу подругу Олександру Федорівну на півтори десятка років. Майже сліпа і безсила, самотня і убога, недоглянута і несити, вона протягом багатьох років уже не жила, а, як кажуть, доживала. Не нарікаючи ні на свою долю, ні на когось із людей, на противагу Олександрі Селюченко, яка панічно боялася смерті, Паша Петрівна очікувала її як бажану, з якою тільки й вирішались всі її проблеми. До останнього свого подиху вона мала

ясну свідомість і прекрасну пам'ять. Під час зустрічей з нею, у тому числі й останніми роками, вона багато розповідала про своє життя, про минуле взагалі, а з минулого головною темою були кераміка, довгі роки малювання, творчості, під час якої забувалися і втома, і нестатки, і образи, і незаніжжя, і бездітність, бо тільки тоді вона переживала хвилини щастя.

Людина невичерпної доброти, Паша Петрівна була незрадливою в дружбі, в якій вона також переживала миті радості, а перебуваючи на пенсії, турбувалася про тих, з ким судилося довгі роки творити, сидючи поруч за одним столом. Кожні мої нечасті відвідини вона скаржилася на нездоров'я і неміч не тому, що нездатна не тільки господарювати, але й елементарно обслуговувати себе, а тому, що не може побачитися і поговорити з рідними їй по фаху і духу людьми, з якими її зв'язували кращі роки її життя. В останній період свого життя найбільше, на що Паша Петрівна могла спомогтися, це з величезними труднощами, спираючись на палицю і шукаючи руками опору, вибратися за поріг піддашок і сісти на сяку-таку лавку, гризючись на сонці і прислухаючись до всього того, що діється навколо. Коли в 2000 році, вислухавши в черговий раз нарікання Паші Петрівни на те, що її давня подруга, дружина відомого гончаря Григорія Тягуна, як їй передали, захворіла, а вона не може її відвідати, побачитися із нею, може в останній раз, я запропонував відвезти її на своїй машині до хворої. Паша Петрівна, посилаючись на свою крайню неміч, стала всіляко відмовлятися. Та я все-таки на цей раз наполіг на своєму. Дійсно, стан старої жінки, досить «габаритної» і крихкої тілом, був такий, що з превеликими зусиллями я «завантажив» її в машину. Зустріч подруг була зворушливо простою і теплою, наче й не було розлуки. Через якусь годину-півтори відбулося повторне «завантаження», на цей раз значно жвавіше. Коли під'їхали до подвір'я Паші Петрівни і я зупинив машину, вона здивовано запитала мене: «Хіба це мої ворота і моє подвір'я? Я ж його не бачила вже п'ятнадцять років...».

Як і всі, хто народився на Землі, Паша Петрівна Біляк стане земним прахом і її односельці забудуть швидше, ніж тих, хто має нащадків і надбав матеріальні цінності. Але, врешті-решт, і це піддасться забуттю. Вічними є тільки добрі справи і добре ім'я, а в мистецтві — краса, яка найдовше тримається в кераміці, бо лише кераміка з-поміж усіх видів мистецтва не піддавана часу і руйнації.

12.08.2002

Современный гончарный промысел — уникальный центр развития культуры России, являющийся самым масштабным кластером известнейшей из древних культурной Руси. Промышленники Скопиня активно получают развитие во второй половине XIX века и продолжают активно развиваться в наши дни. В Скопине созданы все условия для развития гончарного промысла: развитая инфраструктура, наличие квалифицированной рабочей силы, развитые связи с другими гончарными центрами России.

Мастера и художники скопинского гончарного промысла бережно хранят и развивают многовековую традицию русского гончарства.



СКОПИН



МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ
ГОНЧАРОВ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
АДМИНИСТРАЦИЯ ЛЕВСКОЙ ОБЛАСТИ
КОМПАНИЯ «МАРШРУТ» АДМИНИСТРАЦИИ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОЛЛЕКЦИОННЫЙ ЦЕНТР НАЦИОНАЛЬНОГО ТРАДИЦИОННОГО
УСТОЙЧИВОГО КУЛЬТУРНО-АДМИНИСТРАЦИИ ЛЕВСКОЙ ОБЛАСТИ
АДМИНИСТРАЦИЯ ГОРОДА СКОПИНА
ВОО «СКОПИНА» АДМИНИСТРАЦИИ ЛЕВСКОЙ ОБЛАСТИ

*Приглашаем Вас принять участие
в МЕЖДУНАРОДНОМ ФЕСТИВАЛЕ ГОНЧАРОВ,
который будет проходить
с 23-го по 27-е сентября
на работе уникального гончарного промысла России
в городе Скопине Левоградской области.*



ПОРОДКИ

Національного фестивалю гонимців

27 — 27 листопада, місто Сквира

140 «Скопийська» гонимців України

В фестивалі мають участь усіх національностей митців народно-декоративного мистецтва, а так як запроваджені робітничі майстерні, особливо привабливо в програмі народні ремісники. На виставку «Митців гонимців» в рамках фестивалю, мають бути представлені найкращі роботи як кожного автора, так і кожного підприємства, що виробляє народні ремісничі товари, а так як традиційно робота виконана народними майстрами.

Цілі фестивалю

- Висвітлення в суспільстві проблем митців гонимців та їхньої національної культури, збереження традицій.
- Підвищення престижу народних мистецтв на міжнародному рівні.
- Творчість гонимців-митців народно-художнього мистецтва.
- Збереження і поширення народно-художнього мистецтва в Україні та за кордоном.

Програма фестивалю

- Виставка робіт митців фестивалю, концертна програма виконання народних музичних творів українського народно-художнього мистецтва.
- Народні виставки з народних мистецтв різних країн світу.
- Мистецтвом і презентацією українських творів художнього мистецтва.

В рамках фестивалю проводиться:

- Творчість гонимців або зустрічі фестивалю «Світ».
- Опережі виставки, майстер-класи, народні виступи.
- Концертна програма виконання:
- а) творів на духовні народні теми, виконані народними ансамблями.
- б) спів-концерт на духовні теми в ансамблі Скопийської народної оркестри.
- Народні фестивалі, народні обідні.
- Народна культурна програма: екскурсії, поїздки митців, виконання мистецтва народно-художнього мистецтва в Україні та за кордоном.

Головний офіс фестивалю

Поштою: Національний фестиваль гонимців України, м. Сквира, вул. Шевченка, 1, 02, 10 м. Сквира

- Відкриття митців на наступні роки фестивалю.
- За організацію в мистецтві національних традицій.
- За організацію культурно-освітньої роботи.
- За висвітлення мистецтва гонимців.
- При організації концертів.
- При організації майстер-класів.
- При організації майстер-класів.

Митці фестивалю працюють в різних містах України, збираючи народні твори народно-художнього мистецтва.

Класи народно-художнього мистецтва

Заняття на заняття призначаються до 1 вересня 2002 року. Заняття робіт для митців «Митців гонимців» в м. Сквира (27 листопада).

Вітання, заохочення, обслуговування, презентація та гості приймають митців, твори — 18 листопада.

Адрес організаторів:

20100, Рівненська обл., м. Сквира, вул. Шевченка, д. 10

140 «Скопийська» народно-художнього мистецтва

генеральний директор: Тарас Валентин Дмитрович, телефон: 0432 2-03-00

мистецтвознавець: Тарас Валентин Дмитрович, телефон: 0-01-01

Міа Сабі: мистецтвознавець, телефон: 0-01-01

Міа Сабі: мистецтвознавець, телефон: 0-01-01

Преса: мистецтвознавець — Світлана Рибаківська, телефон: 0-01-01

Мистецтвознавець — Світлана Рибаківська, телефон: 0-01-01



ПРОГРАМА

Національний фестиваль гонимців 27 — 27 листопада

27 листопада

- 9:00 Відкриття фестивалю в місті Сквира.
- 10:00 Виставка народно-художнього мистецтва.
- 11:00 Презентація творів фестивалю — Дарчі культури.
- 12:00 Презентація творів.

28 листопада

- 9:00 Виставка творів на народно-художньому мистецтві, народно-художнього мистецтва.
- 10:00 Відкриття виставки «Митців гонимців» — виставки митців Скопийської ДНУ.
- 11:00 Виставка творів на народно-художньому мистецтві.
- 12:00 Відкриття виставки народно-художнього мистецтва.

29 листопада

- 9:00 Концертна програма — народно-художнього мистецтва.
- 10:00 Презентація творів фестивалю — народно-художнього мистецтва.
- 11:00 Презентація творів фестивалю — народно-художнього мистецтва.

30 листопада

- 9:00 Презентація творів народно-художнього мистецтва.
- 10:00 Презентація творів народно-художнього мистецтва.
- 11:00 Презентація творів народно-художнього мистецтва.
- 12:00 Презентація творів народно-художнього мистецтва.

27 листопада

- 9:00 Відкриття виставки в с. Рудки з народно-художнього мистецтва в мистецтві Рівненської області народно-художнього мистецтва.
- 10:00 Відкриття виставки народно-художнього мистецтва.



Сучасні вироби ЗАТ «Скопийська художня кераміка». Скопин, Рівненська область, Російська Федерація. 2002. Фото Олеси Пошивайло. Національний музей-заповідник українського гонимства в Опішному, Національний архів українського гонимства





Гончарівна Валентина Живко. Бубнівська, Вінниччина. Кінець 1990* років. Автор фото невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

Присвячую ці рядки поезії
Міщенко Фросині Іванівні —
моєї наставниці, генію в кераміці,
моєї дорогій людині

во ● сж

Я заходжу в цех уперше —
бачу жіночку тендітну,
що нагнулась до пташат.
А пташата ті із глини,
що зліпила їх Фросина.
Тут Фросина розігнулась
і до губ пташа приклала
і мелодія полилась — тиха, мила.
Тут вона защебетала,
ку-ку, ку-ку закувала.
Ой, Фросино, ти Фросино,
майстре, генію ти мій!
Як ти в тій одній пташці
всі мелодії збрала?

Тут і далі подано малюнки
Валентини Живко



ДОВІДКА «УКЖ»:

Валентина Живко

- Народилася 9 квітня 1950 року в Краснодоні. Працює в Бубнівському керамічному цеху (Вінниччина). Член Національної спілки майстрів народного мистецтва України.
- Учасниця симпозіумів кераміки в Седневі (1988) і гончарства в Бубнівці, всеукраїнських художніх виставок.
- Твори зберігаються в Національному музей-заповіднику українського гончарства в Опішному, Вінницькому краєзнавчому музеї, Державному музеї українського народного декоративного мистецтва, Українському центрі народної культури «Музей Івана Гончара».

ТВОЄ ДИТИНСТВО

Ой, важким життям ти жила,
босоного дитиня!
До дядьків Герасименків ти
в науку йшла,
Щоб побачить, як із глини
виростали чудеса.
Як Яким тягне вазу і пузатого
горшка.

А миски ті чудернацькі
Яків хитро малював.
А в обід тікала в ліс ти,
щоб же їх не об'їдять.
А самій хотілось їсти.
І найвішсь смоли з вишні,
йшла ти знову до дядьків,
щоб до глини доторкнутись
і хоч трохи малювать,
хоч ніхто і не давав.
Ну, а дома на печі,
всі ті стіни змалювала
чудернацькими квітками,
гребенястими півнями.
Доки мати з поля прийде,
щоб битою не була,
позаблюєш скоренько
і, згорнувшись у клубочок,
засинаєш тихим сном.

ДІВКА СПРИТНА

От виросла я велика —
дівка спритна і моторна.
І дядьків наука хитра
пригодилася мені.
Наробила я горшків
та й понесла продавати.
А я вміла продавати,
приказати, заспівати
і за горщик гроші взяти.
Накупивши полотна,
я собі сорочку шила.
А на другий вже базар
я спідницю вже купила.
От їду я вже до клубу —
перша дівка на селі!
І мене, як ту пташину,
хлопці носять на руках!

**ПОЇХАЛА У МУЗЕЙ**

Ой, чоботи, ви мої,
як мене ви підвели!
Тут у Київ їхать треба,
а чоботи, ой, старі!
Настелила я соломки —
так і в Київ подалась.
Там мене зустріли гарно
і повели у музей.
А в музеї гарно, чисто,
все блистить, як на воді,
і сказали роззуватись.
А мої то ноги мокрі
і болотом узялись!
Капці подали мені,
капці дуже білі були —
не відважилась я взувати.
Під пахву взяла чоботи,
та й пішла я боса залом,
поробивши скрізь сліди.

**ГОНЧАРІ**

Було бажання, задум був —
гончарство на ноги поставити.
Він три жіночки зібрав
і в Седнів відправив.

А там було в кого вчитись,
було на що там подивитись,
там зібрались гончарі
заядливі глинярі.

Ой, Вдовцов, Вдовцов, Вдовцов,
ти над Бубнівкою зійшов,
ти, як той Прометей,
на весь світ ти засвітив,
запалив горно, розпik.

Скільки було тих невдач,
скільки сумнівів було!
ти не здавався,
таки свого добивався.
Нехай же ніколи, ніколи
не загубиш любов до народу!
У своїм сердечку мистецтво неси,
як найдорожче кохання своє!

І Бубнівка буде жити,
і будуть горшки робити;
будуть співати гончарі,
роботи роблячи свої!

20 ● 02

На симпозіум зібрались
Оксаночка з Могильова,
з Оратова Галя.
Толя Кін — чорнявий хлопець,
Коресць по роду,
до Бубнівки завітав.
Заходить у двері —
він побачив тут Фросину
й ніжно привітався.
Тут Фросина спритно встала,
до грудей своїх прижало,
в голову поцілувала.
Був той дотик такий ніжний,
такий ширий і сердечний!
І згадав тут Толя матір,
свою рідну сторононьку.
Так вона усіх стрічала
і сердечко роздавала,
дарувала всім тепло.

ю ● сЯ

Україно, Україно, яка ж ти прекрасна!
І душа у тебе є гарна, ніжна, красна,
а що вже до людей, то ціни немає,
що так люблять Україну і все в ній прекрасне!

От ми в Седнів заїжджаєм, вулиці широкі
і гайок шумить зелений, Лизогубів масток,
а в гаю росте дуб старий, гіллям розложився,
де під ним, як кажуть люди, сидів сам Шевченко.

От пішли ми тим гаєм, де зелені кручі,
там альтанку ми нашли, звідки видно всюди.
В тій альтанці колись Глібова рука писала:
«Під гаєм в'ється річечка, як скло вона блистить».
Там три верби схилилися, мов журяться вони».

І був тоді прекрасний вечір, набралися натхнення,
про мистецтво говорили і про добрі справи.
От ми Прядку попросили пісню заспівати,
і полився тихий тенор — «Чумаче, чумаче»...

Тут Фросина заспівала, —
про край свій чудесний:
«Якби я — пташина, якби крильця мала,
то я б всю Україну навкруг облітала»

ю ● сЯ

У Києві, в Пирогово, є райський куточок.
Туди з'їжджаються з усіх усюд майстри золотії.

Тут і Савична сидить, козаків розкладавши;
от вона їх виставляє, гарне отаманство.

А Китриш своїх коней, візців та баранів,
як господар тут величний, ставить, доглядає.

А Бубнівська сестра їхня по мистецтву знатна
свої миски на весь люд дуже вихваляє.
Боже, Боже, люди добрі!
Цей райський куточок,
як єднає він всіх нас,
як благословляє!
І приїхавши додому,
рукава піджотивши,
ми працюєм, чудо творим,
мистецтво прославляєм.

ю ● сЯ

Нема в цеху глини —
з нічого робити.
Взяли ми саночки —
поїхали по глину.
Заїхали до Фросини
сокирки узяти,
та й щоб нам показала,
де глини набрати.
Пішли ми по тих ярочках,
глини нарубали,
на саночки все те склали,
рушили додому.
А Фросина, а Фросина,
як я оглянулась,
набравши глини у торбинку,
біленькою хустинкою ногу зав'язавши,
іде — шкутильгає.



P.S.: Доброго дня, пане Олесю!

Нехай Вам Бог посилає щастя й добробут на Вашому житті! Щоб Ви були багаті і здорові, і щоб у прийдешньому році на коні були!

Пане Олесю, я висилаю Вам оцю прозу, це я її творила. Я ніде не публікувала її тому, що в мене не було часу цим займатися. Я не знала ще як мені повестися з цими віршами. Вони в голову лізуть — я їх записую, но нікому не показувала.

Олесю, я чогось не хочу їх публікувати під своєю фамилією. Я хочу, щоб був псевдонім. Я не придумала, но воно так складається: я жила на заході України, там мене звали Галею. А тепер я живу на Поділлі. Нехай би було Галина Подільська.

Надрукувати я не маю де. Якщо Вам так зовсім не підійде, то вишлете назад, но я не обіцяю, що я скоро їх десь надрукую. Фото я висилаю, дані паспорта і про себе у Вас там є в музеї. Тому що паспорт я дала на обмін, а Ваше повідомлення теж десь ділось, що я не можу знайти.

До побачення!

© Валентина Живко, народний майстер-гончар

«Український керамологічний журнал» читає доктор мистецтвознавства, професор Володимир Овсіянук; ліворуч — доктор мистецтвознавства, професор Галина Стельмащук. Львів. 16.11.2001. Фото Олесь Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства. Публікується вперше

«Отримав журнал і радію за нього, за все. Ви набираєте висоту і з кожним номером стаєте все кращими. Щастя Вам у цьому! Таке задоволення від журналу отримав, як колись при вступі до Академії у Львові!»

© Володимир Онищенко,
художник-кераміст

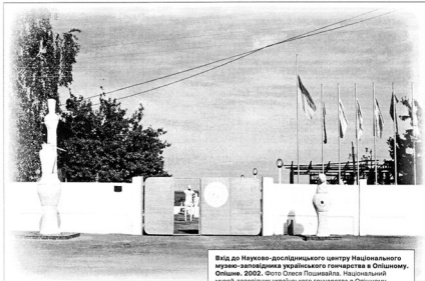
28.08.2002

«То дуже добре, що Ви в журналі «Український керамологічний журнал» (числа 2 і 3) усунули всі ті огріхи, що були допущені в числі 1. Ви знайшли міру і популярного, і наукового видання. І від цього воно приємно виглядає».

© Віталій Ханко, історик мистецтва,
доцент, Заслужений працівник
культури України

23.08.2002





Вхід до Науково-дослідницького центру Національного музею-заповідника українського гончарства в Олішчному. Олішче. 2002. Фото Олеса Пошивайла. Національний музей-заповідник українського гончарства в Олішчному, Національний архів українського гончарства

ЕТЮД ПРО МУЗЕЙ

Боже, яка краса! Не заходиш, а ніби птахою влітаєш у дивовижний світ — світ Кераміки. Саме птахою — бо вдаліні перед тобою відкривається чарівний краєвид долини Ворскли, споглядаючи який з висоти пташиного польоту, забуваєш, що в тебе немає крил.

А на музейному подвір'ї, немовби на Олімпі боги, живуть скульптури, спостерігаючи за людським буттям своїми всевидячими очима. У цих образах застигло Життя: історія і сучасність, казка і філософія, дитинство і зрілість. Поруч, забувши про протиріччя, співіснують «Чумацька мадонна» з дитям і праісторична богиня, пливе у вічність «Човен часу».

Разом зі скульптурами живуть і мрії, фантазії, думки Майстрів. Птахами злітають «Спалохані мрії», задумано закляк над водою «Рибалка», а он там «Лясе

Галя гуси». І щось до щему знайоме просинається в тобі, коли бачиш ці Творіння. Чи не в забутих дитячих снах ти вже був тут, на цьому подвір'ї?

Усе навкруг ніби застигло, завмерло, замріявшись Красою. Але ж ні — вороним конем з тяжкими потугами виривається з глибин «Стогін землі», безмовно волаючи на весь світ: «Люди! Прокиньтеса! Не все ще спокійно у нашому Домі! Поміж нами живе зло! Боріться з Неправдою, Несправедливістю». І стоїть «Воїн» на перешкоді негараздам. І пошарпаний у боях за Правду «Рицар» зустрічає кожного на шляху до Мистецтва. А кожна Людина, «Окрилена» Красою, сама того не помічаючи, стає духовно багатшою, добрішою, споглядаючи Диво-Світ керамічних скульптур...

04.05.2002

© Анатолій Щербань, керамолог, аспірант

(Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України, Інститут археології НАН України)



Крутенко Наталія.
РОЗПОВІДІ ПРО КЕРАМІКУ.

— К.: Либідь, 2002. — 252 с.; іл.

Нещодавно побачила світ книга «Розповіді про кераміку». Автор цього науково-популярного видання — київський мистецтвознавець і художник-кераміст Наталія Крутенко — розповідає про захоплюючий світ кераміки та її значення в житті людей. У книзі йдеться про археологію і будівництво, історію і мистецтво, але її головним героєм постає глина. Пристосовуючись до властивостей глини і пізнавши її взаємодію з водою і вогнем, людина стала гончарем, майстром. З часом були побудовані гончарні печі, вдосконалювалися інструменти гончарів. Саме глина, а не будь-який інший матеріал, зробила людину мистцем, що виявив себе ще в перших творах скульптури, малярства, декоративного мистецтва.

Подих старовини, яким віс від гончарного виробу, знайденого в землі, особливий. Він промовляє до нас, розповідаючи про майстерність наших далеких предків.

Ця книга — розповідь про те, як людина пізнала і використовує унікальні властивості глини. Вона складається зі вступу, семи розділів-розповідей, прикінцевих уяв та синхроністичної таблиці з історії кераміки.

У вступі автор знайомить читачів із головним героєм своєї книги — глиною.

Розділ — «Як усе починалося» — це захоплююча розповідь про те,

коли і як людина відкрила для себе властивості глини, як у життя людей ввійшла кераміка. Глина — першоматеріал, з якого почалося життя. За легендою, саме з глини Бог виплів першу людину — Адама. Земля породжує життя, і вона ж забирає його знову в свої обійми, перетворюючи людське тіло в порошок, в горшкову глину. Так обертається вічне Колесо Життя.

Автор розмірковує, як глина, цей дивний за своїми властивостями матеріал, що довгий час був для людини лише ґрунтом під ногами, опинився врешті-решт у неї в руках. Кожний народ, кожне покоління майстрів вносить свої набутки в роботу з глиною, нагромаджує унікальний досвід керамічного виробництва. «Ціну золота знає золотар, ціну глини — гончар», — стверджує народна мудрість.

Наступний розділ книги — «Гончарі, горшкарі, горшколіпи, керамелники, скудельники» — це подорож до керамічних майстерень наших пращурів. Допитливий читач ознайомиться з історією гончарства на нашій, багатій на глини, землі, дізнається про досягнення українських гончарів, довідається про значення давнього ремесла в житті українців. Автор простежує найісторичніші технологічні відкриття в кераміці доби неоліту, внесок у скарбницю гончарства майстрів заруби-

нецької і черняхівської культур, гончарства Київської Русі, ремісничих цехів середньовічної України.

Автор також знайомить читачів з формами й призначенням основних видів українського керамічного посуду, а також із пов'язаними з ним приказками, прислів'ями, жартами, порівняннями, лічилками, загадками. Згадуючи в них посуд, народ нерідко одухотворював його, наділяв людськими рисами, чеснотами й вадами, наприклад: «Порожній горнець дзвенить, а повний мовчить». Зі сторінок книги можна дізнатися і про деякі лікувальні властивості керамічного посуду.

Один із підрозділів книги присвячений глиняній іграшці. Творцями іграшки здавна були підлітки і жінки. Маленькі шедеври великого мистецтва — керамічні іграшки — переймають живою фантазією майстрів. Серед найвідоміших майстрів дитячої іграшки згадується Олександр Селюченко (Опішне, Полтавщина), Ольга Шиян (Одеса), Павлина Цялик (Косів, Івано-Франківщина).

Кожен виріб, народжений руками гончаря — єдиний, неповторний. Він не дає загинути традиції — тій ниточці, що єднає нас із минулими.

Наступним розділ — «Скільки років цеглі» — це розповідь про гончарів, які допомагають будівничим зводити й оздоблювати будинки, палаци, храми та інші будівлі, розповідається про найважливіші сполуки світу, викладені з цегли. Тут можна дізнатися, про перші в історії людства гончарний круг і форми для виготовлення цегли, кахлі та глиняні книжки.

Наступний сюжет книги — «Про пліфту, полив'яну кахлю, голосники й лічу» — присвячений будівельній, архітектурно-художній кераміці України. Читачів зацікавить історія вітчизняної будівельної справи, зокрема, екскурс в історію мурованого будівництва Київської Русі.

Джерела української архітектурно-художньої кераміки, стверджує автор книги, — у полив'яних плитках

Київської Русі, у керамічних вставках-розетках XVII-XVIII ст., у каларстві, у давній традиції увізнення кольоровою глиною призаб, вікон, дверей.

Розмаїття будівельної й архітектурно-художньої кераміки доповнює декоративна кераміка — вази, кашпо, скульптура, декоративні вставки.

Історію гончарства інших народів, що уславили себе в мистецтві глини і вогню, автор почав з розповіді про грецьку кераміку, оскільки й слово «кераміка» («κέρραμος» — глина) — грецького походження. Малюнки на грецькому керамічному посуді — то справжня «історія в картинках», за якими можна простежити давноминулі історичні події, уявити образи античних богів, воїнів, музик... І все це — у поєднанні з вишуканим орнаментом із довершеною формою посудин.

Про один із видів кераміки — фарфор, розповідає розділ — «Дорожчий за золото». Географія розповіді — Китай, Німеччина, Росія, Україна.

Художній фарфор — одне з найбільших досягнень керамічного

виробництва, вінець науково-технічної думки і творчого злету людей багатьох спеціальностей — хіміків, технологів, гончарів, скульпторів, живописців. Тому історія фарфору — це не лише історія кераміки, а й історія техніки, мистецтва.

Останню розповідь — «Не святі горшки ліплять» — автор поділила на кілька частин і назвала їх уроками. Вони мають переважно практично-навчальний характер, містять багато порад і настанов, навчальних вправ для тих, хто хотів би спробувати виявити свої здібності в кераміці. Уроки розраховані не лише на учнів художніх шкіл та гуртків, а й на звичайних школярів, які мають бажання прилучитися до таїни мистецтва глини. Подаються систематизовані рекомендації щодо практичного опанування керамічною майстерністю.

Про кераміку написано багато науково-популярних праць, серйозних досліджень і просто цікавих історій. Для тих читачів, кого зацікавить ця тема, подається література, з якою автор радить познайомитися ретельніше. Рекомендовані книги згруповано за темами: загальна

історія кераміки, про українську та російську кераміку, про архітектурну кераміку й глиняний літопис країн Стародавнього Сходу, про керамічне мистецтво еллінів, про фарфор російський і український, зокрема, про творця російського фарфору Дмитра Виноградова. Акцентується увага на важливості користування довідковими виданнями. Наприкінці книги подано «Синхроністичну таблицю історії кераміки. Країни світу». Автор таблиці та малюнків до неї — Наталія Крутенко.

Видання має багато кольорових та чорно-білих ілюстрацій. Для кращого засвоєння матеріалів наприкінці кожного розділу подаються контрольні запитання.

Книга буде корисною для учнів художніх шкіл, училищ, художників-керамістів, усіх, кого цікавить таїна чарівної глини.

© Ольга Карунна,
провідний бібліотекар
(Гончарська Книгозбірня
України)

18.07.2002



Старченко Віталій.
ГЛИНА ДЛЯ БОГА: ПОЕЗІЯ.

— Дніпропетровськ: Січ, 2002.
— 83 с.

На початку 2002 року в дніпропетровському видавництві «Січ» побачила світ поетична збірка

мистецтвознавця і поета, наукового співробітника Науково-дослідницької лабораторії фольклору, народних

говорів та літератури Придніпровського регіону імені Олеса Гончара Дніпропетровського національного університету, члена Національної спілки письменників України і Національної спілки художників України Віталія Старченка. Провідною темою нової книги є осмислення історичного минулого задля творення світу гармонії і краси. В анотації до книги автор висловився про це так: «За наказом орійських богів шумерська богиня Аруру із глини зіпліла людину... Ми — Вічна Глина в десниціх Деміурга. З прабатьківщини оріїв — України — Деміург почне переліплювати геть зіпсоване людство. Цього разу воїстину спочатку буде Слово. Українське».

Велику та малу батьківщини; нас теперішніх — грішних, заблуканих, неприкаяних нащадків богооб-

раних орлів Подніпровських степів; нас, Вічну Глину України; Бога, що замешкався у глибинах вічності, бо довго, як бронзовий «Мислитель» Родена, розміслює над нашою долею — чесним Словом намагався намалювати автор».

З давніх подій Віталій Старченко «виліплює» для сучасників повчальні уроки Історії, без сумнісного засвоєння яких наша українська самостійність — «і нині чергова омана, і нам ще блукати у росах нікчемно-малих» [с.14], а попереду — «тисячолітє закам'яніла дуля укотре запускається в тираж» [с.15]. Внутрішні переживання мистця, відображені поетичними образами, є типовими для більшості українців, для яких власна держава стала незатишною, «якче ми в своїй хаті чужі...» [с.10]. Лаконічно їх можна висловити одним рядком із вірша «Міти»: «Непевний стан невгамування ран» [с.70].

Проте, ні складні перипетії становлення української державності,

ні наростання антисоціальних тенденцій розвитку в повсякденному житті громадян держави, ні перетворення країни в заповідник бандитської культури, ні заохочення аморальності, ні занепад національних основ етнобуття українців не спроможні вбити крицеву віру поета в прийдешнє Духовне Воскресіння Нації. Віталій Старченко філософськи констатує:

*«Бунтує плоть,
бо Дух коває мло,
а ми без нього сірі черепки
в пекельнім царстві
ворожнечі й зла,
де їх покрє духова зала
й омийть води Вічної Ріки...»*
[с.3]

І водночас закликає:

*«Є глина, Боже.
Сотвори спочатку
те, що зжито протягом століть»*
[с.4]

У численних віршах, скажімо, «На гончарному крузі праорбіти», «Спочатку», «Біліє глинище...», «Мерло», «Несмертна струха...»,

для висловлення патріотичної гончарської позиції автор вдало використав образи гончаря, глини, гончарного круга. Символічним уособленням змісту книги поезій стало художнє оформлення обкладинки, мистецьки виконане Н.В.Старченко.

Найдосконалішим інструментом пізнання довкілля для Віталія Старченка вже давно стало поетичне слово. А віднедавна він усе активніше прагне вивчати народну культуру, послуговуючись при цьому не літературними прийомами, а науковими методами: серйозно працює над дослідженням генези, еволюції та сучасного стану славнозвісного петриківського декоративного малярства.

© **Олесь Пошивайло,**

доктор історичних наук
(Інститут керамології —
відділення Інституту
народознавства НАН України)

20.08.2002



СИМПОЗИУМ КЕРАМІКИ 2001: Каталог.

— Б. м.: б. вид-ва, без року.

— 24 с.

Слов'янський симпозіум кераміки '2001 проходив у м.Слов'янську з 23 квітня по 30 травня 2001 року і

був присвячений 816-річчю визначної пам'ятки давньоруської культури — ліро-епічної поеми «Слово про

Ігорів похід». Донецчина гостинно зустріла 21 художника-кераміста з різних регіонів України. Мистці мали нагоду працювати і відпочити на Слов'янському курорті протягом 38 днів. Основним творчим напрямком симпозіуму була монументальна керамічна скульптура, а також дві додаткові номінації: «Візуалізм реальності» та «Слов'янський дебют» (столовий набір).

Протягом форуму керамісти створили роботи, що прикрасили парк Слов'янського курорту. Ініціатором проведення форуму був генеральний директор ЗАТ «А/Т Глини Донбасу» Віктор Левіт.

Присяно ще раз пересвідчитися, що Віктор Левіт не кидас слів на вітер: пообіцявши учасникам Слов'янського симпозіуму кераміки '2001 надрукувати каталог виготов-

лених на ньому творів, такі дотримав свого слова. Маємо добротний кольоровий каталог, укладений Наталією Поповою і Яною Мерзлих, проілюстрований фотографіями Фарида Сейфуліна і симпатично знакетований дизайнерською фірмою «ADV company». Спонсором видання стало «А/Т Глини Донбасу».

Каталог творів є на даний час дуже потрібним, бо дозволяє представити читачам учасників симпозіуму, ознайомити з їхніми мистецькими пошуками. Завдяки йому мистецтвознавці матимуть гарні матеріали для аналізу виготовлених у Слов'янську керамічних скульптур.

Окрім зазначених тут достоїнств каталога, хочу звернути увагу на окремі виявлені неточності. Насамперед, упорядники каталога стверджують, ніби місто Слов'янськ є «на протязі десяти років керамічним центром України» [с.1]. Тут правдивіше було б сказати, що одним із осередків керамічної промисловості України.

Каталог тільки збагатився б за наявності більш широкої статті про Слов'янський симпозіум кераміки '2001 та анотації до подій, зображених на фотографіях [с.1]. Бажано було б подати умови участі в симпозіумі, зазначити час проведення форуму, зокрема скільки днів мали художники для творення своїх робіт. Невідомо також, які завдання стояли перед мистцями, в яких номінаціях виготовлялися роботи. Кидається в очі деяка невідповідність повної назви симпозіуму назві каталога /«Славянський симпозіум кераміки '2001 [с.1] — «Симпозіум кераміки 2001» [обкладинка]/.

З точки зору бібліографії, недоліком каталога є відсутність

необхідних для бібліографічного опису даних, зокрема, не зазначено року і місця видання, видавництва (друкарні), немає ISBN.

Не всі нагороди, отримані художниками, зазначено. Так, Світлана Сеніна, окрім Гран-прі Слов'янського симпозіуму кераміки '2001, отримала спеціальну нагороду Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України «За знання і втілення в кераміці мистецько-історичних традицій українців» та право на безкоштовну участь у Міжнародному творчому практикумі художників-керамістів під час II Національного симпозіуму гончарства «Опішне-2001», наданого Національним музеєм-заповідником українського гончарства в Опішному. Ольга Безпалків стала лауреатом симпозіуму одночасно в двох номінаціях — основній і додатковій «Візуалізм реальності». Вячеслав Віньковський нагороджений заохочувальною премією «За оригінальність технології» за твір «Золотий лев» у номінації «Візуалізм реальності»; Тетяна Павлишин отримала спеціальну нагороду Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному «За досконале володіння гончарним кругом» за твір «Трава через рани землі проросла».

Не завжди дотримано обраного упорядниками принципу подачі творів, коли поруч із монументальним твором нижче подається твір із додатковою симпозіумною номінацією. Так, на с.18, нижче монументального твору Тетяни Поталенко подано фрагмент тієї ж фотографії. На с.20 взагалі немає монументальної скульптури Олександра Рогова — її імітус маленьке (19х30 см) панно «Летописець».

На с.13 подано твір Федора Курччі «Ангел», який не подавався на симпозіумний конкурс у додатковій номінації. На с.19 твір Федора Курччі «Довічна тема» уже під назвою «Макош» приписаний Сергію Радьку.

У біографічних даних мистців зазначено членство в Національній спілці художників України і жодного разу не згадано членство в Українському керамічному товаристві.

До окремих творів змінено назви. Наприклад: авторська назва твору Світлани Сеніної «Пласти» в каталозі називається «Без назви» [с.4], твору Марка Галенка «Спокій» — «Ярославна» [с.10].

На с.5 твір малої пластики Ольги Безпалків кваліфіковано як композиція, хоча насправді зображено там один предмет без будь-яких інших, які б утворювали з ним композицію.

Насамкінець, висловимо жаль у зв'язку з тим, що в такому серйозному каталозі про український симпозіум кераміки не знайшлося місця для жодного слова державною мовою. Очевидно, наступні видання розраховане виключно на російськомовних і англомовних читачів, а більшість населення України залишається очікувати рідномовне перевидання.

© Валентина Мотрій,
історик
(Національний
музей-заповідник
українського гончарства
в Опішному)

20.08.2002

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 роздрібно-книготорговельної мережі вони не надходять. Щоб не мати клопоту з їх своєчасним придбанням, замовляйте видання безпосередньо у видавництві «Українське Народознавство» за адресою:

вул. Партизанська, 102, Опішине,
Полтавщина, 38264, Україна,
тел. (05353) 42175, 42415, факс (05353) 42416;
e-mail: opishne@pl.net.ua



ЄДИНИЙ В УКРАЇНІ
КЕРАМОЛОГІЧНИЙ ЖУРНАЛ
має кольорові ілюстрації
і обсяг до 160 сторінок

ЙОГО МОЖНА ЗАМОВИТИ
у видавництві
«Українське Народознавство»

Вартість 1 приж. — 18 грн.
Піричне замовлення: 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 (світгляд, 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, музейних працівників, краєзнавців, колекціонерів бути авторами тематичних випусків «УКЖ». Для цього просимо не пізніше 01.02.2003 року надіслати статті з означених проблем [обсягом – до 15 сторінок (А-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 (А-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 спеціальностей «історичні науки» та «мистецтвознавство».

У редакції можна замовити попередні випуски «УКЖ» (2001 – 1, 2; 2002. – 1, 2) та «УК» (2001 – Кн.1; 2002. – Кн.2).

Адреса редакції: вул. Партизанська, 102, Опішне, Потапівщина, 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 поштамтів і відділень зв'язку за «Каталогом видань України. 2003».

Передплатний індекс «УКЖ»: для індивідуальних передплатників для підприємств та організацій

01198**01177****Вартість передплати:**

І квартал – 15,74 грн.
півроку – 31,48 грн.
рік – 62,96 грн.

І 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 видавництвах

ВЕЛЬМИШАНОВНІ ДОБРОДІЇ!

керамологи, керамісти, технологи, археологи, етнографи, історики, мистецтвознавці, культурологи, художники, журналісти, краєзнавці, УСІ, КОМУ НЕ БАЙДУЖЕ ДУХОВНЕ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ!

**Гончарська Книгозбірня України
ЩИРОСЕРДНО ПРОСИТЬ ВАС**

НАДСИЛАТИ ЙІ 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 в щорічнику Ваших матеріалів є наявність їх в Гончарській Книгозбірні України чи в Національному архіві українського гончарства. При цьому необхідно чітко зазначити джерело публікації за такою схемою:

для книг: Автор. — Назва книги. — Місце видання: Видавництво, Рік видання. — Кількість сторінок;
для статей: Автор. Назва статті // Назва періодичного видання (книги), де надрукована стаття. — Місце видання: Видавництво. — Рік. — №. — Випуск. — Том. — День. — сторінок.

**За необхідності,
Книгозбірня оплатить поштові витрати
та вартість надісланих видань**

Гончарська Книгозбірня України

вул. Партизанська, 102, Обшане, Полтавщина, 38164

Тел. (05353) 42495, 42075, факс (05353) 42486; e-mail: gpb@ukr.net.ua

Редакція «УЖК» приймає для опублікування статті на теми гончарства, кераміки обсягом до 15 сторінок формату А-4 (без урахування ілюстрацій); повідомлення, інформацію не більше 8 сторінок (А-4). **Перевага надається матеріалам з ілюстраціями та в електронному вигляді (на дисках). Не приймаються:** копії статей; матеріали надіслані/надруковані в інших періодичних виданнях; матеріали, не підписані авторами. Усі матеріали публікуються безкоштовно.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ ДЛЯ ОПУБЛІКУВАННЯ В «УЖК»:

- 1) Матеріали українською мовою просимо друкувати на друкарській машинці (принтері), з одного боку паперу формату А4 (210x297 мм). Усі сторінки рукопису повинні мати суцільну нумерацію. Рукописні вставки та вклейки не дозволяються. Матеріали в електронному вигляді подавати на дисках 3.5", CD, HD 230-640MB (*.doc, *.pdf, *.p65, *.pml, *.qxd, *.indd).
- 2) Посилання на джерела подаються наприкінці матеріалу, за правилами бібліографічного опису наукових видань з обов'язковим зазначенням: місця видання, видавництва, року видання, тому, книги, номера видання, сторінок використаної частини. Скороченні (аббревіатури) посилання на періодичні видання дозволяються лише в тому випадку, якщо матеріал має список умовних скорочень. Якщо подається алфавітний список літератур, спершу зазначаються видання кирилицею, далі — латиницею.
Усі знаки, які не можуть бути надруковані на машинці (принтері), необхідно вписати в текст від руки, чорним чорнилом (ластою, тушом), чітко і за одною системою написання. Якщо знак (символ) може бути сплутаний з іншим, близьким за написанням, слід пояснити на лівому полі, що це за знак (символ). Треба цілком чітко підкреслити червоною смужкою.
- 3) Текстовий оригінал має бути підписаний автором на останній сторінці із зазначенням таких відомостей про себе:
 - прізвище та ініціал;
 - день, місяць, рік і місце народження;
 - місце проживання;
 - освіта (навчальний заклад і рік закінчення), місце роботи, посада;
 - науковий ступінь, вчене звання;
 - почесні звання, державні нагороди;

- головні напрями наукових досліджень;
- основні наукові праці (повний бібліографічний опис);
- тема, над якою працюєте нині;
- домашня і службова поштова адреса, телефони, факси;
- дата підпису матеріалу;
- фото автора матеріалу.

- 4) Як оригінали ілюстрацій автор може подати:
 - графічні та малюнкові малюнки і фотографічні знімки;
 - діалози (слайди) та негативи;
 - електронні файли (*.tif, *.jpg).В усіх випадках заповнення ілюстрацій з іншого видання обов'язково бібліографічно повне зазначення джерела. Оригінали фотоілюстрацій слід подавати розміром не менше бажаного відбитка в журналі.
Ілюстрації слід нумерувати згідно з порядком посилань на них у тексті матеріалу. Для всіх видів ілюстрацій подається загальна нумерація. У рукописі на лівому полі, в правому кутку повинні бути зазначені номери ілюстрацій і таблиця напроти того місця в тексті, де бажано їх надрукувати. Підписи до ілюстрацій додаються на окремих листі. До кожного ілюстрації інформація-легенда додається в такій послідовності: Автор. Назва. Матеріал. Техніка. Розміри. Місце виготовлення (побування). Датування. Місцезнаходження. Шафр зберігання. Автор ілюстрації чи фото. Публікується вперше чи повторно.
Ксерокопії репродукцій чи фотографій не приймаються.
- 5) До кожного матеріалу бажано додати резюме українською та англійською мовами.
- 6) Авторі публікації відповідають за повноту висвітлення питання, систематичність викладу, достовірність наведених фактів та їх автентичність, правильне цитування, посилання на джерела, написання власних імен, географічних назв і т.д.
- 7) Редакція зберігає за собою право скорочувати матеріали та правити мову. Надіслані матеріали не повертаються.
- 8) Авторі публікації, обсягом більше 3-х журнальних сторінок тексту (без урахування ілюстрацій), безкоштовно одержують один примірник журналу.
Авторі публікації, обсягом менше 3-х журнальних сторінок тексту, одержують ксерокопії статей.



БІЛОМЕРЯ МИКОЛА, 28.04.1947 р.н.; доцент кафедри «Прикладна екологія та охорона навколишнього середовища» Донецького національного технічного університету, кандидат технічних наук. (Вул. Артема, 58, Донецьк, 83112, тел.910387).



ВАКУЛЕНКО МИКОЛА, 14.12.1948 р.н.; художник-кераміст, працює в Ялтинських художніх майстернях; Заслужений майстер народної творчості України; учасник регіональних, всеукраїнських та міжнародних художніх виставок, у тому числі: XVII Робітничого фестивалю НДР (Берлін, 1978), VI Бісенале гумору і сатири в мистецтві (Болгарія, 1983); учасник

II Всеукраїнського симпозіуму монументальної кераміки в Опішному «Поєзія гончарства на майдані I в парках України» (1998), II Національного симпозіуму гончарства в Опішному (2001), II Національного о конкурсу художньої кераміки в Опішному (2001); творчість мистця присвячено альбом «Микола Вакуленко» (2002).

(Вул. Сеченова, 16, кв.57, Ялта, Крим, 98607, тел.312314).



ВІНЧОВСЬКИЙ ВЯЧЕСЛАВ, 26.05.1950 р.н.; художник-кераміст, викладач Ужгородської дитячої школи мистецтва; член Українського керамічного товариства та Національної спілки художників України; учасник регіональних, всеукраїнських і міжнародних художніх виставок, симпозіумів кераміки в Седневі (1989, 1990), I і II Національних симпозіумів

гончарства в Опішному (2000, заохочувальна премія «За декоративність»; 2001); Слов'янського симпозіуму кераміки 2001, I і II Національних конкурсів художньої кераміки в Опішному (2000, 2001).

(Вул. Кошута, 17, Ужгород, 88018, тел.23131).

ГРИМАЛЮК РОСТИСЛАВА, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України, кандидат мистецтвознавства. (Просп. Свободи, 15, Львів, 79001, тел.727012).



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 XX ст.».

(Просп. Свободи, 15, Львів, 79001, тел.727012).



КАРУННА ОЛЬГА, 02.03.1959 р.н.; провідний бібліотекар Гончарської Книгозбірні України. (Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел.42416).



ЛИТВИНЕНКО 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. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел.42175).



ЛИТОВКО ТЕТЯНА, 07.08.1960 р.н.; завідувач відділу декоративно-ужиткового мистецтва Харківського художнього музею; автор статей про декоративно-ужиткове мистецтво XVIII-XX ст. та творчість сучасних харківських мистців. (Вул. Раднаркомівська, 11, Харків, 61002, тел.430210).



МІШАНИН ВІКТОР, 10.09.1962 р.н.; молодший науковий співробітник Відділу гончарства Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; автор численних публікацій з проблем українського гончарства, у тому числі книг: «Словник гончарів Глиньського, Малих Будиць, Старих Млинців, Хижняківців» (1999); «Хутори ви мої,

хутори...» (2002); перша книга стала лауреатом VI Форуму видавців у Львові в номінації «Художньо-мистецьке, музичне або краєзнавче видання» (1999), визнана Журі I Національного симпозіуму гончарства «Опішне-2000» кращою публікацією в Україні з проблем гончарства за 1999-й рік (2000); член Українського керамічного товариства та Національної спілки майстрів народного мистецтва України.

(Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел.42175).



МОТРИЙ ВАЛЕНТИНА, 08.06.1973 р.н.; завідувач Національного архіву українського гончарства в Опішному, координатор Національних симпозіумів гончарства в Опішному; член Українського керамічного товариства.

(Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел.42175).



МЕТКА ЛЮДМИЛА, 22.05.1966 р.н.; молодший науковий співробітник Відділу гончарства Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України, аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка, член Українського керамічного товариства.

(Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел.42175).



МЕЦЕЦ ТГОР, 09.06.1927 р.н.; викладач Бєлгородської державної технологічної академії будівельних матеріалів; доктор технічних наук, професор; автор численних наукових праць з проблем будівельної кераміки; член Українського керамічного товариства.
(Вул. Партизанська, 102, Опішине, Полтавщина, 38164, тел.42175).



НЕПОТАНОВ ОЛЕКСАНДР, 05.06.1945 р.н.; начальник технічного відділу ВАТ «Пантелеймонівський вогнетривний завод».
(Вул. Уральська, 1, кв.49, смт. Пантелеймонівка, м.Горлівка, Донецьчина, тел.5320).



ОВЧАРЕНКО ЛЮДИЛА, 31.08.1970 р.н.; заступник з наукової роботи директора Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; аспірантка Інституту народознавства НАН України; член Українського керамічного товариства; автор наукових статей у періодичні з видань з проблем гончарських навчальних закладів.
(Вул. Партизанська, 102, Опішине, Полтавщина, 38164, тел.42175).



ОНИЩЕНКО ВОЛОДИМИР, 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 «Поєзія гончарства на майдані і в парках України» (1998), I Полтавського мистецького пленеру (1998), I і II Національних симпозіумів гончарства в Опішному (2000, 2001), Всеукраїнського симпозіуму народного гончарства «Бубнівка-2000», Слов'янського симпозіуму кераміки '2001, II Національного конкурсу художньої кераміки (2001, спеціальний диплом «За кращий свічник»).

(Вул. Книжний Затон, 12, кв.120, Київ, 02068, тел.5704978).



ПЕТРЯКОВА ФАЙНА, 20.09.1934-05.06.2002; доктор мистецтвознавства, професор; автор численних наукових праць з проблем українського художнього скла та фарфору, у тому числі монографії: «Українське гутне скло» (1974), «Сучасне українське художнє скло» (1980), «Український художественний фарфор (Кінець XVIII-початок XX ст.)» (1985).



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 відтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині XIX-на початку XX століть» (1989), «Гончарство Лівобережної України XIX-початку XX століть і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості» (1991), «Етнографія українського гончарства (Лівобережна Україна)» (1993), «Люстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України (Гетьманщина)» (1993), «Опішне — гончарська столиця України» (2000), «Гончарська столиця України: по українськи «Опішине», а не «Опішине»» (2000), «Гончарська столиця України: Виданництво «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 гончарських фестивалів (Опішине, 2000-2001), Національних конкурсів художньої кераміки (Опішине, 2000-2001), Всеукраїнських наукових конференцій з проблем гончарства (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 Скоп'є (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. Партизанська, 102, Опішине, Полтавщина, 38164, тел.42175).



РАДЬКО СЕРГІЙ, 11.04.1963 р.н.; художник-кераміст, головний художник Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, завідувач навчально-виробничої гончарної майстерні Колегіуму мистецтв у Опішному; учасник регіональних і всеукраїнських художніх виставок; учасник I, II та III Всеукраїнських симпозіумів монументальної кераміки в Опішному «Поєзія гончарства на майдані і в парках України» (1997; 1998; 1999, друга премія в номінації «Свічники»), Всеукраїнського мистецького конкурсу «Мальований глинець» (Опішине, 1999, заохочувальна премія «За оригінальне творче вирішення»), I Національного симпозіуму гончарства «Опішине-2000» (заохочувальна премія «За авангардизм»), I Національного конкурсу художньої кераміки (2000, перша премія), Слов'янського симпозіуму кераміки '2001 (Слов'янськ, 2001, лауреат у номінації «Монументальна кераміка»), II Національного симпозіуму гончарства «Опішине-2001» (диплом «За авангардизм» та «За досконале володіння гончарним кругом»).

(Вул. Партизанська, 21, Опішине, Полтавщина, 38164, тел.42416).



РАХНО КОСТЯНТИН, 16.08.1979 р.н.; автор наукових статей з проблем української історії та етнології. (Вул. Цюльовського, 51а, кв.13, Полтава, 36023, тел.37841).



САМАРСЬКИЙ ВІКТОР, 10.08.1969 р.н.; працював завідувачем Аудіовізуального фонду українського гончарства Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; нині мешкає в Києві; член Українського керамічного товариства.



СМОРЖ ЛЕОНІД, 07.11.1927 р.н.; професор Міжнародного інституту 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 суспільства» (1967), «Світ десяти муз» (1973), «Естетична цінність мистецтва» (1972), «Искусство в свете ленинской теории отражения» (1980), «Сознание, его происхождение и сущность» (1982), «Орфей в эпоху звездолетов» (1989), «Особа і суспільство (філософсько-психологічний аспект)» (2001); автор ще неопублікованого дослідження про гончарівку Олександру Селюченко; член Українського керамічного товариства; член Жюрі II і III Всеукраїнських симпозиумів монументальної кераміки в Опішному «Поетія гончарства на майданах і в парках України» (1998, 1999).

(Вул. Львівська, 89, Київ, 01000, тел.4465112).



СПАНАТІЙ ЛЮБОВ, 20.02.1955 р.н.; старший викладач кафедри української мови Миколаївського державного педагогічного інституту, кандидат філологічних наук, доцент; автор наукових статей у періодиці та методичних посібниках з проблем української гончарської термінології. (Вул. Миколаївська, 24, Миколаїв, 54030, тел.352780).



ЩЕРБАНЬ АНАТОЛІЙ, 15.04.1978 р.н.; молодший науковий співробітник Відділу гончарства Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; аспірант Інституту археології НАН України; автор наукових статей з проблем археологічної кераміки та прадавнього ткацтва. (Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел.42175).



ЩЕРБАНЬ ОЛЕНА, 27.06.1980 р.н.; молодший науковий співробітник Відділу гончарства Інституту керамології — відділення Інституту народознавства НАН України; автор наукових статей з проблем етнопедогогіки та гончарської освіти. (Вул. Партизанська, 102, Опішне, Полтавщина, 38164, тел.42175).



Іван Фізер (Черкаси). Монументальна керамічна скульптура «Страж врожаю», створена під час I Національного симпозиуму гончарства «Опішне-2000». Фрагмент. Глина, шпат, ліплення, теркота. Опішне. 2000. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Колегіум мистецтва в Опішному, Національна галерея монументальної кераміки. Фото Олексія Пощавайла

Поліовдані миски.



Fig. 10



Fig. 11

